

UNIVERSITAT DE BARCELONA  
Facultat de Formació del Professorat  
Departament de Didàctica de les Ciències Socials

**ESPAIS DE PRESENTACIÓ DE LA INDUMENTÀRIA  
COM A RECURS DIDÀCTIC:  
PROBLEMÀTICA I ESTAT DE LA QÜESTIÓ**

Tesi per l'obtenció del títol de Doctor, duta a terme per:

NAYRA LLONCH MOLINA

Dirigida pel Dr. Joan Santacana i Mestre

Programa de doctorat:

Didàctica de les Ciències Socials i del Patrimoni

Bienni 2005-2007

Barcelona, octubre de 2009







# ÍNDEX

<b>1. Introducció .....</b>	<b>11</b>
1.1. <i>El vestit, una qüestió personal.....</i>	11
1.2. <i>Aproximacions a l'epistemologia de la museografia didàctica.....</i>	13
1.3. <i>El camí de la nostra recerca .....</i>	17
1.4. <i>Estructura general del treball .....</i>	21
<b>2. Els objectius de la recerca .....</b>	<b>23</b>
<b>3. De la problemàtica general de la indumentària a les preguntes fonamentals .....</b>	<b>27</b>
3.1. <i>Les fonts de la indumentària i el seu valor.....</i>	27
3.2. <i>Canvis anecdòtics i canvis profunds que regeixen els vestits.....</i>	29
3.3. <i>La indumentària, mirall dels cànons estètics .....</i>	30
3.4. <i>La indumentària, un món de particularitats i generalitzacions que n'enfosqueixen la nomenclatura.....</i>	32
3.5. <i>Històries de sastres versus història de la cultura.....</i>	33
3.6. <i>El problema de basar-se en fonts adulterades .....</i>	35
3.7. <i>Una pregunta per cada problema .....</i>	36
<b>4. Problemàtica específica dels museus d'indumentària .....</b>	<b>39</b>
4.1. <i>Un material fràgil, difícil de conservar.....</i>	39
4.2. <i>Les servituds d'exposar una matèria tan fràgil.....</i>	40
4.3. <i>Museus d'indumentària, una cronologia incompleta.....</i>	42
4.4. <i>El museu d'indumentària, un espai fosc.....</i>	43
4.5. <i>La triple problemàtica dels museus d'indumentària.....</i>	43
4.6. <i>Els museus d'indumentària i el factor didàctic .....</i>	44
<b>5. El mètode de treball.....</b>	<b>47</b>
5.1. <i>Un quàdruple esquema metodològic .....</i>	47
5.2. <i>El primer eix metodològic: entre l'anàlisi artístic i l'anàlisi objectual .....</i>	48
5.3. <i>El segon eix metodològic: la museografia i el seu mètode d'anàlisi.....</i>	50
5.3.1. <i>Selecció d'equipaments significatius de tipus museístic i que disposin de col·leccions d'indumentària .....</i>	51
5.3.2. <i>Visita individualitzada a cada un dels principals equipaments seleccionats d'acord a una fitxa d'observació prèviament dissenyada .....</i>	52
5.3.3. <i>Entrevista de diversos responsables d'alguns d'aquests equipaments amb la finalitat de conèixer les problemàtiques existents.....</i>	53
5.4. <i>El tercer eix metodològic: la didàctica i la divulgació .....</i>	55
5.4.1. <i>Anàlisi d'alguns dels materials més significatius publicats pels museus i altres equipaments del sector.....</i>	56
5.4.2. <i>Disseny d'un model didàctic aplicable als equipaments museístics basats en la indumentària .....</i>	61
5.5. <i>El quart eix metodològic: l'arqueologia i la recerca de fonts .....</i>	61

<b>6. Treball de camp .....</b>	<b>65</b>
6.1. <i>Anàlisi de les principals fonts bibliogràfiques .....</i>	65
6.2. <i>Estat de la qüestió sobre la recerca en indumentària: principals equipaments museogràfics localitzats mitjançant la xarxa.....</i>	83
6.3. <i>Fitxes d'observació dels espais museogràfics investigats.....</i>	98
6.4. <i>L'opinió dels responsables: els museus des de dins.....</i>	99
6.5. <i>La recerca tèxtil i indumentària en els espais museogràfics.....</i>	100
6.6. <i>Anàlisi de les publicacions, catàlegs i guies de visita dels equipaments que exposen indumentària.....</i>	108
6.7. <i>Les exposicions i els seus mètodes .....</i>	116
6.8. <i>Anàlisi dels models expositius dels equipaments museístics d'indumentària.....</i>	119
6.9. <i>Estudi d'un cas: l'excavació arqueològica de la tomba del Baró de Cervelló .....</i>	129
6.10. <i>Recapitulació del treball de camp.....</i>	130
<b>7. Museus de la indumentària. Els seus orígens: de la casulla als sostenidors.....</b>	<b>133</b>
7.1. <i>Les despulles de la noblesa .....</i>	133
7.2. <i>Museus de la mà de la burgesia industrial.....</i>	136
7.3. <i>Entre el colonialisme i els nacionalismes.....</i>	138
7.4. <i>Els museus de la moda .....</i>	139
<b>8. Els museus de la indumentària i la seva tipologia .....</b>	<b>143</b>
8.1. <i>No hi ha una categoria establerta de museus d'indumentària.....</i>	143
8.2. <i>La indumentària sovint es museïtza com un eix transversal de la cultura .....</i>	146
8.3. <i>Bases per una classificació dels museus d'indumentària.....</i>	148
8.4. <i>Una classificació basada en el missatge i en la instrumentalització didàctica.....</i>	152
8.4.1. <i>La indumentària com a part de la cultura material endògena .....</i>	159
8.4.2. <i>La indumentària com a part de la cultura material exògena .....</i>	169
8.4.3. <i>La indumentària i els processos tecnològics.....</i>	180
8.4.4. <i>La indumentària i el seu contingut simbòlic.....</i>	195
8.4.5. <i>La indumentària i el seu caràcter funcional .....</i>	206
8.4.6. <i>La indumentària i la seva evolució històrica.....</i>	215
8.4.7. <i>La indumentària i els elements complementaris .....</i>	227
8.4.8. <i>La indumentària i la moda .....</i>	237
8.4.9. <i>La indumentària i el seu tractament monogràfic.....</i>	247
8.4.10. <i>La indumentària i les reproduccions .....</i>	258
8.5. <i>Recapitulació de la taula classificatòria.....</i>	271
<b>9. Els museus de la indumentària: els missatges .....</b>	<b>275</b>
9.1. <i>La indumentària i la tècnica.....</i>	277
9.2. <i>La indumentària i l'estatus social .....</i>	282
9.3. <i>La indumentària i el gènere .....</i>	292
9.4. <i>La indumentària i la geopolítica .....</i>	298
9.5. <i>La indumentària i la ideologia.....</i>	318
9.6. <i>La indumentària i l'edat.....</i>	328
9.7. <i>La indumentària i les activitats d'oci i negoci .....</i>	336

<b>10.</b>	<b>Els museus de la indumentària: els guions i el temps històric.....</b>	<b>351</b>
10.1.	<i>La indumentària com a element sintètic dels valors estètics.....</i>	351
10.2.	<i>La indumentària com a indicador de temps.....</i>	365
<b>11.</b>	<b>Les funcions dels museus de la indumentària.....</b>	<b>369</b>
<b>12.</b>	<b>La indumentària i la didàctica.....</b>	<b>373</b>
12.1.	<i>Encara no existeix una didàctica de la indumentària.....</i>	374
12.2.	<i>Aproximacions a la didàctica de la indumentària des dels àmbits escolars.....</i>	376
12.3.	<i>Problemes de l'ensenyament de la Història: possibles aportacions de la indumentària vers la construcció d'un currículum integrat.....</i>	383
12.4.	<i>La indumentària com a eix estructurant del temps històric.....</i>	394
12.5.	<i>La conceptualització de la Història mitjançant la indumentària: vers la creació de mapes conceptuals.....</i>	398
12.6.	<i>El mètode cíclic, el mètode regressiu i el mètode per descobriment a través de la indumentària.....</i>	405
12.7.	<i>La indumentària com un instrument per a una didàctica lúdica.....</i>	427
12.8.	<i>Exemples d'aplicacions de la indumentària en la didàctica de les Ciències Socials.....</i>	429
12.9.	<i>L'ús del museu d'indumentària com a font de coneixement.....</i>	433
12.9.1.	<i>Els suports de la imaginació.....</i>	433
12.9.2.	<i>Els suports de la informació.....</i>	434
12.9.3.	<i>Els suports de l'observació i la interacció.....</i>	434
12.9.4.	<i>Els suports de la col·lecció.....</i>	434
<b>13.</b>	<b>Anàlisi quantitativa dels espais de presentació de la indumentària.....</b>	<b>445</b>
13.1.	<i>Caràcter bàsic de l'anàlisi quantitativa.....</i>	445
13.2.	<i>Taules de resultats obtinguts en l'anàlisi quantitativa.....</i>	447
13.2.1.	<i>Tipologia de museus amb continguts d'indumentària.....</i>	447
13.2.2.	<i>Tractament museològic: la indumentària com element central o secundari.....</i>	449
13.2.3.	<i>Presència o absència de publicacions.....</i>	451
13.2.4.	<i>Presència o absència d'exposició permanent.....</i>	452
13.2.5.	<i>Presència o absència d'exposicions temporals.....</i>	453
13.2.6.	<i>Presència o absència de dipòsit d'indumentària.....</i>	455
13.2.7.	<i>Presència o absència d'activitats educatives.....</i>	456
13.2.8.	<i>Presència o absència de museografia didàctica.....</i>	457
13.2.9.	<i>Distribució geogràfica dels museus per països.....</i>	458
13.3.	<i>Anàlisi crítica dels resultats.....</i>	459
<b>14.</b>	<b>Conclusions i propostes.....</b>	<b>465</b>
<b>15.</b>	<b>Bibliografia.....</b>	<b>475</b>
15.1.	<i>Monografies, revistes i articles.....</i>	475
15.2.	<i>Pàgines web.....</i>	499
<b>16.</b>	<b>Annexos.....</b>	<b>505</b>
16.1.	<i>Annex I. Fitxes d'anàlisi dels museus investigats.....</i>	505
16.2.	<i>Annex II. Estudi d'un cas: l'excavació arqueològica de la tomba del Baró de Cervelló....</i>	1036
16.2.1.	<i>Les prospeccions prèvies.....</i>	1036
16.2.1.1.	<i>Metodologia.....</i>	1037

16.2.1.2.	Resultats.....	1038
16.2.1.3.	Conclusions.....	1044
16.2.2.	L'excavació arqueològica.....	1046
16.2.2.1.	Metodologia i estratigrafia.....	1046
16.2.2.1.1.	La unitat estratigràfica 1001.....	1047
16.2.2.1.2.	Unitat estratigràfica 1002 (segon taüt).....	1049
16.2.3.	Anàlisi dels materials arqueològics: la indumentària.....	1050
16.2.3.1.	Estat de conservació.....	1050
16.2.3.2.	Tria i selecció de les mostres tèxtils.....	1051
16.2.3.3.	El mètode d'anàlisi.....	1052
16.2.3.3.1.	Reconeixement visual del teixit.....	1052
16.2.3.3.2.	Anàlisi estructural amb recopilació de dades referents a la composició del teixit .....	1052
16.2.3.3.3.	Anàlisi química.....	1053
16.2.3.3.4.	Anàlisi física.....	1054
16.2.3.3.5.	Observació microscòpica.....	1054
16.2.3.4.	El procés d'anàlisi dels teixits.....	1055
16.2.3.5.	Inventari dels elements exhumats pertanyents a indumentària.....	1056
16.2.3.5.1.	Grup 1: Teixits.....	1056
16.2.3.5.2.	Grup 2: Pèls.....	1057
16.2.3.5.3.	Grup 3: Fils.....	1058
16.2.3.5.4.	Grup 4: Cuir.....	1058
16.2.3.5.5.	Grup 5: Objectes.....	1058
16.2.3.6.	Conclusions sobre la indumentària.....	1058
16.2.4.	Anàlisi dels materials arqueològics: les restes antropològiques.....	1062
16.2.5.	El context històric de la tomba dels Cervelló.....	1068
16.2.5.1.	Els Cervelló a Sant Vicenç.....	1068
16.2.5.2.	El Palau dels Cervelló al Born, l'escenari del poder.....	1069
16.2.5.3.	La nova església de Sant Vicenç.....	1070
16.2.5.4.	La tomba dels Cervelló a la nova església de Sant Vicenç.....	1073
16.3.	<i>Annex III. La línia del temps, aproximació a una mostra criterial.....</i>	<i>1074</i>
16.3.1.	Introducció.....	1074
16.3.2.	Metodologia de treball emprada.....	1074
16.3.3.	Treball de camp: les sessions.....	1075
16.3.4.	Treball de camp: l'avaluació de les sessions.....	1099
16.3.5.	Avaluació dels resultats.....	1100
16.3.6.	Conclusions provisionals de la mostra criterial.....	1102
16.4.	<i>Annex IV. Dades de la realització de l'anàlisi quantitativa dels espais de presentació de la indumentària.....</i>	<i>1103</i>
16.5.	<i>Annex V. Imatges.....</i>	<i>1138</i>







## **1. INTRODUCCIÓ**

### **1.1. El vestit, una qüestió personal**

Sempre es fa difícil esbrinar perquè una acaba elegint un tema de recerca per damunt d'un altre. En el cas del present treball els motius són difusos; introduïda en l'estudi de la cultura al llarg dels anys de llicenciatura en Humanitats a la Universitat Pompeu Fabra, el pas per les seves aules i sobretot el contacte amb el Dr. Rafael Argullol, un gran mestre en el tema de l'art i l'estètica, i el Dr. Antoni Marí, un altre mestre també en el camp de l'estètica, segurament em va decantar vers una visió de les coses on sota allò aparentment superflu intentava cercar allò essencial.

Un altre factor que segurament va reforçar aquesta tendència va ser sens dubte el meu pas per l'Escola Universitària d'Hoteleria i Turisme CETT – Universitat de Barcelona, un dels centres més prestigiosos del país en estudis de turisme, que em va conduir imperceptiblement al camp dels museus. També aquí les sessions acadèmiques d'alguns professors com el Damià Serrano, l'Eugeni Osàcar i la Magda Fernández van resultar decisives.

Va ser en el marc del màster en “Turismo y Mediación Didáctica del Patrimonio” quan la professora Magda Fernández em va proposar treballar en un projecte liderat pel Dr. Joan Santacana i que era el *Pla de la Xarxa dels Històtops de Catalunya*. Treballar en aquest interessant projecte em va apropar al coneixement de la museografia didàctica des del camp del turisme cultural; el maridatge entre la història de la cultura, el turisme cultural i la museografia didàctica em va semblar d’allò més natural.<sup>1</sup>

Aquest interessant treball, que ha estat la base dels posteriorment anomenats “Punts Cat” de la Conselleria de Turisme,<sup>2</sup> em va donar l’ocasió de conèixer amb profunditat en primer lloc els membres del grup de recerca DIDPATRI, en especial el Dr. Francesc Xavier Hernández, el Dr. Xavier Rubio, la Dra. Clara Masriera i tots els investigadors que en aquell moment treballaven en el grup. També aquells primers anys em van apropar a un altre potent grup de recerca del qual sóc deutora, en especial del Dr. Joaquim Prats i del Dr. Cristòfol Albert Trepà, que sobretot mitjançant els cursos de doctorat em van fer descobrir la complexitat de les bases metodològiques de la didàctica en Ciències Socials. Finalment, com que aquests dos grups formen part del Departament de Didàctica de les Ciències Socials, he gaudit del suport i de l’amistat de tots els seus membres, que mai han dubtat en ajudar-me en totes les qüestions puntuals que s’anaven plantejant. Podria esmentar particularment a la Dra. Mercè Tatjer, que sempre m’ha donat suport en els temes referits a la indústria tèxtil que tan profundament domina, i a la doctores Maite Arqué, Maria Lluïsa Gutiérrez i Gemma Tribó, que m’han donat ànims i el seu suport.

La concreció del meu interès vers el camp concret dels museus d’indumentària va anar acompanyada, naturalment, de molts dubtes, ja que eren molts els temes en el camp de la museografia que em cridaven l’atenció. Introduir-se en museografia a Catalunya obliga a conèixer els museus locals, una xarxa bàsica i fonamental sovint oblidada. Com a resultat d’aquestes incursions primerenques en el camp de la museografia en va sortir una primera obra de síntesi de la que en sóc coautora junt amb el Dr. Joan Santacana.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Posada a buscar antecedents d’aquest maridatge hauria d’agrair els inoblidables viatges juvenils amb els meus pares sempre preocupats perquè el turisme aportés valors culturals a la meva persona i que, sens dubte, van ser claus per la meva formació.

<sup>2</sup> Vegeu com a resum d’aquesta tasca LLONCH, N. “El Pla del XARXA DELS HISTÒTOPS DE CATALUNYA, un model alternatiu de turisme cultural”. *Tot CETT*, núm. 34, 2005.

<sup>3</sup> SANTACANA, J.; LLONCH, N. *El museo local o la Cenicienta de la cultura*. Gijón: Trea, 2008.

A partir d'aquest moment la meua vinculació amb la museografia va ser tan clara que l'objecte d'estudi de la tesi em va quedar perfectament definit. Que el tema va ser entusiasmador per mi va quedar patent des del moment que vaig començar a poder publicar articles sobre els museus d'indumentària, vinculats ja al present treball.<sup>4</sup>

La recerca em va portar per camps que mai no hauria imaginat i de la mà del meu tutor de tesi vaig investigar la indumentària d'un noble català en el context de la Guerra de Successió, com a part de l'entrenament metodològic per endinsar-me en el camp dels museus d'indumentària; també d'aquí n'ha sortit un llibre que s'inscriu en el mateix context del present treball.<sup>5</sup>

D'aquesta manera, doncs, és ben clar que la meua recerca va de vestits, de museus i de didàctica.

## 1.2. Aproximacions a l'epistemologia de la museografia didàctica

Quan volem fer recerques en museografia i comencem a analitzar equipaments, d'una manera conscient o inconscient, tendim a buscar mèrits o deficiències; quan aquests resulten anecdòtics, trivials o de poca importància aconseguim ignorar-los o, moltes vegades, ni tan sols ens n'adonem. Però és evident que ens sensibilitzem molt davant la infinitat de coses que observem i que van o poden anar malament. I és que els humans, de fet, som mecanismes autocorrectors que sembla que estiguem especialment dissenyats per corregir allò que fem. De fet, d'aquesta capacitat d'autocorrecció n'ha depès sempre la supervivència. En el món actual depenem del bon o mal funcionament dels sistemes informàtics, de la bona o mala forma de rebre els missatges, del fet que un planell estigui ben o mal orientat, i de moltíssimes altres coses. Tots aquests elements amb què convivim quotidianament els "avaluem" diàriament d'una manera informal; podríem dir, doncs, que estan sotmesos a una investigació permanent.

Per tant, quan visitem un museu, en el fons, "l'investiguem" o "l'avaluem" de manera informal; però hi ha un altre món, que és el de les màquines, el dels contractes, el dels

---

<sup>4</sup> Resultat d'aquests primers contactes amb la museografia són dos articles LLONCH, N. "Museizar la vida cotidiana, desde el sombrero a los zapatos: problemas y tendencias". *HERMES. Revista de museología*, núm. 1. Gijón: Trea, 2009, i "Els vestits, què divertits!", *Guix*, núm. 336-337, Barcelona: Graó, 2007.

<sup>5</sup> Vegeu LLONCH, N.; PUJOL, M.; SANTACANA, J. *El Baró de Cervelló. Un noble català en la Guerra de Successió*. Calafell: Llibres de Matrícula, 2009.

encàrrecs, on la necessitat d'avaluar requereix una recerca formal, sistemàtica. Un avió o un coet espacial són revisats i contínuament avaluats segons protocols inflexibles. A aquesta avaluació formal i dirigida s'hi contraposa, o es distingeix, l'avaluació informal, que és la quotidiana, la que fem cada dia sobre totes les coses que ens rodegen: quan el despertador sona, quan baixem l'ascensor, quan pugem al metro, etc., avaluem contínuament aquests mecanismes de manera informal. Amb tot, hi ha qui sotmet aquests mateixos mecanismes a avaluacions formals, especialment aquells tipus d'activitats o de mecanismes en què cal una "puntuació".

Així, doncs, investigar els museus amb la finalitat d'avaluar-los es pot fer de manera formal o de manera informal; tot depèn dels objectius. En tot cas, una recerca que es basi en avaluar sempre s'haurà de referir a establir una comparació de la situació o del rendiment d'alguna cosa en funció d'un o més estàndards. Una recerca, doncs, que inclogui el concepte "avaluar" no és altra cosa que un informe que recull aquesta comparació.

Però fixem-nos en el mot "estàndard"; quan busquem un estàndard per comparar, en realitat, ens adonem que d'allò que en diem estàndard no és més que allò que considerem que hauria de ser. Imaginem, doncs, que volem aplicar en un museu un estàndard de qualitat; en realitat, no podem extreure aquest estàndard d'altre lloc que de les idees que les persones tenim sobre la qualitat; persones diferents, tenim estàndards diferents, i moltes vegades és realment inútil pretendre que ens posem d'acord. Naturalment, els avaluadors només ho poden resoldre treballant amb multitud d'estàndards. Però si volem avaluar no només la qualitat del museu, sinó també la seva eficàcia comunicativa i didàctica, els estàndards que hauríem de buscar no només haurien de fer referència al discurs museològic i a l'equipament museogràfic, sinó que també hauríem de plantejar-nos els estàndards dels visitants, de la immensa diversitat de visitants. I per cada una d'aquestes coses necessitem estàndards per separat. És ben clar, doncs, que fixar estàndards en els museus és una tasca, en principi, molt difícil. En aquest sentit, hi ha autors que plantegen d'una manera molt crua la possibilitat d'assolir estàndards en una avaluació. Robert E. Stake, per exemple, diu que "Cuando empecé a teorizar acerca de la evaluación, recomendaba que se recogieran datos que mostrasen cuáles eran los estándares que la gente consideraba relevantes para nuestros evaluandos. Pero luego me he dado cuenta de que resulta casi imposible extraer esta clase de

---

información a partir de fuentes fiables. Además, rara vez obtenía respuestas útiles de los miembros del personal o de otros agentes implicados a las preguntas que les formulaba a propósito de los estándares. A fin de cuentas, ¿qué me responderían ustedes si les pidiese que me diesen un estándar de lo que sería un buen libro de texto? [...] Puede que señalasen algunos criterios que utilizan para evaluar libros [...] pero son criterios, no estándares. Resulta mucho más fácil identificar algunos de los criterios que utilizamos que los estándares que marcan los diferentes niveles de calidad.”<sup>6</sup>

L'autor no fa referència als museus, però és ben clar que el que diu hi és aplicable plenament, ja que si nosaltres volguéssim avaluar tot allò que hem dit dels museus és evident que cercaríem un descriptor o atribut important i, a partir d'aquí, intentaríem avaluar-los. Amb tot, si deixem per un moment el concepte “qualitat” i volguéssim plantejar-nos les qualitats d'un museu, ens hauríem de referir a les característiques i diríem que el museu és clar, és eficaç, és didàctic, és interessant, és estètic, és complicat, és convencional, és innovador, és creatiu, és buit, és confús, etc. És evident, d'altra banda, que el terme “qualitat” pot aplicar-se a la bondat de l'equipament; diem que una orquestra és de qualitat o un museu és de qualitat quan volem indicar-ne el grau d'excel·lència. Diem tot això per mostrar la dificultat no solament de fixar estàndards de qualitat en el sentit d'excel·lència i en el sentit de característiques, sinó que, fins i tot, resulta difícil definir amb exactitud quines són aquestes característiques, independentment de la seva avaluació.

Per nosaltres, la percepció de la qualitat de les coses, inclosos els museus, ve determinada per la pròpia experiència humana, i sense aquesta experiència el concepte de qualitat no ens resulta útil. Per determinar la qualitat d'un vi no hi ha altre camí que l'experiència; hi ha qualitat perquè les persones experimentem la qualitat. Al llarg del temps, els humans hem experimentat comoditats i incomoditats, sensacions de fred i de calor, fruites dolces i fruites disgustades, i tot això ens ha permès arribar a valorar les diverses qualitats. Tot això que diem és pertinent no pas per devaluar les recerques basades amb avaluacions quantitatives o d'estàndards, sinó per mostrar les dificultats que hi ha i la pertinència d'aplicar aquest tipus de mètodes a conceptes tan complexos com els de la museologia i la museografia.

---

<sup>6</sup> STAKE, R. E. *Evaluación comprensiva y evaluación basada en estándares*. Barcelona: Graó, 2006, pp. 44-45.

Quan l'avaluació recau sobre persones, és habitual que comptant amb un nombre elevat d'individus en tinguem prou en fer una comparació entre ells i, per tant, no hi hagi la necessitat de cercar estàndards absoluts; però quan comparem museus o productes, podem comparar diversos exemples i decidir quin és millor en funció d'alguns criteris, i aquesta comparació directa i informal resulta sempre més útil, en aquests àmbits, que quan volem establir estàndards.

Quan es comença a desenvolupar una investigació en el camp de la museografia didàctica, la metodologia usual ha estat manllevada del camp educatiu i, per tant, es recomana que el primer que s'ha de fer és descriure el problema per després formular-lo, establir-ne els objectius, plantejar les hipòtesis, identificar les variables –dependents o independents- i dotar tota la recerca d'un marc teòric que permeti arribar a generalitzacions. Naturalment, en aquests casos, cal definir el mètode, delimitar indicadors, determinar la mostra i anar construint l'instrument de recollida de dades, aplicar-lo i interpretar-lo. Per acabar, amb tot això es validarà o no la hipòtesi.

És aquest camí el bon camí per una recerca en museografia didàctica? No podríem aplicar a la museografia criteris metodològics que resultarien acceptables en altres disciplines per les quals no té sentit cercar estàndards? En el fons, en tota pràctica investigadora moderna els mètodes depenen de l'objecte d'estudi. Quan s'estudia el comportament d'un aparell instal·lat en un museu és fàcil controlar tots els factors condicionants aleatoris i, fins i tot, provar-los infinitat de vegades en el laboratori. Això ens permet dir que aquest aparell pot resistir mig milió de consultes sense alterar-se o que té una velocitat determinada. Però quan parlem de conceptes molt més complicats no existeix una recerca científica en abstracte; en aquesta mena de recerques res està pautat i tot és fruit de l'experiència, de l'assaig i de l'error i, en el fons, de saber lligar al final les observacions i dades obtingudes amb els models teòrics existents, si és que n'hi ha cap. I tot aquest procés no necessàriament desemboca en una metodologia específica i reproducible; cada investigació és particular; la riquesa del treball depèn, precisament, d'aquesta singularitat i, segons el nostre criteri, tot això no fa altra cosa que donar solidesa a la recerca. Quan la recerca es vol orientar cap a un objecte d'estudi amb una rígida metodologia, tal vegada complim amb determinats estàndards acadèmics, però difícilment el resultat és diferent d'allò que ja prevèiem al principi i les hipòtesis



formulades i els mètodes descrits acaben convertint-se en màscares de l'activitat científica.

El nostre treball, en aquest sentit, també ha partit de les pautes típiques de la recerca en didàctica de les ciències socials aplicada a la museografia; també hem cercat construir estàndards i ens hem encarat amb la possibilitat de fer avaluacions quantitatives. Però la realitat és més tossuda que l'academicisme i tot ens ha portat a plantejar la nostra recerca en un marc diferent de l'habitual.

### **1.3. El camí de la nostra recerca**

La nostra recerca va de museus, però no de tot tipus de museus. Ens volem centrar en uns museus molt específics i particulars, que són aquells que tracten de la indumentària. Des de fa molt temps havíem considerat que la indumentària no és una qüestió supèrflua en el camp de la cultura humana, sinó que conté molts elements susceptibles de ser descodificats de forma significativa. Naturalment, per saber si això és així necessitàvem poder-la estudiar en les fonts més primàries existents, i aquestes són als museus d'indumentària. Les nostres preguntes eren múltiples; ens plantejàvem preguntes com les següents: com són aquests museus? Quins són els guions que transmeten als seus visitants? Poden ser útils per la majoria de les persones o van dirigits a unes minories d'estetes, dissenyadors i sastres? N'hi ha alguns de concebuts com a autèntics museus d'història? Els podríem fer servir per aprendre a l'escola reglada? Què s'hi ensenya? Són a tot arreu igual? Aquestes i d'altres eren les preguntes que ens voltaven pel cap. En cap cas ens plantejàvem fer una recerca avaluadora d'aquest tipus d'institucions, ja que sota aquest supòsit només hauríem pogut plantejar, en el marc d'una avaluació per al desenvolupament organitzatiu, si complien o no, amb més o menys eficàcia, els objectius que ells mateixos s'havien proposat; i això no és el que preteníem.

En començar la recerca intentant establir quin era l'estat de la qüestió, és a dir, si totes aquestes preguntes se les havia fetes i hi havia donat respostes algú, ens vam adonar que pràcticament no hi havia res elaborat en aquest camp. De fet, hi ha museus que avaluen els seus programes, i d'altres que no; altres tenen molt clars els seus objectius, mentre que hi ha alguns que no tenen massa clar per què exposen les seves peces; però davant aquesta diversitat evident no vam ser capaços de trobar cap plantejament global que pogués donar resposta a les preguntes que ens formulàvem. És per això que el primer

que vam intentar fer va ser delimitar una sèrie d'objectius clars per la nostra recerca i que fossin assolibles amb els instruments que podíem tenir a mà.

Un cop delimitats els objectius era evident que ens hauríem d'enfrontar amb diverses problemàtiques per caracteritzar aquest tipus d'equipaments. D'alguna manera es tractava de veure amb quins problemes específics s'enfrontaven els museus d'indumentària i fins a quin punt eren realment diferents dels problemes de la resta de museus; resultava evident, a priori, que uns museus que havien d'exposar elements fràgils i molt sensibles tinguessin problemes específics i, fins i tot, similars.

El pas següent era dissenyar un mètode per poder complir aquests objectius i és ben clar que, d'entrada, calia saber en quins museus s'exposava indumentària, on eren, com eren i de quina manera treballaven. Això ens portava, inevitablement, a un treball de camp molt ampli, ja que hi ha museus d'indumentària per tot el món. Havíem, doncs, d'acotar el camp. En primer lloc, vam considerar que la indumentària folklòrica o regional no havia de ser l'eix de la nostra recerca, ja que, sovint, aquest tipus d'indumentària respon a un esperit romàntic que res té a veure amb allò que ha estat l'evolució de la indumentària al llarg del temps; així, aquest tipus de museus acostumen a ser imatges estàtiques i fossilitzades d'una cultura i queden fora dels nostres objectius; en canvi, encaixaven molt bé en recerques sobre etnologia i folklore. D'altra banda, vam observar, també, que en el món d'avui hi ha tants sistemes indumentaris com grans grups culturals i no és possible conèixer la totalitat d'aquests sistemes, ja que a part de ser molts, són molt fluïts i canviables. És ben clar que les cultures no són estàtiques i, per tant, a la pràctica, resulten impossibles d'estudiar des de la nostra posició. Ens restava, doncs, intentar estudiar la indumentària que més influeix en els nostres entorns, i aquesta no és específica de Catalunya, ni tan sols ho és de l'Estat Espanyol. És ben cert que a Espanya hi ha elements indumentaris propis i específics i que en el passat n'hi ha hagut més, però la indumentària espanyola ha tingut i té un marc de referència en l'Europa Occidental. Aquest, doncs, hauria de ser el nostre marc de referència, encara que, quan ens hi vam posar i quan volíem cercar les principals col·leccions europees, ens vam trobar amb què freqüentment aquestes estaven a l'altra banda de l'Atlàntic; i no hauria semblat lògic prescindir-ne. La nostra recerca ens portava, doncs, a analitzar una

part nuclear del món occidental, encara que ni tan sols el podíem abastar tot sencer.<sup>7</sup> D'aquesta manera, se'ns anava delimitant el camp d'estudi.

Amb tot, havíem d'aconseguir un llistat dels principals equipaments –tasca avui relativament fàcil gràcies a la Xarxa-, els havíem de veure, havíem de parlar amb alguns dels seus responsables, intentar comparar-ne els programes, observar quines tasques de difusió feien per l'ensenyament reglat i pel gran públic i adonar-nos, també, de la qualitat de les instal·lacions, de les seves característiques i del seu funcionament. Tota aquesta tasca hauria requerit avaluar el desenvolupament organitzatiu de totes i cada una d'aquestes institucions, fer estudis qualitius d'algunes d'elles i poder-los comparar. És evident que tot això no es podia fer amb profunditat, ja que ultrapassava, amb molt, els objectius que ens havíem proposat. Ens vam limitar a avaluar informalment els equipaments i intentar adquirir “experiència” en aquest tipus d'observacions. Aquesta introducció personal en el món dels museus d'indumentària ens plantejava sempre dèficits de coneixements tant pel que fa a la gran complexitat i diversitat de teixits existents com a les tècniques per arribar al seu coneixement. Resultava necessari fer incursions a camps tan diversos com la història de l'art o l'arqueologia. En alguns casos n'hem hagut de fer, però en la gran majoria ens hem hagut de limitar a visions relativament superficials.

Amb tot, el treball de camp va ser suficient per poder-nos adonar de la gran varietat d'equipaments existents que exposen indumentària, i un objectiu important, com veurem, era intentar classificar-los. Fer aquesta classificació taxonòmica és una base important per qualsevol recerca posterior, i així ho vam entendre des del començament.

La part més important de qualsevol museu, sigui del tipus que sigui, és el missatge que ens vol transmetre, ja que qualsevol museu vol comunicar alguna cosa. Aquest va ser el segon gran desafiament, ja que calia descobrir, per sota de l'aparent diversitat, quins són els missatges comuns de tots ells, ja siguin totals o parcials.

És evident que del conjunt de missatges que els museus de la indumentària transmeten havíem d'anar a respondre les preguntes de fins a quin punt aquest món podia ser útil per l'ensenyament reglat i per l'educació en general. És ben clar que això ens obligava a

---

<sup>7</sup> En aquest sentit hauria estat important, tal vegada, poder estudiar algunes col·leccions de la costa del Pacífic dels Estats Units, del Canadà i, probablement, del Japó.

revisar si, d'alguna manera, havia hagut experiències educatives a l'entorn de la indumentària, i si així era calia ressaltar-les. Al final, no ens podíem resistir a la idea de pensar “què faria jo si hagués de plantejar un museu ideal?” I amb aquest atreviment hem cregut acomplerts els objectius de la recerca.

Aquesta recerca segueix, doncs, un plantejament ben diferent de l'habitual, ja que en gran part és analític-descriptiva, taxonòmica i interpretativa; però en cap cas segueix plantejaments hipotètic-deductius i ni tan sols pretén ser avaluadora. És ben conegut que tota disciplina en les beceroles dels seus mètodes de recerca ha de ser descriptiva i taxonòmica. De la mateixa manera que Lineus va haver d'assentar les bases de la botànica a través de l'observació, la caracterització i la classificació de la gran diversitat d'espècies, nosaltres, abans que d'altres formulin hipòtesis, ens hem hagut de conformar en fer el mateix en un camp molt més modest i menys rellevant, com és el dels museus de la indumentària, però amb el convenciment que sense aquest primer pas no en podia haver cap altre.

Si aquests pensaments sobre metodologia són els primers que volem expressar ens hem d'afanyar a dir que la segona qüestió és plantejar el perquè del nostre interès pels estudis de la indumentària i de la moda. La pregunta és pertinent, ja que tal com diu Mònica Codina “Es difícil encontrar estudios académicos que se concentren en dilucidar el entramado cultural, social y antropológico que subyace al desarrollo de la moda en el mundo contemporáneo. La complejidad del fenómeno y su aparente carácter superficial parecen provocar cierto rechazo en la academia.”<sup>8</sup> El nostre interès pels fenòmens de la indumentària i de la moda va lligat probablement a la nostra llicenciatura en Humanitats, on vam aprendre que cap fenomen humà és trivial i també una visió global de la història que ens van saber transmetre. Posteriors estudis de turisme cultural ens van reforçar la idea que aquests fenòmens de la nostra cultura, aparentment superficials –moda, indumentària, turisme, viatges, oci, etc.-, formen part del mateix nervi dels temps presents. Ens vam adonar, poc a poc, com ja havia dit Marcel Mauss, que la moda és un “fenomen social total”. No és, en cap cas, un fenomen que afecta només el vestit; de fet, es “posa de moda” una indumentària perquè aquesta està immersa dins una “canvi cultural”. Per tant, la moda de la indumentària ha estat sempre una forma

---

<sup>8</sup> CODINA, M. “Presentación”, a CODINA, M.; HERRERO, M. (ed.) *Mirando la moda. Once reflexiones*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2004, p. 11.

d'irrompre de ple en la realitat social. A mesura que els humans hem volgut generar artificialment espais comuns cada vegada més amplis, la indumentària s'ha transformat en l'element visible d'aquest espai comú. Totes aquestes reflexions sobre l'interès intrínsec de la indumentària per explicar la cultura es troben en la base d'aquesta recerca.

I per què fer-ho mitjançant, fonamentalment, els museus? No hem d'amagar que el nostre pas per un grup de recerca universitari que focalitza una part important del seu treball en la museografia n'ha estat el responsable. Hauríem pogut plantejar l'estudi de la indumentària a partir de molts altres elements, com podrien haver estat la història de l'art o també el disseny. Però el museu és un mitjà de comunicació dirigit a determinats tipus de públic i també és un instrument al servei de l'educació. Introduir en l'educació els conceptes que es poden extreure de l'estudi de la indumentària i de la moda que hi ha en els museus semblava un objectiu prou important. En aquest sentit, compartim i fem nostres les paraules que cita Mònica Codina: "Esta es la tarea pedagógica del presente. Introducir la finura del espíritu en la raíz misma de la vida de trabajo profesional, familiar y social de cada individuo. Para esto hace falta también y en primer lugar que esa finura se viva en la educación misma."<sup>9</sup>

#### **1.4. Estructura general del treball**

La present recerca s'ha estructurat en catorze apartats o grans capítols, un apartat bibliogràfic i en annexos finals. El treball comença per fixar els objectius de la recerca, que entenem que han de ser limitats i clars. És allò que ens proposem fer. Li segueixen dos grans apartats que fan referència a la problemàtica general que té la recerca en indumentària i, sobretot, a la problemàtica específica dels museus d'indumentària.

Un cop establerta aquesta problemàtica plantejarem dos capítols importants de caire metodològic; el primer està dedicat, precisament, al mètode de treball, mentre que el segon detalla el treball de camp.

Posteriorment, segueixen dos grans apartats que a partir de l'evolució dels museus d'indumentària estableixen una classificació tipològica dels equipaments. Com a resultat de tot això introduïm dos dels capítols més densos del treball i que fan

---

<sup>9</sup> Op. cit. p. 7.

referència, d'una banda, als principals missatges que transmeten els museus i col·leccions d'indumentària sotmesos a estudi i, d'altra banda, ordenem els guions respecte al temps històric.

Finalment, i abans del capítol de conclusions i de l'apartat bibliogràfic, introduïm dos grans capítols en els quals a partir de les funcions dels museus d'indumentària ens endinsem a analitzar la seva relació amb el camp de la didàctica, i un darrer capítol d'anàlisi quantitativa dels equipaments de presentació de la indumentària.

Pel que fa als annexos, en aquesta recerca són importants, en especial l'annex primer, ja que constitueix el resultat detallat d'una bona part del treball de camp, és a dir, les fitxes de tots i cada un dels principals museus i col·leccions visitats, i que és la matèria primera amb què s'ha construït la recerca.

## 2. ELS OBJECTIUS DE LA RECERCA

Entenem com a objectiu, en el marc d'aquesta tesi, no sols l'objecte del treball –la indumentària-, sinó, i sobretot, la finalitat que ens proposem, és a dir, vers on encaminem l'execució de la recerca. En efecte, qualsevol investigació sobre la indumentària es justificaria per si mateixa, donat que la indumentària constitueix no solament una part important de la cultura material, sinó, també, un element ideològic i simbòlic. Amb tot, allò en què ens interessa aprofundir no és la indumentària en si mateixa, és a dir, l'objecte de la recerca, sinó, sobretot, el coneixement dels seus aspectes museològics i museogràfics, la qual cosa vol dir: quins elements d'indumentària s'exposen preferentment en els museus del món occidental, amb quin context i finalitat són exposats i de quina manera es porta a terme l'exposició dels materials. Aquests aspectes són especialment rellevants en el camp de la didàctica específica de les ciències socials, donat que els museus d'indumentària són el lloc apropiat per a divulgar i interpretar aquesta part tant important de la cultura material humana. Per tant, podem resumir aquest objectiu dient que allò que pretenem és **analitzar els aspectes museològics i museogràfics de la indumentària, és a dir, què s'exposa, com s'exposa i per què s'exposa.**

Si aquest és un objectiu general, és evident que es pot desglossar i concretar, al menys, en dos objectius específics de la recerca. El primer és intentar comprendre mitjançant una anàlisi rigorosa dels museus d'indumentària quines són les funcions que aquests equipaments compleixen en la cultura occidental. Hi podria haver moltes funcions per un museu d'indumentària, que van des d'una simple col·lecció d'objectes al servei de sastres i dissenyadors, fins a col·leccions d'objectes relacionats amb persones i destinats a mitòmans o maniàtics. Entre aquests dos extrems hi ha una gran variabilitat de possibles destinataris d'un museu d'indumentària: els estetes, els industrials tèxtils, les modistes, etc. Molts museus del món exhibeixen com a objectes importants peces que, en realitat, són relíquies; als Estats Units, prop de Washington, a Mount Vernon, es conserven determinats uniformes pertanyents a prohoms de la pàtria; a *Les Invalides* de París i al Museu Napoleònic de l'Havana es conserven i exhibeixen col·leccions d'objectes relacionats amb Napoleó; a Londres s'exhibeixen peces de roba que van pertànyer a l'almirall Nelson i també a Churchill, entre d'altres. I tot això, sovint pot ser considerat, també, indumentària, però l'objectiu de l'exposició respon, en aquests casos, a una mitologia de caràcter patriòtic no massa allunyada de la que practiquen els devots d'Elvis Presley quan van en peregrinació a la seva tomba de Graceland, a Memphis. També cal dir que l'Europa Occidental, des de l'Edat Mitjana com a mínim, s'ha omplert d'exposicions de relíquies de sants que consistien no solament amb restes humanes, sinó també amb indumentària. D'aquesta manera, milers de teixits fragmentats, mutilats, retallats i trossejats han estat objecte de veneració per milions de persones, i encara ho són avui. Quina és la finalitat, doncs, amb què s'exposen els teixits en els museus del món? Fins a quin punt aquestes exposicions no són, sovint, reflex d'alguna de les idees exposades anteriorment? Per tant, el primer objectiu específic d'aquesta recerca ha de ser **analitzar i comprendre les funcions dels museus de la indumentària a la cultura occidental, així com classificar-los.**

Hi ha, però, un darrer interès en la nostra recerca, que està directament relacionat amb el camp específic on s'insereix el nostre treball: la didàctica de les ciències socials. Es tracta de descobrir el valor didàctic, si és que hi és, d'aquests equipaments. No volem pas dir que es tracta d'esbrinar l'ús que l'escola fa dels museus d'indumentària, ja que aquest aspecte és irrellevant. Es tracta, en canvi, de conèixer el seu potencial com a instrument didàctic no sols per a l'escola reglada, sinó, i sobretot, per un públic àvid



d'esbarjo i oci cultural i que pot vehicular els seus interessos a través del camp molt particular i concret de la indumentària. Cal dir, en aquest aspecte, que la indumentària és un objecte que no acostuma a ser tractat en el camp acadèmic de la "cultura", donat que des d'àmbits acadèmics es considera un element superficial i banal.<sup>10</sup> És curiós observar com als tractats sobre història de la cultura no es deixen mai de plantejar aspectes relatius al pensament polític, religiós i filosòfic; tampoc obliden l'arquitectura, la pintura, l'escultura i la música, i, fins i tot, les arts decoratives són objecte d'alguna atenció —encara que, és ben cert, molt mínima—. En canvi, aquests manuals o tractats solament parlen de la indumentària, quan ho fan, de forma anecdòtica, com una simple curiositat reduïda a l'univers de sastres i modistes.

La situació d'irrellevància de la indumentària en el camp de la cultura també es dona, i molt més, en el camp de la didàctica. Això no és estrany que sigui així, donat que la didàctica acostuma a ser considerada, simplement, una disciplina instrumental que fa de nexa de transmissió entre la cultura acadèmica i els infants, i, per tant, tot allò que no existeix per la cultura acadèmica tampoc ha de ser objecte de tractament envers els infants. És per això que el segon objectiu específic de la nostra recerca és el d'**analitzar el valor didàctic de la indumentària i dels seus museus**.

En resum, doncs, el nostre treball està centrat en un objectiu general i dos d'específics que formulem de la manera següent:

OBJECTIU GENERAL: analitzar els aspectes museològics i museogràfics de la indumentària, és a dir, què s'exposa, com s'exposa i per què s'exposa.
--

PRIMER OBJECTIU ESPECÍFIC: analitzar i comprendre les funcions dels museus de la indumentària a la cultura occidental, així com classificar-los.
--

SEGON OBJECTIU ESPECÍFIC: analitzar el valor didàctic de la indumentària i dels seus museus.
--

<sup>10</sup> Sobre la superficialitat de l'element indumentari i d'una de les seves manifestacions, la moda, i la conseqüent manca d'estudis acadèmics que això ha provocat vegis a CODINA, M. "Presentación", a CODINA, M.; HERRERO, M. (ed) *Mirando la moda. Once reflexiones*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2004, pp. 11-12.



### **3. DE LA PROBLEMÀTICA GENERAL DE LA INDUMENTÀRIA A LES PREGUNTES FONAMENTALS**

#### **3.1. Les fonts de la indumentària i el seu valor**

La indumentària, com qualsevol resta del passat, és una font de tipus material i té uns valors afegits. Per tant, el seu valor per nosaltres és doble: d'una banda té un valor propi derivat de la matèria i el treball afegit o artístic que la componen; d'altra banda, té un valor estrictament vinculat al seu caràcter de font del passat. Aquest doble valor de la indumentària –com a font històrica i com a obra d'art- es reflecteix en els teixits i vestits de les classes altes; pel que fa a la indumentària de les classes socials inferiors, en canvi, només actua com a font històrica, essent escàs o pràcticament inexistent el seu valor afegit. De tot això es desprèn, en part, l'evidència que el gruix de museus d'indumentària compti entre les seves col·leccions amb exemplars corresponents als models de les classes altes i que obviï la indumentària de les classes baixes, perquè – entre d'altres possibles raons-<sup>11</sup> els seus exemplars indumentaris no són contemplats

---

<sup>11</sup> Entre les raons per les quals els elements del vestit de les classes socials inferiors no se solen mostrar als museus d'indumentària podríem apuntar, a més del fet que es tracta d'exemplars mancants de

com a obra d'art. Per tant, és de suposar que les col·leccions actuals de teixits i indumentària es basen, en gran part, en la concepció estètica del vestit com a obra d'art sense tenir en compte el potencial del vestit com a font històrica; és a dir, sense tenir present les múltiples lectures a què la indumentària, com a objecte del passat, pot donar peu.

D'altra banda, i també com a tota font, la indumentària està subjecta a un procés de selecció que no depèn només del seu valor material sinó que depèn, sobretot, del seu valor documental. Les fonts històriques actualment existents no són pas el resultat aleatori d'elements conservats, sinó el resultat d'un rigorós procés de selecció; així, la documentació arxivística que es conserva, per exemple, en una casa senyorial, en una hisenda o en una casa parroquial és una selecció d'aquells documents que poden ser útils en el futur, ja sigui per refermar i consolidar el patrimoni, per demostrar els vincles d'herència patrimonial, mantenir cohesionada la propietat, assenyalar les aportacions de cadascú al patrimoni comú i, en definitiva, tot allò que fa referència als valors de la propietat. Bé és cert que també es conserven altres documents vinculats a valors emocionals, però aquests últims només es mantenen en el temps mentre perviu el record de l'emoció. Això mateix passa amb els béns immobles on, paradoxalment, es conserven més catedrals visitables que cases d'artesans medievals, es conserven més palaus burgesos que vivendes proletàries, i aquest fet tampoc es deu a l'atzar. Si això passa amb tota mena de fonts per raons ideològiques, per què no ha de passar amb la indumentària?

Els museus d'indumentària reflecteixen, doncs, en primer lloc, aquesta problemàtica de les fonts vistes gairebé exclusivament com a objectes estètics, i aquest fet certament no és exclusiu d'aquest tipus de museus; també els museus d'art, per exemple, reflecteixen molt més les produccions de les classes altes que les de les classes baixes.<sup>12</sup> D'igual manera, els museus d'arts decoratives només mostren els productes generats per a les

---

l'aspecte estètic de la indumentària, el fet que les classes inferiors utilitzaven una mateixa peça de vestir fins que acabava esquinçada o feta malbé de tant fer-ne ús; és més, probablement, aprofitaven els estrips o allò que quedava per donar-los-hi alguna altra funció: draps, venes, etc. i, per tant, no han sobreviscut massa restes.

<sup>12</sup> Fins i tot, el pintor flamenc Pieter Brueghel, que pinta figures, activitats i paisatges propis de les classes baixes, exerceix el seu art aparentment proletari per gaudi de les classes altes; com al renaixement l'adopció de pastorel·les era un tema exòtic pel gust de les classes altes.

classes altes.<sup>13</sup> Així, doncs, en segon lloc, els museus d'indumentària posen de manifest la problemàtica que gira entorn la selecció de les fonts històriques; de la mateixa manera que han perdurat gran multitud de vasos de vidre refinats del segle XVIII o jocs de coberteria d'or utilitzats pels estaments privilegiats i no ho han fet toscos gots de ceràmica d'ús habitual entre les classes baixes, han perdurat vestits i accessoris de les classes altes i no de les classes inferiors.

Per tant, si totes les premisses que hem anunciat són certes, els museus d'indumentària com a font del passat tenen un valor limitat, ja que sols ens poden mostrar una part de la societat –les classes més privilegiades– i ens amaguen, per desconegues, el que podríem anomenar les classes populars. Aquest fet, que tampoc és exclusiu de la indumentària, ja que el trobem, com hem dit, en tot tipus de fonts, afecta, sens dubte, el valor educatiu dels museus del vestit. És a dir, en la mesura que el museu d'indumentària no ofereix els models amb què les classes populars s'han vestit, el seu valor com a font històrica i les seves potencialitats didàctiques resten molt limitats.<sup>14</sup> Tal vegada per aquest motiu, els museus d'indumentària solen restar allunyats de plantejaments didàctics, i tant l'ordenació de les col·leccions com la seva presentació al públic responen més a criteris d'“escaparatisme” i a espais de presentació de la moda – altra vegada sembla que l'elitisme que rau a l'origen de les seves col·leccions s'imposa també en el mode de presentació– que no pas a criteris propis d'equipaments destinats a fer comprendre l'evolució de la cultura humana en el seu aspecte de protecció i confort. En aquesta recerca voldríem plantejar si és cert que el valor de les col·leccions és inversament proporcional a les possibles aplicacions didàctiques. Es tracta, doncs, de comprovar fins a quin punt una bona part d'aquests equipaments tenen o no una autèntica vocació didàctica més enllà de la necessitat natural de comunicar els seus continguts a un públic d'ampli espectre.

### **3.2. Canvis anecdòtics i canvis profunds que regeixen els vestits**

---

<sup>13</sup> És cert, però, que aquesta tendència ha estat superada, en les darreres dècades, per un seguit de museus i centres d'interpretació que han intentat recuperar tant els estris com les eines de treball i altres aspectes relacionats amb la vida quotidiana de les classes treballadores. Però fins i tot aquesta tradició s'emmarca, sovint, dins una tradició etnogràfica, pròpia d'una burgesia industrial i financera.

<sup>14</sup> La utilització del terme “didàctica” –“didàctiques”, en aquest cas– respon a la dimensió aplicada del terme “educació”; aquest últim l'entendem molt més relacionat amb una dimensió moral i/o filosòfica molt complexa i que no intentarem analitzar en aquest treball.

Una segona problemàtica relacionada amb la indumentària fa referència a l'origen dels seus canvis: uns són deguts a causes profundes, per contra, altres es deuen a simples anècdotes. Per exemple, la moda de portar perruques àmpliament estesa entre les classes privilegiades i que va durar més d'un segle sembla ser que va tenir com a principal propulsor el rei Lluís XIV; no perquè fos calb –diuen que més aviat tenia una cabellera abundosa,<sup>15</sup> sinó per guanyar estatura. D'aquesta manera va instaurar la moda de la perruca de melena anomenada *in folio* –alta, amb dos pics i arrissada-. D'igual manera, i probablement per la mateixa raó, va ser ell qui va promoure en el vestit de cort els talons alts –de fins a 12,5 cm- i de pell vermella. Com hem dit, això són exemples d'anècdotes que afecten determinats aspectes de la indumentària. És important, doncs, no perdre's en les anècdotes i anar a cercar els canvis originats per causes menys trivials i que, per tant, poden mostrar o explicar alhora canvis més profunds referents a aspectes socials, històrics, econòmics, ideològics, etc. Aquest seria el cas, per posar un exemple, de la irrupció de teixits de cotó estampat a la indumentària europea de finals del segle XVIII i principis del segle XIX. El seu ús corresponia a una naixent i poderosa indústria del cotó, fruit de les colonitzacions de terres aptes per a la seva producció, amb una incipient tecnificació que comportà la democratització d'aquest teixit perquè el seu preu era molt més assequible que les sedes, rasos i brodats que només podien permetre's les classes més riques o privilegiades.

Arribats aquí caldria preguntar-nos, fins a quin punt les anècdotes són rellevants en la història de la indumentària?

### **3.3. La indumentària, mirall dels cànons estètics**

El tercer dels problemes de tipus general que planteja l'estudi de la indumentària és el fet que l'acceptació o no dels models està molt vinculada al concepte de bellesa. Donat que el concepte de bellesa és dinàmic i canvia d'acord amb altres valors de cada època, el problema de la seva valoració, avui, és fonamentalment un problema lligat, doncs, a les idees estètiques.<sup>16</sup> La valoració de la indumentària de qualsevol època implica, per

---

<sup>15</sup> COSGRAVE, B. *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*, Editorial Gustavo Gili, Col·lecció GGmoda, Barcelona, 2006, p. 159.

<sup>16</sup> Resulta certament difícil descodificar molts elements de la indumentària si no es té en compte l'evolució de les idees estètiques. Això afecta no només la persona vestida, sinó també el cos despullat, el nu, i les diferents mirades que l'ull ha tingut sobre el nu. De fet, el rerefons de la indumentària no és més

tant, un coneixement previ de les idees estètiques de l'època concreta, perquè en aquestes es troba l'origen o la raó d'alguns dels trets característics de la indumentària i dels seus accessoris. Així, per exemple, entre les darreries del segle XV i el segle XVI la majoria de les dones de les corts europees s'afaitaven el naixement del cabell, perquè una front alta responia a l'ideal de bellesa de l'època. Avui en dia, observem el retrat de Simonetta Vespucci, de Piero di Cosimo, i ens és potser difícil imaginar la seva bellesa, perquè no s'ajusta als canons de la nostra època; un efecte ben diferent del que produïa el mateix retrat als seus contemporanis. Així, doncs, dins la història de la indumentària i de les idees estètiques hi ha conceptes com proporció, harmonia, extravagància, exageració, refinament, austeritat, colors, símbols... Entre ells, i amb certa rellevància, apareix el concepte de "lletjor" i la idea que allò lleig pot ser necessari per la bellesa, perquè "el universo creado es un todo que ha de apreciarse en su conjunto, donde las sombras contribuyen a que las luces resplandezcan mejor, e incluso lo que puede ser considerado feo en sí resulta bello en el cuadro del orden general."<sup>17</sup> D'aquesta manera, allò aparentment lleig pot arribar a ser estètic; així, doncs, els estrips, la roba estripada, per exemple, de ser lletja –potser per ser sinònim de pobresa, de manca de mitjans- pot arribar a ser moda i, com a tal, preuada, alabada i pagada a alt preu. Aquesta tendència dels estrips que tant agrada al jovent de l'actualitat, i és criticada per lletja per les persones més grans, va ser una moda estesament seguida durant el segle XVI que va perdurar de manera més subtil en modes o estils molt posteriors. La bellesa és, doncs, una categoria subjectiva que afecta de manera diferent l'ésser humà segons variables cronològiques i geogràfiques.<sup>18</sup>

La filosofia ha tractat àmpliament aquest tema; David Hume, per exemple, va escriure que "la belleza no es una cualidad de las cosas mismas: existe tan sólo en la mente del que las contempla y cada mente percibe una belleza distinta. Puede incluso suceder que alguien perciba fealdad donde otro experimenta una sensación de belleza; y cada uno debería conformarse con su sensación sin pretender regular la de los demás. Buscar la belleza real o la fealdad real es una búsqueda tan infructuosa como pretender establecer

---

que modificar el cos, i amb aquesta finalitat s'entenen, també, molts dels elements associats al vestit –el maquillatge, el pentinat, els accessoris, les sabates, els barrets, etc.

<sup>17</sup> ECO, U. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2004, p. 148.

<sup>18</sup> Sobre el subjectivisme de la bellesa són summament interessants i coneguts els assajos de pensadors com Immanuel Kant –*Crítica del juicio*- o Edmund Burke –*Indagación filosófica sobre el origen de las ideas acerca de lo sublime y lo bello*.

lo que es realmente dulce o amargo.”<sup>19</sup> I així com hi ha una subjectivitat individual, hi ha també una subjectivitat col·lectiva sobre la bellesa que ha influït irremeiablement en la indumentària i la moda al llarg dels temps.

Encara podem dir més sobre el concepte de bellesa i les seves implicacions en la indumentària. Aquest concepte va lligat, a vegades, a la estandardització –com seria el cas de la ideologia estètica del grup de la Bauhaus- que, al seu torn, pot anar lligada al concepte o la realitat del consum; o, ben al contrari, el concepte de bellesa també està lligat a l'exclusivitat. Per posar un exemple, la roba dels grans magatzems com Zara o H&M es pot considerar bonica tot i tractar-se de peces de roba produïdes en massa, no úniques i amb formes estandarditzades; alhora, però, hi ha roba d'aquest tipus que acaba essent considerada bonica –tot i que en principi no fos massa acceptada- per efecte repetició, un cop s'ha vist una i altra vegada tant a les botigues, al carrer, a les revistes, a la televisió... Pel contrari, una peça de roba pot arribar a considerar-se bonica pel sol fet de ser quelcom exclusiu, una peça única o gairebé única.

Fem important èmfasi sobre la problemàtica que el concepte de bellesa pot presentar en la indumentària, perquè creiem que és rellevant des del punt de vista de la didàctica, atès que utilitza conceptes molt subjectius i és difícil ensenyar amb aquest tipus de conceptes. La subjectivitat sempre significa una necessitat prèvia de contextualització. Per tant, podem preguntar-nos, quin pes tenen els sistemes filosòfics i les teories estètiques en la definició del vestit de cada dia?

### **3.4. La indumentària, un món de particularitats i generalitzacions que n'enfosqueixen la nomenclatura**

L'estudi de la indumentària presenta un quart bloc de problemes que van lligats a la singularitat i particularitat de la indumentària dins de cada territori i de les generalitzacions que es poden establir entre territoris diferents. És a dir, les formes culturals que imperen a Europa des de l'Edat Mitjana, i la seva característica fragmentació, creen un mosaic de vestits resultat de mil i una influències lligades a les matèries primes, el clima, l'impacte de les xarxes comercials, les tradicions anteriors,

---

<sup>19</sup> HUME, D. *Ensayos morales y literarios*, 1745. Madrid: Tecnos, 2008.



etc. Aquesta afirmació és vàlida, sobretot, pel que fa a les classes populars.<sup>20</sup> En canvi, les classes altes, subjectes a cercles culturals i comercials més amplis i amb relació contínua, tendien més a homogeneïtzar la indumentària. Així, en determinats moments, la indumentària del rei de França podia ser semblant a la del rei d'Anglaterra.<sup>21</sup> Veiem, doncs, que es creen uns estrats d'indumentària on s'observa que a les classes baixes hi ha una gran diversitat regional –molt lligada a les disponibilitats materials més elementals–, mentre que a les classes altes hi ha tendències a crear models més reglamentats i, fins a cert punt, amb tendències uniformitzadores. La propagació de la utilització de pell d'ermini com a component de luxe entre les classes privilegiades de tota Europa –quan al principi tan sols s'emprava en regions més nòrdiques– és un exemple de com algunes tendències d'origen regional es poden arribar a imposar entre les classes altes més enllà de les fronteres territorials. Per tant, aquest mosaic cultural tan fragmentat, amb ritmes diferents que comporten una “dissincronització” dels canvis, fa que sigui molt difícil generalitzar les tendències fins i tot parlant de les classes altes. És més, tot aquest joc complex de forts regionalismes, d'una banda, i de corrents d'influències interregionals, de l'altra, ha donat lloc a multitud de vocables relacionats amb els components del vestit i dels seus accessoris. El problema rau, no tant en l'elevat nombre de vocables, sinó en la multiplicitat de significats d'aquests mots. Aquest fet té com a conseqüència una problemàtica de difícil solució, i, fins avui, els intents d'elaborar estudis de síntesi sobre la nomenclatura de la indumentària no han estat massa satisfactoris.

De tota manera caldria interrogar-nos fins a quin punt els particularismes en la indumentària són profundament significatius.

### 3.5. Històries de sastres *versus* història de la cultura

El cinquè bloc de problemes a què un estudi de la indumentària ha de fer front està relacionat amb les obres de divulgació. La història del vestit originàriament ha tingut interès pels sectors que es dediquen o que estan més directament relacionats amb la

---

<sup>20</sup> Tot i que és cert que, a vegades, les classes populars, per imitació de les classes superiors, han acabat adoptant tendències indumentàries o elements del vestit propis d'altres indrets.

<sup>21</sup> Si bé l'estudi comparatiu de les semblances i similituds entre la indumentària dels dirigents d'aquests dos països, i d'altres països europeus, amb èpoques de més apropament i d'altres de més distanciament, podria constituir una tesi per si sola, entenem que entre les classes socials superiors hi ha hagut més fluïdesa en quant a l'evolució de la moda en el temps i a les relacions d'influència i intercanvi de tendències indumentàries.

història de la confecció. Així, trobem que, tradicionalment, la història del vestit s'explica lligada a la història dels sastres, de les modistes i, més recentment, dels dissenyadors.<sup>22</sup> La història de la indumentària és una història dels sabaters, dels teixidors i teixidores, dels sastres, dels fabricants de barrets, dels perreuers, dels perfumers i dels fabricants de guants, etc. Sembla lògic, doncs, que la bibliografia s'hagi nodrit des de sempre d'aquesta corrent lligada als "oficis" del vestit. Exemples paradigmàtics d'aquesta realitat els trobem en llibres de divulgació com *Historic Costumes and How to Make Them*, de Mary Fernald i Eileen Shenton,<sup>23</sup> o *Historical Fashion in Detail*, d'Avril Hart i Susan North,<sup>24</sup> que basen el seu estudi del vestit històric en els patronatges.

Pel que fa a les obres de divulgació realitzades des de l'òptica de la història de l'art, ens trobem amb el problema que acostumen a estar fetes per historiadors de l'art que, la majoria de les vegades, desconeixen la complexitat de les peces a l'hora d'explicar-les i, com a conseqüència, provoquen confusió en la comprensió del lector. Tampoc és fàcil entendre amb l'anàlisi única de les pintures, escultures, gravats, els colors i textures de les teles que conformen la indumentària, i que depenen molt de l'habilitat de l'artista. A més, les obres artístiques difícilment mostren tots els elements que componen una indumentària i, sovint, els estudis basats en elles obliden aprofundir en les peces més amagades del vestit.

El que sembla evident és que existeix un cert dèficit d'estudis d'indumentària analitzada estrictament en el seu context històric: sociològic, econòmic, ideològic, polític... Fins i tot, una obra compendi de la cultura europea com és *The Culture of the Europeans. From 1800 to the present* obvia cap referència a la indumentària com element rellevant de la cultura d'Occident.<sup>25</sup> De tot això se'n deriva, doncs, que la indumentària està poc integrada en la història de la cultura. Una possible explicació d'aquest fet, com ja hem fet esment anteriorment, rau en la idea que la indumentària, entesa com a part lligada a

---

<sup>22</sup> Cada cop més, i des dels anys seixanta del segle XX, proliferen els llibres on la indumentària més contemporània s'explica a través dels seus creadors: els dissenyadors; i la perspectiva imperant és, sovint, la de la moda com a producte del geni d'aquests artistes. Tant és així que fins i tot es creen museus a l'entorn de dissenyadors de moda, com és el cas del Christian Dior Musée o el Museo Salvatore Ferragamo.

<sup>23</sup> FERNALD, M.; SHENTON, E. *Costume Design and Making. A Practical Handbook*. London: Adam & Charles Black, 1937.

<sup>24</sup> HART, A.; NORTH, S. *Historical Fashion in Detail. The 17th and 18th Centuries*. London: V&A Publications, 1998.

<sup>25</sup> SASSOON, D. *The Culture of the Europeans. From 1800 to the present*. Barcelona: Crítica, 2006.

la moda i degut a la creixent identificació de la primera amb la segona, és concebuda com una forma de la cultura de la banalitat, d'allò superficial, i, per tant, hi ha una certa por o reticència a analitzar-la des d'una perspectiva històrica acadèmica i seriosa. La banalització de la indumentària, el seu tractament com a quelcom superficial i, fins i tot, frívol, lligat al consumisme i una conseqüent condemna moral, ha impedit que la indumentària sigui analitzada en la seva vessant de significant social.

L'ostracisme a què ha estat sotmesa la indumentària no ha tingut en compte el fet que des de l'anàlisi de la societat es pot explicar l'evolució de la indumentària, i viceversa, i que una anàlisi exhaustiva de la indumentària pot dir molt de la societat que la va emprar o que l'està emprant. Aquesta rellevància de l'aspecte social i, fins i tot, socialitzador del vestit, tan llargament oblidat en estudis sobre el tema, ha estat sempre contemplada en estudis sobre el vestit realitzats per la disciplina de l'antropologia cultural.<sup>26</sup> Així, doncs, seria possible realitzar un estudi de la indumentària des d'enfocaments sociològics?

### 3.6. El problema de basar-se en fonts adulterades

Per últim, la sisena problemàtica de la indumentària està relacionada amb les fonts. No ens referim a fonts primàries com teixits o peces de vestit, que, com s'ha indicat, representen un problema *per se* degut a la seva fragilitat i la conseqüent manca d'exemplars en un estat més o menys òptim per ser estudiats, sinó a altres fonts de què els historiadors s'han servit. Precisament, i a causa de la fragilitat del material, molt sovint s'ha hagut de recórrer a fonts indirectes, amb la problemàtica que la utilització de fonts indirectes pot comportar; ens referim, especialment, a la manca d'exactitud. En termes platònics, a mode de metàfora, podríem considerar les fonts indirectes com un succedani o una còpia corrompuda de les primàries, de tal manera que la còpia ha perdut qualitats respecte a l'original i, en el cas de la història, pot ser el resultat d'una mala interpretació o una interpretació errònia de l'original, de la font primària. En conseqüència, la font secundària o indirecta podria transformar o tergiversar, encara sense pretendre-ho i de la manera més innocent –tot i que també deliberadament, si hi ha intenció–, la informació de la font primària. En l'estudi de la indumentària, ens

---

<sup>26</sup> La indumentària i la moda són socialitzadores en tant que posen de manifesten la pertinença o no de l'individu que la porta a una determinada societat, classe social o context social.

trobem, de fet, amb alguns casos on s'han reconstruït hipotètiques formes indumentàries del passat a través de fonts directes manipulades tals com imatges, relats mitològics, literaris, etc. i els resultats han estat poc fiables. Un exemple molt interessant i, fins i tot, impactant –per les darreres revelacions produïdes en els últims anys-<sup>27</sup> pot ser el de la indumentària cretenca d'època minoica. Arthur Evans, que començà a excavar el palau de Cnossos l'any 1899, inicià la reconstrucció del palau a partir dels anys vint del segle XX i ho feu amb ciment armat. Amb la reconstrucció arquitectònica s'endegà una reconstrucció i restauració dels frescos, els murals en relleu i les estatuetes que s'hi havien trobat. Aquesta tasca estava a mans del pintor i artista francès Emile Gilliéron i del seu fill. Evans i Gilliéron, doncs, van restaurar les estatuetes,<sup>28</sup> els frescos i els estucs que s'havien trobat de manera fragmentària tot fent assemblatges de diferents parts que, sovint, no corresponien a un mateix tot, i afegint elements ornamentals que en les pintures o estatuetes originals no apareixien.<sup>29</sup> El resultat va ser tot un seguit d'exemples iconogràfics que, tot i la voluntat d'aproximar-se als originals, eren un producte manipulat i, com a tal, podia allunyar-se de la realitat o del moment històric que els havia creat. De fet, aquests mites iconogràfics com la famosa “Parisienne” o el “Príncep dels Iliris”, també anomenat “*Priest-King*”, per citar alguns dels exemples més coneguts, han estat referents a l'hora d'estudiar la indumentària cretenca d'època minoica. Ara bé, aquestes imatges van ser creades a partir de diferents fragments i amb afegitons del restaurador; i tot això ha creat conjunts indumentaris que els historiadors han considerat i han estudiat com a tals, sense tenir en compte que aquests conjunts o combinacions potser mai van existir. És aquest, doncs, un exemple de com fins i tot les fonts primàries poden ésser manipulades amb la conseqüent falsació dels estudis que es basin en aquestes fonts. Per tant, això ens fa demanar-nos, de quines fonts ens podem realment refiar?

### **3.7. Una pregunta per cada problema**

---

<sup>27</sup> Revelacions que consideren còpies o rèpliques, i en alguns casos invencions, la majoria d'estatuetes minoiques de molts museus que en posseeixen, especialment, museus nord-americans.

<sup>28</sup> Gilliéron, fins i tot, va fundar un negoci basat en la creació d'estatuetes a mode de “souvenir” turístic que venia als primers turistes o visitants de les ruïnes i que eren fetes, en alguns casos, segons encàrrec del comprador.

<sup>29</sup> Aquesta afirmació no posa en dubte la qualitat de les reconstruccions i el fet més que probable que a l'hora de portar-se a terme es basessin en tot moment en altres exemples trobats. Tampoc posa en dubte la bona fe o la suposada bona intenció en una pretensió de fidelitat en les reconstruccions. Ara bé, sí es pot dir que, en l'afany de fer atractiu al públic el jaciment, Evans i Gilliéron es van sobrepassar en les seves actuacions i van afegir detalls allà on no hi eren i van crear mites iconogràfics que potser no van existir mai d'aquella manera.

En resum, doncs, podem dir que hem examinat una sèxtuple problemàtica que es podria formular de la següent manera:

1. La indumentària com a font té un caràcter limitat, donat que tant si es contempla com a font històrica com si es ressalta la seva vessant d'obra d'art mostra una realitat social parcial, ja que pràcticament només es conserven peces pertanyents a les classes socials superiors.
2. Els canvis en l'evolució de la indumentària tenen una naturalesa molt divergent: uns tenen origen en anècdotes, d'altres es basen en causes profundes.
3. Les manifestacions d'indumentària d'un període estan estretament lligades a la concepció de bellesa d'aquest període i aquest concepte és canviant i molt complex.
4. La indumentària presenta grans dificultats pel que fa a la seva nomenclatura; la manca de treballs de síntesi en dificulta tant el seu estudi com la seva didàctica.
5. Les obres de divulgació sobre indumentària no han estat enfocades des de punts de vista sociològics.
6. La indumentària s'ha estudiat, sovint, a partir de fonts indirectes, amb les inexactituds que això pot comportar.

Dels sis problemes plantejats en aquest apartat en deriven sis qüestions que anirem analitzant al llarg de l'assaig i que podríem resumir de la manera següent:

1. Tenen realment utilitat didàctica els museus d'indumentària?
2. Són rellevants per als objectius de la comprensió del significat de la indumentària les anècdotes que de la seva història se'n deriven?
3. Quin pes tenen els sistemes filosòfics i les teories estètiques en la definició de la indumentària quotidiana?

4. Fins a quin punt els particularismes en la indumentària són profundament significatius?
5. És possible realitzar un estudi de la indumentària des d'enfocaments sociològics?
6. De quines fonts ens podem realment refiar?

## **4. PROBLEMÀTICA ESPECÍFICA DELS MUSEUS D'INDUMENTÀRIA**

### **4.1. Un material fràgil, difícil de conservar**

Si fins ara hem analitzat la problemàtica general de la indumentària com a objecte de coneixement, anem ara a internar-nos en l'anàlisi dels problemes específics que presenta la seva museografia. Per començar, un dels problemes dels museus d'indumentària va molt lligat a la fragilitat del material amb què estan fetes les fibres. Així, les fibres que componen els teixits són, sovint, una matèria orgànica i presenten, doncs, llacunes de conservació.<sup>30</sup> De fet, pocs elements desafien el pas del temps; així com l'aliment en contacte amb l'oxigen i la llum es degrada, igual passa amb la indumentària. Tot i que hi ha maneres de pal·liar aquest efecte devastador del pas del temps, no s'ha trobat la manera de detenir-ne el procés de deteriorament. La majoria de museus i les seves col·leccions han de lluitar contra el desgast que provoca el pas del temps,<sup>31</sup> però en el cas dels museus d'indumentària això és molt més evident. Un tipus de museus que

---

<sup>30</sup> Si els vestits del segle XX i del segle XXI fets amb matèria sintètica –derivats del petroli, altres composicions de química inorgànica, etc.- fossin exposats en el futur potser no presentaran aquesta problemàtica.

<sup>31</sup> Una tipologia de museus que potser escapa una mica de la tirania que el temps exerceix sobre les seves peces són els museus arqueològics, en especial pel que fa a les restes pètries. De totes maneres, sempre hi pot haver altres agents, més enllà de la llum o l'oxigen, que poden malmetre les peces.

podria estar subjecte a una problemàtica semblant a la dels museus d'indumentària podrien ser les pinacoteques, donat que els materials que serveix de base per les obres d'art que alberguen acostumen a ser llenços, i, per tant, teixits, i els pigments o els aglutinants són elaborats amb freqüència a base de materials orgànics. Tornant a la problemàtica concreta dels museus d'indumentària ens trobem, doncs, que un vestit, com tota matèria orgànica, d'aquí mil anys difícilment es preservarà com a mínim en les mateixes condicions en què es troba avui dia. Això obliga el museu a prendre moltes precaucions per tal de pal·liar al màxim el deteriorament de la peça indumentària i assegurar-ne la seva pervivència. La tasca de conservació dels vestits, en concret, i dels teixits, en general, passa per diverses consideracions com: el control de la temperatura i dels nivells d'humitat; una il·luminació adequada tant pel que fa a la intensitat com pel tipus de llum; la protecció contra organismes vius com els fongs i els àcars, etc.

#### **4.2. Les servituds d'exposar una matèria tan fràgil**

Aquesta problemàtica de la fragilitat de la matèria base que constitueix les col·leccions d'indumentària ha provocat un fenomen, molt comú en altres tipus de museus, que, en el cas dels d'indumentària, és necessari i decisiu: la rotació en la presentació al públic de les col·leccions. Així, doncs, ens trobem sovint que l'anomenada "col·lecció permanent" dels museus d'indumentària o bé no existeix o, en el cas que sí existeixi, en el fons no és susceptible de ser exposada de manera permanent i, per tant, els exemplars exposats són substituïts periòdicament, de manera més o menys parcial, provocant una variació en l'exposició dita "permanent". Aquest és el cas, per exemple, del *Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico* de Madrid, de l'antic *Museum of Costume and Assembly Rooms* de Bath –ara anomenat *Fashion Museum*– o de la col·lecció de vestits del *Victoria & Albert Museum*, tots dos últims al Regne Unit.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Només considerant els museus europeus visitats, els de la present relació solen modificar amb periodicitat més o menys llarga les seves exposicions permanents pels motius anteriorment esmentats.  
Museu Tèxtil i d'Indumentària (Barcelona)  
Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (Madrid)  
Victoria & Albert Museum (London)  
Kensington Palace State Apartments (London)  
Museum of Costume (Bath)  
Gallery of English Costume (Manchester)  
Musée provençal du costume et du bijou (Grasse)  
Musée des Tissus et des Arts Décoratifs (Lyon)  
Die Kaiserappartements, Hofburg (Wien)



L'altre fenomen de rotació és el que succeeix amb la majoria de fons indumentaris i consisteix en la creació periòdica d'exposicions temporals. En aquestes exposicions, que acostumen a girar a l'entorn d'una temàtica, d'un període o d'un dissenyador concret, per exemple, suposen la presentació al públic de tan sols una petita part del total de la seva col·lecció –que resta guardada en els magatzems de l'entitat museística-. El *Musée Galliera* de París i el *Musée de la Mode et du Textile*, que forma part del *Musée des Arts Décoratifs* de París, són dos exemples d'aquesta tipologia de museus; el primer amb un fons de 90.000 peces, el segon amb un fons de 86.000 peces tant tèxtils, com vestits i accessoris. En relació a aquest tema en l'esmentat *Musée Galliera* es té clar que “Le fonds du musée Galliera est présenté uniquement au travers d'expositions temporaires. Elles sont en moyenne de deux par an et durent environ 4 à 6 mois chacune. Pour des raisons de conservation, les costumes, très fragiles, ne peuvent être exposés plus longtemps à la lumière sans risque de dégradations, il n'y a donc pas de collections permanentes au musée Galliera.”<sup>33</sup> Aquesta afirmació és lògicament extrapolable a moltes altres col·leccions i museus. Una de les conseqüències d'allò que aquí s'exposa és que, en alguns casos, el museu resta tancat uns mesos de l'any, el temps que es triga en preparar i muntar la nova exposició temporal. El visitant, doncs, es pot trobar amb la desagradable sorpresa de no poder visitar l'equipament perquè aquest resta tancat. El *Museum of Costume & Textiles* de Nottingham és un cas encara més extrem, perquè posa en dubte la naturalesa de l'ens museístic en si, donat que es troba permanentment tancat al públic. Si un museu, per ser-ho, a part de tenir un fons més o menys extens que comporta tasques variades de manteniment, conservació, restauració i que pot estar obert a la recerca, ha de tenir una vessant expositiva que

---

Kunsthistorisches Museum (Wien)  
Naturhistorisches Museum (Wien)  
Das “Wiener Werkstätte”-Museum (Wien)  
Deutsches Historisches Museum (Berlin)  
Göteborgs Stads Museum (Göteborg)  
Nordiska Museet (Stockholm)  
Museo Glauco Lombardi (Parma)  
Museo della moda e del costume dei Musei Mazzucchelli (Ciliverghe di Mazzano)  
Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti Decorative, Costume e Moda del XIX e XX secolo (Roma)  
Palazzo Mocenigo - Museo di Storia del Tessuto e del Costume (Venezia)  
Museo del Tessile (Valdagno)  
Museo del Tessuto (Prato)  
Galleria del costume di Palazzo Pitti (Firenze)

<sup>33</sup> *Paris.fr*:

<[http://www.paris.fr/portail/Culture/Portal.lut?page\\_id=6130&document\\_type\\_id=4&document\\_id=13915&portlet\\_id=13751](http://www.paris.fr/portail/Culture/Portal.lut?page_id=6130&document_type_id=4&document_id=13915&portlet_id=13751)> [consulta: 20 novembre 2007]

implica mostrar al públic part de les col·leccions, el *Museum of Costume & Textiles* de Nottingham queda exclòs de la definició del Diccionari General de la Llengua Catalana que descriu el museu com el “lloc on, amb finalitats culturals, hom guarda i exposa objectes pertanyents al món de l’art, de la ciència o de la tècnica”, perquè només a compleix la funció primera de magatzem i obvia la segona part de la definició. Però, més enllà d’aquestes consideracions relacionades amb la nomenclatura del museu, val a dir que en el món dels fons d’indumentària no és un cas especial o aïllat, ja que són moltes les col·leccions d’indumentària que manquen d’espais expositius; el cas més paradigmàtic és la cèlebre col·lecció d’indumentària occidental del Institut d’Indumentària de Kyoto.<sup>34</sup>

### **4.3. Museus d’indumentària, una cronologia incompleta**

Un segon problema dels museus d’indumentària, tal vegada relacionat amb el primer, és el de l’abast cronològic de les col·leccions. En efecte, la majoria de col·leccions d’indumentària conservades no van més enllà del segle XVIII; bé és cert que, com veurem, existeixen museus i col·leccions que tenen indumentària d’èpoques anteriors, però el contingent de materials exposables i exposats pertanyen, predominantment, als segles XVIII, XIX i XX. Per tant, quan els museus d’indumentària volen reflectir l’evolució dels vestits al llarg del temps ofereixen, gairebé sempre, un panorama pobre i fragmentari que s’ha de suplir amb altra mena de fonts i que, molt freqüentment, simplement es desconeix. Aquest fet obliga a extrapolar moltíssim la informació històrica, de manera que un conjunt indumentari de l’Edat del Bronze trobat a prop de Bolzano ha de servir per explicar com vestien els humans de tot el continent europeu,<sup>35</sup> uns pocs enterraments de l’època dels gals exposats al museu arqueològic de Clermont-Ferrand ens proporcionen la informació bàsica per la indumentària dels pobles gals del s. I aC; una escassa dotzena de troballes a les torberes de Dinamarca ens donen les pautes per la indumentària dels primers segles de la nostra era a tota l’Europa Bàltica, i així successivament. Per tant, el segon problema d’aquest tipus de museus és el seu limitat abast cronològic.

---

<sup>34</sup> De fet, aquesta és una de les col·leccions d’indumentària occidental més importants del món i presta moltes peces a exposicions temporals i itinerants d’altres museus.

<sup>35</sup> Al *Museo Archeologico dell’Alto Adige* es conserva i s’exposa el cadàver momificat d’un home de l’Edat del Bronze juntament amb les restes d’indumentària amb què es va trobar enterrat al gel l’any 1991.

#### **4.4. El museu d'indumentària, un espai fosc**

El tercer problema que afecta l'exposició de peces d'indumentària als museus és el de la llum, i està relacionat, lògicament, amb la problemàtica esmentada en primer lloc. En efecte, el teixit és un material molt sensible a la llum i la màxima intensitat de llum recomanada és la de 50 lux, un terç de la intensitat permesa en una exposició de pintures a l'oli.<sup>36</sup> La il·luminació màxima que toleren els teixits és la mateixa dels gravats, dels pergamins, de les aquarel·les i dels pastels. Per sobre d'aquesta intensitat es produeixen danys a les fibres, es decolora el teixit, es torra i, en general, es descompon la matèria. Com a resultat d'aquest problema els museus d'indumentària han de ser sempre foscos, amb llum freda i de molt baixa intensitat. Aquesta situació crea unes condicions ambientals que, a vegades, poden resultar tèniques i no afavoreixen, precisament, la visita del públic general, que es troba amb equipaments poc il·luminats que sembla que l'expulsin. Aquest és un problema important que no només impedeix la perfecta observació dels teixits, sinó que obliga a veure la indumentària en un context lumínic molt diferent del context pel qual van ser creats els vestits. Tots els públics s'hi senten exclosos, en especial el públic juvenil i infantil i, sobretot, els visitants de la tercera edat que, en tenir més dificultats visuals es cansen ràpidament i, a vegades, rebutgen aquesta mena d'equipaments.

#### **4.5. La triple problemàtica dels museus d'indumentària**

Per tant, podem resumir les dificultats museogràfiques dels museus d'indumentària en una triple problemàtica.

1. En primer lloc, els museus d'indumentària es veuen obligats a fer rotacions de les peces de la seva exposició de manera freqüent, de forma que els visitants no sempre poden veure les peces que vulguin.
2. El segon problema fa referència a la fragmentació cronològica de les exposicions. Es fa molt difícil, avui, seguir la història de la indumentària a través dels museus, ja que no es disposa, en general, d'una línia contínua des dels orígens de la història fins ara.

---

<sup>36</sup> ZUBIAUR, F. J. *Curso de museología*. Gijón: TREA, 2004, p. 239.

3. Les condicions de visita dels museus de la indumentària són sempre precàries a causa de la baixa intensitat lumínica i des les exigències per la conservació dels materials.

El resultat d'aquesta triple problemàtica és evident, pel que fa al públic: el visitant té la sensació que entra en una cripta lúgubre i fosca a la que no hi està convidat.

#### **4.6. Els museus d'indumentària i el factor didàctic**

A aquesta problemàtica, certament negativa, que afecta els museus d'indumentària caldria, però, afegir-hi algunes característiques que fan de la indumentària i dels seus museus una temàtica i uns equipaments especialment útils des de l'àmbit de la didàctica. Sense perjudici que posteriorment insistim en aquest tema, que, com es pot comprendre, és cabdal en aquesta recerca, és ara el moment de plantejar el seu potencial didàctic. Així, doncs, malgrat els problemes esmentats, cal dir, en primer lloc, que la indumentària té un gran **potencial didàctic**, pels motius següents:

1. És un element que afecta la majoria d'éssers humans de totes les edats i de totes les èpoques. La indumentària és un **fenomen general** que afecta tots els éssers humans, independentment del seu origen geogràfic o cultural, i que, precisament per això, informa sobre aquest origen o, segons els casos, sobre la voluntat de negació d'aquest origen. De fet, és aquesta característica la que permet entendre la raó per la qual la indumentària és un dels objectes que apareixen en col·leccions i en museus tan dispars, aparentment, com els d'etnologia i antropologia, d'història local, d'art i mobiliari victorià, etc. Així, doncs, creiem que els museus d'indumentària, els específics d'aquesta temàtica, haurien de treure el màxim profit possible d'aquesta potencialitat didàctica de la indumentària i no quedar-se amb l'exterioritat de les formes del vestit i amb el seu valor estètic. Caldria que als museus d'indumentària s'expliqués la multitud de lectures a què la indumentària dona peu.

2. El potencial didàctic de la indumentària el trobem, també, en el fet que la indumentària no és pas aleatòria, sinó que és fortament **significativa**. De fet, pocs elements de la cultura humana són tan simbòlics com el vestit: ens tapem i destapem fragments del cos en funció del sistema i dels codis de valors; ens

posem determinats tipus de roba o ens allunyem d'ells en funció del sistema ideològic; ens vestim seguint pautes d'edat; ens vestim segons volem ressaltar o no el nostre gènere; ens vestim per aparentar; ens vestim –o tal vegada ens disfressem- per anar a un concert o per una entrevista de feina, etc.

3. A més, la indumentària té **implicacions clares de tipus social**: marca estatus, marca gènere, marca ofici i, sovint, sobretot marca àrees d'influència econòmica i política. Així, per exemple, la indumentària és un termòmetre de la globalització actual com ho ha estat de l'expansió lenta de les àrees d'influència europea per tot el món. A través de la indumentària es poden explicar, per tant, aspectes sociològics que caracteritzen els grups humans en diferents èpoques i en diversos llocs geogràfics. La indumentària és, doncs, un microcosmos que, un cop analitzat, dóna resposta o explicita les característiques socials, econòmiques, geogràfiques, ideològiques, religioses, polítiques i científiques del món que la va “portar”.

4. Encara més, la indumentària, com a fenomen cultural, s'inscriu en el temps, està subjecta a canvis continus i és un dels indicadors cronològics més precisos. Si totes aquestes afirmacions són certes no ho és menys, doncs, que la indumentària és un element visible i tangible que, encara que respon a realitats i conceptes abstractes, és un element concret, gairebé objectual. La indumentària és també un **pont cognitiu** entre allò físic, concret, tangible i la multitud de conceptes abstractes implícits en ella; per tant, és un element ideal per establir relacions i connexions conceptuals a diferents nivells de coneixement.

5. A cap didacta se li escapa, tampoc, la importància que per a l'ensenyament i aprenentatge de la història, tant en l'àmbit formal com no-formal, pot tenir la indumentària, ja que permet materialitzar taules cronològiques de forma visible i gairebé tangible. Quan la conceptualització del temps constitueix un problema central en l'estudi del passat, l'existència d'un element cronològic tangible concret facilita la fixació de conceptes, ja que pot actuar com a **includor de la ment**. En aquest sentit la indumentària ens pot proporcionar una estructura de “calaixos mentals” on podem dipositar de forma progressiva altres elements molt més complicats i complexos.



## **5. EL MÈTODE DE TREBALL**

### **5.1. Un quàdruple esquema metodològic**

Des del punt de vista metodològic, la present recerca mostra una gran diversitat i, en certa mesura, una notable complexitat. En efecte, l'estudi de la indumentària tal i com el volem abordar aquí és una recerca amb quatre grans potes o eixos:

- a) D'una banda, hi ha un eix disciplinar que s'ha de referir necessàriament als mètodes d'anàlisi propis de la història de la indumentària i que constitueixen una fase irrenunciable de tota recerca en què l'objecte indumentari en sigui l'objectiu.
- b) Un segon eix està format pel que en podríem dir la museografia de la indumentària, i que requereix treballar de forma intensa, encara que possiblement no exhaustiva, els models de presentació de la indumentària existents en el món occidental. Aquest eix no tan sols inclou la visualització de tots els seus exemples, els seu agrupament en prototips i la seva caracterització en models, sinó que inclou, també, l'estudi en profunditat dels objectius i

plantejaments que els seus responsables tenen de cada un dels equipaments més significatius.

- c) Hi ha un tercer eix és genuïnament didàctic, ja que, d'una banda, tracta d'analitzar els materials didàctics i de difusió publicats, les bases en les que es recolza la didàctica de la indumentària, el model didàctic que se'n deriva i, sobretot, la proposta d'intervenció. Aquest tercer eix requereix comentaris a part, ja que la nostra recerca no pot partir de la realitat actual –no es tracta d'analitzar les propostes que actualment hi ha en el camp de l'ensenyament reglat, perquè són, o bé obsoletes o bé inexistent, ni tampoc dels ensenyaments no formals, ja que la indumentària, com s'ha dit en altres apartats d'aquest treball, rau fora dels objectius de l'escola-.
- d) Finalment, des del punt de vista metodològic no es pot oblidar que en ser la indumentària objectes que tenen procedències molt diverses però que sovint són d'origen arqueològic, la recerca no es lliura d'emprar el mètode hipotèticodeductiu propi de l'arqueologia.

## **5.2. El primer eix metodològic: entre l'anàlisi artístic i l'anàlisi objectual**

Pel que fa al primer eix, que fa referència a l'anàlisi disciplinar de la història de la indumentària, des del punt de vista estrictament metodològic se sustenta, d'una banda, en l'anàlisi de la iconografia i de la història de l'art i, d'altra banda, en l'anàlisi objectual, que té una vessant estètic-formal i una altra d'analítica. És ben clar que la present recerca vol prescindir del que en podríem anomenar història de l'art, ja que en cap cas pretenem fer un estudi estètic de la indumentària ni entrar en el concepte de bellesa, un concepte abastament tractat per altres assajos.<sup>37</sup> De fet, la història de l'art ha inspirat diversos estudis sobre història de la indumentària. Existeix, per exemple, una exposició de factura italiana, que ha itinerat per diversos països, on es podien veure vestits d'època renaixentista i barroca fets a partir de la iconografia de determinades obres d'art.<sup>38</sup> En la mostra, estaven exposats, a més de les rèpliques, els quadres que

---

<sup>37</sup> En aquest sentit seria interessant fer una aproximació a la història de la indumentària des de l'òptica de la Venus vestida que Umberto Eco contraposa a la Venus nua, igualment des del punt de vista de l'Adonis vestit contraposat a l'Adonis nu. Vegis ECO, U. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2004.

<sup>38</sup> L'exposició a què ens referim es titulava *La corte in festa. L'esplendor del Renaixement Italià*. Era una exposició que es va presentar al Museu de les arts decoratives de Barcelona entre el 16 de desembre de



havien servit de model per realitzar-les. Aquesta pràctica de la reconstrucció no és aïllada, donat que hi ha estudis superiors especialitzats en la reproducció de patrons i confecció posterior de vestits històrics. A més d'aquests treballs més aplicats, hi ha una extensa bibliografia en què la història de l'art i les seves representacions són part de les fonts analitzades per desenvolupar classificacions i models d'evolució. A vegades, tot i que els estudis estan basats més en fonts primàries, la història de l'art serveix com a font il·lustrativa. En aquests estudis s'ha de tenir ben present les limitacions de l'art com a fenomen contemplatiu i estètic, sovint màgic, però també de fàbrica humana, perquè és habitual que les representacions estiguin subjectes a idealitzacions i estils personals dels artistes i, per tant, poden dur a interpretacions poc acurades o, per emprar un anglicisme adient, *misinterpretations*. Alguns dels treballs més rellevants basats en part en la iconografia de la història de l'art és *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*,<sup>39</sup> on Bronwyn Cosgrave, com han fet altres autors, en parlar de la indumentària femenina cretenca d'època minoica es basa també en les famoses estatuets de les deesses on apareixen trets característics com les faldilles llargues amb cintura marcada i caiguda acampanada, o determinats barrets. Doncs bé, sembla que, com hem comentat en un apartat anterior, l'autenticitat de moltes d'aquestes figuretes, així com de moltes pintures, és dubtosa. Ara se sap que moltes van ser una espècie de *souvenirs* per als primers turistes de Cnossos i que les peces originals van ser composades a partir de fragments diversos –caps d'una banda, bustos, faldilles i braços de l'altra- i que, per tant, no estem segurs que les combinacions d'indumentària i complements fossin les reals. Per tant, doncs, aquest enfocament basat en la història de l'art pot, a vegades, desembocar en estudis bibliogràfics confusos o inexactes. Ara bé, si prescindim d'aquest enfocament dependent de la historiografia de l'art,<sup>40</sup> tot i tenir present la seva importància vital en el camp de la història de la indumentària com a font visual i iconogràfica, ens queda la vessant analítica, que consisteix en una anàlisi de la

---

1999 i el 16 de març de 2000, comissariada per Fausto Fornassari i produïda per King Studio. S'inscrivía en el projecte "La trama i l'or" i es tractava d'una reconstrucció de vestits, teixits i ceràmiques renaixentistes, a més de la reproducció de diferents escenes que recreaven esdeveniments reals que van tenir lloc en la fastuosa cort de Màntua. Vegeu a aquest respecte *Ajuntament de Barcelona* <[www.museuartsdecoratives.bcn.es/exposicions/frexposic01.htm](http://www.museuartsdecoratives.bcn.es/exposicions/frexposic01.htm)> [consulta: 4 agost 2008]

<sup>39</sup> COSGRAVE, B. *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*, Editorial Gustavo Gili, Col·lecció GGmoda, Barcelona, 2006.

<sup>40</sup> Un altre treball basat en gran part en la iconografia artística és BOUCHER, F. *Histoire du Costume en Occident*, Paris: Flammarion, 2004 (1a Edició 1966), una obra de referència per la historiografia del vestit d'Occident que tracta abastament la seva evolució des de la Prehistòria fins les darreres dècades del segle XX amb gran exhaustivitat i minuciositat.

indumentària des del punt de vista tècnic, pròpiament dit; és a dir, del filat i el teixit, de la diversitat dels enginyers creats per les societats humanes històriques per obtenir fibres tèxtils i teles i, sobretot, de l'anàlisi comparativa de l'evolució de les formes des del punt de vista funcional i situades sempre en el seu context històric. Aquesta anàlisi tècnica, tradicionalment s'ha considerat vinculada a l'estudi del tèxtil i de la seva indústria i, també, s'ha lligat a una mena "d'història per a sastres". No cal dir que la nostra recerca no tracta tampoc de la industrialització ni té com a objectiu estudiar els models manufacturats o industrials d'Europa occidental, atès que és una tasca que ultrapassa de molt els nostres modestos objectius. En cap cas tampoc ens podríem referir a la recerca com una història evolutiva del treball dels sastres, dedicats a crear patrons amb l'objectiu de servir la demanda del mercat o de la moda. De fet, la bibliografia lligada a aquesta història de sastres, de sabaters, de barreterers i a l'evolució tècnica i industrial dels processos tèxtils i de confecció és extensa. Un exemple interessant n'és la col·lecció de publicacions de síntesi amb una finalitat clarament divulgativa de l'editorial britànica Shire, amb títols com *Looms and Weaving, The Cotton Industry, Flax and Linen, Shoemaking, The Silk Industry, The Wollen Industry, Textile Machines*, etc. Per acabar, cal dir que tampoc la nostra recerca s'inscriu en la història de la moda, història que té grans analistes i que és abordada molt abundantment pel periodisme especialitzat.

Per tant, la nostra recerca, encara que beu de totes aquestes fonts i ha de tenir present la història de l'art, de les idees estètiques, de l'evolució de les modes, de la indústria del filat i el teixit i, fins i tot, dels "manuais de sastres", des del punt de vista metodològic necessita crear instruments originals per l'anàlisi de la indumentària concebuda com a objecte i, sobretot, com a font primària.

### **5.3. El segon eix metodològic: la museografia i el seu mètode d'anàlisi**

Pel que fa al segon eix metodològic, basat en el mètode propi de la museografia, cal dir que aquesta es basa molt en l'anàlisi objectual. És per això que cal cercar objectes d'indumentària i sotmetre'ls a anàlisi de manera que aquestes incloguin una metodologia prou simple, però a la vegada prou completa, com per a que ens sigui útil tant en l'eix museogràfic com en l'eix didàctic.

Les bases de la nostra proposta metodològica, pel que fa a museografia, es recolzen en els paràmetres següents:

1. Selecció d'equipaments significatius de tipus museístic i que disposin de col·leccions d'indumentària.
2. Visita individualitzada a cada un dels principals equipaments seleccionats d'acord a una fitxa d'observació prèviament dissenyada.
3. Entrevista de diversos responsables d'alguns d'aquests equipaments amb la finalitat de conèixer les problemàtiques existents.

#### 5.3.1. Selecció d'equipaments significatius de tipus museístic i que disposin de col·leccions d'indumentària

Per desenvolupar l'esquema metodològic vam començar, doncs, per fer una selecció d'equipaments significatius de tipus museístic que disposessin de col·leccions d'indumentària. El primer problema per fer aquesta selecció residia en la magnitud de les dades existents. Per limitacions de temps i de pressupost resultava pràcticament impossible fer un estudi exhaustiu de tots els museus de la indumentària existents al món; d'altra banda, aquests museus no sempre es presenten sota aquest nom. Museus tan diferents com els del calçat, els de les arts decoratives, o, simplement, els museus d'història i etnografia, poden disposar d'importants col·leccions d'indumentària. Per tant, la recerca podria haver esdevingut infinita, ja que l'investigador hauria d'haver revisat tots els museus existents que tinguessin elements de cultura material referits a la indumentària. Per aquest motiu, calia fer primer un acotament geogràfic i territorial i, en segon lloc, un acotament disciplinar.

Des del punt de vista geogràfic, resultava del tot evident que el fenomen dels museus de la indumentària a priori és un fenomen cultural d'Occident, que, si bé com molts altres, ha travessat diverses barreres interculturals, el seu potencial avui és, sobretot, de l'occident europeu. Amb tot, en la mesura que la història d'Europa occidental, des del punt de vista museístic, no es pot deslligar de la dels Estats Units, la recerca s'ha centrat en aquests dos àmbits geogràfics. Així, la recerca s'ha concentrat en les col·leccions

existents a Espanya, França, Itàlia, Grècia, el Regne Unit, els països bàltics, Alemanya, Àustria i Polònia, a més de la costa atlàntica dels Estats Units.

Conscients que aquesta selecció no deixa de ser un reduccionisme, si es vol tractar el tema d'una forma exhaustiva, és obligat dir d'entrada que la recerca no tenia pretensions d'exhaustivitat. Amb tot, i per afavorir al màxim el rigor, es va decidir que la majoria dels equipaments seleccionats haurien de ser visitats, analitzats, descrits i classificats.

Així, doncs, un cop establerta la tasca bàsica d'acotació temàtica de la recerca, segons els termes a què acabem de fer referència, es va procedir a la selecció dels equipaments més significatius, que es va dur a terme, en primer lloc, via Internet. En contra d'allò que en principi s'havia pensat, que era el convenciment que la cerca per Internet seria extensa i que caldria un buidatge dels museus trobats per tal de visitar aquells de més singulars, la cerca va resultar en uns quants museus d'indumentària, bàsicament els més rellevants de l'àmbit europeu. Això es devia al fet que són relativament pocs els museus amb col·leccions d'indumentària que responen a aquest nom concret.

### 5.3.2. Visita individualitzada a cada un dels principals equipaments seleccionats d'acord a una fitxa d'observació prèviament dissenyada

Un cop seleccionats els primers equipaments atenent els criteris abans esmentats es va procedir a la creació d'un model de fitxa d'observació general amb els següents ítems:

NOM OFICIAL	
UBICACIÓ	
WEB	
ADREÇA	
TELÈFON	
FAX	
EMAIL	
DATA DE CREACIÓ	
DATA DE RENOVACIÓ	
DIA DE VISITA	

CARACTERÍSTIQUES	
DISCURS MUSEOLÒGIC	
ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT	
EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA	
EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA	
ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL	
ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA	
EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA	
MATERIALS PUBLICATS	
OBSERVACIONS PARTICULARS	
IMATGE EDIFICI / IMATGE INTERIOR	

L'ús de la fitxa no implicava l'acompliment de tots els camps i, de fet, es va fer amb la intenció de ser emprada de forma flexible, donada la gran varietat de museus i de col·leccions existents. Per tant, no es tractava d'emprar una metodologia rígida susceptible de ser tabulada, sinó simplement d'afavorir una observació sistèmica en la mesura que això fos possible. A la pràctica, doncs, aquest esquema previ de fitxa va resultar útil, però la casuística de cada equipament va fer que s'hagués d'adaptar en alguns casos.

### 5.3.3. Entrevista de diversos responsables d'alguns d'aquests equipaments amb la finalitat de conèixer les problemàtiques existents

El tercer pas metodològic va consistir en entrevistar alguns dels responsables dels diversos museus i equipaments. També en aquest cas, les entrevistes es van fer en aquells equipaments que presentaven algunes característiques diferencials, singularment en els museus d'Estats Units. D'altra banda, entrevistar els responsables dels museus de

la indumentària no sempre va ser necessari, donat que molts dels equipaments feien explícites les respostes a les formulacions que nosaltres havíem preparat.

El model d'entrevista va ser el següent, encara que en el decurs de les sessions les respostes i, per tant, les preguntes no sempre van seguir estrictament el qüestionari.

Esquema de l'entrevista:<sup>41</sup>

General:

1. Could you do a brief summary about the history and the main characteristics of the institution? Written information.
2. Collection development: which are the main objects in the collection? *Strengths and weaknesses* of the collection? Are there any important lacks in the collection? The most relevant costumes?
3. Preservation systems. In the gallery. In the storage room. Which are the main problems: humidity, light... Restoration: any order of priority?
4. The building. Organization of spaces. Storage rooms, educational departments...
5. Permanent exhibition. Which is the message to be sent? Which is the way used to communicate that message? Which is the role of costumes? Atrezzo, any message?
6. Communication department. Any visitor's studies? How are them done? Flows according to months, days... Num. of visitors, ages... Can I access to visitor's studies? Which kind of visitors is interested in costumes? How do visitors perceive costumes?
7. Visits management: scheduled appointments, groups, guides...
8. Any educational department? Does it plan any workshops? For what kind of visitors are them thought? Are there any activities for costumes department and exhibitions?

---

<sup>41</sup> El model d'entrevista va ser preparat en anglès, donat que la diversitat de museus obligava a emprar una llengua comuna que coneguessin la majoria dels responsables.

9. Users: library, restaurant... services in general. How is research managed? Any service for costumes department?
10. Temporary exhibits. Aim, approaches, subject matters, criteria... Any account of past exhibits. Which is the role of costumes in temporary exhibitions?
11. Do you cooperate or collaborate with other institutions? What kind: with other costume museums, art museums, film archives...?
12. Which is the communication and marketing system for temporary exhibits? Who is the target? Any publications? Education department makes any difference between children and general public?
13. Human resources: staff, scholars or grant holders...
14. Economic resources. Financing, own income (café, shop...), donations...

Costumes:

- a. Which is the relation or connection between costumes and knowledge? Is there something else beyond old costumes as inspiration for current collections?
- b. Do you think it possible to use costumes as the axis across and throughout time to give further explanations about the past? Economy, society, ideology...
- c. Do you think costumes could be a creating knowledge tool?

#### **5.4. El tercer eix metodològic: la didàctica i la divulgació**

El tercer eix metodològic és fonamentalment de tipus didàctic, tot i que la nostra anàlisi no pretén tractar el museu d'indumentària i la seva relació amb els currículums educatius ni amb l'ensenyament reglat de forma específica. El tractament didàctic que pretenem donar al museu d'indumentària és des del punt de vista educatiu i formatiu amb les seves accepcions més àmplies, i tot exclouent el que en podríem dir les accions didàctiques, és a dir, l'anàlisi detallada de tot allò que es fa des del museu i que té com a destinatari exclusiu el públic escolar. Entenem que la nostra tasca, en aquest cas, inclou l'estudi, això sí, dels materials publicats com a part de la voluntat de divulgació didàctica dels museus.

Per tant, el mètode propi d'aquest apartat hauria de ser:

1. Anàlisi d'alguns dels materials més significatius publicats pels museus i altres equipaments del sector
2. Disseny d'un model didàctic aplicable als equipament museístics basats en la indumentària.

#### 5.4.1. Anàlisi d'alguns dels materials més significatius publicats pels museus i altres equipaments del sector

Des del punt de vista metodològic vam considerar important analitzar els materials més significatius publicats pels museus visitats, així com les informacions proporcionades per les seves pàgines web. Aquests materials són de naturalesa molt diversa. En primer lloc, cal considerar les guies, instruments fonamentals de visita. Aquest és el cas de la guia del *Museo del Traje*;<sup>42</sup> les guies de les exposicions biennals de la col·lecció de la *Galleria del Costume di Palazzo Pitti*;<sup>43</sup> la guia del *Museum of Costume* de Bath;<sup>44</sup> la guia del *Kensington Palace* de Londres;<sup>45</sup> el llibre-guia del *Musée du parfum Fragonard*;<sup>46</sup> la guia del *Musée provençal du costume et du bijou*;<sup>47</sup> les guies dels museus d'arts decoratives i d'història de l'art de la costa est dels Estats Units com són el *Metropolitan* de Nova York<sup>48</sup>, el de Boston<sup>49</sup> i el de Filadèlfia<sup>50</sup>; la guia de *George*

---

<sup>42</sup> AAVV, *Guía Museo del Traje*. Madrid: Museos Estatales, Ministerio de Cultura, 2006, i GÓMEZ, A.; GONZÁLEZ, M. C. *Museo del Traje. Guía breve*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2007.

<sup>43</sup> CHIARELLI, C.; SISI, C.; TENNIRELLI, G. *Galleria del Costume di Palazzo Pitti. Le collezioni. L'abito ensenyament il volto Storie del Costume dal XVIII al XX secolo*. Firenze: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Sillabe Ed., 2003, i CHIARELLI, C.; ORSI LANDINI, R. *Galleria del Costume di Palazzo Pitti. Le collezioni. Moda e stile. Interpretazioni personali nella storia dell'abbigliamento*. Firenze: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Sillabe Ed., 2006.

<sup>44</sup> BYRDE, P.; GARNETT, O. *The Museum of Costume & Assembly Rooms Bath. Authorised guide*. Bath & North East Somerset Council, The Museum of Costume, The National Trust.

<sup>45</sup> MURPHY, C. (ed) *Kensington Palace. The Official Guidebook*. Historical Royal Palaces, 2001.

<sup>46</sup> MAILLET-CONTOZ, F. A. *Fragonard, 80 ans de passion*. Grasse: Fragonard Parfumeur, 2006.

<sup>47</sup> ZANELLA, A. *Le Musée provençal du costume et du bijou*. Roma: Palombi Editori, 2003.

<sup>48</sup> *The Metropolitan Museum of Art. Guide*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1994.

<sup>49</sup> SHALLCROSS, G. *A Guide to the Collection of the Museum of Fine Arts, Boston*. Boston: Museum of Fine Arts, 1999.

<sup>50</sup> BABBIT, SH. *Museo de Arte de Filadelfia. Guía de las colecciones*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2002.



*Washington's Mount Vernon*;<sup>51</sup> la guia del *Musée du quai Branly* de París;<sup>52</sup> la guia del *Musée des Arts et Métiers* de París;<sup>53</sup> la del monestir reial de *Santa María de las Huelgas* de Burgos;<sup>54</sup> la del *Deutsches Historisches Museum* de Berlín;<sup>55</sup> la guia dels *Hofburg Kaiserappartements, Sisi Museum und Silberkammer*;<sup>56</sup> la del *Muzeum Powstania Warszawskiego* de Varsòvia;<sup>57</sup> la guia del *Museo Archeologico dell'Alto Adige*;<sup>58</sup> la guia del *Castello Sforzesco* de Milà;<sup>59</sup> la del *Museo didattico della Seta di Como*;<sup>60</sup> el llibre-guia del *Museo del Lino* de Pescarolo ed Uniti;<sup>61</sup> el llibre-guia del *Museo della moda e del costume dei Musei Mazzucchelli* de Ciliverghe di Mazzano;<sup>62</sup> la guia-catàleg de l'exposició de la *Galleria del costume di Palazzo Pitti* de Florència;<sup>63</sup> la guia del *Museo Egizio* de Torino;<sup>64</sup> la guia del *Museo Poldi Pezzoli* de Milà;<sup>65</sup> el llibre-guia del *Museo Davia Bargellini* de Bologna;<sup>66</sup> la guia del *Museo Civico Medievale* de Bologna;<sup>67</sup> la guia del *Museo dell'opera del Duomo di Pisa*;<sup>68</sup> la guia de les sales del *Civico Museo Archeologico "Paolo Giovio"* de Como;<sup>69</sup> la guia del *Museo Glauco Lombardi* de Parma;<sup>70</sup> la guia del *Museo Storico dello Sbarco in Sicilia*;<sup>71</sup> la guia del *Chicago History Museum*;<sup>72</sup> la guia del *Vasa Museet*,<sup>73</sup> i les guies de l'*Skansen*.<sup>74</sup>

<sup>51</sup> *George Washington's Mount Vernon. Official Guidebook*. Mount Vernon: The Mount Vernon Ladies' Association of the Union.

<sup>52</sup> *Musée du Quai Branly. Le guide du musée*. Paris: Musée du Quai Branly, 2006.

<sup>53</sup> *Le Musée des Arts et Métiers, Paris*. Paris: Musées et Monuments de France, 1998.

<sup>54</sup> HERRERO, M. J. *Guía. Santa María la Real de Huelgas, Burgos*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2006.

<sup>55</sup> KOSCHNICK, L. *German Historical Museum Berlin*. Munich-Berlin-London-New York: Prestel, 2006.

<sup>56</sup> HASLINGER, I.; UNTERREINER, K. *Hofburg de Viena. Apartamentos imperiales, Museo Sisi y Platería de la corte*. Viena: Schoss Schönbrunn Kultur- und Betriebsbes, 2000.

<sup>57</sup> FOLGA-JANUSZEWSKA, D.; MURAWSKA-MUTHESIUS, K. (ed) *National Museum in Warsaw Guide. Galleries and Study Collections*. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2001.

<sup>58</sup> DEMETZ, S. *Museo Archeologico dell'Alto Adige. La guida*. Bolzano / Vienna: Folio Editore e Museo Archeologico dell'Alto Adige, 1998.

<sup>59</sup> CARMIGNANI, M. *El Castillo Sforzesco de Milán*. Milano: Skira, 2008.

<sup>60</sup> BIANCHI, C. (et alii) *Il Museo didattico della Seta di Como*. Como: NodoLibri, 2003.

<sup>61</sup> MERISI, F. *Museo del Lino. Le collezioni gli strumenti i manufatti. Raconto di lavori ensenyament usanze contadine*. Pescarolo ed Uniti: Edizioni Museo del Lino, 1999.

<sup>62</sup> MEO, F. *Museo della donna. The Museum of a Woman's World*. Ciliverghe: Fondazione Giacomini-Meo, 1995.

<sup>63</sup> CHIARELLI, C.; ORSI LANDINI, R. *Galleria del Costume di Palazzo Pitti. Le collezioni. Moda e stile. Interpretazioni personali nella storia dell'abbigliamento*. Firenze: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Sillabe Ed., 2006.

<sup>64</sup> DONADONI, A. M. *Museo Egizio*. Giaveno: Barisone Editore, 2008.

<sup>65</sup> ARMIRAGLIO, F. *Museo Poldi Pezzoli*. Milano: Skira, 2006.

<sup>66</sup> ANGELIS, C. DE. (et alii) *Museo Davia Bargellini*. Bologna: Comune di Bologna, 1987.

<sup>67</sup> ANGELIS, C. DE. (et alii) *Introduzione al Museo Civico Medievale, Palazzo Ghisilardi-Fava*. Bologna: Comune di Bologna, 1987.

<sup>68</sup> LUCCHESI, G. *Museo dell'opera del Duomo di Pisa*. Ospedaletto: Pacini Editore, 2005.

<sup>69</sup> UBOLDI, M. *Dalla preistoria all'età del ferro*. Como: Civico Museo Archeologico "P. Giovio", 1999.

<sup>70</sup> SANDRINI, F. *Museo Glauco Lombardi. Maria Luigia e Napoleone Testimonianze*. Milano: Touring Editore, 2003.

Naturalment, molts altres museus dels visitats tenen publicacions, però en aquests casos es tracta de catàlegs i publicacions de caràcter tècnic. Un dels més interessants és el catàleg de la col·lecció d'indumentària del *Museo de Telas Medievales* de las Huelgas Reales de Burgos.<sup>75</sup> En la mateixa línia, cal destacar l'estudi científic de les vestidures de la tomba del Medici a Florència,<sup>76</sup> o el quadern dedicat als treballs de restauració i recuperació de peces d'indumentària del *Museo Glauco Lombardi* de Parma.<sup>77</sup> També val a citar la guia de la Cambra daurada,<sup>78</sup> del *Historiska Museet*. D'altres museus disposen d'importants catàlegs per seccions com el *Museon Arlaten* d'Arles,<sup>79</sup> el *Museo del Tessuto di Prato*,<sup>80</sup> els *Musei Civici di Como*,<sup>81</sup> el *Museo Nazionale del Bargello*,<sup>82</sup> i el *Museo Poldi Pezzoli* de Milà, que, a més, publica informes tècnics sobre els diversos estudis de restauració duts a terme pel museu.<sup>83</sup>

Finalment, molts dels museus editen multitud de fulletons, plànols, fulles de visita, revistes, materials didàctics, postals, pòsters i altres materials complementaris que, encara que van ser recollits sols han estat objecte d'anàlisi aquells que s'han cregut

---

<sup>71</sup> *Museo Storico dello Sbarco in Sicilia 1943*. Catania: Le Nove Muse Editrice, 2002, (2<sup>a</sup> reestampació, 2007).

<sup>72</sup> MAHONEY, O. *Chicago. Crossroads of America*. Chicago: Chicago Historical Society, 2006.

<sup>73</sup> MATZ, E. *Vasa 1628*. Stockholm: Vasa Museet, 2008.

<sup>74</sup> *Skansen. Traditional Swedish Style*. London: Scala Books, 1995, i AAVV. *Skansen*. Sandvikens Tryckeri, 2005.

<sup>75</sup> YARZA, J. (et alii) *Vestiduras ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2005.

<sup>76</sup> FERRI, M. *I medici riesumano i Medici. Cronaca di una straordinaria avventura alla scoperta dei segreti della grande dinastia fiorentina*. Firenze: Nuova Toscana, 2005.

<sup>77</sup> SANDRINI, F. (coord) *L'abito ritrovato*. Quaderni del Museo, n. 1. Museo Glauco Lombardi, Fondazione Monte di Parma, 1999.

<sup>78</sup> ANDERSSON, K. (et alii) *Guide. The Gold Room*. Stockholm: Statens Historiska Museet, 2002.

<sup>79</sup> DALBIÈS-SIZARET, F. (et alii) *Histoires de vies, histoires d'objets. Acquisitions récentes 1996-2001. Museon Arlaten*. Conseil Général des Bouches-du-Rhône, 2002, o AAVV. *Façon Arlésienne. Étoffes et costumes au XVIIIe siècle*. Conseil Général des Bouches-du-Rhône, 2002.

<sup>80</sup> DEGL'INNOCENTI, D. *I tessuti della fede. Bordi figurati del XV e XVI secolo dalle collezioni del Museo del Tessuto*. Quaderni I. Firenze: Edizioni della Meridiana, 2000.

<sup>81</sup> Els museus locals de la ciutat llombarda de Como presenten catàlegs específics de temàtiques ben diverses. Alguns dels catàlegs on són presents elements d'indumentària són: GUIDOTTI, M. C.; LEOSPO, E. (eds) *La collezione egizia del Civico Museo Archeologico di Como*. Como: Civico Museo Archeologico "P. Giovio", 1994; RIZZINI, M. *Le collezioni tessili dei Musei Civici di Como. Merletti e Recami dal XVI al XIX secolo*. Comune di Como – Assessorato alla cultura – Associazione "Famiglia Comasca", 1996.

<sup>82</sup> PIO, R. *Museo Nazionale del Bargello. Nuovo catalogo general*. Firenze: Bonechi, 1990.

<sup>83</sup> Alguns dels catàlegs i estudis tècnics de les col·leccions d'indumentària, accessoris i teixits d'aquest museu són: BALBONI, M. T. (ed) *Tappeti*. Torino: Umberto Allemandi & C, 1993; ZANNI, A. (ed) *La tunica dell'Egito cristinao*. Col. Museo Poldi Pezzoli Quaderni di Studi e Restauri III/1997. Torino: Artema, 1997; ZANNI, A. (ed) *Le imprese tessute di Amadigi di Gaula. Due arazzi del Museo Poldi Pezzoli*. Col. Museo Poldi Pezzoli Quaderni di Studi e Restauri VI/2005. Cologno: Silvia Editrice, 2005, i BUSS, C. (ed) *Il paliotto del pellicano: un caso aperto*. Col. Museo Poldi Pezzoli Quaderni di Studi e Restauri VII/2007. Cologno: Silvia Editrice, 2007.

rellevants. En aquests sentit, creiem que ho són els fulls de sala del *Museo del Traje de Madrid* i els materials didàctics elaborats pel *Museo Poldi Pezzoli* de Milà.<sup>84</sup> Evidentment, donada la naturalesa d'alguns d'aquests museus, les publicacions més rellevants acostumen a ser les realitzades en motiu de les exposicions temporals. A tall d'exemple, i sense intencions d'exhaustivitat, donat l'elevat nombre d'aquest tipus de publicacions, en destaquem les següents: *Giovanni Battista Moroni. Il Cavaliere in nero. L'immagine del gentiluomo nel Cinquecento*<sup>85</sup> –publicat arrel de la mostra del mateix nom realitzada al *Museo Poldi Pezzoli* entre el 2 d'octubre de 2005 i el 15 de gener de 2006-; *Un vestito da battaglia, una brigantina del '500*<sup>86</sup> –en motiu de l'exposició homònima del *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia* de Roma que tingué lloc del 22 d'octubre al 21 de desembre de 2008 arrel de la restauració de la 'brigantina Odescalchi'-; *Belle e terribili. La collezione Odescalchi. Armi bianche e da fuoco*<sup>87</sup> –publicada com a catàleg de la mostra homònima exposada del 18 de desembre de 2002 al 23 de març del 2003 al *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia* de Roma-; *Bellotti foulards. Gusto tecnica successo di un converter comasco*<sup>88</sup> –publicació del *Museo didattico della Seta* de Como arrel de l'exposició del mateix nom duta a terme del 24 d'octubre al 30 de novembre de 2002-; 'Tagliati per il Sì. Storie di spose, tra abiti, immagini e oggetti'<sup>89</sup> –un número especial publicat a la revista del centre d'ensenyament tècnic i superior de *La Stazione sperimentale per la Seta* en motiu de l'exposició temporal del mateix nom que es va poder visitar al *Museo didattico della Seta* del 22 d'octubre al 22 de novembre de 1998-; 'Collezione di Collezioni. Dal dopoguerra alla fine degli anni '60: storie di tessuti, di moda e di Como'<sup>90</sup> –en motiu d'una exposició temporal, del 5 d'octubre al 5 de desembre de 1995, al *Museo didattico della Seta* de Como-; *Como. Città di Mestiere. La seta e i suoi opifici dal 1860 al 1950*

<sup>84</sup> BALBONI, M. T. *L'orologio non è il tempo*. Col. Fare Scuola al Museo Poldi Pezzoli – 4. Cologno Monzese: Silvia Editrice, 2001.

<sup>85</sup> AAVV. *Giovanni Battista Moroni. Il Cavaliere in nero. L'immagine del gentiluomo nel Cinquecento*. Milano: Skira, 2005.

<sup>86</sup> BARBERINI, M. G. (ed) *Un vestito da battaglia, una brigantina del '500*. Roma: Campisano Editore, 2008.

<sup>87</sup> BARBERINI, M. G.; GERMONI, S. *Belle e terribili. La collezione Odescalchi. Armi bianche e da fuoco*. Roma: Palombi Editori – Gebart – Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2002.

<sup>88</sup> AAVV. *Bellotti foulards. Gusto tecnica successo di un converter comasco*. Como: Museo didattico della Seta, 2002.

<sup>89</sup> MARCANDALLI, B. (Dir) 'Tagliati per il Sì. Storie di spose, tra abiti, immagini e oggetti'. *La Seta, bollettino ufficiale della Stazione Sperimentale per la Seta*. Vol. L - 1998.

<sup>90</sup> MARCANDALLI, B. (Dir) 'Collezione di Collezioni. Dal dopoguerra alla fine degli anni '60: storie di tessuti, di moda ensenyament di Como'. *La Seta, bollettino ufficiale della Stazione Sperimentale per la Seta*. Vol. XLVIII - 1996.

<sup>91</sup> - en ocasió de la mostra temporal exposada al *Museo didattico della Seta* de Como entre el 28 de novembre de 2000 i el 14 de gener de 2001-; *OSPITI 12. La mitra di Sant'Isidoro* <sup>92</sup> –arrel del préstec de la *mitra de Sant'Isidoro* com a hoste dins un programa de préstecs temporals d'entitats privades al *Museo Civico Medievale di Bologna*, i aquesta mitra es va exposar del 27 de novembre de 1999 al 30 de gener de 2000; *Els teixits coptes del MHS* <sup>93</sup> –en motiu d'una exposició temporal al Museu d'Història de Sabadell que tingué lloc del 30 de gener al 27 d'abril de 2008-; *Pockets of History* <sup>94</sup> –en ocasió d'una exposició temporal del mateix nom que tingué lloc al encara *Museum of Costume and Assembly Rooms* de Bath –ara anomenat *Fashion Museum*– entre el 27 de setembre de 2006 i el 2 de setembre de 2007-; *Swinging Sixties* <sup>95</sup> – publicat arrel de l'exposició del mateix títol del *Victoria and Albert Museum* de Londres; *Culture dell'Età del Ferro. La civiltà di Golasecca. Corredi tombali, ceramiche e ornamenti dall'area occidentale della cultura di Golasecca* <sup>96</sup> –publicació en motiu de la mostra *Culture dell'Età del Ferro. La civiltà di Golasecca*, realitzada del 27 de maig al 3 de setembre de 2000 al *Civico Museo Archeologico "Paolo Giovio" di Como*-; *Missoni e Tiziano. Colore e luce dal Rinascimento veneziano alla moda del '900* <sup>97</sup> –publicat en motiu de la mostra homònima del *Museo della moda e del costume dei Musei Mazzucchelli* de Ciliverghe di Mazzano-; *Versace il genio della moda e l'arte* <sup>98</sup> –en ocasió de l'exposició del mateix nom realitzada al *Museo della moda e del costume dei Musei Mazzucchelli* de Ciliverghe di Mazzano-; *Eccellenza italiana. Arte,*

---

<sup>91</sup> AAVV. *Como. Città di Mestiere. La seta e i suoi opifici dal 1860 al 1950*. Como: Museo didattico della Seta, 2000.

<sup>92</sup> GIORGI, S. *OSPITI 12. La mitra di Sant'Isidoro*. Musei Civici d'Arte Antica del Comune di Bologna, 1999.

<sup>93</sup> BARGALLÓ, A.; BARGALLÓ, M.; MARTÍN, R. M. *Els teixits coptes del MHS*. Museu d'Història de Sabadell, 2007.

<sup>94</sup> BURMAN, B.; DENBO, S. *Pockets of History. The Secret life of an everyday object*. Arts and Humanities Research Council – University of Southampton, 2006.

<sup>95</sup> BREWARD, CH.; GILBERT, D.; LISTER, J. (eds) *Swinging Sixties. Fashion in London and beyond 1955-1970*. London: V&A Publications, 2006.

<sup>96</sup> UBOLDI, M. *Culture dell'Età del Ferro. La civiltà di Golasecca. Corredi tombali, ceramiche e ornamenti dall'area occidentale della cultura di Golasecca*. Como: Civico Museo Archeologico "P. Giovio", 2000.

<sup>97</sup> CAPELLA, M.; GIUSTACCHINI, E. (eds) *Missoni e Tiziano. Colore e luce dal Rinascimento veneziano alla moda del '900*. Ciliverghe di Mazzano: Fondazione Giacomini-Meo, 2004.

<sup>98</sup> CAPELLA, M.; CUCCO, P. (eds) *Versace il genio della moda e l'arte*. Fondazione Giacomini-Meo. Milano: Mazzota, 2006.

---

*moda e gusto nelle icone della pubblicità*<sup>99</sup> –publicat en motiu de l'exposició homònima realitzada pel *Museo della moda e del costume dei Musei Mazzucchelli*.

#### 5.4.2. Disseny d'un model didàctic aplicable als equipament museístics basats en la indumentària

La present recerca s'inscriu dins una **metodologia projectiva**, pròpia del que se sol dir disseny de projectes, i no pas dins de les tècniques usuals en didàctica de les ciències socials que són avaluadores o valoratives. Ja hem fet esment que un dels objectius específics de la recerca és el d'analitzar el valor didàctic de la indumentària i dels seus museus. Un cop feta aquesta anàlisi caldria pensar en un possible model didàctic que a partir de la indumentària fonamentés una línia de treball útil tant per als propis museus com per a l'ensenyament reglat. El model resultant té el valor de projecte i la seva finalitat és suggerir fórmules susceptibles de ser emprades en la didàctica dels museus d'indumentària.

### 5.5. El quart eix metodològic: l'arqueologia i la recerca de fonts

Aquest eix es refereix a la recerca i anàlisi de fonts primàries de tipus arqueològic amb la finalitat de conèixer la problemàtica concreta de les fonts primàries, així com el seu tractament posterior.

Un punt important per fonamentar la metodologia d'aquesta recerca és poder conèixer de primera mà els mètodes d'anàlisi de què es disposa avui per incrementar la informació sobre la indumentària al llarg del temps. Alguns dels equipaments més interessants existents a Europa en el camp de la indumentària són el resultat de treballs de recerca meticolosos que sovint comencen amb una excavació arqueològica i acaben amb models d'exposició originals. Aquest és el cas de museus tan diversos com el *Museo Archeologico dell'Alto Adige* de Bolzano, on hi ha les restes de l'anomenat "uomo dal ghiaccio" i que, com veurem més endavant, és un dels models més rigorosos d'anàlisi d'indumentària prehistòrica. També és rellevant l'estudi de les restes arqueològiques exhumades en els panteons reials del *Monasterio de las Huelgas*, a Burgos, i de la tomba dels Medici a Florència. Aquests tres exemples ara esmentats són

---

<sup>99</sup> CAPELLA, M. (ed) *Eccellenza italiana. Arte, moda e gusto nelle icone della pubblicità*. Fondazione Giacomini-Meo. Milano: Silvana Editoriale, 2008.

suficients per justificar la necessitat de conèixer a fons els mètodes de recerca en aquest camp aparentment tant allunyat de l'estudi de la indumentària.

Hi ha un aspecte que fa especialment important aquest tipus de mètode: ens referim a l'aspecte didàctic. Des del punt de vista de la didàctica es pot ben assegurar que és tant o més important mostrar el com –la manera com hem arribat a un coneixement concret a través d'una recerca- que els resultats de la pròpia recerca. Explicar a l'usuari d'un museu com anaven vestides les persones en el passat pot arribar a ser un conjunt absurd d'anècdotes si no es relacionen amb els mètodes i tècniques emprats per arribar a aquest coneixement i, sobretot, si es deslliguen del significat que sovint tot això comporta. Cal recordar, en aquest sentit, que no hi ha transmissió de coneixement científic real sense transmissió del mètode. Per tant, dins d'aquest apartat metodològic, creiem que és fonamental cercar un dipòsit de fonts primàries que tingui les característiques següents:

- Que sigui inèdit; és a dir, no estudiat prèviament.
- Que tingui una cronologia precisa.
- Que sigui variat.
- Que sigui susceptible de ser transformat en font de la història.

Naturalment, elements objectuals d'indumentària que compleixin aquestes característiques n'hi ha molts i, de fet, moltes de les peces que actualment s'exhibeixen o estan en dipòsit de moltes col·leccions europees o americanes d'indumentària podrien complir com a mínim tres d'aquestes característiques; amb tot, nosaltres hem preferit utilitzar fonts indumentàries inèdites per fonamentar el mètode i, per tant, hem cregut oportú utilitzar fonts de tipus arqueològic. Les fonts arqueològiques, quan procedeixen de contextos tancats, es converteixen en fonts no sols inèdites, sinó cronològicament homogènies i el seu mètode d'anàlisi ens proporciona un model analític pel nostre treball. Les fases d'aquest mètode són les següents:

1. Localització del jaciment arqueològic objecte d'estudi. Contextualització històrica del lloc.



2. Excavació i/o exhumació del teixit utilitzant la metodologia arqueològica clàssica d'extracció de restes.
3. Inventari i registre de mostres.
4. Tractament conservacionista de les mostres en el laboratori.
5. Anàlisi de cada un dels elements des del punt de vista físic –número de fils, gruix, tensió, resistència a la tracció, color, etc.- i analítica química –matèria vegetal o animal, analítica de pigments, etc-.
6. Identificació tipològica de la peça objecte d'anàlisi –tipus de teixit, tècnica, teler, fàbrica, etc-.
7. Classificació i agrupació de les peces objecte d'anàlisi en segons la seva tipologia funcional –camises, mitges, capes, cobertura o folres, etc-.
8. Identificació de cada una de les peces en el seu context històric concret; és a dir, tipologia en funció de l'època, dels estaments socials, del lloc, etc.
9. Aportacions rellevants de la recerca en el marc de la història local o de la microhistòria.
10. Finalment, valoració dels objectes exhumats i estudiats en el marc general històric.

Aquesta metodologia l'hem aplicada en un cas concret que ens serveix, no sols com a banc de prova d'allò que és un procés de recerca en aquest camp, sinó com a base metodològica aplicable a la didàctica de l'objecte indumentari. Aquest estudi està concretat a l'annex II.





## **6. TREBALL DE CAMP**

Amb la finalitat de complir l'objectiu general de la recerca, és a dir, analitzar els aspectes museològics i museogràfics de la indumentària, és a dir, què s'exposa, com s'exposa i per què s'exposa, així com esbrinar els objectius específics, consistents en, d'una banda, analitzar i comprendre les funcions dels museus de la indumentària a la cultura occidental, així com classificar-los, i, de l'altra, en analitzar el valor didàctic de la indumentària i dels seus museus, es va procedir a fer, en primer lloc, un estat de la qüestió sobre la recerca en indumentària a base de les principals fonts bibliogràfiques.

### **6.1. Anàlisi de les principals fonts bibliogràfiques**

La història de la indumentària com a disciplina científica és relativament recent; amb tot, és evident que hi ha precursors que es remunten al segle XVIII. Normalment, es tracta de textos que es refereixen més a treballs de sastres i modistes que no pas a historiadors. Els treballs existents al segle XVIII, especialment els editats en castellà, fan referència, generalment, a la indumentària des del punt de vista del luxe i de la moral, tal com corresponia al projecte il·lustrat. Amb tot, hi ha edicions de finals d'aquest segle que fan referència a la indumentària i la vinculen a un projecte de "traje

nacional”. Aquest és el cas d’un curiós llibre publicat a Madrid el 1788, d’autora desconeguda, i dedicat, com no podia ser d’altra manera, al comte de Floridablanca, que es proposa fer suggeriments sobre un vestit nacional espanyol per a dames. Per arribar aquí, l’anònima autora fa reflexions sobre la història de la indumentària. Tal vegada, sigui una de les primeres obres escrites en castellà sobre aquest tema.<sup>100</sup>

La bibliografia existent en castellà entre el final del segle XVIII i l’últim terç del segle XIX és realment irrellevant i, quan hi ha alguna cosa editada, es tracta de manuals per sastres, un dels més complets dels quals és el manual anònim de *La moda elegante*, publicat a Madrid l’any 1878 i dedicat invariablement “a nuestras lectoras”. Es tracta d’una edició que conté patrons i, sobretot, la gran diversitat de punts de ganxet existent a finals del segle XIX.<sup>101</sup>

L’únic tractat interessant de caràcter històric escrit en castellà abans del segle XX és el de Josep Puiggarí, editat a Barcelona el 1886.<sup>102</sup> Es tracta d’un llibre il·lustrat amb cinc-cents seixanta-tres gravats, la majoria d’ells extrets de fonts originals, en especial monuments, còdex i il·lustracions antigues. És una història general on la moda espanyola està molt ben representada, però que no oblida cap aspecte de la moda europea. És molt possible que l’autor hagués tingut a les mans l’obra recent publicada, aleshores, d’Auguste Racinet,<sup>103</sup> encara que, en tot cas, ni ho explicita ni el cita. Amb tot, en la seva nota preliminar cita alguns dels investigadors existents fins el moment, des de Sluperio, Bruin i Proissard, fins a Weiss, que en aquell moment estava editant l’*Inventario histórico del traje español*. Puiggarí concep la indumentària com una secció de l’arqueologia i així ho manifesta a la introducció.<sup>104</sup> Ell estableix tres grans divisions per investigar la indumentària, i en això demostra ser un coneixedor dels tractats europeus editats fins aquell moment; en efecte, esmenta una primera divisió basada en origen i localització per regions i països, és a dir, indumentàries nacionals i regionals; una segona divisió basada en la història, per èpoques i segles, i, tercer, una

---

<sup>100</sup> ANÒNIM. *Discurso sobre el luxô de las señoras, y proyecto de un traje nacional*. Madrid: Imprenta real, 1788; edició consultada: Maxtor: Valladolid, 2005.

<sup>101</sup> ANÒNIM. *Manual de la moda elegante. Tratado de costuras y bordados para las señoras y señoritas*. Madrid: Oficinas de la moda elegante ilustrada, 1878, edició consultada: Maxtor: Valladolid, 2005.

<sup>102</sup> PUIGGARÍ, J. *Traje. Monografía histórica e iconográfica*. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1886; edició consultada: Maxtor: Valladolid, 2008.

<sup>103</sup> RACINET, A. *Le costume historique*. Paris, 1882.

<sup>104</sup> PUIGGARÍ, J. *Traje. Monografía histórica e iconográfica*. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1886; edició consultada: Maxtor: Valladolid, 2008, pp. 9 i 10.

divisió basada en estils artístics. Amb tot, l'obra de Puiggarí està mancada de bons gravats, ja que els dibuixos els va haver de fer tots ell. De fet, l'autor estava familiaritzat amb el dibuix, ja que era president de la *Asociación artístico-arqueológica barcelonesa*.

És difícil ja trobar obres en castellà que superin aquest tractat, a no ser que anem als catàlegs realitzats a principis del segle XX pels ajuntaments com el de Barcelona.<sup>105</sup>

Amb tot, la història de la indumentària a Europa a l'últim terç del segle XIX té nom propi i es deu a Albert Charles Auguste Racinet. Aquest autor, nascut a París el 1825, provenia de família de sastres i ell, junt amb el seu pare, eren dissenyadors de moda a la ciutat que, aleshores, encara era centre mundial de la moda. No és una casualitat, doncs, que probablement la història científica de la indumentària tingui un origen francès i, precisament, a París, ciutat que des del segle XVIII editava revistes de moda.<sup>106</sup> Racinet es va interessar per la història de la indumentària ben aviat, ja que als vint anys va començar a treballar en la recerca de fonts històriques utilitzant els fonamentals manuscrits il·luminats de la *Bibliothèque National* de París, així com les escultures i restes arqueològiques que s'exhibien en els museus de França. El resultat va ser una obra impressionant, magníficament il·lustrada per ell mateix i editada en sis volums que van anar apareixent entre 1876 i 1882.<sup>107</sup> L'obra, amb la clàssica divisió tripartida, té cinc-cents trenta-dues làmines i més de dues mil il·lustracions a color, amb la particularitat que no sols tracta la indumentària europea, sinó la de tots els continents. Certament, la indumentària europea és la protagonista de l'obra i, sobretot, la francesa, com no podia ser d'altra manera en un autor francès que escrivís sobre història de la indumentària. Cal dir, amb tot, que el treball de Racinet es va poder produir en un context com el del París del Segon Imperi en què la moda era un fet quotidià objecte no sols de negocis, sinó també d'innovacions i estudis; no en va revistes il·lustrades com

<sup>105</sup> Un dels primers llibres del segle XX editats en castellà i que conté una història de la indumentària és, precisament, el *Catálogo de la sección de tejidos, bordados y encajes de los Museos Artísticos Municipales*, editat per l'Ajuntament de Barcelona l'any 1906. Aquest llibre, de fet, és un catàleg de secció del *Museo de Arte Decorativo y Arqueológico de Barcelona*. (Edició consultada en l'original).

<sup>106</sup> De fet, la primera publicació de gravats sobre moda editada de manera periòdica data del segle XVII i és *Mercure Galant* i durant el segle XVIII compartirà protagonisme amb altres revistes com *Cabinet des Modes*, *La Gallérie des Modes*, *Journal des Dames et des Modes* o *Magasin des modes nouvelles françaises et anglaises*. La majoria d'aquestes revistes van ser fundades durant el darrer terç del segle XVIII, i ja comencen a conivir amb publicacions angleses.

<sup>107</sup> RACINET, A. *Le costume historique*. París, 1882.

*La Mode Illustrée* publicaven periòdicament excel·lents gravats dels vestits i de les modes finiseculars no només de París, sinó de tota Europa.<sup>108</sup>

El segle XX va conèixer un interès creixent per la història del vestit a tot el món occidental i països tan poc avançats en aquest camp com Espanya van comptar amb algunes publicacions originals de caràcter enciclopèdic i referides a la història de la indumentària. Tal vegada, una de les més ben fetes, pel seu esforç gràfic i de síntesi, va ser una *Historia del traje* que s'incloïa dins una col·lecció titulada *Enciclopedia gráfica* i que s'editava a Barcelona als anys trenta.<sup>109</sup> Amb tot, cal dir que a Espanya, en aquests anys, s'editava poc respecte a aquest tema, on pràcticament no hi havia especialistes; la indústria editorial espanyola radicada fonamentalment a Barcelona estava més interessada en tractats tècnics sobre el teixit i el filat que no pas en el tema de la història del vestit.<sup>110</sup>

Al mateix temps que a Espanya s'anava introduint lentament la temàtica sobre la història de la indumentària, el món anglosaxó anava agafant el relleu amb publicacions cada vegada més especialitzades i amb una base científica més sòlida. És impossible presentar un panorama de les edicions sobre la indumentària publicades en l'àmbit lingüístic anglosaxó a meitat del segle XX, però, a tall d'exemple, val la pena citar l'obra d'investigadors com M. Fernald y E. Shenton,<sup>111</sup> que mostra una evolució de la indumentària britànica tot incloent-hi patrons i esquemes basats en fonts primàries molt solvents. Malgrat l'esquematisme de l'obra, el treball evidencia un rigor científic allunyat de les obres de divulgació i dels manuals de sastre.

---

<sup>108</sup> *La Mode Illustrée* va ser una sèrie periòdica on van escriure personatges tan importats com Balzac, Proust, Zola, Baudelaire i molts altres. La primera edició data del 1860 i es va seguir publicant fins a la Primera Guerra Mundial; publicava moda simultàniament de París i de Nova York sense oblidar la Gran Bretanya i, amb posterioritat a 1871, va publicar també la moda de l'Imperi Alemany. La rellevància d'aquesta publicació es pot mesurar pel fet que en vigílies de la desfeta de 1871 comptava amb una plantilla de mil dos-cents empleats. Vegis com a exemple de la seva potència editorial i qualitat d'edició OLIANE, J. (ed) *Victorian and Edwardian Fashions from "La Mode Illustrée"*. New York: Dover Publishing Inc., 1998.

<sup>109</sup> BORRÀS, M. *Historia del traje en Enciclopedia gráfica*. Barcelona: Cervantes, 1930.

<sup>110</sup> L'editorial Gustavo Gili va comprar ja a l'any 1936 el copyright de la *Enciclopedia de la industria textil* dirigida per Herzog, que amb els seus quatre volums era el millor tractat existent sobre filatures, tècnica i teoria del teixit i, sobretot, del gènere de punt. Amb tot, és significatiu que malgrat que els drets van ser comprats l'any 1936, la primera edició en castellà no va veure la llum fins l'any 1952.

<sup>111</sup> FERNALD, M.; SHENTON, E. *Costume Design and Making. A Practical Handbook*. London: Adam & Charles Black, 1937; versió consultada: *Historic Costumes and How to Make Them*. New York: Dover Publications Inc., 2006.

En aquest sentit, un altre treball del mateix estil i molt especialitzat, en aquest cas sobre roba interior, és el llibre de C. Willett Cunnington i Phillis Cunnington *The History of Underclothes*.<sup>112</sup> Es tracta d'una història de la roba interior en què l'estructura sempre és la mateixa: s'inicia amb una breu referència històrica on els autors donen el context en què han sorgit els elements d'indumentària, expliciten després l'origen de cada una de les peces i, finalment, en fan un glossari descriptiu, il·lustrat amb exemples, fotografies i gravats. La presència de fonts primàries dins l'obra és important i la majoria provenen de revistes de moda i de col·leccions d'indumentària. Des del punt de vista metodològic l'obra diferencia les fonts primàries de les secundàries i es remet a bibliografia britànica de finals del segle XVIII.

Si prescindim de les obres de detall, de les que n'hem comentat una petita mostra, la meitat del segle XX va veure sorgir importants obres generals sobre la història de la indumentària; una de les més sintètiques és la de Carolyn G. Bradley.<sup>113</sup> Es tracta d'una obra que presenta el panorama de l'evolució de la indumentària des de les formes primitives fins a meitat del segle XX, il·lustrada amb més de cinc-cents dibuixos. L'autora comença cada capítol amb una cronologia seguida d'una història del període, en la que ja contextualitza els factors que fan possible el desenvolupament de cada un dels estils indumentaris. Obra de gran rigor pel que fa a les fonts, abans d'iniciar la descripció detallada de les peces per homes i dones en dóna les principals fonts d'informació, que, en aquest cas, sempre són fonts primàries. Acaba cada un dels capítols amb referències sobre el significat i les influències que la indumentària de cada període ha tingut en els dissenyadors de cada moment i dels períodes posteriors. Finalment, planteja les principals referències bibliogràfiques, considerades també fonts secundàries, i culmina amb un complet glossari que té la particularitat de designar les peces amb la llengua amb què originàriament s'han produït, des del llatí a l'àrab, passant per l'anglès, el francès o l'espanyol. El llibre acaba amb unes làmines on es detallen les influències que la història de la indumentària ha tingut en el vestit del segle XX.

<sup>112</sup> CUNNINGTON C. W.; CUNNINGTON, P. *The History of Underclothes*, London: Joseph Ltd, 1951; versió consultada: *The History of Underclothes*, New York: Dover Publishing Inc., 1992.

<sup>113</sup> BRADLEY, C. *Western World Costume. An Outline History*. New York: Appleton-Century-Crofts Inc., 1954; versió consultada, l'edició de New York: Dover Publishing Inc., 2001.

L'anàlisi de la bibliografia de la segona meitat del segle XX reflecteix ja la maduresa de la nova disciplina i, de fet, poca cosa es podia afegir a l'exhaustiu treball dels autors anteriorment esmentats. De nou destaca l'obra d'un autor francès, François Boucher, que havia estat director del Museu Carnavalet de París i director del *Centre de documentation du costume*. Aquest autor, el 1965, va publicar un importantíssim treball sobre la història del vestit a occident, que es pot dir que és la base a partir de la qual s'introdueix la història científica de la indumentària tal i com avui la coneixem.<sup>114</sup> Es tracta d'una obra amb més de mil il·lustracions, àmpliament documentada i que ha emprat com a base models extrets de les arts visuals, singularment dels grans museus de pintura i escultura, però també, i sobretot, dels grans museus d'indumentària, des del tresor de la Basílica Vaticana fins al *Metropolitan* de Nova York. Pràcticament no hi ha cap col·lecció europea que s'escapi de l'anàlisi de Boucher, incloent-hi les armeries reials de gairebé tota Europa i, sobretot, el *Victoria & Albert Museum*. François Boucher fins i tot va tenir accés a col·leccions privades com la *Fulgence Collection* i la *Collection Lord Middleton*. És per això que a l'autor no se li escapa gairebé res i utilitza el vestit com a centre d'estudi per inserir-lo en una autèntica història de la cultura, on no passa per alt ni les relacions polítiques, ni el context econòmic, ni el món de les idees, ni el complex entramat d'influències; a més, inclou de forma constant dins el seu treball allò que ell anomena accessoris i que, en realitat, moltes vegades constitueixen la més precisa selecció d'elements emblemàtics i significatius. Obra cabdal, doncs, de la bibliografia europea sobre aquest tema és de referència obligada i constitueix un dels monuments bibliogràfics de la passada centúria referits a la indumentària.

La impremta d'aquest treball és tan forta que autors com James Laver, per exemple, que publica un dels seus treballs més significatius sobre el tema el 1969,<sup>115</sup> intenten resumir la història del vestit a partir de reinterpretacions de l'obra de Boucher. Però és significatiu que no faci servir directament fonts primàries, sinó que es refereixi a estudis generals, a històries gràfiques del vestit i a històries generals del vestit. Té l'avantatge de voler ser sintètic i de dirigir-se a un públic de classe mitja amb un afany divulgatiu. Precisament, la divulgació de la indumentària és una de les característiques de la

---

<sup>114</sup> BOUCHER, F. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2004 (1a Edició 1966); edició consultada, BOUCHER, F. *History of Costume in the West*. London & New York: Thames & Hudson, 1987.

<sup>115</sup> LAVER, J. *Costume and Fashion. A Concise History*. London & New York: Thames & Hudson, 1969.

bibliografia d'aquest període. És significatiu que l'últim terç del segle XX vegi aparèixer els primers llibres de divulgació sobre la indumentària destinats a un públic general, entre el que no s'exclouen pas els escolars. Un dels pioners d'aquesta tendència a la Gran Bretanya és John Peacock, dibuixant especialitzat que ha dissenyat molts dels elements d'indumentària de les famoses sèries de divulgació històrica de la *BBC Television*. Els seus llibres, pràcticament sense text i formats exclusivament per làmines dibuixades a plomes bicolors, el constitueixen en un autèntic capdavanter en el camp de la didàctica de la indumentària. Naturalment, també ell utilitza els treballs d'autors anteriors, entre els que hi ha Boucher. Un dels seus treballs més ben fets és el que fa referència a l'evolució del vestit britànic des de la Batalla de Hastings fins a la reina Elisabet II, amb una darrera làmina doble extraordinàriament significativa i clara on incorpora una síntesi de tots els vestits.<sup>116</sup>

Fruit d'aquesta maduresa de la disciplina en la segona meitat del segle XX són els treballs històrics dins l'àmbit britànic que enllacen directament amb els treballs de Fernald i Shenton, dels Cunnington i de Bradley que hem citat més a dalt, i dels que en són continuació. Una d'aquestes obres és *Dress in the Middle Ages*,<sup>117</sup> un estudi àmpliament documentat tant amb fonts arqueològiques i objectuals com amb fonts iconogràfiques i fonts escrites que consta de tres grans apartats subdividits cada un d'ells en tres apartats més, que al seu lloc s'estructuren sota diversos subtítols. En reproduïm la distribució dels capítols perquè és molt significativa de la qualitat teòrica que han assolit aquest tipus d'estudis. Així, el primer apartat, "Approaches to Medieval Costume" es divideix en: 'Sources and Applications', 'Materials' i 'The Acquisition of Clothing'; el segona apartat és "Development and Social Grouping" i es desplega en 'The History of Working-Class Clothing', 'Kings and Warriors: The Ruling Classes and their Fashions' i 'The Diffusion and Regulation of Fashion', i el darrer apartat, "Signs and Signifiers" conté els capítols 'The Cycles of Life', 'Clothes as Identification Markers' i 'Beyond Society's Limits'.

Aquesta segona meitat de segle produirà un bon nombre de treballs especialitzats d'indubtable rigor, que van des dels estudis sobre la indumentària a l'Espanya dels Reis

<sup>116</sup> PEACOCK, J. *Costume 1066 to the Present*. London & New York: Thames & Hudson, 1986.

<sup>117</sup> PIPONNIER, F.; MANE, P. *Dress in the Middle Ages*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.



Catòlics fins a la indumentària civil catalana de l'Edat Mitjana. És aquesta època la del floriment de treballs historiogràfics ben documentats i normalment erudits, encara que, sovint, basats exclusivament en informació arxivística i textual.<sup>118</sup> També és en aquesta segona meitat de segle quan es comencen a editar en castellà alguns dels primers diccionaris de la moda i del disseny, encara que són traduccions de l'anglès.<sup>119</sup>

Tal vegada, una evidència del fet que vestit i moda s'anaven "posant de moda" són la quantitat d'obres d'assaig publicades o traduïdes al castellà en aquests anys de la segona meitat del segle XX. En efecte, l'assaig sobre el vestit i la moda significa un pas endavant en la història de la indumentària, és com una mena de dignificació d'aquesta matèria, com si hagués pujat a l'altar. Els treballs que reflexionen sobre la indumentària són importants en aquest moment i agafen un ampli espectre. Val la pena fer-ne un repàs i començar pels treballs de Lola Gavarrón, que encara que va començar dedicant-se a la pedagogia es va passar al periodisme a partir de la publicació del llibre *Piel de ángel. Historias de la ropa interior femenina*, i que l'han seguit d'altres com *Mil caras tiene la moda* o *La mística de la moda*. Pel que fa al primer dels llibres d'assaig i que li va proporcionar una justa fama, l'autora reflexiona sobre el fet que són les transgressions fetes des de cercles marginals –com les prostitutes– les que introdueixen canvis importants que van des del camp de l'estètica fins al de les idees.<sup>120</sup> També en el seu llibre sobre *La mística de la moda* es refereix al poder simbòlic que té la indumentària, la qual, en paraules de l'autora, "es un auténtico espejo de las distintas épocas que van conformando una cultura".<sup>121</sup>

Un altre dels assagistes interessants d'aquesta segona meitat de segle és Yvone Deslandres; aquesta autora presenta un tret distintiu respecte a molts altres, i és que a partir dels seus estudis sobre paleografia es va iniciar en el món de la cultura dins el servei educatiu del Museu del Louvre, per passar posteriorment a formar part del

---

<sup>118</sup> Un exemple del que diem és l'obra de MARANGES, I. *Indumentària civil catalana, segles XIII-XV*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1991. Aquesta obra, encara que editada l'any 1991, correspon a un treball fet deu anys abans que va merèixer el Premi Antoni Rubió i Lluch de l'any 1981, i és un exemple d'allò que estem comentant, ja que està àmpliament documentat des del punt de vista bibliogràfic, però escassament fonamentat amb fonts primàries –es basa únicament en deu obres d'art, totes elles de caràcter pictòric–.

<sup>119</sup> Un exemple és O'HARA, G. *Diccionario de la moda y de los diseñadores*. Barcelona: Destino, 1999; que és traducció de l'original O'HARA, G. *Dictionary of Fashion and Fashion Designers*. London & New York: Thames & Hudson, 1986.

<sup>120</sup> GAVARRÓN, L. *Piel de ángel. Historias de la ropa interior femenina*. Barcelona: Tusquets, 1982.

<sup>121</sup> GAVARRÓN, L. *La mística de la moda*. Barcelona: Anagrama, 1989.



prestigiós cos de conservadors dels museus francesos, essent la primera directora del *Musée des Arts de la Mode*. Deslandres estudià la indumentària des de les seves bases materials i físiques per passar a relacionar-les amb l'evolució de les formes i, sobretot, sense perdre de vista el context social i de gènere de la indumentària. Una de les seves obres més rellevants és una visió brillant en la que la autora no ha escatimat fonts primàries dels museus que tan bé coneixia, des de catàlegs a revistes de moda fins als museus d'indumentària.<sup>122</sup>

Els assajos sobre la indumentària es produeixen des d'àmbits molt diversos i no sols des de l'àmbit de la historiografia o de la museologia; tal vegada, és des de l'àmbit sociològic i psicoanalític des d'on més aportacions s'hi han fet, ja que el vestit no deixa de ser una mena d'artifici entre el cos despullat –allò que som- i el cos embolicat –allò que volem fer creure que som-. Des d'aquesta perspectiva cal mirar algunes de les obres i autors d'aquest període com *Moda y modos*, de Gillo Dorfles,<sup>123</sup> *El vestido habla*, de Nicola Squicciarino,<sup>124</sup> i *El vestido. Ensayo psicoanalítico. Entrevista a André Courrèges*, d'Eugénie Lemoine-Luccioni,<sup>125</sup> sense oblidar Umberto Eco que, com és ben sabut, també va fer incursions al món de la indumentària a través de la psicoanàlisi.<sup>126</sup> També s'han realitzat importants estudis des de l'àmbit de la semiòtica que ressalten precisament la funció de la indumentària com a sistema de signes ric en significats. Un dels treballs més destacats és *El sistema de la moda* del semiòleg Roland Barthes,<sup>127</sup> que analitza tant el sistema de la moda en general, com el llenguatge dels diferents complements, sense oblidar els aspectes sociològics del vestit i establint relacions amb altres sistemes de significació objectuals com l'aliment o la vivenda. Un altre estudi interessant realitzat des d'aquest camp del coneixement és *El lenguaje de la moda*, d'Alison Lurie.<sup>128</sup> També han proliferat els llibres sobre teoria de la moda que recopilen o bé entrevistes amb grans personatges de l'ofici o bé assajos de diversos especialistes. Un exemple del que diem és *La dea delle apparenze. Conversazioni sulla*

<sup>122</sup> Vegis DESLANDRES, Y. *Le costume, image de l'Homme*. Paris: Albin Michel, 1976; edició castellana DESLANDRES, Y. *El traje, imagen del hombre*. Barcelona: Tusquets, 1985.

<sup>123</sup> DORFLES, G. *Moda y modos*. Valencia: Engloba, 2002.

<sup>124</sup> SQUICCIARINO, N. *El vestido habla*. Madrid: Cátedra, 1998.

<sup>125</sup> LEMOINE-LUCCIONI, E. *El Vestido. Ensayo psicoanalítico. Entrevista con André Courrèges*. Valencia: Engloba, 2003.

<sup>126</sup> ECO, U. *La psicología del vestir*. Barcelona: Lumen, 1972.

<sup>127</sup> BARTHES, R. *El sistema de la moda*. Barcelona: Paidós, 2003.

<sup>128</sup> LURIE, A. *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona: Paidós, 2002; títol original: *The Language of Clothes*.

*moda*,<sup>129</sup> a cura d'Anna Maria Curcio i que inclou reflexions sobre l'aparença, l'estètica de la moda, la identitat i la història de la moda.

La bibliografia de finals del segle XX i principis del segle següent és tan abundant com variada, fet que mostra la maduresa a què estan arribant els estudis sobre indumentària. En l'àmbit de les històries generals, són fonamentals els treballs de Maguelonne Toussaint-Samat.<sup>130</sup> L'autora divideix aquest tractat tècnic en tres grans parts; la primera part la dedica a les pells, on les estudia tant des del punt de vista de la tècnica com, sobretot, del seu significat; la segona part la dedica als teixits, tot classificant-los en funció de les matèries primes de les fibres i, també, de la tecnologia emprada en la seva confecció, i, finalment, dedica la tercera part a allò que ella en diu "les estratègies del vestit", on analitza elements tan originals com "la memoria de la camisa", "el controvertido sexo del pantalón" o "las grandes maniobras de la ropa interior", amb capítols suggerents com el que esbossa "el delicado asunto de las bragas", i altres d'estil similar. Junt amb aquesta obra de caràcter general caldria afegir-hi l'obra d'Alexandra Faub, on la indumentària és vista a través d'una delicada història del teixit.<sup>131</sup> L'autora, en aquest cas, es val del seu profund coneixement dels museus francesos per desgranar pas a pas un relat que es basa, sobretot, en una anàlisi tècnica de les fibres i dels sistemes de teixir.

Al tombant de segle XX apareix també un dels manuals més recents que tracten de forma general la història de la moda, a càrrec de Bronwyn Cosgrave;<sup>132</sup> es tracta d'una obra de concepció moderna amb un ampli desenvolupament del context històric, i com correspon a un manual procura caracteritzar cada etapa de la història amb els elements més significatius. Així, el Barroc és el gran segle francès o el segle XIX és el segle del naixement del Dandi, és a dir, el segle britànic, per posar només alguns exemples. Llibre profusament il·lustrat, té l'estructura física d'un manual o llibre de text. Una altra publicació documental interessant de principis del segle XXI és l'enciclopèdia visual

---

<sup>129</sup> CURCIO, A. M. (Coord.) *La dea delle apparenze. Conversazioni sulla moda*. Milano: Franco Angeli, 2000.

<sup>130</sup> TOUSSAINT-SAMAT, M. *Histoire technique et morale du vêtement*. Paris: Bordas, 1990; edició consultada: *Historia técnica y moral del vestido*. 3 vol. Madrid: Alianza, 1994.

<sup>131</sup> FAUB, A. *Histoire des tissus en France*. Rennes: Oust-France, 2006.

<sup>132</sup> COSGRAVE, B. *Costume and Fashion. A Complete History*. London: Octopus Publishing Group Ltd, 2000; edició consultada: *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

dels vestits de The Pepin Press.<sup>133</sup> Es tracta d'un treball en cinc idiomes –anglès, alemany, francès, italià i espanyol– que forma part d'una col·lecció més àmplia d'enciclopèdies visuals de les que de moment existeixen les dedicades a l'arquitectura, indumentària, disseny ornamental i mobiliari. Aquest treball és una recopilació històrico-etnogràfica de més de cinc-centes pàgines amb gravats i dibuixos d'indumentària històrica europea, indumentària de diverses poblacions africanes, asiàtiques, de les illes del Pacífic, incloent-hi Austràlia i Nova Zelanda, i d'Amèrica, tant del nord com del sud. La majoria d'il·lustracions dels pobles de fora el continent europeu corresponen a la segona meitat del segle XIX, moment de gran interès etnogràfic per conèixer i recopilar les manifestacions culturals dels pobles “exòtics” o diferents a la cultura occidental i la seva tendència occidentalitzant. Finalment, ens interessa ressaltar una obra de síntesi molt recent, editada per Melissa Leventon,<sup>134</sup> ara conservadora consultora freelance i professora d'Història de la moda al *Californian College of Art*, que fins el 2002 havia estat la cap de conservadors de teixits dels *Fine Arts Museums of San Francisco*. L'obra a què fem referència, com el seu títol complet indica, combina els estudis realitzats per dos clàssics il·lustradors del segle XIX: Albert Charles Auguste Racinet –ja citat en aquest estudi bibliogràfic– i Friedrich Hottenroth. El treball de Leventon organitza algunes de les imatges d'aquests dos autors de manera cronològica, primer, i temàtica, després, de tal manera que el lector pot triar entre seguir una línia del temps de la indumentària a través dels segles i les zones geogràfiques – França, 1650-1780, França 1680-1700, Oest d'Europa, 1700-50, etc- o estudiar en detall els estils contrastats de vestits i accessoris individualitzats –ornaments del coll, cinturons i bosses, sabates, pentinats i ornaments pel cap, etc-. La publicació està concebuda com un manual didàctic, amb textos breus i entenedors, i amb una sèrie de recursos que en faciliten la consulta; per exemple, cada pàgina senar té a la dreta un fris que varia de color segons el capítol o etapa cronològica, on es resumeixen els continguts relatius a les peces o capes del vestit que apareixen a les dues pàgines precedents – barrets i altres ornaments pel cap, estils de pentinats, vestits, peces superiors de l'abillament, peces inferiors, accessoris, i sabates- i on apareix la silueta del vestit més significatiu, de tal manera que resulta fàcil cercar el capítol i els subapartats d'interès

<sup>133</sup> *The Pepin Press Visual Encyclopedia*. Amsterdam: The Pepin Press, 2001.

<sup>134</sup> LEVENTON, M. (ed) *Costume Worldwide. A Historical Sourcebook. Featuring the classic artworks of Friedrich Hottenroth & Auguste Racinet*. London: Thames & Hudson, 2008.

resseguint aquesta espècie d'ombres xineses. Per últim, com en tot manual conté un glossari, una bibliografia especialitzada i un índex alfabètic.

Però sens dubte, el treball sobre història del vestit més rellevant i de més difusió han estat els dos volums sobre les col·leccions de l'Institut d'Indumentària de Tokyo *Moda. Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*.<sup>135</sup> En ells es mostren fotografies de gran format molt cuidades i amb gran detall sobre les peces més importants de la col·lecció i que ressegueixen les característiques històriques del vestit i de la moda dels darrers tres segles. Els textos són breus i secundaris respecte el protagonisme dels objectes i són de dos tipus, de contextualització històrica i descriptius de les peces. Als apèndix apareix un apartat sobre els dissenyadors i les cases de moda, un glossari i un índex onomàstic.

Una mostra de la varietat temàtica dels estudis sobre indumentària de finals de segle XX i principis de segle XXI són els llibres de Michel Pastoureau sobre la història dels colors, lligada estretament a la indumentària, ja sigui pels seus usos i significats al llarg de la història d'occident com per la complexa elaboració tècnica de tints i mordents. El dos títols a destacar en aquest repàs bibliogràfic són *Le petit livre des couleurs*<sup>136</sup> i *Bleu. Historie d'une couleur*.<sup>137</sup> El primer d'ells, està formulat en forma d'entrevista on Pastoureau respon les preguntes que la periodista i escriptora Dominique Simonnet li fa sobre la història social dels colors blau, vermell, blanc, verd, groc, negre i els anomenats "mitges tintes", és a dir, els marrons, grisos, taronges, violetes, etc. El segon és un assaig exhaustiu sobre la història social, artística i religiosa del color blau i de les seves tonalitats des del paleolític –on destaca per la seva absència en les primeres pintures parietals fins el segle XX i XXI, color imperant en la moda dels texans-. Seguint aquesta línia, trobem l'assaig *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento* d'Amedeo Quondam,<sup>138</sup> professor de Literatura italiana a la universitat "La Sapienza" de Roma, president de l'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI) i d'"Europa delle Corti. Centro di studi sull società di Antico regime". Es tracta d'un estudi que es relaciona i es complementa d'alguna manera amb una obra seva anterior

---

<sup>135</sup> AAVV. *La colección del Instituto de la Indumentaria de Kyoto. Moda. Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*. Vol. I i II. Madrid: Taschen.

<sup>136</sup> PASTOUREAU, M.; SIMONNET, D. *Il piccolo libro dei colori*. Milano: Ponte alle Grazie, 2006 (primera edició en francès, Éditions du Panama, 2005).

<sup>137</sup> PASTOUREAU, M. *Bleu. Storia di un colore*. Milano: Adriano Salani Editore, 2008 (primera edició en francès, Éditions du Seuil, 2002).

<sup>138</sup> QUONDAM, A. *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*. Vicenza: Angelo Colla Editore, 2007.

titulada *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*. A *Tutti i colori del nero* l'autor posa de manifest el canvi tant estètic com ètic que va simbolitzar la indumentària sòbria i fosca que al llarg del segle XVI es va imposar a tota Europa com a contraposició estètica als vestits acolorits de segles anteriors i com a enfrontament ètic a les formes de fer anteriors a les de la modernitat, una modernitat de la qual aquest nou vestit n'era representació. La tesi de l'autor és que aquest vestit, molt associat *alla maniera spagnola* en realitat té origen en uns estats italians en decadència política i econòmica, però superiors culturalment parlant, que imposen als espanyols, els seus vencedors, "els nous bàrbars", la seva superioritat cultural, tal i com van fer els romans antics que, essent els vencedors, es van rendir a l'excelsitud de les formes artístiques i culturals gregues.

Una altra mostra de la varietat d'enfocaments que aborda la historiografia a través del tractament de la indumentària és, per exemple, el llibre *Quando l'abito faceva il monaco*.<sup>139</sup> Es tracta d'un treball que recull l'evolució dels hàbits religiosos i els seus significats socials i simbòlics i que empra com a fonts, a més de diversos tractats europeus i documents d'arxius monàstics, una peculiar sèrie iconogràfica: les seixantadues pintures aquarellades de figures de monjos que vetlla el *Museo Diocesano di Santo Stefano al Ponte* a la ciutat de Florència. Aquests dibuixos, en estat de conservació força bo, estan realitzats sobre fulls de pergami de 11,00x16,5cm, cada un dels quals conté la representació d'un monjo amb el seu hàbit i estan datats de manera hipotètica a la primera meitat del segle XVIII –moment del que se suposa que daten tant els corresponents marcs de fusta, de 14,00x20,00 cm i de factura idèntica, com els vidres tallats a mà que els cobreixen i protegeixen-. La peculiaritat d'aquests dibuixos rau en què cada personatge va vestit amb l'hàbit de l'ordre o congregació religiosa a què pertany, així com les especificitats de la seva jerarquia, de manera que es tracta d'una sèrie documental molt valuosa. Els autors organitzen les fitxes en ordre alfabètic per facilitar al lector la cerca dels vestits per congregacions o jerarquies. Cada una de les fitxes està estructurada de la manera següent: amb el retrat corresponent; l'ordre a què pertany el monjo representat; algunes dades sobre la fundació, història i característiques del vestit de cada institució; la descripció del vestit de la imatge; l'actual ubicació de la pintura, i les principals fonts bibliogràfiques consultades i estudiades.

<sup>139</sup> MERCANTI, L.; STRAFFI, G. *Quando l'abito faceva il monaco*. Firenze: Edizioni Polistampa, 2006.

Un treball historiogràfic interessant que forma part de la bibliografia del segle XXI és l'estudi sobre els orígens de la moda i la seva evolució, tant al continent europeu com en d'altres indrets geogràfics del professor d'Història econòmica de l'*Università di Brescia*, Carlo Marco Belfanti. Es tracta d'un estudi que té per títol *Civiltà della moda*<sup>140</sup> i que ressalta principalment la component econòmica i mercantil de la moda i que s'articula en cinc capítols. El primer capítol es titula "Dalle leggi suntuarie alla moda", i s'estructura a l'entorn de temes com el dels orígens del fenomen, que situa al *Trecento* i que considera fruit, en gran part, d'un canvi de les condicions econòmiques lligades al renaixement de les ciutats europees a través del comerç de mercaderies, sobretot teles i altres elements relacionats amb el vestit, entre orient i occident i entre el nord i el sud d'Europa. Amb el títol eloqüent d'"Epidemiologia della moda", el segon capítol versa sobre els sistemes de difusió i "contagi" de la moda, la competició existent entre estils i corts i les dinàmiques de la demanda i de l'oportunitat de la oferta. El tercer capítol parteix d'una pregunta "La moda fu un'invenzione europea?", a la que intenta donar-hi respostes analitzant les experiències de l'Índia, la Xina i el Japó. El penúltim capítol està dedicat als "Artisti della creazione e industriali della moda", i se centra, sobretot, en el segle XIX i el primer quart del XX. Fa incidència, de manera especial, en l'origen de l'alta costura i de la democratització que suposà l'aparició del vestit estandarditzat en aparèixer els primers grans magatzems de moda. El darrer capítol, "Mode per tutti", repassa els trasbalsos del sistema econòmic de la moda, de cap manera independent dels esdeveniments socials i polítics, dels darrers setanta anys del segle XX, des de l'alta costura, passant pel *prêt-a-porter* fins arribar al *stilismo*.

Si mirem els treballs de síntesi editats al tombant del segle i dedicats específicament a la història de la indumentària espanyola, el treball més complet és el de Francisco de Sousa Congosto.<sup>141</sup> Es tracta també d'un manual, concebut, però, d'una manera molt diferent. Està estructurat, fonamentalment, a base de "reinados" i dividit en quatre grans parts: la primera dedicada a la indumentària espanyola en general; la segona, a la indumentària popular; la tercera, a l'uniforme militar, i, finalment, una quarta dedicada a la indumentària litúrgica. Aquesta és una estructura arcaica que l'allunya de les obres modernes i la seva lectura ens fa sentir més a prop dels vells manuals de sastres que no

---

<sup>140</sup> BELFANTI, C. M. *Civiltà della moda*. Bologna: Il Mulino, 2008.

<sup>141</sup> DE SOUSA, F. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Istmo, 2007.

pas d'un estudi global de la indumentària com a nexa aglutinador de les diverses trames culturals.

Els avenços més importants en el camp de la bibliografia científica d'aquest tombant de mil·lenni no es donen en el camp de les grans històries de la indumentària, que cap d'elles supera les esmentades de la segona meitat del segle XX, sinó en el camp dels treballs de detall, especialment en els estudis de la indumentària dels tres darrers segles. Es tracta d'obres fetes per autors provinents del camp de la recerca museogràfica i que sovint són grans coneixedors de col·leccions importants. Tal vegada caldria començar esmentant el treball de Catherine Ormen-Corpet, encarregada de la gestió científica del *Musée de la Mode* de Marsella i que havia estat també conservadora de les col·leccions del segle XX del *Musée de la Mode et du Textile* de París. Es tracta d'una museòloga de llarga trajectòria que quan va redactar el seu treball ja havia comissariat exposicions importants com la de *Chanel* el 1988 o *Yves Saint-Laurent* al 1983, entre d'altres. És una obra analítica de caràcter enciclopèdic, en què l'eix central sembla ser les estratègies de la moda i els impactes dels canvis revolucionaris que aquesta produeix en les societats contemporànies.<sup>142</sup> Dins aquesta tipologia d'obres trobem també la *Storia della moda. XVIII-XX secolo* d'Enrica Morini.<sup>143</sup> L'autora fa una història social i cultural del vestit d'aquests tres segles centrada en la figura del creador de moda i la seva capacitat per idear i plasmar tendències basant-se en la cultura i els estils de vida de cada societat. En aquest mateix sentit hi ha els treballs publicats en base a les potents col·leccions del *Victoria & Albert Museum* de Londres i dels que en són autors els conservadors responsables de cada una de les seccions. Així, per exemple, Lucy Johnston té un treball impressionant traduït al castellà sobre la moda del segle XIX<sup>144</sup> i Avril Hart i Susan North el tenen sobre els segles XVII i XVIII.<sup>145</sup> Aquests treballs de detall no sempre fan referència a períodes històrics, sinó també a elements concrets de la indumentària i, naturalment, es publiquen afavorits pels principals centres museístics del món; aquest és el cas de treballs com els de Valerie Steele, la directora del *Museum at FIT*, el museu d'indumentària i moda més reconegut de Nova York. Un dels treballs

<sup>142</sup> ORMEN-CORPET, C. *Modes XIXe-XXe siècles*. Vicente: Hazan, 2000.

<sup>143</sup> MORINI, E. *Storia della moda. XVIII-XX secolo*. Milano: Skira, 2006.

<sup>144</sup> JOHNSTON, L. *Nineteenth-Century Fashion in Detail*. London: V&A, 2005; edició consultada: *La moda del siglo XIX en detalle*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

<sup>145</sup> HART, A.; NORTH, S. *Historical Fashion in Detail. The 17th and 18th Centuries*. London: V&A Publications, 1998.



més suggerents és el que dedica a la cotilla, estudi publicat arrel d'una exposició de la institució novaiorquesa, on hi comenta les peces, la seva evolució, el significat i la problemàtica.<sup>146</sup> Altres publicacions afavorides pel *Victoria & Albert Museum* són també estudis en detall d'accessoris de la indumentària, això sí, vistos des d'una perspectiva cronològica. Com a exemples en podem citar dos treballs que, si bé la seva primera edició data de 1999, han estat reeditats el 2008 en edició de butxaca, amb un format més senzill, de maneig més fàcil, i més econòmic i popular; aquests treballs monogràfics són *Shoes*<sup>147</sup> i *Bags*<sup>148</sup>. En el primer treball les autores fan un repàs de les formes i usos socials de les sabates en l'àmbit fonamentalment anglès des de l'època tardomedieval fins finals del segle XX i ho fan atenent en tot moment les peces del fons museístic del *Victoria & Albert Museum*. El segon treball fa un repàs similar de l'evolució de les bosses de mà des del segle XIV fins l'última dècada del segle XX. Tots dos treballs compten amb el reforç visual de vuitanta elements gràfics, bàsicament fotografies i dibuixos, i suposen un esforç de síntesi important pel que fa a dos entitats accessòries del vestit de gran rellevància i continuïtat històrica en el context occidental com són les sabates i les bosses i moneders. Per últim, cal apuntar que aquests treballs de detall sobre camps específics de la indumentària europea són tractats amb gran exhaustivitat per The Pepin Press en monogràfics multilingües que ressalten el component del disseny i que sovint s'acompanyen amb suports com CD-ROM. Alguns d'aquests títols són: *Spectacles & Sunglasses*, *Motivi degli anni '30*, *Indian Textiles*, *Borse*, *Ricami*, *Merletti*, *Motivi di Tessuti*, etc.

La bibliografia especialitzada de la primera dècada del segle XXI es concentra, sobretot, en l'anàlisi científica del vestit i dels teixits provinents d'excavacions arqueològiques que permeten datar amb precisió les peces i posteriorment ser analitzades des de tots els punts de vista i amb tècniques molt diverses. Encara que aquest camp és de gran abast i desafia tot intent de síntesi, a tall d'exemple es pot analitzar l'impressionant i documentat treball d'Elisabeth Crowfoot, Frances Pritchard i Kay Staniland, *Textiles and Clothing, 1150-1450*.<sup>149</sup> La investigació se centra al voltant de l'anàlisi dels teixits obtinguts gràcies a les excavacions arqueològiques de diversos jaciments de Londres.

---

<sup>146</sup> STEELE, V. *The Corset. A Cultural History*. New Haven & London: Yale University Press, 2001.

<sup>147</sup> PRATT, L.; WOOLLEY, L. *Shoes*. London: V&A Publications, 2008 (1a edició 1999).

<sup>148</sup> WILCOX, C. *Bags*. London: V&A Publications, 2008 (1a edició 1999).

<sup>149</sup> CROWFOOT, E.; PRITCHARD, F.; STANILAND, K. *Textiles and Clothing, 1150-1450*. London: Boydell & Brewer Ltd, 2001.



No cal dir que es tracta d'un treball on res queda a l'atzar, amb una iconografia detallada, microfotografies i esquemes dibuixats de les trames i dels processos de teixir a l'Edat Mitjana.<sup>150</sup> L'especialització dels treballs sobre indumentària històrica realitzats al segle XXI és tal que es donen llibres com el de Roberta Orsi Landini i Bruna Niccoli: *Moda a Firenze 1540-1580. Lo stile di Eleonora di Toledo ensenyament la sua influenza*.<sup>151</sup> Aquesta obra està feta amb voluntat no només de servir els interessos dels estudiosos del vestit, sinó que va pretesament dirigida també a una àmplia gamma de professionals com són els historiadors de l'art o els dissenyadors de moda i els estilistes, a més d'aquell públic general que vulgui aprofundir, amb l'ajuda d'un gran nombre d'imatges de gran qualitat, en el fenomen de la moda, les seves lògiques i les seves finalitats. Certament, el llibre tracta la influència de la primera dona de Cosimo di Medeci en l'arribada i acceptació de noves formes de vestir de tall més internacionalista a la ciutat de Florència. La duquessa combinava elements de luxe amb un estil sobri on els elements de la tradició es combinaven amb les novetats i fou un model de mesura i harmonia no només per les seves contemporànies, sinó també per les futures sobiranes de la ciutat. El treball inclou, a més, l'inventari del fons d'armari d'Eleonora –de 1544 a 1562, data de la seva mort-, on consten el números de referència de l'arxiu; la data de l'entrada de les peces confeccionades per la duquessa; les peces; els materials; el color; la quantitat de material necessari per la seva confecció i, finalment, algunes anotacions particulars de diferent naturalesa. També hi pareixen, de manera molt més reduïda i resumida l'inventari fet el 21 d'abril de 1574 dels guarda-robes de Cammilla Martelli i de la seva filla Virginia i el guarda-roba del duc entre 1560 i 1569. Per últim, s'afegeix un llistat dels comerciants que subministraven les matèries de luxe a la cort.

Precisament una manera interessant d'aproximar-se a la indumentària històrica és a través dels guarda-robes de personatges adinerats, guarda-robes que es poden analitzar a

<sup>150</sup> Les excavacions arqueològiques permeten documentar i posar imatge a molts teixits que abans de la recerca arqueològica sols eren coneguts bibliogràficament o, com a molt, gràcies a pintures a l'oli. Aquest fet ha provocat que en els darrers anys hi hagi una eclosió de la bibliografia dedicada als teixits, en especial, diccionaris i nomenclàtors. Així, per exemples, es podrien esmentar els següents: DÁVILA, R.M.; DURAN, M.; GARCÍA, M. *Diccionario histórico de telas y tejidos (Castellano-catalán)*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 2004; SCHOESER, M. *World Textiles. A Concise History*. New York & London: Thames & Hudson, 2003, i HARRIS, J. (ed) *5,000 Years of Textiles*. Washington: Smithsonian Books, 1993. Aquest darrer volum està basat, fonamentalment, en les col·leccions tèxtils de l'Smithsonian i incorpora els resultats de les expedicions antropològiques i arqueològiques a una bona part del món.

<sup>151</sup> ORSI LANDINI, R. ; NICCOLI, B. *Moda a Firenze 1540-1580. Lo stile di Eleonora di Toledo ensenyament la sua influenza*. Firenze: Edizioni Polistampa e Fondazione Arte della Seta Lisio Firenze, 2005.

través dels retrats que els representen, a través de l'estudi de cartes i altres documents molt reveladors com són els inventaris de béns, on la indumentària, l'aixovar i els teixits de la llar formen una part destacada, juntament amb els mobles, els elements ornamentals, els estris de cuina, les vaixelles i altres possessions. Una obra nascuda, en part, de l'estudi de guarda-robes de personatges històrics és la coordinada per Isabella Bigazzi,<sup>152</sup> que compta amb treballs de recerca sobre els guarda-robes de Giovanbattista Strozzi i Marietta Altoviti d'Isabella de' Medici i de Bianca Cappello. A més, aquesta obra inclou l'estudi dels teixits i orfebreria de la pala del *San Ludivico di Tolosa* de Simone Martini, un assaig sobre l'evolució del pol tèxtil de Prato fins l'actual gran mostra de teixits Prato Expo i, per últim, un projecte de disseny de vestits teatrals per l'òpera *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* de Claudio Monteverdi, a través de l'estudi de les anotacions que va deixar-hi el propi autor de l'obra. Dins aquesta tipologia d'estudis del vestit en funció a inventaris notariais, sobretot els típics inventaris *postmortem* i capítols matrimonials, s'hi podria incloure el nostre treball sobre el Baró de Cervelló i al que hem fet esment en capítols anteriors.<sup>153</sup>

També el tombant de segle XX ha produït, des del punt de vista bibliogràfic, una bona quantitat de treballs dedicats al públic juvenil i infantil; es tracta d'obres d'una clara vocació didàctica que responen, probablement, a la introducció d'elements d'indumentària en alguns currículums escolars. De fet, l'School Council de Londres, en la dècada dels anys setanta, va introduir una història de la indumentària en el seu currículum com a exemple del desenvolupament d'una història amb continuïtat, i és probable que aquest fet no hagués estat aïllat. També a Espanya, el grup 13-16 va introduir en la dècada dels anys vuitanta una història de la indumentària que s'inspirava directament en el model britànic.<sup>154</sup> L'obra en qüestió es titulava *Así vestía Europa (1450-1850)*<sup>155</sup> i anava acompanyada d'un material didàctic consistent en diverses làmines de retallables. A banda d'aquests treballs d'inspiració anglosaxona i malgrat que les obres de divulgació i didàctica són molt nombroses, és significatiu que les més

---

<sup>152</sup> BIGAZZI, I. *Apparir con stile. Guardaroba aristocratici insegnamento di corte, costumi teatrali insegnamento sistemi di moda*. Firenze: Edifi-Ed. Firenze, 2007.

<sup>153</sup> LLONCH, N.; PUJOL, M.; SANTACANA, J. *El Baró de Cervelló. Un noble català en la Guerra de Successió*. Calafell: Llibres de Matrícula, 2009.

<sup>154</sup> Aquestes experiències són objecte de recerca per la Sra. Neus Sallés Tena en la seva tesis doctoral sobre aquest grup i el seu model britànic. Li hem d'agrair la informació proporcionada sobre tot el que fa referència a aquest tema.

<sup>155</sup> DEL BAÑO, A. (et aliis). *Así vestía Europa (1450-1850)*. Barcelona: CYMIS, 1981.

destacades, tant editades en anglès com en francès, pertanyen al ja esmentat il·lustrador John Peacock. Es tracta de materials de gran qualitat que mostren històries del vestit des de tots els punts de vista.<sup>156</sup> Altres treballs dedicats als més petits i en forma de conte són els de Katie Daynes, il·lustrats per Nilesh Mistry.<sup>157</sup> Finalment, França també ha editat llibres destinats a l'escola que presenten l'inconfusible format dels manuals de text i que presenten un cert rigor tot lligant la història de la indumentària amb la història de França. De fet, es tracta, sovint, d'una història de França vista a través de la indumentària.<sup>158</sup> És francesa també una obra molt interessant i molt recent que recull no només l'evolució històrica dels vestits, sinó que té en compte moltes de les seves lectures i missatges. Es tracta de *Les costumes du monde expliqués aux enfants*.<sup>159</sup>

Les edicions espanyoles sobre aquest tema són molt poques i molt poc rellevants i, en general, presenten molts problemes tant de rigor històric com iconogràfic.<sup>160</sup> Existeix, però, alguna traducció de materials britànics de gran qualitat.<sup>161</sup>

## 6.2. Estat de la qüestió sobre la recerca en indumentària: principals equipaments museogràfics localitzats mitjançant la xarxa

El primer problema que es planteja quan s'intenta fer una cerca sobre els museus d'indumentària a la xarxa és el de triar bé els mots clau; la paraula "indumentària" no és un mot clau per fer la cerca, ja que en la majoria d'equipaments museogràfics d'aquesta temàtica es poden fer servir mots molt diversos que van des de "teixit" o "vestit" fins a "calçat", "joies" i altres mots que en designen complements. D'altra banda, la paraula "teixit" tampoc seria la paraula clau adequada, ja que molts equipaments museogràfics

<sup>156</sup> PEACOCK, J. *XXth Century Fashion*. London: Thames & Hudson, 1993; edició consultada: *La mode du XXe siècle*. Paris: Thames and Hudson, 2003; PEACOCK, J. *The Chronicle of Western Costume*. London: Thames & Hudson, 2003, i PEACOCK, J. *The Story of Costume*. London & New York: Thames & Hudson, 2006.

<sup>157</sup> DAYNES, K. *The Fabulous Story of Fashion*. London: Usborne Publishing Ltd, 2006.

<sup>158</sup> Vegis, per exemple, el treball de DUPONT-KRESAY, O.; KRESAY, C. *Le vêtement*. Mouans-Sartoux Cedex: Editions P.E.M.F., 1991.

<sup>159</sup> COUPRIE-VERSPIEREN, S.; LE BEC, Y. *Les costumes du monde expliqués aux enfants*. Paris: De la Martinière, 2009.

<sup>160</sup> ORTIZ, M.R. *Resumen cronológico de la historia del traje y su evolución*. Madrid: Ed. Mediterráneo, 2001. Aquesta petita obra, ben editada però molt deficientment il·lustrada, presenta greus problemes tant tècnics com ideològics. Té comentaris tan curiosos com el relacionar el vestit amb "las campañas que contra el vestido realiza la que pudiéramos llamar secta del desnudismo queriendo suprimir en determinados momentos y circunstancias toda cobertura del cuerpo humano, al pretender volver a éstos a un primitivo estado de naturaleza...".

<sup>161</sup> Vegeu com exemple la petita obra de divulgació: STANILAND, K. *Artesanos medievales. Bordadores*. Madrid: Akal, 2000; que és una traducció de materials del *British Museum* de Londres.

estan dedicats a fibres específiques; és el cas dels museus de la seda i els centres del cotó o de la llana, per exemple. També cal tenir present que molts museus porten com a paraula clau el mot “moda”, que no necessàriament forma part de l’objectiu de la nostra recerca. A més, la indumentària a vegades apareix barrejada amb altres elements de la cultura, de les arts decoratives, de la història o de la indústria, per tant, hi pot haver col·leccions d’indumentària importants dins un museu d’història o, també, dins un museu industrial o, fins i tot, d’història natural, i, en aquests casos, és molt difícil localitzar-la mitjançant un ús genèric d’Internet.

Si tots aquests problemes no fossin suficients, encara n’hi ha un altre d’afegit, i és que la problemàtica que hem esmentat es repeteix en cada una de les llengües, i es pot dir que cada país té una forma especial d’etiquetar allò que genèricament podríem anomenar “museus de la indumentària”. Per tant, la recerca d’equipaments per poder dur a terme el treball de camp no resultava una tasca fàcil de fer mitjançant els cercadors habituals. Tot i això, lògicament, era un pas obligat encara que els resultats fossin mediocres. Una vintena d’equipaments més o menys relacionats amb la indumentària van aparèixer en aquesta primera cerca.<sup>162</sup> D’aquest llistat, com es pot veure, una quarta part de museus i col·leccions pertanyien al Regne Unit i gairebé la meitat se situaven en l’àmbit nord-americà. A França se’n destacaven tres i a Espanya dos, mentre que a Itàlia apareixia un únic museu. També es referenciava, i de manera destacada, una col·lecció d’indumentària occidental al Japó, concretament a la ciutat de Kyoto.

---

<sup>162</sup> Museu Tèxtil i d’Indumentària (Barcelona)  
Museo del Traje (Madrid)  
Victoria & Albert Museum (London)  
Kensington Palace (London)  
Museum of Costume (Bath)  
Gallery of English Costume (Manchester)  
Royal Museum of Scotland (Edinburgh)  
The Costume Institute (New York)  
The Museum at Fashion Institute of Technology (New York)  
Museum of the City of New York. Costumes & Textiles Collection  
Arizona Costume Institute. Phoenix Art Museum  
American Textile History Museum (Lowell)  
Musée du Costume et du Textile du Québec  
Costume Museum of Canada (Dugald)  
The Kyoto Costume Institute  
Musée du Costume (Château-Chinon)  
Musée de la Mode et du Costume de la Ville de Paris  
Musée de la Mode et du Textile (Paris)  
Galleria del costume di Palazzo Pitti (Firenze)

Resultava evident que aquest no era el mètode més adient i calia complementar-lo amb altres sistemes de recerca. La bibliografia científica emprada i que havia estat analitzada prèviament proporcionava abundant informació sobre els museus i col·leccions als quals pertanyien els objectes d'indumentària analitzats. D'aquesta manera, el llistat es podia completar amb aquells museus que els diversos investigadors estaven emprant per fer les seves recerques. Finalment, quan el treball de camp va incloure les visites especialitzades a cada un dels equipaments esmentats la xarxa de coneixement dels equipaments referits a la indumentària es va anar ampliant i completant.

Amb tot, l'obtenció d'un llistat d'equipaments amb un mínim descriptor sobre els seus continguts no és suficient per planificar una recerca d'aquesta mena. Per començar, molts dels equipaments són col·leccions que, com explicarem, no estan pas obertes al públic i, per tant, no sempre es podrà parlar de museus. Altres col·leccions, en ser privades, són d'accés també molt restringit i estan dedicades exclusivament al món selecte i lucratiu de la moda i els seus dissenyadors. Finalment, moltes col·leccions exposades al públic pertanyen a un tipus d'indumentària que havia de quedar exclosa de la nostra recerca, atès que es tracta del que es pot dir "indumentària folklòrica" o "vestits tradicionals", que normalment corresponen a recreacions historicistes i romàntiques del vestit regional i que no podrien ser incloses de manera seriosa en un treball d'aquesta mena.

La selecció d'equipaments a investigar i, per tant, a visitar tenia també una limitació geogràfica; l'àmbit de la nostra recerca volia ser fonamentalment el vestit de les societats occidentals, sense que això significués una cotilla rígida que ens impedis analitzar aspectes que consideréssim importants per aquesta finalitat. En tot cas, quedava clar que la complexitat indumentària de l'Àsia central i de l'extrem Orient havien de quedar fora de la nostra recerca; també s'havia d'excloure la major part de la indumentària dels pobles d'Àfrica i d'Oceania. Naturalment, tot això no vol dir que en aquests territoris no existeixin importants museus d'indumentària, tant autòctona com al·lògena. Aquests equipaments és evident que podrien formar part de la nostra recerca, però les limitacions en aquest cas eren pressupostàries i, per tant, n'havien de restar exclosos.

El resultat va ser una selecció de cent vint-i-vuit equipaments de caràcter museogràfic dedicats a la indumentària, dels quals divuit es trobaven a la costa atlàntica dels Estats Units i la resta es repartien per diversos països europeus. Val a dir que Itàlia, amb cinquanta-tres equipaments, va proporcionar el contingent més important.<sup>163</sup> Suècia amb tretze, Àustria amb deu i el Regne Unit amb vuit van aportar el segon contingent més important i ens van permetre conèixer elements d'indumentària específics i a vegades molt especialitzats. Altres països com Polònia i França, tots dos amb set, Espanya, amb cinc equipaments, i Alemanya, amb quatre museus, constitueixen una bona base de treball. Els Balcans i Suïssa queden mal representats.<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> La visita dels museus italians, en nombre notablement superior al de la resta de països, es va portar a terme al llarg d'una estança d'investigació de tres mesos i mig. Aquesta estança va ser possible gràcies a un ajut BE2008 atorgat per l'agència AGAUR de la Generalitat de Catalunya i la universitat receptora fou la *Università Alma Mater Studiorum di Bologna*.

<sup>164</sup> EUROPA

Museu Tèxtil i d'Indumentària (Barcelona)  
Museu d'Història de Sabadell (MHS)  
Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (Madrid)  
Palacio Real de Aranjuez, Aranjuez (Madrid)  
Museo de telas medievales, Las Huelgas (Burgos)  
Victoria & Albert Museum (London)  
Kensington Palace State Apartments (London)  
National Maritime Museum (London)  
Museum of Costume (Bath)  
Gallery of Costume (Manchester)  
Science and Industry Museum (Manchester)  
Museum of Costume and Textiles (Nottingham)  
Cecil Higgins Art Gallery (Bedford)  
Musée de la Mode et du Costume de la Ville de Paris, Palais Galliera  
Musée de la Mode et du Textile, Musée d'Arts Décoratifs (París)  
Musées du parfum Fragonard (Grasse i Paris)  
Musée provençal du costume et du bijou (Grasse)  
Musée de la Mode (Marseille)  
Museon Arlaten (Arles)  
Musée des Tissus et des Arts Décoratifs (Lyon)  
Die Kaiserappartements, Hofburg (Wien)  
Sisi Museum, Hofburg (Wien)  
Schloss Schönbrunn (Wien)  
Wagenburg und Monturdepot - Kunsthistorisches Museum, Schönbrunn (Wien)  
Schatzkammer, Hofburg - Kunsthistorisches Museum (Wien)  
Modesammlung des Historischen Museum (Wien)  
Haus der Musik (Wien)  
Kunsthistorisches Museum (Wien)  
Naturhistorisches Museum (Wien)  
Das "Wiener Werkstätte"-Museum (Wien)  
Deutsches Historisches Museum (Berlin)  
The Story of Berlin Museum (Berlin)  
DDR Museum (Berlin)  
Museum am Burghof (Lörrach)  
Dom Jana Matejki (Cracovia)  
Muzeum Historyczne Miasta Krakowa (Cracovia)

Muzeum Archeologiczne (Cracovia)  
Czartoryski Museum (Cracovia)  
Muzeum Narodowe w Warszawie (Varsòvia)  
Muzeum Powstania Warszawskiego (Varsòvia)  
Central Museum of the Textile Industry (Lodz)  
Göteborgs Stads Museum (Göteborg)  
Vasamuseet (Stockholm)  
Södermalm: fàbrica i museu seda (Stockholm)  
Polismuseet (Stockholm)  
Etnografiska Museet (Stockholm)  
Armémuseet (Stockholm)  
Stadsmuseet (Stockholm)  
Kungl. Myntkabinettet (Stockholm)  
Hjstoriska Museet (Stockholm)  
Nordiska Museet (Stockholm)  
RiksidrottsMuseet (Stockholm)  
Sjöhistoriska museet (Stockholm)  
Skansen (Stockholm)  
Das Museum Augusta Raurica (August)  
Museum der Kulturen (Basel)  
Historical Museum of Crete (Heraklion)  
Chania Folklore Museum (Chania)  
Museo Davia Bargellini (Bologna)  
Museo Internazionale e Biblioteca Della Musica (Bologna)  
Collezioni Comunali d'Arte (Bologna)  
Museo Civico Archeologico (Bologna)  
Museo Civico Medievale (Bologna)  
Museo del Duomo (Pisa)  
Museo Civico Archeologico Etnologico e Museo Civico d'Arte: Palazzo dei Musei (Modena)  
Museo Glauco Lombardi (Parma)  
Museo della moda e del costume dei Musei Mazzucchelli (Ciliverghe di Mazzano)  
Museo Didattico Della Seta (Como)  
Museo Civico Archeologico "Paolo Giovio" (Como)  
Museo Storico "Giuseppe Garibaldi" (Como)  
Museo del Lino (Pescarolo ed Uniti)  
Museo Poldi Pezzoli (Milano)  
Musei del Castello Sforzesco (Milano)  
Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti Decorative, Costume e Moda del XIX e XX secolo (Roma)  
Museo di Roma (Roma)  
Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (Roma)  
Tesoro chiesa di Santa Susanna (Roma)  
Tesoro chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane (Roma)  
Musei Vaticani (Città del Vaticano)  
Museo Archeologico Industriale dell'Arte Della Lana (Arpino)  
Tesoro Duomo di Messina (Messina)  
Museo dello Sbarco in Sicilia (Catania)  
Museo Diocesano di Palermo (Palermo)  
Catacombe dei Cappuccini (Palermo)  
Museo del costume e Della moda siciliana (Mirto)  
Museo Archeologico Nazionale (Napoli)  
Museo Nazionale G.A. Sanna (Sassari)  
Museo Fortuny (Venezia)  
Palazzo Mocenigo - Museo di Storia del Tessuto e del Costume (Venezia)  
Museo Correr (Venezia)  
Palazzo Ducale (Venezia)  
Museo d'Arte, Arti Applicate e Decorative - Palazzo Zuckerman (Padova)  
Museo del Tessile (Valdagno)  
Museo di Castelvecchio (Verona)



Organitzar el treball de camp de manera que es poguessin fer les visites a tots els equipaments esmentats no deixava de tenir una certa complexitat. Calia agrupar les visites als equipaments per àrees geogràfiques i, per tant, les visites responien a aquestes agrupacions i no pas a altres prioritats de caràcter científic-tècnic com, de fet, hauria estat desitjable. D'altra banda, la programació de visites feta a priori comportava certs riscos, donat que alguns dels equipaments seleccionats no tenien l'interès científic que en principi se'ls podia suposar, mentre que d'altres que no havien estat previstos i que eren descoberts in situ afegien nous equipaments a una llista ja molt inflada. Naturalment aquestes circumstàncies feien molt difícil la planificació prèvia i, sovint, l'alteraven notablement.

---

Casa di Giulietta (Verona)  
Ca' Pesaro - Museo d'Arte Orientale (Venezia)  
Museo Archeologico dell'Alto Adige (Bolzano)  
Museo del Loden (Vandoies-Vintl)  
Museo Nazionale del Cinema (Torino)  
Museo Egizio (Torino)  
Museo Archeologico - Spezeria di Santa Fina (San Gimignano)  
Museo Civico – Torre grossa (San Gimignano)  
Palazzo Pubblico e Museo Civico (Siena)  
Museo dell'opera del duomo (Siena)  
Museo e Chiostrri Monumentali di Santa Maria Novella (Firenze)  
Museo di Palazzo Davanzati (Firenze)  
Museo Nazionale del Bargello (Firenze)  
Museo del Tessuto (Prato)  
Galleria del costume di Palazzo Pitti (Firenze)  
Museo degli Argenti di Palazzo Pitti (Firenze)  
Palazzo Strozzi (Firenze)

#### ESTATS UNITS

The Costume Institute, Metropolitan Museum (New York)  
The Museum at Fashion Institute of Technology (New York)  
Museum of the City of New York. Costumes & Textiles Collection (New York)  
American Museum of Natural History (New York)  
Merchant's House Museum (New York)  
Brooklyn Museum (New York)  
Ellis Island Immigration Museum (New York)  
Plimoth Plantation, Plymouth, Massachusetts (US)  
American Textile History Museum (Lowell)  
Costume Gallery of Philadelphia Museum of Art (Philadelphia)  
Costume Collection of Fine Arts Museum (Boston)  
Textile Museum (Washington)  
Postal Museum (Washington)  
The Smithsonian's National Museum of American History, Air & Space Museum (Washington)  
Donald W. Reynolds Museum and Education Centre, George Washington's Mount Vernon Estate and Gardens (Virginia)  
Chicago History Museum (Chicago)  
The Art Institute of Chicago (Chicago)  
Museum of Science and Industry (Chicago)



Des del punt de vista metodològic, sempre és convenient veure els equipaments sense cap intermediari prèviament preparat, és a dir, com un usuari normal que té interès pel tema i no pas amb una visita concertada amb els responsables tècnics, ja que, en aquest cas, la seva mediació pot alterar l'objectivitat de l'anàlisi visual primer.<sup>165</sup> Amb tot, com explicarem més endavant, moltes vegades era necessari parlar amb els responsables i, per tant, resultava de mala educació “veure la casa abans de saludar l'amo”.

Els primers equipaments visitats de forma sistemàtica van ser els del Regne Unit al llarg dels mesos de novembre i desembre de 2006. Els museus de França van ser visitats en diverses etapes; una primera visita es va fer el mateix novembre de 2006; la segona va tenir lloc, un any després, al novembre de 2007, i la tercera es va dur a terme durant el mes de maig de 2008. Els equipaments nord-americans es van analitzar en dues fases; la primera va ser entre els mesos de juliol i agost de 2007, mentre que la segona va tenir lloc el mes d'octubre de 2007. Pel que fa a Polònia, va ser objecte d'estudi durant el mes de gener de 2007 i Alemanya el mes d'abril del mateix any. Els museus de Suècia van ser objecte de la nostra atenció entre el març i l'abril de 2008. Grècia va ser visitada al llarg del juny de 2008, mentre que els museus italians es van analitzar entre els mesos de novembre i desembre de 2008 i gener i febrer de 2009.

Pel que fa a Espanya, òbviament, va ser estudiada al llarg de tot el període. El *Museo del Traje* de Madrid, en ser un dels més importants, s'ha estudiat en tres fases; la primera, l'octubre de 2006, i la segona i tercera, l'abril de 2008 i el juliol del mateix any. Altres equipaments importants de l'àmbit espanyol, como el *Museo de Telas Medievales del Monasterio de las Huelgas Reales*, a Burgos, va ser visitat l'abril de 2008. És evident que els museus catalans, per raons de proximitat, no presentaven cap problema.

El calendari detallat del treball de camp és, doncs, el que segueix:

País	EQUIPAMENT MUSEOGRÀFIC	Data de l'estada
ESPANYA	Museu Tèxtil i d'Indumentària (Barcelona)	08/02/2007

<sup>165</sup> Un mal equipament museogràfic ensenyat per un tècnic brillant pot transformar la visita en una meravella; contràriament, un bon equipament museístic de la mà d'una persona ignorant i desmotivada pot alterar la visió objectiva de l'usuari.

		28/10/2007
ESPANYA	Museu d'Història de Sabadell (MHS)	16/04/2008
ESPANYA	Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (Madrid)	13/10/2006 09/04/2008 09/07/2008
ESPANYA	Palacio Real de Aranjuez, Aranjuez (Madrid)	14/10/2006
ESPANYA	Museo de telas medievales, Las Huelgas (Burgos)	10/04/2008
REGNE UNIT	Victoria & Albert Museum (London)	28/11/2006
REGNE UNIT	Kensington Palace State Apartments (London)	28/11/2006
REGNE UNIT	National Maritime Museum (London)	02/12/2006
REGNE UNIT	Museum of Costume (Bath)	30/11/2006
REGNE UNIT	Gallery of Costume (Manchester)	29/11/2006
REGNE UNIT	Museum of Science & Industry (Manchester)	29/11/2006
REGNE UNIT	Museum of Costume and Textiles (Nottingham)	26/04/2006
REGNE UNIT	Cecil Higgins Art Gallery (Bedford)	01/12/2006
FRANÇA	Musée Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris	17/11/2006 17/11/2007
FRANÇA	Musée de la Mode et du Textile, Musée d'Arts Décoratifs (Paris)	17/11/2006

FRANÇA	Musée du parfum Fragonard (Paris) Musée du parfum Fragonard (Grasse)	20/11/2006 02/05/2008
FRANÇA	Musée provençal du costume et du bijou (Grasse)	02/05/2008
FRANÇA	Musée de la Mode (Marseille)	02/05/2008
FRANÇA	Museon Arlaten (Arles)	04/05/2008
FRANÇA	Musées des Tissus et des Arts Décoratifs (Lyon)	19/01/2006
ÀUSTRIA	Die Kaiserappartements, Hofburg (Wien)	11/09/2008
ÀUSTRIA	Sisi Museum, Hofburg (Wien)	11/09/2008
ÀUSTRIA	Schloss Schönbrunn (Wien)	12/09/2008
ÀUSTRIA	Wagenburg und Monturdepot - Kunsthistorisches Museum, Schönbrunn (Wien)	12/09/2008
ÀUSTRIA	Schatzkammer, Hofburg - Kunsthistorisches Museum (Wien)	11/09/2008
ÀUSTRIA	Modesammlung des Historischen Museum (Wien)	12/09/2008
ÀUSTRIA	Haus der Musik (Wien)	12/09/2008
ÀUSTRIA	Kunsthistorisches Museum (Wien)	13/09/2008
ÀUSTRIA	Naturhistorisches Museum (Wien)	13/09/2008
ÀUSTRIA	Das “Wiener Werkstätte”-Museum (Wien)	14/09/2008

ALEMANYA	Deutsches Historisches Museum (Berlin)	22/04/2007
ALEMANYA	The Story of Berlin Museum (Berlin)	02/04/2006 22/04/2007
ALEMANYA	DDR Museum (Berlin)	21/04/2007
ALEMANYA	Museum am Burghof (Lörrach)	20/03/2009
POLÒNIA	Dom Jana Matejki (Cracovia)	17/01/2007
POLÒNIA	Muzeum Historyczne Miasta Krakowa (Cracovia)	17/01/2007
POLÒNIA	Muzeum Archeologiczne (Cracovia)	18/01/2007
POLÒNIA	Czartoryski Museum (Cracovia)	19/01/2007
POLÒNIA	Muzeum Narodowe w Warszawie (Varsòvia)	27/01/2007
POLÒNIA	Muzeum Powstania Warszawskiego (Varsòvia)	26/01/2007
POLÒNIA	Central Museum of the Textile Industry (Lodz)	23/01/2007
SUÈCIA	Göteborgs Stads Museum (Göteborg)	19/03/2008
SUÈCIA	Vasamuseet (Stockholm)	24/03/2008 25/04/2008
SUÈCIA	Södermalm: fàbrica i museu seda (Stockholm)	25/03/2008
SUÈCIA	Polismuseet (Stockholm)	25/03/2008 25/04/2008

SUÈCIA	Etnografiska Museet (Stockholm)	25/03/2008
SUÈCIA	Armémuseet (Stockholm)	25/03/2008 26/04/2008
SUÈCIA	Stadsmuseet (Stockholm)	26/03/2008
SUÈCIA	Kungl. Myntkabinettet (Stockholm)	26/03/2008 26/04/2008
SUÈCIA	Hjstoriska Museet (Stockholm)	26/03/2008 25/04/2008
SUÈCIA	Nordiska Museet (Stockholm)	26/03/2008
SUÈCIA	RiksidrottsMuseet (Stockholm)	26/03/2008 25/04/2008
SUÈCIA	Sjöhistoriska museet (Stockholm)	26/03/2008
SUÈCIA	Skansen (Stockholm)	25/03/2008 26/04/2008
SUÏSSA	Das Museum Augusta Raurica (August)	20/03/2009
SUÏSSA	Museum der Kulturen (Basel)	21/03/2009
GRÈCIA	Historical Museum of Crete (Heraklion)	07/06/2008
GRÈCIA	Chania Folklore Museum (Chania)	12/06/2008
ITÀLIA	Museo Internazionale e Biblioteca Della Musica (Bologna)	05/11/2008

ITÀLIA	Collezioni Comunali d'Arte (Bologna)	05/11/2008
ITÀLIA	Museo Davia Bargellini (Bologna)	05/11/2008
ITÀLIA	Museo Civico Medievale (Bologna)	06/11/2008
ITÀLIA	Museo Civico Archeologico (Bologna)	06/11/2008
ITÀLIA	Museo Civico Archeologico Etnologico e Museo Civico d'Arte (Modena)	08/12/2008
ITÀLIA	Museo Glauco Lombardi (Parma)	10/12/2008
ITÀLIA	Museo della moda e del costume dei Musei Mazzucchelli (Ciliverghe di Mazzano)	18/12/2008
ITÀLIA	Museo Didattico Della Seta (Como)	07/11/2008
ITÀLIA	Museo Civico Archeologico "Paolo Giovio" (Como)	07/11/2008
ITÀLIA	Museo Storico "Giuseppe Garibaldi" (Como)	07/11/2008
ITÀLIA	Museo del Lino (Pescarolo ed Uniti)	08/11/2008
ITÀLIA	Museo Poldi Pezzoli (Milano)	11/11/2008
ITÀLIA	Musei del Castello Sforzesco (Milano)	11/11/2008
ITÀLIA	Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti Decorative, Costume e Moda del XIX e XX secolo (Roma)	19/11/2008
ITÀLIA	Museo di Roma (Roma)	19/11/2008
ITÀLIA	Museo Nazionale del Palazzo di	20/11/2008

	Venezia (Roma)	
ITÀLIA	Tesoro chiesa di Santa Susanna (Roma)	22/11/2008
ITÀLIA	Tesoro chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane (Roma)	22/11/2008
ITÀLIA	Musei Vaticani (Città del Vaticano)	21/11/2008
ITÀLIA	Museo Archeologico Industriale dell'Arte Della Lana (Arpino)	06/12/2008
ITÀLIA	Tesoro Duomo di Messina (Messina)	27/11/2008
ITÀLIA	Museo Storico dello Sbarco in Sicilia (Catania)	28/11/2008
ITÀLIA	Museo Diocesano di Palermo (Palermo)	29/11/2008
ITÀLIA	Catacombe dei Cappuccini (Palermo)	29/11/2008
ITÀLIA	Museo del costume e Della moda siciliana (Mirto)	30/11/2008
ITÀLIA	Museo Archeologico Nazionale (Napoli)	05/12/2008
ITÀLIA	Museo Nazionale G.A. Sanna (Sassari)	13/12/2008
ITÀLIA	Museo dell'Opera del Duomo (Pisa)	16/12/2008
ITÀLIA	Museo Fortuny (Venezia)	11/01/2009
ITÀLIA	Palazzo Mocenigo - Museo di Storia del Tessuto e del Costume (Venezia)	12/01/2009
ITÀLIA	Museo Correr (Venezia)	14/01/2009

ITÀLIA	Palazzo Ducale (Venezia)	14/01/2009
ITÀLIA	Museo d'Arte, Arti Applicate e Decorative - Palazzo Zuckerman (Padova)	15/01/2009
ITÀLIA	Museo delle Macchine Tessili (Valdagno)	16/01/2009
ITÀLIA	Museo di Castelvecchio (Verona)	20/01/2009
ITÀLIA	Casa di Giulietta (Verona)	20/01/2009
ITÀLIA	Ca' Pesaro - Museo d'Arte Orientale (Venezia)	21/01/2009
ITÀLIA	Museo Archeologico dell'Alto Adige (Bolzano)	27/01/2009
ITÀLIA	Museo del Loden (Vandoies-Vintl)	28/01/2009
ITÀLIA	Museo Nazionale del Cinema (Torino)	30/01/2009
ITÀLIA	Museo Egizio (Torino)	31/01/2009
ITÀLIA	Museo Archeologico - Spezeria di Santa Fina (San Gimignano)	02/02/2009
ITÀLIA	Museo Civico – Torre grossa (San Gimignano)	02/02/2009
ITÀLIA	Palazzo Pubblico e Museo Civico (Siena)	03/02/2009
ITÀLIA	Museo dell'Opera del Duomo (Siena)	03/02/2009
ITÀLIA	Museo e Chiostrri Monumentali di Santa Maria Novella (Firenze)	04/02/2009
ITÀLIA	Museo di Palazzo Davanzati (Firenze)	04/02/2009



ITÀLIA	Museo Nazionale del Bargello (Firenze)	04/02/2009
ITÀLIA	Museo del Tessuto di Prato	05/02/2009
ITÀLIA	Galleria del costume di Palazzo Pitti (Firenze)	05/02/2009
ITÀLIA	Museo degli Argenti di Palazzo Pitti (Firenze)	06/02/2009
ITÀLIA	Palazzo Strozzi (Firenze)	06/02/2009
ESTATS UNITS	Metropolitan Museum (New York)	31/07/2007 02/08/2007 03/08/2007
ESTATS UNITS	The Museum at Fashion Institute of Technology (New York)	Del 27/07/2007 al 15/07/2007
ESTATS UNITS	Museum of the City of New York (New York)	07/08/2007
ESTATS UNITS	American Museum of Natural History (New York)	13/08/2007
ESTATS UNITS	Merchant's House Museum (New York)	09/08/2007
ESTATS UNITS	Brooklyn Museum (New York)	12/08/2007
ESTATS UNITS	Ellis Island Immigration Museum (New York)	04/08/2007
ESTATS UNITS	Plimoth Plantation, Plymouth, Massachusetts (US)	01/10/2007
ESTATS UNITS	American Textile History Museum (Lowell)	Estada del

		25/09/2007 al 12/10/2007
ESTATS UNITS	Costume Gallery of Philadelphia Museum of Art (Philadelphia)	26/09/2007
ESTATS UNITS	Costume Collection of Fine Arts Museum (Boston)	02/10/2007
ESTATS UNITS	Textile Museum (Washington)	06/10/2007
ESTATS UNITS	National Postal Museum (Washington)	07/10/2007
ESTATS UNITS	The Smithsonian's National Museum of American History, Air & Space Museum (Washington)	07/10/2007
ESTATS UNITS	Donald W. Reynolds Museum and Education Center, George Washington's Mount Vernon Estate and Gardens (Virginia)	07/10/2007
ESTATS UNITS	Chicago History Museum (Chicago)	03/10/2007
ESTATS UNITS	The Art Institute of Chicago (Chicago)	04/10/2007
ESTATS UNITS	Museum of Science and Industry (Chicago)	04/10/2007

### **6.3. Fitxes d'observació dels espais museogràfics investigats**

D'acord amb la metodologia exposada en l'apartat anterior, la visita i estudi dels equipaments museogràfics abans relacionats es va fer seguint les pautes d'una fitxa d'observació dissenyada prèviament. Els primers epígrafs de la fitxa són purament identificatius i consten de set ítems: nom oficial, ubicació, web, adreça, telèfon, fax i correu electrònic. Hi ha dos ítems que fan referència a l'edat de l'equipament, amb la finalitat de saber si es tracta d'un equipament que respon a idees d'una època passada o

si bé s'ha anat actualitzant; per això hem intentat reflectir tant la data de creació com la de renovació, en el cas d'haver-se produït. La data o dates en què es va efectuar el treball de camp també figuren en aquest apartat.

El gruix de la fitxa es reserva per descriure, d'una banda, les característiques generals de l'equipament i, sobretot, el discurs museològic en què es recolza. La fitxa preveu, tot seguit, el llistat o descripció breu dels elements d'indumentària presents en el moment de la visita en l'exposició permanent, així com l'existència d'exposicions temporals referides a la indumentària.

A continuació intentem reflectir en la fitxa els elements no visibles pel públic, és a dir, l'existència de dipòsits d'indumentària que no està en exposició.

Finalment, es tracten tots aquells elements que formen part pròpiament de la didàctica i divulgació, és a dir, els elements de museografia didàctica generals, els elements de museografia didàctica en l'exposició d'indumentària, l'existència o no d'un departament especialitzat en educació i/o didàctica i els materials publicats.

La fitxa es reserva dos espais per introduir observacions particulars, si n'hi ha, i algunes imatges significatives.<sup>166</sup>

#### **6.4. L'opinió dels responsables: els museus des de dins**

La visita als equipaments va comportar diverses entrevistes a responsables de la majoria dels centres amb la finalitat de conèixer de primera mà els problemes específics d'aquest tipus de museus des d'òptiques tan diferents com les dels responsables dels gabinets didàctics o les dels responsables de la conservació o de l'exposició.

Ja des de les primeres entrevistes en els museus espanyols i britànics ens vam adonar que malgrat que les problemàtiques concretes poden diferir, en general els problemes de la conservació de les peces són molt semblants arreu, així com les problemàtiques de les exposicions. Al llarg del treball de camp tot això s'anava repetint, de manera que vam simplificar notablement els protocols d'entrevista.

---

<sup>166</sup> El fitxer bàsic de la recerca el transcrivim en l'apartat del annexos. Vegis annex 1.

Per tant, encara que el model d'entrevista era el que hem exposat en l'apartat de metodologia, el decurs de les sessions, les respostes i, per tant, les preguntes no sempre van seguir estrictament el qüestionari, com ja s'ha dit.

D'altra banda, molta de la informació que se sol·licitava a la fitxa de l'entrevista corresponia a informacions públiques, que freqüentment estaven penjades a la xarxa. Molt aviat ens vam adonar que aquesta part del treball de camp era irrellevant, donat que no afegia informació a la que s'obtenia de l'anàlisi directe de les instal·lacions, del material publicat pels diversos museus i de les seves pàgines web.

De tota manera, es van realitzar quaranta-dues entrevistes, repartides de la següent forma: quinze entrevistes a directors, vint van correspondre a responsables o membres dels diversos serveis educatius, i set a tècnics diversos. En total, es va entrevistar i transcriure, doncs, entrevistes corresponents al personal de dinou equipaments. Pel que fa a la resta d'equipaments, fins a cent vint-i-un visitats, es va parlar abastament amb els responsables dels equipaments, però sense que aquestes entrevistes estiguessin protocol·litzades.

Tot el material recollit, que ens ha estat extraordinàriament útil per l'anàlisi tant dels continguts com dels objectius de cada equipament, l'hem reflectit a les fitxes corresponents.<sup>167</sup>

### **6.5. La recerca tèxtil i indumentària en els espais museogràfics**

L'anàlisi de les col·leccions permanents dels museus visitats va obligar a establir una mena de protocol de recerca on s'establissin els ítems fonamentals que hauria de tenir un equipament d'aquesta mena per tal de poder-lo considerar realment didàctic, és a dir, adequat i comprensible per un públic d'ampli espectre.

En aquest sentit, el primer que hauríem de dir és que un equipament que té elements d'indumentària dins la seva exposició permanent, si vol mantenir aquesta en condicions de conservació i seguretat, ha de poder fer rotar les col·leccions exposades i ha de presentar els objectes sota unes condicions lumíniques i tèrmiques especials. Per tant, alguns museus dels visitats expliquen com els teixits estan compostats per materials

---

<sup>167</sup> Pels motius que exposem en l'annex I, no aportem la transcripció d'aquestes entrevistes.

orgànics subjectes a moltes agressions tant biològiques com ambientals, i com sigui que una de les funcions del museu és conservar, però l'altra és divulgar i fer conèixer, l'exposició d'aquests materials s'ha de fer de forma que l'usuari sovint no pot observar els objectes exposats de la manera més còmoda, com seria desitjable; per exemple, els han de veure sota una determinada intensitat lumínica que mai pot sobrepassar els 50 lux, com ja s'ha dit, i que és una intensitat poc adient perquè l'ull humà hi vegi amb claredat, sense forçar-se. Aquesta argumentació és fonamental per l'usuari que, d'altra manera, no entén fàcilment el baix nivell de lluminositat de les sales. Museus com el *Museo Archeologico dell'Alto Adige* de Bolzano o el *Hjstoriska Museet* de Estocolm, que exhibeixen indumentària d'època prehistòrica a part de cadàvers momificats, o el *Museo del Traje* de Madrid, que exhibeix elements originals, adverteixen i expliquen al públic el perquè de la poca il·luminació de les sales.

D'altra banda, alguns d'aquests museus no disposen de vestits i indumentària d'èpoques molt reculades, en especial les etapes històriques anteriors al segle XVIII, i si en disposen, es tracta de molt pocs elements. Per tant, alguns d'aquests museus supleixen la manca de fonts primàries d'aquest període amb obres d'art com pintures o escultures. És el cas d'alguns museus d'història, com per exemple el *Deutsches Historisches Museum* de Berlín o el *Muzeum Historyczne Miasta Krakowa* de Cracovia, on pels períodes més antics, que no disposen d'elements autèntics, sovint es recorre a pintures o, fins i tot, a rèpliques. En alguns museus s'ha anat més enllà i es fa ús de les noves tecnologies per elaborar recreacions de peces que no es troben a la col·lecció.<sup>168</sup>

La indumentària més ben representada en la majoria de museus comença a principis del segle XVIII i és en especial aquella que s'imposa amb el triomf l'estil rococó. Aquest segle, però, va veure canvis importants amb un predomini absolut del vestit a la francesa, que va ser un clar antecedent del vestit actual pel que fa als homes. Pel que fa a les dones, el segle XVIII va veure com convivia dos estils arreu del món, d'una banda, l'estil heretat de la tradició anterior i, per altra, els vestits d'inspiració francesa que començaven a dominar arreu. Aquesta doble tradició indumentària es va anar

---

<sup>168</sup> Els responsables del *Museo del Traje* de Madrid, per exemple, conscients que la línia cronològica de la indumentària que mostra en les seves sales és parcial, donat que hi manquen elements anteriors a l'Edat Moderna, no només han exposat fonts artístiques que representen vestits anteriors a aquest període, sinó que, a més, l'han dotat d'un audiovisual que ressegueix l'evolució del vestit de la Península Ibèrica des de la prehistòria fins l'Edat Moderna.

aguditzant al llarg del segle XVIII, en la mesura que determinades classes altes adoptaven de forma creixent la moda francesa, mentre les classes populars restaven ancorades en tradicions antigues.

En molts museus de la indumentària el final del segle XVIII reflecteix les noves corrents il·lustrades i del classicisme que anaven aparellades amb la ideologia de les revolucions nord-americana i francesa. Tota aquesta barreja d'influències a les que cal sumar la de la naixent revolució manufacturera i industrial britànica mostren, en la majoria de museus que disposen d'exposicions d'aquest període, una indumentària que tendeix a la senzillesa i l'ordre i que en línies generals defuig tot element superflu i sembla que cerquin la funcionalitat tot refermant idees que semblen precursors del nostre món. La imatge del vestit masculí d'aquest segle amb les tres peces fonamentals –casaca, jupa i calces- consagrarà la silueta dels homes.

En l'època de transició entre els segles XVIII i XIX i en els espais geogràfics on la revolució triomfa, ja sigui per la força de les armes o de les idees, la indumentària no resta al marge de la imitació del món clàssic. Així, el vestit camisa de les dones, que allibera el cos d'enagos i cotilles, amb teixits blancs de cotó, lleugers i que deixaven el cos ben lliure, sembla preconitzar la futura llibertat que en altres camps de la vida social reclamaran les dones en els segles següents. Amb tot, aquests vestits tan fins i frescos resultaven poc adequats per combatre el rigor de l'hivern, i els museus d'indumentària ho reflecteixen amb la presència d'elements com els xals i les jaquetes curtes de mànigues llargues.

Contràriament al que passa amb la moda femenina d'aquest moment, inspirada en les revolucions polítiques i socials, la moda dels homes no té com a punt de referència el vestit francès –si exceptuem els vestits de cort-, sinó, sobretot, la cada vegada més potent moda anglesa on la casaca se substitueix pel frac, les calces pels pantalons i la jupa per l'armilla. En aquest sentit, els colors foscos acabaran dominant i les puntes de la camisa es reduiran a la mínima expressió.<sup>169</sup> Els museus d'indumentària que disposen de nombroses peces d'aquest període, tant els americans com els europeus, comencen a mostrar elements singulars i específics de cada àrea geogràfica, adaptacions regionals de

---

<sup>169</sup> Malgrat aquesta reducció notable dels encaixos i les puntes en la camisa dels homes i l'aspecte diferent que en resulta, es mantindrà la idea d'estatus social que s'amaga darrera els punys i els colls de les camises.

---

la indumentària que moltes vegades es tradueixen en petits complements com barrets, llaços, corbates i una gran varietat de calçats. Així, per exemple, a Espanya, en aquest període, moltes dones es posaven com a peça exterior una faldilla negra anomenada *basquiña* i es cobrien el cap amb mantellines. Aquest fenomen, que probablement s'explica com la coexistència d'una moda arcaïtzant junt amb una tradició religiosa i una pràctica social que fa creure que la dona honesta quan surt de casa ho fa per anar a l'església i, per tant, porta mantellina, va fer que alguns viatgers estrangers interpretessin aquestes peces com a elements del vestit nacional. Semblantment passarà amb els capells del homes als Estats Units, amb l'ús del feltre, o amb els gran barrets masculins i femenins utilitzats a les colònies espanyoles d'Amèrica Central. És per aquests motius que molts historiadors del vestit i, per tant, molts equipaments museístics parlen en aquest segle de "vestis nacionals". Aquesta cerca de l'essència del vestit nacional va lligada a una corrent de pensament característic d'aquella època: un romanticisme nacionalista que es basava en la nostàlgia d'un passat genuí i que va tindre manifestacions culturals diverses en camps com la pintura, l'escultura, la literatura, l'arquitectura, la música, i, també, en el de la indumentària.

Molts museus i col·leccions comencen a presentar realment una gran varietat de peces quan s'entra als àmbits dedicats als segles XIX i XX. De fet, les grans col·leccions euroamericanes es basen en els vestits d'aquests dos segles. En tot cas, el segle XIX va ser el segle de la burgesia triomfant a gairebé arreu; certament, el triomf de la burgesia no es va donar en el mateix moment i molts historiadors parlen d'un segle de revolucions. La primera indumentària d'aquesta època es correspon amb el romanticisme, amb la implantació de la cotilla i l'eixamplament de la faldilla de les dones tot augmentant el seu volum amb la superposició d'enagos, volants i puntes d'encaix; tot això ben amanit amb una intensa i brillant policromia. Contràriament, els homes mostren una austeritat creixent i avorrida que contrasta amb l'estil dominant en la moda femenina. Mentre ells vesteixen monocroms, les dones exhibeixen una gran policromia; mentre ells porten vestits funcionals i còmodes, les dones s'encabeixen en presons corporals fetes de varetes i teixits durs. I, finalment, mentre elles intenten ocupar el màxim volum possible, ells redueixen la indumentària a una fina línia vertical on la imaginació no hi té cabuda. El triomf de peces com la cotilla femenina, tan àmpliament emprada per dones de tota classe social, o del *miriñaque* revelen clarament

quina burgesia havia triomfat arreu: la burgesia conservadora, aquella que havia establert els sufragis censataris, aquella que considerava que si la riquesa de l'estat era la suma de les riqueses dels seus ciutadans aquells que no tenien riquesa tampoc tenien accés a administrar l'estat. I d'acord amb totes aquestes idees conservadores tan allunyades de les revolucions democràtiques, a les dones, a qui des del dret es negava l'accés a les responsabilitats del treball –que no al treball dins les fàbriques- i la capacitat de pledejar als tribunals, en definitiva se'ls relegava a la condició d'eternes menors al mateix temps que se'ls imposava una indumentària brillant, ampul·losa i inútil, mentre a l'home –que era el membre actiu i productiu de la societat- se'l dotava d'una indumentària funcional. En els museus de la indumentària aquest discurs no sempre hi és present, però l'observació de les peces exhibides fa tan evident el contrast entre el vestit masculí i el femení que esdevé fàcil arribar a conclusions semblants a les que acabem d'exposar quan hom fa un treball de camp consistent en una observació sistemàtica.

Una altra observació a afegir a aquest període és el fet dominant, tan en el vestit dels homes com en el de les dones, del respecte absolut a una rígida moral puritana que troba la seva màxima expressió en el llarg període victorià britànic que domina bona part del segle i que es converteix en un estil imitat gairebé arreu del món occidental. Una mostra d'aquest puritanisme en el vestit es troba, fins i tot, en la substitució de les crinolines pels polissones, que tot i que semblen, a primer cop d'ull, voler remarcar la curvatura del final de l'esquena, és a dir, el cul, es manifesten com una peça extraordinàriament púdica en amagar les formes reals del cos, però al mateix temps remarca elements fonamentals de l'eròtica de l'època, com eren els pits, les cintures estretes, el cul prominent i els peus. Així doncs, el vestit també participa de la doble moral burgesa que impregnava gran part de la societat occidental.

Els canvis en la indumentària són un reflex impressionant dels canvis de la societat i de les transformacions galopants de les cultures. Aquest fet s'evidencia en les col·leccions dels museus quan es visualitzen els elements de la indumentària a cavall entre el segle XIX i el segle XX, és a dir, de l'anomenada *belle époque* i de les avantguardes europees del primer terç del segle XX. La indumentària de finals del segle XIX i de principis del XX, que hem d'incloure en el context dels moviments modernistes i, sobretot, sota les influències dels imperis colonials, va patir grans transformacions; així, el vestit de les



dones de la *belle époque* es va anar transformant en una faldilla plana per davant i acampanada per darrera que anava acompanyada amb cossos esvelts, de cintura estreta, amb busts còncaus i que molt ràpidament van donar pas als vestits rectilinis, sense forma, d'escots generosos, amb transparències, curts i sense mànigues. No cal dir que entre el vestit modernista i el vestit dels anys vint, els anomenats anys bojos o feliços, segons es miri, hi ha un conjunt de fets històrics i socials que transformaran el món. Ens referim a l'onada revolucionària que s'inicià a la Rússia dels tsars i que va commoure pràcticament les estructures de tot el món occidental, sense oblidar la Gran Guerra, que va donar lloc a un nou mapa d'Europa. Tot això, guerra i revolucions, va deixar un món molt diferent en el primer terç del segle XX i els museus d'indumentària mostren com el prototipus de dona d'aquest període tant a Berlín i Viena, que havien perdut, com a París, Londres o Nova York, que havien guanyat, és el de la "*mode a la garçonne*", protagonitzada per la dona jove, lliure, amant de l'esport i de la vida sana i que estava seduïda per una imatge andrògina que s'aconseguia mitjançant el cabell curt i, fins i tot, amb l'intent discret d'amagar els atributs femenins. Aquestes dones no es reomplien el pit i la forma recta del vestit dissimulava tant la cintura com les malucs. I si tot això no era suficient comencen a utilitzar faixes per modelar la silueta de manera que s'assembla a la de l'home. És per això que eliminen la cotilla i molt aviat eliminaran, també, la camisa interior per introduir massivament la combinació. Aquestes dones també trencaven amb una altra norma, que era la d'una moral centenària que impedia mostrar les cames, i les seves faldilles sovint arribaven fins el genoll. Tots aquests canvis visibles en els museus de la indumentària estan molt relacionats amb el que passava al carrer: la guerra havia fet pols la vella pretensió dels mascles de reduir les dones a l'àmbit domèstic, i a Londres, París o Berlín les noies joves portaven els tramvies, enganxaven els trens, treballaven massivament a les fàbriques d'armes, portaven les comunicacions telegràfiques i, fins i tot, entraven directament en el conflicte fent d'espies, traduint missatges i escrivint articles. Ja no es podia fer marxa enrere, no era possible tornar a tancar a casa unes persones que havien conegut la llibertat. D'altra banda, si la guerra havia començat a trencar amb els rols masculí i femení, la tendència de la moda femenina era també la de diluir els rols d'homes i dones. I per això les dones fumaven, formaven equips de futbol i practicaven l'excursionisme, conduïen cotxes, motos i avions i es banyaven d'una altra forma, més desenfadada, sense amagar la forma del cos, exactament igual com feien els homes.

Tampoc la moda masculina s'havia de lliurar de les transformacions que un món en canvi continu estava introduint; la guerra els havia mobilitzat a milions i per milions havien mort amb uniformes militars; no és gens estrany, doncs, que la influència militar es posés de manifest en la indumentària civil dels homes: gavadines de colors crus, ocres i verds, abrics amples com els dels oficials a les trinxeres i els jaquetons tan utilitzats per l'aviació de guerra i significativament anomenats "trinxeres". També les armilles van donar pas al *pullover*, peça de roba utilitzada pels soldats britànics, nord-americans i canadencs a les trinxeres, i la nova etiqueta omple els armaris masculins d'una peça nova de nom significatiu, l'americana creuada, d'amples espatlles i grans solapes i uns pantalons balders. Tot això, què era sinó una mena de record d'aquells nois, gairebé nens, alts i espigats que es passejaven per les ciutats amb vestits amples quan arribaven del front?

La guerra, doncs, va ser determinant per la nova moda i de la mateixa manera que la necessitat de defensar-se i atacar va fer inventar uns carros de combat que aviat es van transformar en tractors i excavadores i va fer desenvolupar una arma d'aviació i una ràdio que aviat es convertirien en mitjans de transport i mitjans de comunicació, respectivament, una indumentària pensada per la guerra va esdevenir, una vegada més i no per darrer cop, una moda a Europa i Nord-Amèrica.

Entre els anys trenta i els anys cinquanta, el món va ser sacsejat per una guerra que des del punt de vista estrictament museogràfic va emplenar Europa, i també Amèrica, d'un nou tipus de museus i d'equipaments museístics: es tracta dels museus de la guerra, les fortificacions, els camps de batalla i de concentració, les bases aèries i de submarins, així com una immensa quantitat de ferralla militar. Tot això es va sumar a les restes encara visibles de la primera gran guerra. Naturalment, durant tot aquest període –que va del 1936 al 1945- els esforços de producció es van destinar als fronts de batalla i quedava, doncs, poc marge per la moda. No volem dir, amb això, que no existís una moda dels anys trenta i quaranta. De fet, la moda dels anys trenta havia estat condicionada per un altre factor important: la crisi econòmica derivada del crack del vint-i-nou, i va seguir una antiga llei de la història segons la qual en els greus períodes de crisi els humans busquem la seguretat en el conservadorisme i modifiquem les nostres idees estètiques en funció de la gana. Això no s'ha d'entendre com una tendència a la simplicitat en el vestit, sinó sovint tot el contrari, com una sofisticació de

---

les formes. La moda conservadora que es va anar imposant a Europa tornava a deixar el cabell llarg i ondulat a les dones, la cintura ben marcada i en el seu lloc, les cames més tapades i els talons alts, en contrast amb les sabates més còmodes del període immediatament anterior. D'altra banda, en moments de crisi, el cos humà es valora més positivament en funció de les capes de greix que s'hi van col·locant al damunt i les siluetes esveltes i primes del període anterior donen pas a figures més robustes i plenes.

La guerra va ser tan devastadora que realment no la va guanyar ningú; el vestit occidental entre l'any 1939 i el 1945 es caracteritza per la mala qualitat de les teles, l'aprofitament de peces anteriors i el retorn a la costura domèstica. Per seguir la història de la moda en aquest període s'ha d'anar als museus militars, als museus de la resistència i de la guerra, que quan són equipaments moderns mostren la indumentària civil junt amb les dificultats de la gent per sobreviure als conflictes i al terror. En els museus de la moda, aquest període, certament poc innovador, sovint es passa per alt, com si no hagués existit, en una mena de *damnatio memoria*, en un intent de voler amagar allò evident. Moltes vegades s'exposen col·leccions pertanyents a creadors de la moda que van sobreviure a l'onada devastadora i van desenvolupar models destinats a les elits socials i econòmiques; és el cas, per exemple, de Christian Dior, que llença el seu famós *New Look* l'any 1947, o Balenciaga, que ho fa una mica abans.

L'autèntica ruptura de la moda del segle XX i que arriba fins avui es produeix a la dècada dels seixanta i no és pas una casualitat. En aquesta dècada Europa ha recuperat i incrementat notablement els nivells de producció i confort i ha esdevingut, junt amb els Estats Units, l'aparador de la societat de consum. L'existència de dos blocs militars i ideològics antagònics obliga les societats occidentals a desafiar les ideologies dels socialisme real i de l'estalinisme. Això es farà amb la promoció d'unes classes mitges d'elevat poder adquisitiu i que gaudien de drets polítics i socials que haurien estat envejats fins i tot pels anarquistes del segle anterior. I és en el si d'aquestes societats que naixen ideologies revolucionàries com les que vinculen el progressisme amb la llibertat sexual, les que tendeixen a la igualtat de gènere o els moviments contraculturals que reaccionen contra la societat de consum. No és aquest el lloc on glossar les característiques de la segona meitat del segle XX, però sí que és el lloc on afirmar que la societat del consum és impensable sense el *pret-à-porter*, sense l'existència de noves fibres de producció més barata que les fibres clàssiques i sense els sistemes de

producció altament industrialitzada. D'altra banda, aquest segle que va veure la descolonització i l'emergència del Tercer Món ha esdevingut ja un mercat global, i la indumentària reflecteix aquest fenomen; de la mateixa manera que els *piercings* i els tatuatges reflecteixen no només el rebuig a la guerra dels primers activistes nord-americans, sinó, sobretot, el trencament de barreres culturals i racials que arrenca als Estats Units amb Martin Luther King. Molts museus de la indumentària no poden explicar correctament aquest segle sense tenir present tot el que diem, però sovint, obvien aquestes realitats i mostren, en canvi, un segle buit i artificial tot tenint en compte, només, les produccions de moda destinada a la passarel·la.

#### **6.6. Anàlisi de les publicacions, catàlegs i guies de visita dels equipaments que exposen indumentària**

El treball de camp realitzat en els equipaments museístics que exhibeixen indumentària, pel que fa a les publicacions, ha consistit en fitxar i analitzar totes i cada una d'aquestes publicacions. Malgrat que el nombre de publicacions és molt abundant cal dir que la majoria són llibres “descatalogats” i que, per tant, no són accessibles a la majoria d'usuaris, exceptuant, és clar, aquells que fan ús del servei de biblioteques especialitzades. Si considerem, doncs, únicament aquelles publicacions que estan a l'abast de l'usuari i del públic, el seu nombre es redueix considerablement i no arriba a la quarantena en tots els museus analitzats; això vol dir que aquest tipus d'equipaments realment disposa de poques guies, té carència de catàlegs i, òbviament, els hi manca bibliografia especialitzada generada des dels propis museus.<sup>170</sup> És difícil esbrinar els motius d'aquesta situació, però cal pensar que el fet que els museus de la indumentària tinguin dificultats per mantenir una exposició permanent els provoca que també tinguin dificultats de mantenir a la venda guies de l'equipament, donat que les peces a exposar varien considerablement al llarg del temps. Aquesta situació fa que les guies de visita siguin poques, i només quan es tracta d'elements d'indumentària incorporats en exposicions de caràcter general hi ha guies del museu, però en aquest cas són de caràcter general i no pas específiques d'indumentària; això és el que passa en equipaments com el *Metropolitan Museum of Art* de Nova York;<sup>171</sup> el *Philadelphia*

---

<sup>170</sup> Per emplenar aquestes carències, algunes de les llibreries d'aquests museus tenen un important nombre de publicacions i estudis específics sobre el tema.

<sup>171</sup> *The Metropolitan Museum of Art. Guide*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1994.

*Museum of Art*,<sup>172</sup> el *Deutsches Historisches Museum* de Berlín,<sup>173</sup> el *Chicago History Museum*,<sup>174</sup> o el *Fine Arts Museum* de Boston,<sup>175</sup> entre d'altres.

En tots aquests casos la indumentària és sols una part i, per tant, a les guies ocupa relativament poc espai. Així, per exemple, al *Fine Arts Museum* de Boston dins l'apartat "European Art to 1900", de cent seixanta-vuit elements que s'especifiquen en la guia oficial de la col·lecció, hi ha únicament catorze que corresponen estrictament a elements d'indumentària –peces de vestit, guants, ventalls, sabates, etc. En aquestes guies els elements exposats tenen una descripció molt bàsica i en cap cas es fan intents d'interpretació.

Quan els museus són pròpiament d'indumentària, la guia generalment és absent, exceptuant alguns casos importants. Entre les excepcions notables hi ha el *Museo del Traje* de Madrid,<sup>176</sup> el *Musée Provençal du Costume et du Bijou* de Grasse<sup>177</sup> o els dos *Musée du parfum Fragonard* de París i el de Grasse<sup>178</sup>. *La Galleria del Costume* di *Palazzo Pitti*, en canvi, el que fa és petites guies cada cop que canvia l'exposició semi-permanent. En aquests casos les guies tenen un caràcter més interpretatiu i, fins i tot, a vegades més que una guia clàssica pretenen articular una història i no és infreqüent que guia i catàleg siguin una mateixa cosa. És en aquests museus on s'endevinen els intents de fer de la indumentària un fil conductor de la història. El cas més notable i que mereix ser tractat a part, en aquest sentit, és el *Museo del Traje* de Madrid, que compta amb una guia modèlica que explica i interpreta els principals espais expositius de l'equipament. En aquest cas, el catàleg queda suplert per l'existència d'unes magnífiques fulles de sala que el visitant pot anar agafant en el decurs de la seva visita i sobre les que n'hem de parlar extensament.

<sup>172</sup> BABBIT, SH. *Museo de arte de Filadelfia. Guía de las colecciones*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2002.

<sup>173</sup> KOSCHNICK, L. *Museumsführer Deutsches Historisches Museum*. Berlin: Deutsches Historisches Museum, 2007.

<sup>174</sup> MAHONEY, O. *Chicago. Crossroads of America*. Chicago: Chicago Historical Society, 2006.

<sup>175</sup> SHALLCROSS, G. *A Guide to the Collection of the Museum of Fine Arts*. Boston: Museum of Fine Arts, 1999.

<sup>176</sup> AAVV. *Guía Museo del Traje*. Madrid: Museos Estatales, Ministerio de Cultura, 2006, i GÓMEZ, A. y GONZÁLEZ, M. C. *Museo del Traje. Guía breve*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2007.

<sup>177</sup> ZANELLA, A. *Le Musée provençal du costume et du bijou*. Roma: Palombi Editori, 2003.

<sup>178</sup> Tots tres museus tenen la mateixa guia: MAILLET-CONTOZ, F-A. *Fragonard, 80 ans de passion*. Nice, 2006.

Les fulles de sala del museu madrileny eren vint a l'abril de 2008, editades en mesures DIN-4 amb policromia i consistents en el títol que apareix a la vitrina i la pràctica totalitat dels objectes que s'exhibeixen amb el seu nom i número d'inventari. A les fitxes s'informa l'usuari que qui vulgui ampliar informació consulti els terminals informàtics situats al llarg de les sales. Aquestes fitxes que aparentment semblen fitxes didàctiques per a infants no en tenen res d'això, es tracta, en canvi, del catàleg fotogràfic i enumerat de les peces exhibides. És un cas únic en els museus de la indumentària visitats.

Amb tot, el fet que les exposicions de molts d'aquests museus siguin temporals fa que els catàlegs i publicacions de les exposicions temporals constitueixin l'autèntic nervi del sistema divulgatiu. Amb tot, per la nostra recerca l'anàlisi d'aquest tipus de publicacions és secundari, ja que allò que ens plantegem no és el material d'indumentària susceptible de ser exposat en els museus, sinó l'equipament museístic en si mateix.

Es pot dir que les publicacions que disposen d'aparells científics més rellevants en els museus que exhibeixen indumentària són aquelles que giren a l'entorn d'elements d'indumentària exhumats mitjançant mètodes arqueològics. N'esmentarem quatre com a exemple i sense voluntat d'ésser exhaustius, i que ja hem citat amb anterioritat. En primer lloc, les publicacions del *Museo Archeologico dell'Alto Adige* de Bolzano; en segon lloc, l'exposició dels vestits reials exhumats al monestir de *Las Huelgas Reales* a Burgos; en tercer lloc, les publicacions de la recerca portada a terme a l'entorn de la tomba dels Medici a Florència, i finalment les restes d'indumentària exhumades a l'interior del vaixell Vasa i objecte d'una museïtzació exemplar a Estocolm.

Pel que fa al *Museo Archeologico dell'Alto Adige* és un equipament modern que fou inaugurat el 1998 per allotjar, sobretot, les restes de l'anomenat "home del gel", important troballa arqueològica a la zona alpina, just en la frontera entre Itàlia i Àustria. Aquest museu documenta la vida en aquesta regió del nord d'Itàlia des del paleolític fins l'època de Carlemany. Malgrat això, l'objecte de la nostra atenció és l'exposició anomenada "*L'uomo venuto dal ghiaccio*", que ocupa tota una planta de l'edifici. En aquest espai es presenta, de manera sistemàtica la troballa casual el 19 de setembre de 1991 d'un cadàver momificat a la glacera de Tisenjoch. El museu explica el caòtic

procés de recuperació del cadàver en els primers moments, així com la meticulosa excavació que es va dur a terme en l'indret el mes d'octubre del mateix any amb la finalitat de recuperar tots els elements, per minúsculs que fossin, de la indumentària i de l'aixovar que portés el mort. Tota la recerca generada a l'entorn d'aquesta troballa està publicada pel museu de referència i ens permet analitzar i comprendre els aspectes més subtils de l'exposició museogràfica i de la recerca científico-tècnica.<sup>179</sup>

Naturalment, el procés d'anàlisi clínica i antropològica va permetre identificar elements com l'alçada que tenia en vida –1,60 m.-; una petita lesió en l'articulació del fèmur; l'existència de tres episodis d'estrès immunitari de l'home del gel gràcies a l'anàlisi de les senyals de les ungles de les mans; l'existència de nombrosos paràsits als cabells; l'estat de la dentició; el color dels cabells –castany fosc-; una bona quantitat de tatuatges en les articulacions que permeten pensar en pràctiques mèdiques semblants a l'acupuntura, i algunes particularitats del seu cos. L'examen clínic de la mòmia, així com les tomografies computeritzades dels ossos van permetre refer-ne perfectament la cara i conèixer el seu aspecte i edat, i s'estimà que va morir fa 5.300 anys, en plena edat dels metalls a la respectable edat de quaranta-cinc anys. L'endoscopi dels òrgans interns va permetre una diagnosi acurada i es va transformar així, probablement, aquest cadàver en un dels més estudiats de la història. Gràcies a tot això sabem que la seva dieta havia consistit en fruits del bosc –prunes, mores, bolets, etc.-, així com sèmola, pèsols, avellanes, llegums i una mena de farinetes de cereals. Aquest home es defensava de la malaltia i del dolor amb l'ajuda d'un petit bolet –*piptoporus betulinus*- que, en realitat, era penicil·lina; al mateix temps els seus tatuatges li afectaven centres importants de localització del dolor i era portador de fruites especialment riques en vitamines. Amb tot, aquesta complexa analítica que s'explica i exposa de forma magistral en el museu, per més que sigui interessant, no hauria estat mereixedora de l'atenció d'un treball com el nostre si no fos pel sorprenent equipament indumentari i tècnic de l'home del gel que el preparava per travessar les glaceres alpines.

<sup>179</sup> Les tres publicacions més rellevants són: DEMETZ, S. *Museo Archeologico dell'Alto Adige. La guida*. Bolzano / Vienna: Folio Editore e Museo Archeologico dell'Alto Adige, 1998; SULZENBACHER, G. *La mummia dei ghiacci*. Bolzano / Vienna: Folio Editore e Museo Archeologico dell'Alto Adige, 2006, i FLECKINGER, A. *Ötzi, l'Uomo venuto dal ghiaccio*. Bolzano / Vienna: Folio Editore e Museo Archeologico dell'Alto Adige, 2007.



En el museu es compara aquest equipament amb un equipament modern i es posa de manifest que, igual que els alpinistes actuals, portaven una protecció pel cap que, enlloc de llana, com és habitual avui, era de pell d'ós; disposava també d'una farmaciola d'urgències amb una dosi de penicil·lina i altres elements com estimulants; duia també un *kit* de supervivència per encendre foc i brases calentes; un ganivet de mà; una motxilla de cuir i de branques d'avellaner, i unes botes de muntanya extraordinàriament complexes que li protegien molt bé els peus. La indumentària corporal pròpiament dita consistia, en primer lloc, en unes peces interiors d'una pell molt fina d'ovella subjectades a la cintura mitjançant un cinturó de cuir; dos camalls de pell més gruixuda, també d'ovella, subjectats també a la cintura exactament igual que els indis de les planures d'Amèrica del Nord. Al damunt de tot hi duia una jaqueta també de pell d'ovella llarga fins els genolls amb mànigues fins els canells de la mà.<sup>180</sup> Estava feta a base de tires de pell de color fosc i color clar alternats cosits subtilment amb fil fet amb tendons d'animals, ràfia i altres fibres vegetals. Sorpren la cura amb què han estat cosides aquestes tires de pell, amb repunts que no travessen totalment la pell, sinó que són interns i revelen una tècnica realment sofisticada. Encara per sobre de la jaqueta, duia una capa o mantell fet amb infinitats de feixos de palla lligada i tots ells cosits tot formant un abric dens i eficaç. Com a complements, a més de les botes i el barret ja citats, l'home del glaç portava fundes pel ganivet de mà i un carcaix per posar-hi les fletxes amb catorze sagetes, la majoria a mig preparar. Probablement, dins la motxilla tenia elements de recanvi com una corda per l'arc, que estava desmuntat, un retocador per fabricar-se amb rapidesa instruments de sílex i, sobretot, un arma poderosa: una

---

<sup>180</sup> El material que compon la indumentària de l'home del gel, en un primer moment, tal i com recull la bibliografia citada –DEMETZ, S. *Museo Archeologico dell'Alto Adige. La guida*. Bolzano / Vienna: Folio Editore e Museo Archeologico dell'Alto Adige, 1998; SULZENBACHER, G. *La mummia dei ghiacci*. Bolzano / Vienna: Folio Editore e Museo Archeologico dell'Alto Adige, 2006, i FLECKINGER, A. *Ötzi, l'Uomo venuto dal ghiaccio*. Bolzano / Vienna: Folio Editore e Museo Archeologico dell'Alto Adige, 2007, el més actual dels quals és del 2007- i segons l'anàlisi dels objectes del conjunt de l'home del gel duta a terme al Museo Centrale Romano-Germanico de Magonza, a Alemanya, es va determinar que eren de pell de cabra. En canvi, un segon estudi realitzat posteriorment a través d'un mètode innovador desenvolupat per la Universitat del Saarland, a Saarbrücken, Alemanya, en col·laboració amb l'empresa Gene-Facts, contradiu aquestes dades i conclou que es tracta de pell d'ovella i no de cabra. També determina que la pell emprada per fer les botes, en contra de les dades aportades per la primera anàlisi, és de boví i no de cérvol. El més important d'aquestes noves conclusions és que afegeixen noves dades sobre la ocupació d'Ötzi: en època de l'home del gel hi havia accés a animals domèstics, tot i que no es pot determinar que l'home del gel mateix fos agricultor o pastor. El nou mètode utilitzat permet identificar petites mostres de pell –de més de 5.000 anys, com les de l'abillament de l'home del gel- a través d'una anàlisi proteico-química i una comparació complexa entre materials. Aquest informació ha estat extreta de la revista trimestral que publica el Museo Archeologico dell'Alto Adige: *Archeo.life. Informazione insegnamento manifestazioni del Museo Archeologico dell'Alto Adige*, núm. Gener-febrer-març 2009, Bolzano, 2009.



destral de bronze que conservava perfectament emmanegada. Entre els complements més interessants hi ha dos pots fets d'escorça d'arbre folrats internament amb fulles tendres d'arbres i que servien per mantenir brases al seu interior sense que l'escalfor cremés l'escorça; es tractava, doncs, de veritables fogons portàtils de poc pes i llarga durada.

La recerca va establir que l'home d'Ötzi va morir després d'una llarga persecució, probablement després d'una baralla, tot intentant travessar la glacera per fugir dels seus perseguïdors. Una sageta llançada a poca distància i per darrera el va ferir greument a l'omòplat esquerre i el feu caure a terra on, segurament, es va dessagnar tot perdent el coneixement.

El museu planteja, més enllà de mostrar la indumentària de l'home d'Ötzi, hipòtesis sobre qui podia haver estat; sobre si era algun personatge important, un mercader, un pastor o un cercador de metalls. També es planteja hipòtesis sobre el lloc o aldea d'on provenia i que, probablement, no era massa lluny d'on va morir. En tot cas, allò que a nosaltres ens interessa és mostrar com un examen arqueològic acurat permet reconstruir i conèixer, per primera vegada de forma rigorosa, la indumentària alpina de l'Edat del Bronze.

Des del punt de vista bibliogràfic, el segon museu de la indumentària que volem posar com a exemple d'edició de catàlegs rigorosos i d'un acurat contingut científic és el *Museo de Telas Medievales del Monasterio de las Huelgas Reales*, a Burgos.<sup>181</sup> Es tracta d'un museu que va néixer arrel de l'exhumació, l'any 1949, de diverses tombes no saquejades d'aquest monestir. L'edició del catàleg, obra de Patrimonio Nacional, comprèn una part d'estudis científics i tècnics i una part de catàleg; en la primera part, hi ha articles diversos que fan referència al palau i al monestir, a la construcció de l'edifici, al panteó real de Las Huelgas, al concepte de la mort i la preparació del cadàver, al comerç de teles entre Orient i Occident, al vestit entre 1170 i 1340, basant-se en les troballes del panteó reial, i, finalment, hi ha un article sobre el propi museu de teles medievals. A aquest conjunt d'articles s'hi incorpora un magnífic catàleg que

<sup>181</sup> YARZA, J. (et alii) *Vestiduras ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2005; DE LA CRUZ, V. *El Monasterios de las Huelgas de Burgos*. León: Everest, 1998, i HERRERO, M.J. *Guía Santa María la Real de Huelgas, Burgos*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2006.

conté una bona part de la col·lecció tèxtil del patrimoni nacional espanyol. Val a dir que aquesta edició no va ser concebuda pel propi museu, sinó per una exposició temporal que es va fer al Palacio Real de Madrid entre el 16 de març i el 19 de juny de 2005 i que sota el títol “*Vestiduras ricas*” exposava les principals peces d’indumentària del patrimoni real espanyol. El motiu de l’exposició va ser el fet que s’estessin realitzant obres d’ampliació i reforma en el museu del monestir de Las Huelgas i, per tant, aquest esdeveniment va permetre traslladar les peces d’indumentària al palau reial de Madrid. Sigui com sigui, la publicació que se’n va fer és un exemple prou evident que mostra com un treball científic acurat d’exhumació i restauració arqueològica permet extreure unes conclusions úniques i impressionants. Les peces que s’exposen actualment al museu de teles de l’esmentat monestir són, fonamentalment, l’aixovar funerari de l’infant Fernando de la Cerda, fill d’Alfons X, i el de Leonor de Castilla, reina d’Aragó i filla d’Alfons VIII i Leonor Plantagenet. També hi ha les teles que folraven diversos taüts, com el de Berenguela, reina de Lleó i Castella, i Maria d’Almenar, filla del comte d’Urgell Ermengol. El folre del taüt de Fernando de la Cerda també es conserva al museu, així com el del seu fill Alfons. Hi ha també teles dels taüts d’Enric I i de la seva mare, Leonor Plantagenet.

Les peces més significatives del museu, tant de vestits masculins com femenins, són les *saias* i els *pellotes*. També hi ha el *birrete* —o barret cilíndric— i la còfia de Ferran, infant de Castella, fill primogènit d’Alfons VIII i Leonor de Castilla. És de gran interès, pel que fa a la indumentària, el cinturó o *tahali*, de Fernando de la Cerda, l’espasa de combat, els esperons i altres joies com els anells. Peces rellevants són els coixins d’alguns dels taüts. L’estudi d’aquest conjunt permet comprendre allò que podríem anomenar “la imatge del rei” i, sobretot, la riquesa dels teixits emprats per les classes altres entre els segles XII i XIV. Des del punt de vista del teixit, cal dir que una bona part d’ells són manufactures andalusines, com el fragment de mantell d’Alfons VIII, fet amb tafetà de seda verda i decorat amb escuts vermells que tenen castells daurats al seu interior. El *pellote* d’Enric I és una altra peça singular d’origen andalusí, es tafetà i brocat de seda i fils d’or, amb tires de cuir xapat del mateix metall. Es tracta d’una peça excepcional, tal vegada única en la indumentària medieval europea, sols superada pel *pellote* de Fernando de la Cerda, manufactura andalusina de fibra de seda i fils entorxats d’or i plata amb decoració heràldica d’escuts amb castells i lleons rampants. Aquestes

peces es deien així perquè originàriament anaven folrades amb pell, encara que no fos el cas de les que ara comentem i que s'exposen en el reial monestir. A part dels *pellotes*, l'aixovar funerari va lliurar una *aljuba* o saia encordada de Fernando de la Cerda. Aquesta peça, junt amb el *pellote* i el mantell, van ser tallats d'un mateix brocat i, per tant, es tractava d'una trinitat de peces andalusines completada pel bonet o birret de cerimònia, el cinturó o *tahali*, els esperons i les sabates.

Pel que fa a la indumentària femenina, es conserva en un estat magnífic el *pellote* i la saia encordada de Leonor de Castilla, manufactures andalusines d'aproximadament el 1244. Es tracta de peces fetes amb sedes de decoració geomètrica i vegetal força ben conservades, encara que hi manca el mantell. El museu també té peces importants d'indumentària infantil com la còfia de Fernando, infante de Castilla, i que no desdiuen en absolut de la resta de peces exposades.

El tercer conjunt museístic que per les seves característiques creiem que s'ha d'incloure en aquest apartat de publicacions de caràcter científic o tècnic és el de la tomba dels Medici de Florència, les restes tèxtils de la qual s'exposen a la *Galleria del Costume di Palazzo Pitti*.<sup>182</sup> El conjunt funerari dels Medici havia estat objecte d'estudi al llarg de quatre segles, essent la última operació la de 1895, i va patir diverses obertures. El primer estudi es va fer ja el 1559, però ha estat entre el 2001 i el 2004, en el marc de l'anomenat *Progetto Medici*, quan s'ha fet el veritable treball científic que ha permès conèixer, recuperar i exposar les teles i vestits. Aquest projecte contemplava un exhaustiu treball de laboratori tant sobre els ossos com sobre l'aixovar. La recerca es va fer des de tots els angles possibles i incloïa des de radiografies a estudis d'ADN; però és el treball sobre la indumentària allò que aquí ens interessa, ja que permet conèixer, de primera mà i amb un rigor fora de tot dubte, la indumentària de les classes altes de la Toscana en època moderna.

En la publicació de divulgació del treball, l'autor, Marco Ferri, que és periodista, entrevista i dóna a conèixer els comentaris i opinions dels principals investigadors que van intervenir en la recerca, tots ells especialistes en els diversos camps i que van des

<sup>182</sup> FERRI, M. *I medici riesumano i Medici. Cronaca di una straordinaria avventura alla scoperta dei segreti della grande dinastia fiorentina*. Firenze: Nuova Toscaza, 2005.

d'experts en història moderna a experts en medicina forense, antropologia, radiologia, experts en indumentària, etc.

El quart i darrer museu que volem posar com a exemple de publicacions científiques basades en treballs arqueològics és el *Vasa Museet* d'Estocolm. Aquest emblemàtic museu, que va ser pioner de l'arqueologia nàutica, conserva, a part del vaixell que li dona nom i més de catorze mil troballes registrades, un bon lot d'elements d'indumentària pertanyents a la tripulació. L'excavació arqueològica del vaixell, enfonat l'any 1628, ha permès identificar perfectament com vestien els mariners en aquesta època; de fet, l'excavació arqueològica posterior va permetre conèixer amb detall, i fins i tot identificar-ne per nom, alguns dels tripulants que el 10 d'agost d'aquell any van tenir un final tràgic. La seva indumentària consistia amb unes jaquetes curtes, que de vegades portaven coll alt, pantalons fins als genolls, lligats a la cintura i molt amples als malucs. Com a roba interior duïen camises de lli i als peus portaven mitges cosides. Sabem que aquesta roba, molt dura i resistent, la duïen sempre posada, ja que no tenien roba de recanvi. Com a complements identificats hi ha guants del tipus manyopla, botes de cuir i sabates, a més de l'inevitable capell de feltre.

En els vaixells del segle XVII, sense cap element de calefacció, el vestit era fonamental, i els mariners es cosien la roba ells mateixos; fins i tot sabem, gràcies a les troballes del *Vasa*, que el seu a vegades es pagava amb trossos de roba, i una de les feines que devien fer sovint els mariners era sorgir i reparar roba, ja que gairebé mai manca, dins les seves pertinences, accessoris de costura, que van des de fil, didal o pinta per cardar llana fins a claus, cuir i cera per fabricar i reparar calçat.

Tota aquesta informació de la vida quotidiana de la tripulació es fa difícil d'obtenir d'altra forma que no sigui l'excavació arqueològica. No cal dir que sobre aquest jaciment arqueològic subaquàtic les publicacions existents són moltes i molt especialitzades, i van des d'arquitectura naval fins a indumentària. El museu té publicats catàlegs i guies en moltes llengües on hi ha descripcions i anàlisis tendents a explicar i interpretar el conjunt arqueològic que s'hi exposa.<sup>183</sup>

## **6.7. Les exposicions i els seus mètodes**

---

<sup>183</sup> MATZ, E. *Vasa 1628*. Stockholm: Vasa Museet, 2008.

---

Les exposicions, siguin permanents o no, constitueixen el nervi de la museografia tant dels museus d'indumentària com de tots els altres. L'exposició és l'instrument de comunicació que fa servir el museu per relacionar-se amb el públic; sol a ser la raó de ser de la majoria de museus, encara que aquest fet que sembla tan obvi a priori no necessàriament és així en els museus d'indumentària. Allò que sí és cert és que l'estil de presentació, el sistema de comunicació i el disseny són els que, en definitiva, proporcionen l'autèntica imatge de l'equipament. De fet, una exposició, perquè sigui didàctica, té dues parts que han d'estar molt integrades. La primera part és el que en podríem dir el disseny, i que inclou el suport físic dels objectes, la seguretat, la il·luminació i la climatització; una segona part serien els elements pròpiament interpretatius i que poden ser molt variats i anar des de simples cartel·les de text fins a complexes instal·lacions audiovisuals.

En el cas dels museus d'indumentària les exposicions que podem observar tenen un seguit d'avantatges i, també, una sèrie de limitacions. El primer avantatge d'una exposició d'indumentària és que permet l'observació tridimensional de les peces i objectes, cosa que no és possible ni amb les reproduccions gràfiques ni textuales. El segon avantatge que ofereix una exposició d'indumentària és que pot ser multisensorial; l'usuari pot mirar, pot donar la volta i rodejar la peça, pot veure'n els reflexes segons la incidència de la llum, en podria tocar fibres semblants, les podria oler i, fins i tot, podria escoltar-ne el moviment. El tercer avantatge de l'exposició és que pot tenir formes molt variades, ja que pot jugar amb originals i rèpliques, pot tenir efectes ambientals i, fins i tot, efectes dramàtics. El quart avantatge és que l'exposició sempre pot ser enfocada de formes polifacètiques i, per tant, des de diferents nivells de coneixement. Finalment, l'exposició permet normalment al visitant una certa llibertat d'elecció, ja que aquest pot mirar unes coses i deixar de mirar unes altres, pot variar l'ordre en què fixa l'atenció i, sobretot, pot ser vista i gaudida simultàniament per un nombre de persones elevat.

Les limitacions també són importants. La primera és que una exposició d'indumentària no és accessible a tothom, ja que s'ha d'instal·lar en llocs especialment preparats, tant pel que fa a la il·luminació com a la temperatura. D'altra banda, la seguretat i la conservació obliguen a restriccions greus, com ja hem esmentat en altres apartats.

Pel que fa a les formes d'exposició, en els manuals clàssics de museografia es parla d'exposicions permanents, d'exposicions temporals, d'exposicions itinerants i d'exposicions portàtils. És evident que aquesta classificació no és fàcil d'aplicar a la indumentària, ja que l'exposició permanent en indumentària és un criteri discutible i, en realitat, totes les peces haurien d'estar exposades temporalment. Pel que fa a les exposicions itinerants i portàtils són certament fàcils quan es tracta d'indumentària actual que reflecteixen evolucions de la moda, però òbviament es fa molt difícil amb peces antigues, a causa sobretot de la seva fragilitat.<sup>184</sup>

Les problemàtiques són molt diverses, com ja s'ha dit, i hi ha tota una problemàtica a l'entorn del caràcter semipermanent de les exposicions d'indumentària.

Ja em comentat la dificultat d'exposar fibres naturals o orgàniques a la llum, també hem fet referència a les dificultats que implica exposar aquests elements en condicions tèrmiques inadequades; els agents biològics –fongs, àcars, bacteris, etc.- o físics –esquarteraments, esquinçaments, etc.- poden afectar les peces de manera greu. Per aquest motiu les col·leccions d'indumentària es resisteixen a aplicar el concepte d'exposició permanent. Aquesta situació, de fet, afecta a gairebé tots els materials que s'exposen en els museus, amb l'excepció de la ceràmica i determinades pedres. Com ja hem esmentat, els museus de pintura, per exemple, sobretot quan aquesta està aplicada sobre teles, podrien reclamar el mateix dret a no exposar les seves peces de forma permanent, ja que els pigments i els aglutinants no sempre són minerals, sinó que amb molta freqüència són orgànics i estan sotmesos a processos de deteriorament severos. A més, aquest deteriorament s'intensifica en ésser la superfície un material també orgànic com la fusta o el llenç. No cal dir que en el cas dels metalls es tracta d'elements inestables dins de l'escala química i estan subjectes a processos d'oxidació que els altera i els acaba destruint; un ferro oxidat també és difícil d'estabilitzar. I què no hauríem de dir de les exposicions bibliogràfiques, ja siguin sobre paper, sobre pergamins o papirs, que són també materials orgànics?

---

<sup>184</sup> Sobre l'exposició com a mitjà de comunicació vegeu ZUBIAUR, F.J. *Curso de museología*. Gijón: TREA, 2004, cap. 13; sobre els criteris d'intervenció i disseny en museografia didàctica vegeu HERNÁNDEZ, F.X. "Criterios de intervención y diseño en museografía didáctica", a SANTACANA, J.; SERRAT, N. (coord) *Museografía didáctica*. Madrid: Ariel, 2005, finalment, vegeu SERRAT, N. i FONT, E. "Técnicas expositivas básicas", a SANTACANA, J.; SERRAT, N. (coord) *Museografía didáctica*. Madrid: Ariel, 2005.

Si d'altra banda examinem les col·leccions dels museus de ciències naturals, que moltes vegades han de mostrar cadàvers embalsamats i/o tractats mitjançant sistemes de refrigeració i ambients cloroformats, comprendrem que l'exposició tèxtil no és més complexa que la majoria d'elements patrimonials que s'exposen en els museus. L'exposició de l'home del gel, a Bolzano, sobre la que ja n'hem parlat, és un exemple extraordinàriament alligador de com un element altament degradable, com ho és un cos humà amb totes les seves fibres, ossos, múscles i pell, inclosos els òrgans interns, que s'ha de mantenir en unes condicions precises de temperatura, humitat i il·luminació, és exposat de manera permanent al públic sense que els responsables del museu argumentin la necessitat de mantenir-lo en una càmera frigorífica preservat de les mirades dels usuaris.

De fet, caldria preguntar-se si la indumentària tancada en els magatzems dels museus moltes vegades no està en pitjors condicions climàtiques, d'asèpsia i de llum que en determinades exposicions permanents controlades. Sembla probable que avui hi ha mitjans científico-tècnics suficients per garantir la conservació dels teixits i, al mateix temps, exposar-los a la contemplació dels ciutadans. Si més no, així ho fan algunes institucions museístiques modèliques, com tindrem ocasió de comentar. És per tot això que cal pensar en la hipòtesi que moltes vegades la no exhibició de les col·leccions d'indumentària respon més a criteris ideològics que no pas a criteris tècnics, i és que la indumentària conservada en molts museus es vista per molts, encara avui, com un instrument de cultura reservat a determinades elits de la moda, el disseny o l'estètica.

### **6.8. Anàlisi dels models expositius dels equipaments museístics d'indumentària<sup>185</sup>**

Sigui quin sigui el caràcter, permanent o temporal, de les exposicions dels objectes dels museus d'indumentària, el cert és que existeix una gran varietat de models expositius que han estat possibles d'identificar durant el procés del treball de camp. Abans de procedir a l'enumeració dels models expositius, val a indicar que el seu grau d'utilització en entorns museogràfics d'indumentària es descendent, essent el primer model que exposarem el més difús i l'últim model inexistent als museus que han estat estudiats en motiu d'aquest treball.

<sup>185</sup> Les imatges que faciliten la comprensió de l'apartat es troben a l'annex d'imatges, l'annex V.



El primer model expositiu observable en els museus d'indumentària és el que en podíem anomenar **model d'aparador simple**. Es tracta de vitrines dotades tècnicament dels elements de control ambiental i lumínic adients i que contenen les peces d'indumentària damunt de suports de peanyes o maniquins sense més elements d'interpretació que petits cartells amb les indicacions bàsiques, és a dir, nom de la peça, referència cronològica, número d'inventari i poca cosa més. Aquest model presenta moltes variants i va des de les exposicions que disposen de maniquins anatòmics hiperrealistes fins a simples peanyes antropomorfes de materials transparents com pugui ser la fibra de vidre i el metacrilat. Per exemple, el *Victoria and Albert Museum*, en la seva exposició d'indumentària occidental, utilitza aquest model expositiu amb preponderància, d'una banda, de maniquins amb exterior de tela de color cru i de formes antropomòrfiques esquematitzades (com ho exemplifica la **figura 1**) i, d'altra banda, d'elements minimalistes transparents i de metacrilat que són emprats per exposar la roba interior (com es pot veure a la **figura 2**). Un exemple de suport expositiu molt emprat en aquest tipus de model, i que el podríem situar en un esglaió superior de realisme que els models anteriors, és el maniquí de cos sencer, amb rostres impersonals i repetits, molt semblants als maniquins emprats en escapatisme. Un exemple d'equipament que empra vitrines amb aquests maniquins és la *Gallery of Costume* de Manchester (**figura 3**). Finalment, com ja hem dit, hi ha figurins hiperrealistes que reproduïxen fins i tot cabells, ulls vidriats, pestanyes i, fins i tot, mostren diferents tons de pell. L'efecte d'aquests maniquins és més proper al visitant no especialista i es pot considerar, per tant, com una petita concessió a aquest públic. Un museu d'indumentària basat en aquests suports expositius és el *Museum of Costume* de Bath (vegis la **figura 4**).

Moltes vegades, cada una d'aquestes vitrines allotja més d'una peça i darrera de l'exposició hi ha la idea que cap element extern a la indumentària li ha de fer ombra. Per tant, res s'ha d'interposar entre l'usuari i l'objecte de l'exposició. Res inclou qualsevol element de mediació entre visitant i objecte, de manera que la vitrina es mostra com un entorn esterilitzat on només hi tenen cabuda els vestits (vegis **figura 5**).

Aquest model expositiu, molt freqüent i gairebé dominant, mostra les peces tal com ho faria un escapatista en uns grans magatzems, amb la única diferència que, en aquest cas, les condicions lumíniques no són les mateixes. És evident que quan el museu d'indumentària escull aquest model està manifestant de manera implícita la intenció de



dirigir-se a un públic més o menys especialitzat, coneixedor de la temàtica i que no requereix de cap més element d'intermediació. Són museus de disseny pensats per dissenyadors. Un exemple d'això que diem és l'espai museogràfic del *Philadelphia Museum of Art* destinat a exposicions d'indumentària i inaugurat força recentment, el 2007, on tant la disposició de les plataformes com la disposició dels vestits, així com els gairebé inexistent elements d'intermediació, posen de manifest, a primer cop d'ull, que es tracta d'una exposició concebuda des del disseny per al dissenyador (**figura 6**).

En alguns casos, aquest model expositiu ni tan sols requereix maniquins, i les peces són simplement penjades o disposades de forma plana amb la mateixa voluntat que ja hem esmentat abans. En aquest sentit, una vitrina pot tenir moltes semblances amb un aparador d'una sabateria o amb un moble d'uns grans magatzems, com ho es pot observar a les **figures 7 i 8**, respectivament.

Cal dir, finalment, respecte a aquest model, que l'usuari no especialista se'n sent certament exclòs, ja que li fa la impressió d'anar a una botiga on no pot comprar; l'absència d'elements descodificadors el margina, i és un factor important que explica la poca quantitat de visites de públic no especialitzat que acostumen a tenir aquestes col·leccions.<sup>186</sup> Contràriament, l'exposició simple de la indumentària pot provocar un efecte veritablement màgic quan l'aparador i la il·luminació remarquen de forma especial una peça o un conjunt i la mostren com si es tractés d'una joia (**figura 9**). En aquest sentit, pot provocar en l'espectador una sensació estètica similar a la de la contemplació d'una obra mestra de l'escultura o la pintura, però en cap cas es tracta d'un acte d'il·luminació cognitiva.

El segon model que caldria esmentar és el **model contextual històric**. Es tracta d'exposicions on les peces, de manera individual o agrupada, formen conjunts més o menys escenogràfics que volen reflectir l'ambient o les condicions d'una època, una classe social o un moment de la història. Normalment, aquest model expositiu recorre

<sup>186</sup> Certament, no és l'objectiu d'aquesta recerca fer un estudi de públic dels museus i col·leccions d'indumentària, però durant el treball de camp dut a terme en gairebé un centenar de museus d'aquest tipus s'ha pogut observar la tipologia de visitants que sovinteja uns i altres museus segons la disposició museogràfica de les col·leccions. Fins i tot es donen dades curioses com el fet que un museu basat en models expositius d'aparador simple, com ho era el Museu Tèxtil i de la Indumentària – Col·lecció Rocamora de Barcelona, tingués un important nombre de visitants no experts, en particular de la tipologia de públic familiar; caldria saber, però, si aquest públic hi arribava al museu com a destí real o si s'hi passejava provinent o de camí al Museu Picasso, situat just davant l'antiga seu del Museu Tèxtil.

també a maniquins o peanyes situats a l'entorn de mobles, pintures o objectes d'època. Dos exemples significatius extrets, el primer del *Museum of the City of New York* i el segon del *Stadsmuseet* d'Estocolm (**figures 10 i 11**, respectivament), són dues caixes més o menys cúbiques que reproduïxen dues estances amb una paret de vidre que fa la funció d'aparador des d'on el visitant pot observar l'interior, on es presenten vestits dins una escenografia integral, de manera que apareixen mobles, decoracions parietals, pintures, peces de l'aixovar de la llar, portes, miralls, canelobres, etc. No és infreqüent contemplar les peces d'indumentària d'aquest model dins de marcs fotogràfics d'interiors o d'exterior on les imatges fotogràfiques de gran format fan de *background* que ajuda a contextualitzar els models. Les **figures 12, 13 i 14** en són exemple; la primera, extreta del *Nordiskamuseet* d'Estocolm, mostra un vestit de gala femení amb un retrat en blanc i negre de la família reial sueca. La fotografia aporta informació que ens ajuda a datar el vestit (pel fet de ser en blanc i negre, pels pentinats, els altres vestits, el maquillatge, les ulleres, els personatges, etc.). La segona imatge correspon a una exposició temporal del *Metropolitan Museum of Art* sobre un dels pioners del que avui es coneix com el fenomen dels dissenyadors de moda, Paul Poiret; el *background*, en aquest cas, és una tela pintada de manera que recrea un fons orientalizant que emfatitza i ajuda a evidenciar la inspiració i l'estil del vestit presentat. La última de les imatges triades correspon al museu o centre d'interpretació sobre la vida de George Washington a les immediacions de la seva finca de Mount Vernon. En aquest museu es presenten diverses facetes de la seva biografia introduïdes per la recreació del personatge en format maniquí i amb reconstruccions d'indumentària fidedignes; així, en la figura 14, es veu un jove George Washington en la seva professió de naturalista, amb els estris necessaris per desenvolupar la seva tasca, tot ambientat en un bosc amb una imatge de gran format que fa de fons a la que se hi sumen arbres, branques i un terra que simula un llit forestal.

Aquest segon model expositiu resulta especialment molt adequat quan l'objectiu de l'exposició és plantejar línies d'evolució històrica o bé reflectir l'ambient detallat i precís d'un moment suspès en el temps. En aquest tipus d'exposició als usuaris els resulta fàcil comprendre el sentit de moltes peces, així com la seva funció social i històrica. La **figura 15**, una imatge de l'exposició "Les années folles" del *Musée de la Mode-Palais Galliera* de París, mostra com una simple fotografia ajuda a comprendre el

sentit de cada un dels objectes, molts d'ells pertanyent aparentment al guarda-roba masculí, però que, en aquest període, i com s'evidencia a la instantània, van ser adoptats per algunes dones transgressores a la dècada dels anys vint del segle XX.

La majoria de museus que entren en aquest model no sempre són museus específicament d'indumentària i, naturalment, són exposicions freqüents en museus de tipus històric i antropològic –com ho manifesten, de fet, la majoria d'exemples esmentats per aquest model expositiu-, que volen reflectir aspectes totals o parcials de la història de la cultura. Normalment, l'usuari que es troba en aquesta mena d'exposicions ho sol agrair, perquè té elements de descodificació; així, si coneix un element el relaciona amb la resta, de fet, aquest element conegut actua com la clau per descodificar el significat dels altres. Per exemple, si es contextualitzés una peça d'indumentària acompanyada d'un cotxe, aquelles persones que malgrat desconèixer les característiques pròpies de la indumentària de l'època estiguin familiaritzats amb la història dels automòbils, per associació, seran capaços de contextualitzar la peça d'indumentària (**figura 16**). Val a dir que la contextualització en aquests casos no té per què ser només històrica, sinó que pot ser també de caire funcional, per exemple; és a dir, relacionar les peces d'indumentària amb els seus usos i funcions tot ajudant a fer associacions. A la **figura 17**, per exemple, l'escenografia que recrea l'interior d'un dormitori, amb el llit i la tauleta de nit, entre d'altres elements, ajuda a comprendre el sentit de la indumentària exposada, una camisa i una bata de dormir. I, fins i tot, aquesta lectura de descodificació pot donar-se de manera inversa, és a dir, la indumentària, a vegades, s'empra per contextualitzar altres elements, com ho demostra la **figura 18**, on la roba penjada i disseminada per tota l'estança forma part de l'attrezzo que recrea un petit apartament obrer a l'Estocolm de principis de segle XX.

El tercer model expositiu, que en podríem anomenar **model dels estrats indumentaris**, és el que mostra un conjunt de peces d'indumentària en les seves superposicions lògiques i normals; és a dir, que ens mostren en un mateix aparador com es disposen les peces damunt del cos, tot fent evident els estrats indumentaris. Així, és possible mostrar l'estructura d'un *polisson* o d'un *verdugado* al mateix temps que es mostren lligacames i altres elements. En aquest sentit, l'exposició temporal del Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona, instal·lada de manera provisional, després del desmantellament del museu del palau del marquès de Llió, al carrer Montcada, al Palau

del Pedralbes, i que té per títol “El cos vestit”, mostra la incidència de la indumentària en la modificació de l’aparença externa del cos femení, molt sovint reforçada per peces interiors amagades a la vista, sota les accions de “reduir”, “ampliar”, “allargar”, “perfilar” i “destapar”. Aquestes accions estan escenificades dins les vitrines amb quatre maniquins: un primer mostra la peça, el vestit històric, “el protagonista”; el segon és un esquema corporal on es mostra la modificació anatòmica que implica una determinada peça d’indumentària; el tercer, mostra la pròtesi, és a dir, la rèplica de la peça de vestir que causa una tal modificació, i, finalment, un quart maniquí llueix un vestit més modern que el vestit “protagonista”, però que ha pres el primer com a referència i n’imita l’efecte de modificació de la forma del cos.

Hi ha un model intermedi que consisteix en exposar totes i cada una de les peces que conformen un conjunt d’indumentària, com és el cas aplicat al museu de *Kensington Palace*, quan es despleguen a mode de trencaclosques totes les parts del vestit d’un aristòcrata anglès de mitjans segle XVIII. En aquest cas, però, no hi ha cap acció física o iconogràfica de superposició de les peces en els seus estrats i ordre corresponents.

Per aconseguir aquest objectiu, a vegades, es recorre a sistemes sofisticats que poden ser de caràcter audiovisual o bé emprant materials transparents i, naturalment, materials de rèplica que permeten modificacions, “forats espia” i altres recursos museogràfics. Aquest tipus d’exposició presenta moltes variants i va des de l’ús seqüencial de maniquins fins a complexos recursos audiovisuals, i no exclou emprar simultàniament escenografies contextuais. El *Museum of Costume de Bath*, per exemple, en la seva exposició monogràfica sobre butxaques i moneders secrets, “Pockets of History”, va emprar aquest recurs de l’estratificació, a través de transparències, en aquest cas, per mostrar al visitant la posició real d’aquestes peces, avui en dia ja en desús i de les que, per tant, el visitant no en té referents quotidians (**figura 19**). Una aplicació d’aquest model senzilla, però eficaç, és la que fa ús de retallables, és a dir, figuretes vestides amb roba interior als quals se’ls pot anar aplicant capes de peces d’indumentària (**figura 20**). A aquest recurs concret cal afegir-li una component d’interactivitat física que facilita el procés d’aprenentatge del visitant. Hem dit, també, que aquest model es pot desenvolupar fent ús d’un suport audiovisual, o simplement visual. És la solució emprada al *Museo del Traje* de Madrid quan vol mostrar totes les peces, emfatitzant les interiors, que configuren els vestits de la segona meitat del segle XIX representat a les

vitrines. En aquest cas, sobre fons blau, apareix una figura esquematitzada de color blanc que reproduïx la silueta d'una dona a la qual es van solapant les diverses parts del vestit, acompanyades dels seus noms corresponents (**figura 21**). És evident que aquesta breu presentació virtual ajuda a la comprensió del visitant no especialista.

Per tant, no és estrany que els usuaris de les exposicions que empren aquest tipus de model acostumin agrair l'ús d'estrats indumentaris, ja que és molt difícil imaginar i comprendre la funció de les peces indumentàries del passat. Naturalment, l'ús d'aquest model és més adequat quan més complexa és la indumentària. Una aplicació certament simple d'aquest model és la que mostra la **figura 22**; es tracta de la reproducció d'un dibuix contemporani a uns *coturnos* renaixentistes que mostra la figura d'una cortesana vestida i la mateixa figura com si li manqués la part davantera de la faldilla, de tal manera que es poden veure les calces o pantalons bombatxos, les mitges, les sabates i els *coturnos* –totes quatre peces no visibles sota la faldilla. És realment un recurs de baix cost i sense complicacions tècniques, però efectiu per entendre la col·locació i contextualització de l'objecte exposat.

El quart model expositiu susceptible de ser emprat en els museus amb exposicions d'indumentària és el **model interactiu**, que permet a l'usuari interactuar amb l'objecte indumentari. És un model freqüent en museografia didàctica i es basa en la possibilitat que l'usuari “es vesteixi” real o virtualment amb rèpliques de la indumentària exposada. Això es pot fer de moltes maneres. Es pot, per exemple, fer un mòdul força simple que consisteixi en la reproducció –sigui amb un dibuix (**figura 23**), sigui fotogràfica (**figura 24**) o fins i tot volumètrica (**figura 25**)- d'un cos vestit sense rostre, de tal manera que el visitant tan sols ha de col·locar el seu per veure's vestit amb una indumentària determinada. Això mateix es podria fer de manera virtual, per exemple, creant un mòdul informàtic amb una *webcam* que fotografiés el rostre del visitant i que li permetés després triar entre diversos vestits, fins i tot peces autèntiques, i inserir-hi la imatge de la seva cara al temps que li permetés guardar aquestes imatges creades o enviar-se-les via correu electrònic.

Però aquests models tot just comentats són de menor intensitat interactiva que aquells que permeten a l'usuari de l'equipament emprovar-se peces de vestir, accessoris o vestits complets, de manera que a través de la interacció física es creï una interacció

mental que porti al visitant a reflexionar sobre què podia sentir la gent que portava aquella peça de roba, quin tipus de gent la devia dur, quins motius estètics, socials o ètics podien haver influït en aquell vestit, quina funció podia tenir, etc. Per raons de conservació i manteniment és lògic que les peces sotmeses a l'ús directe del visitant no siguin mai originals; es tracta, per tant, de reproduccions que poden ser més o menys fidedignes als originals (**figures 26, 27, 28 i 29**). Molt sovint, sobretot en els casos on es pretén posar èmfasi en l'efecte de modificació física i del moviment que provoquen o han provocat algunes peces indumentàries, se sol emprar elements de disseny neutre però que afavoreixen la recreació de sensacions. En aquest sentit, són il·lustratius els exemples de les **figures 30 i 31**, ja que la primera pretén fer entendre a l'espectador la sensació de dur una faldilla amb *verdugado* o de dur uns *coturnos*, dues peces importants de la indumentària espanyola del segle XVI, i la segona pretén comunicar a través de l'experiència sensorial la pressió que infligeix una cotilla sobre l'abdomen. Com es pot veure, en la reproducció no s'ha prioritzat el rigor estètic i de confecció, sinó que s'ha optat per unes peces didàctiques, senzilles i de maneig fàcil, però efectives alhora de transmetre els missatges a l'espectador. Mentre que a la **figura 31**, com ja hem dit, hi ha la voluntat de transmetre la sensació d'asfíxia i rigidesa que comporta dur cotilla, a la **figura 32**, en canvi, el missatge que es vol transmetre és el de la dificultat de cordar-se un cotilla i les implicacions socials que això pot tenir –com la necessitat d'una serventa per portar-lo ben cordat. Per això, la forma elegida en aquesta darrera figura es correspon més amb l'objecte real i porta els cordills imitant la disposició dels de les cotilles originals.

La interactivitat també permet a l'usuari conèixer la seva habilitat per indagar com es disposaven les peces sobre el cos, amb quin ordre, quines són anacròniques en un moment determinat, els rols que imposen les peces del vestit, i un llarg etcètera. De fet, la interactivitat aplicada en indumentària, més enllà de la que permet el visitant interactuar amb els vestits, física o virtualment, pot ser de molts altres tipus, dels suports més variats i amb aplicacions diverses; fins i tot pot no ser l'objectiu primer d'un mòdul interactiu, però ésser-hi igualment present. Per exemple, a les sales Tudor del *Victoria & Albert Museum* hi ha un interactiu que té com a objectiu analitzar un petit retrat de grup (**figura 33**). Més enllà d'identificar els personatges, serveix com a excusa per entrar en el món quotidià de l'època, i una de les anàlisis que es fan és la de la

---

indumentària dels retratats –des d’una interpretació general passant per l’estudi del vestit de personatges concrets i els seus significats, l’estudi de les joies, etc.

L’exposició interactiva d’indumentària, sobretot aquella que permet interactuar directament amb els vestits, presenta característiques que la fan molt adequada per públics juvenils i infantils i, sobretot, per aquells museus que busquen la participació des visitants. En tot cas, cal tenir present i no oblidar en cap moment, que la interactivitat és un recurs eficaç i d’alt poder de motivació i que no es limita a permetre a l’usuari a polsar botons o a mirar-se en un mirall.

Un cinquè model expositiu és el **model de descobriment**; es tracta d’un model molt poc freqüent, ja que és propi de museus de ciència i museus de la tècnica i el veiem reflectit molt poques vegades en museus de ciències socials. Es tracta d’una forma d’exposar que cerca la complicitat del públic en la recerca de respostes a preguntes prèviament plantejades. En el fons, el model proporciona elements suficients perquè el visitant elabori hipòtesis sobre temes molt diversos relacionats amb la indumentària. De manera que és el propi usuari qui en treu les conclusions. Aquest model no deixa de ser una variant molt específica de la interactivitat mental i és molt interessant veure’l aplicat en contextos de les tècniques del teixit, de les investigacions arqueològiques sobre indumentària i als intents de reconstrucció de la indumentària en un passat més o menys remot. Algun exemple el trobem, de nou, al *Victoria & Albert Museum*, en aquest cas per analitzar dos element no pròpiament d’indumentària però sí fets de teixit, la base de la indumentària i serveix d’exemple fàcilment aplicable a qualsevol exposició de vestits. Es tracta de dues fundes de coixí exposades en una vitrina, a l’abast del visitant hi ha una placa de metacrilat blau on se li fa una pregunta “Anglès o flamenc?” juntament amb tres característiques pròpies de la fabricació d’entapissats de coixins anglesos i tres característiques de la factura flamenca (**figura 34**). Aplicant-hi un mètode deductiu, el visitant pot arribar a trobar la resposta per si sol. A més, el mòdul porta inserida la resposta o solució, ja que si s’alça la placa de metacrilat se’n troba una altra amb la fitxa de les peces (**figura 35**); així, el visitant pot autoavaluar-se i comprovar si ha encertat en la resposta a la pregunta inicial.

Un altre exemple interessant prové del *Textile Museum* de Washington, on un dels seus mòduls planteja l’interrogant “Què és una fibra?” (**figura 36**) i a partir d’aquesta



pregunta convida el visitant a fer-ne indagacions. A més, es tracta d'un mòdul que fomenta també la interactivitat manual, de manera que permet al visitant descobrir textures de fibres animals, vegetals i sintètiques tant en estat "cru" com processades, al temps que li permet indagar sobre els processos de torsió i filatura, i el convida a experimentar-los amb estris que formen part del mòdul. En aquest mateix museu es troba un altre exemple de model de descobriment en un mòdul que desafia el públic a intentar associar diversos materials que són colorants d'origen natural amb el color que produeixen (**figura 37**).

Aquest model de caràcter indagador sol a ser molt estimulants per tota mena de públics, però, com ja hem dit, és molt infreqüent, ja que la tradició expositiva no és ni ha estat precisament aquesta.

Un sisè model expositiu és el **model audiovisual**. Es tracta d'un sistema desenvolupat en museus d'història i de ciències socials on el visitant es troba literalment envoltat de pantalles, amb efectes de so i, a vegades, fins i tot, amb efectes olfactivs. Es tracta d'autèntiques immersions cinematogràfiques en el temps o en l'espai molt pròximes a l'espectacle audiovisual. Alguns museòlegs solen confondre aquest model amb els models contextuais en què s'empren filmacions en TFTs o pantalles de projecció. El model que comentem no és ben bé això, ja que té un caràcter bàsicament emotiu, donat que pretén desencadenar emocions en l'usuari. La indumentària apareix barrejada en el marc de l'espectacle, normalment dins de caixes de llum que s'il·luminen durant uns segons en el moment elegit i que fan aparèixer les peces de forma sincronitzada amb les grans pantalles de projecció. Aquest model no l'hem vist desenvolupat en cap museu d'indumentària existent, però sí que és possible trobar-lo en els grans equipaments museístics de nova generació i que habitualment reflecteixen episodis de la història i de la història de la ciència i de la tècnica.

En tot cas, el model audiovisual és espectacular i molt recomanable perquè pocs usuaris es lliuren de la impressió que provoca. L'ús d'aquest model és evident que indica que l'equipament vol estar dirigit a tota mena de públics i, per tant, és d'un ampli espectre.



### 6.9. Estudi d'un cas: l'excavació arqueològica de la tomba del Baró de Cervelló<sup>187</sup>

El treball de camp de la present recerca ens va portar a intentar analitzar fonts primàries sobre indumentària a partir de les restes arqueològiques. La necessitat d'aquest treball ens resultava evident des del moment en què la majoria d'elements exposats en els museus mostren únicament aspectes estètics i funcionals de la indumentària, mentre que els aspectes tècnics del teixit, normalment, en resten exclosos o molt poc tractats, essent en canvi fonamentals pel que fa a lectures tècniques, econòmiques i socials de tots els processos de fabricació previs a la creació dels elements d'indumentària. D'altra banda, la recerca ens va portar al convenciment que els avenços més importants en aquest camp, des del punt de vista metodològic, es donen, justament, en aquells museus i equips de recerca que treballen a fons les fonts primàries d'origen arqueològic, tal com ja hem explicat en els exemples del *Museo Archeologico dell'Alto Adige*, a Bolzano, del *Museo de telas medievales del Monasterio de Las Huelgas Reales* de Burgos, del complex museístic arrel de les restes trobades a les tombes dels Medici a la capella Medici de Florència i del *Vasa Museet* d'Estocolm.

Aquesta metodologia l'hem aplicada, doncs, en un cas concret que ens serveix no sols com a banc de prova del que és un procés de recerca en aquest camp, sinó com a base metodològica. Es tracta de la tomba d'un noble que va viure a finals del segle XVII i va morir a principis del segle següent i que fou sepultat a la parròquia de Sant Vicenç dels Horts.

La recerca va començar amb motiu de les obres preparatòries per dotar l'església parroquial de Sant Vicenç dels Horts d'un sistema de calefacció radiant. En aquest procés, a meitat de gener del 2007, va ser descobert un panteó funerari al costat esquerre del temple, just al mig de la primera capella lateral. Alertats pels responsables del temple, nosaltres i un equip del grup de recerca DIDPATRI –grup en què s'inscriu

---

<sup>187</sup> L'estudi d'aquest cas es va realitzar en el si del grup de recerca DIDPATRI; la responsabilitat de l'excavació va recaure en el Dr. Joan Santacana; la responsabilitat de l'estudi de les restes humanes va recaure en la Sra. Marta Pujol, i l'estudi de la indumentària va recaure en la sota signant amb la col·laboració del Sr. Antoni Bargalló. Hem d'agrair en aquest treball la participació del Sr. Josep Maria Pucho de l'Institut Català d'Arqueologia Clàssica de Tarragona, que en va fer la planimetria, i del Sr. Francesc Riart, que va fer una representació gràfica dels resultats. Tot aquest treball ha estat parcialment publicat, vegis LLONCH, N.; PUJOL, M.; SANTACANA, J. *El Baró de Cervelló. Un noble català en la Guerra de Successió*. Calafell: Llibres de Matrícula, 2009.

aquesta investigació- ens vam desplaçar a l'indret de la troballa amb la finalitat d'avaluar-ne els treballs.<sup>188</sup>

En el moment de fer-nos càrrec de les tasques d'investigació es va observar que la llosa del sepulcre havia estat escantonada per les tasques d'obra que s'estaven portant a terme a l'interior del recinte, que la llosa havia estat parcialment aixecada i que s'havia deixat al descobert l'interior de la tomba. Després d'aquesta primera inspecció ocular en què es va poder veure que la troballa consistia en un panteó funerari, es va traçar un pla de recerca que consistia, en primer lloc, en tramitar pel procediment d'urgència una sol·licitud d'excavació a la Direcció General del Patrimoni Cultural. En segon lloc, es va creure necessari fer un sondatge elèctric i un altre sondatge mitjançant el georadar. Amb aquests estudis previs es pretenia obtenir una informació del subsòl abans de procedir a l'excavació de la tomba.<sup>189</sup>

#### **6.10. Recapitulació del treball de camp**

En total, doncs, el treball de camp ha comportat, com ja hem fet esment, amb l'anàlisi detallat de gairebé cent trenta equipaments museístics, dels quals la major part pertanyen a Itàlia, com és lògic, mentre que la resta es reparteixen entre l'Europa centreoccidental i la costa Est dels Estats Units d'Amèrica.

Aquest treball ha comportat també amb l'excavació arqueològica d'una tomba del segle XVIII amb els resultats de la identificació de teixits i l'establiment d'un mètode de treball aplicable en altres recerques.

Per tant, el treball de camp es podria resumir dient que ha consistit en l'anàlisi de les principals fonts bibliogràfiques, la determinació de l'estat de la qüestió sobre la recerca en indumentària, la confecció de les fitxes d'observació dels espais museogràfics investigats, entrevistes als responsables d'alguns dels equipaments, la recerca tèxtil i indumentària en els espais museogràfics, l'estudi de les publicacions científiques,

---

<sup>188</sup> L'equip de recerca va comptar amb un grup d'investigadors heterogeni. Les tasques d'excavació van ser fetes per J. Santacana com a responsable de l'equip, N. Llonch, com a coordinadora del treball de recerca, i L. Coma, D. Íñiguez i C. Martín com a excavadors. Els sondatges elèctrics amb detector van correspondre a X. Rubio i D. Íñiguez. Els treballs amb el georadar van ser responsabilitat de Roger Sala, de SOT. L'extracció d'ossos i el seu estudi va ser responsabilitat de M. Pujol; l'estudi dels teixits va ser fet per A. Bargalló com a responsable junt amb N. Llonch, i la planimetria va ser responsabilitat de J.M. Pucho. La coordinació de l'equip va ser feta per L. Coma.

<sup>189</sup> Vegeu l'informe sobre el mencionat estudi a l'annex número II.

l'estudi de les exposicions i els seus mètodes i la realització de l'excavació arqueològica de la tomba del Baró de Cervelló.



## **7. MUSEUS DE LA INDUMENTÀRIA. ELS SEUS ORÍGENS: DE LA CASULLA ALS SOSTENIDORS**

### **7.1. Les despulles de la noblesa**

Certament, els museus d'indumentària no són ni han estat, al llarg del temps, la font més important per conèixer com vestia la gent, com tampoc ho són, actualment, les passarel·les de moda. Aquesta afirmació requereix ser argumentada i exemplificada. Imaginem, per exemple, que volem conèixer com vestia la gent a la Toscana a la segona meitat del segle XIV. Aquesta recerca ens hauria de conduir no només a descriure'n el vestit, sinó a identificar qui és qui en el món de la indumentària del segle XIV, és a dir, qui vestia de llarg, qui vestia de curt, el simbolisme dels colors, de les edats, de les jerarquies, etc. Per arribar a aquest coneixement, seria ideal disposar de restes d'indumentària d'aquest període, però davant la manca de restes són útils les representacions escultòriques de vestits procedents de les tombes locals hàbilment conservades a les col·leccions italianes. Però, molt més fructífer encara que aquesta anàlisi podria arribar a ser l'observació i descripció crítiques dels grans conjunts murals

del Palazzo Publico de Siena, obra d'Ambrogio Lorenzetti, per exemple.<sup>190</sup> Aquest autor, entre 1338 i 1340, va pintar diverses sales del nou palau públic de Siena. Es tracta d'un dels conjunts murals més coneguts del Trecento italià i, sens dubte, un dels més vius exemples de crònica mural. El programa iconogràfic de Lorenzetti era molt simple, ja que havia de descriure els efectes que el bon i el mal govern podien tenir sobre la república. El tema era adequat a l'espai, ja que la sala on es va aplicar la pintura era justament on es reunia el govern de la ciutat. Per tant, el pintor va pintar a la paret Nord la temàtica del bon govern, presidit pels béns comunals, representats per una figura vestida amb els colors de la república sienesa, que es presentava asseguda al costat de la verge Maria i amb la inscripció "salvet virgo Senam veterem quam signat amenam". Aquesta alegoria està envoltada de la Fe, l'Esperança i la Caritat, i al seu costat i ha la Pau, la Fortalesa, la Prudència, la Magnanimitat, la Templança i la Justícia. És a dir, virtuts Teològiques i virtuts Cardinals envolten el bon govern de la ciutat. A la dreta de la ciutat, i en una jerarquia semblant, hi ha la Justícia, que té al damunt la Sapiència i la Concòrdia, i a ambdós costats apareixen la Justícia Distributiva i la Commutativa. A la paret Est hi ha els fruits del bon govern, i d'esquerra a dreta s'assenyala el seguici nupcial que entra a la catedral, la festa i la dansa, els artesans treballant, els mercaders tot entrant i sortint de la ciutat, i a la dreta, ja fora ciutat, la fertilitat del camp.

En oposició a aquest tema descrit, es mostra la ciutat injusta, representada a la paret Oest, que està presidida per la Tirania, rodejada de l'Avarícia, la Supèrbia, la Vanaglòria, la Crueltat, l'Engany, la Baralla, el Furor, la Guerra i la Discòrdia. Als seus peus hi ha la Justícia amortallada. Les escenes que segueixen són les dones agredides amb punyals, estrangulades, els edificis enrunats, i el que anomenen la "ciutat injusta" i el domini del terror.

Aquests murals són una font importantíssima per la història de les idees estètiques, per la història del pensament polític i, sobretot, per la història de la indumentària. No és ara, però, el moment d'avaluar ni d'analitzar en profunditat aquesta iconografia encara que resultaria fàcil mostrar com la indumentària que apareix en el bon i en el mal govern és diferent; hi ha un vestit pel mal i un vestit pel bé, hi ha un vestit pels joves i un vestit pels vells, hi ha un vestit per les dones, hi ha un vestit per la burgesia i un vestit pels

---

<sup>190</sup> STARN, R. *Ambrogio Lorenzetti. Palazzo Publico Siena*, Torino: Società Editrice Internazionale, 1996. (Títol original, *The Palazzo Publico, Siena*, New York: George Braziller Inc., 1994).

camperols, n'hi ha un pels potentats i un altre pels soldats, hi ha un vestit pel traginers i un altre pels artesans. Qui analitzés aquest fresc obtindria una informació molt més aprofundida de com vestien els ciutadans de Siena a meitat de segle XIV. És evident que aquesta informació no seria tan detallada, pel que fa al teixit o als colorants emprats per tenyir-lo, com tenir un fragment de vestit d'aquest moment històric, però com a font de coneixement del passat la informació procedent del palau comunal de Siena és molt més rica i suggerent que una col·lecció d'indumentària del segle XIV, ja que les pintures no només ens mostren l'aspecte visual, sinó també la seva interpretació estètica, filosòfica, moral i política.

Aquest exemple ens serveix per indicar fins a quin punt els museus de la indumentària contenen sols una part de la informació necessària per conèixer com anaven vestits el homes i les dones en un moment del passat i, sobretot, per conèixer el significat d'aquesta indumentària. Com indiquem en altres punts de la recerca, els fons d'indumentària dels museus contenen tan sols informació parcial sobre els aspectes socials del passat, perquè, d'una banda, estranyament contenen representacions dels vestits de les classes inferiors de qualsevol període, i d'altra banda, fins i tot els vestits de les classes privilegiades estan representats de manera molt desigual, de forma que hi ha molts exemplars d'unes èpoques, mentre que d'altres gairebé no existeixen fons físiques i tangibles. És evident que davant les llacunes d'informació que tenen els fons d'indumentària, que són materials objectuals, alguns d'ells d'origen arqueològic, cal recórrer a d'altres fonts complementàries com ho són les iconogràfiques –com acabem de mostrar en l'exemple exposat- o les escrites –si les hi ha-.

De fet, l'interès per exposar peces d'indumentària, ja sigui sota la forma de vestit o simplement de teixits, es manifesta en un primer lloc davant la necessitat de conservar béns espoliats de catedrals, esglésies i convents en els processos de les revolucions liberals burgeses de finals del segle XVIII i, sobretot, del primer terç del XIX. Si França va ser una avançada en aquest camp, gairebé cap territori de l'Europa Occidental es va lliurar al llarg del segle XIX.<sup>191</sup> Un bon exemple de “museu de la revolució” és el cas del de les Belles Arts de Lió, instituït per decret de l'1 de setembre de 1801 sota

---

<sup>191</sup> Un bon exemple de la creació de “museos artísticos municipales” el trobem en la introducció del *Catálogo de la sección de tejidos, bordados y encajes* de l'Ajuntament de Barcelona, editat el 1906, i on es fa evident que la pràctica totalitat de les 195 peces exposades aleshores tenia el seu origen en els béns procedents de la desamortització eclesiàstica.

l'impuls del primer cònsol.<sup>192</sup> Molts altres museus tenen aquest origen i cal recordar que a Espanya una bona part dels museus provincials van ser instal·lats, precisament, en antics convents i edificis desamortitzats –una tendència que actualment encara es manté en boga, aquesta d'utilitzar antics espais religiosos com a seus de museus locals i comarcals-.<sup>193</sup> De fet, la creació dels museus provincials espanyols té els seus orígens en la *Real Orden Circular de 27 de mayo de 1837*, que promulgava la creació d'un museu en cada província i en decretava que els organismes encarregats de portar a terme aquesta tasca havien de ser les corresponents *Comisiones Provinciales de Monumentos*. És més, aquests nous museus, no només estarien emplaçats, gran part d'ells, en monuments desamortitzats, sinó que una de les seves funcions explícites havia de ser la de recollir les nombroses obres artístiques rescatades dels convents suprimits arrel de l'anomenada *Desamortización de Mendizábal*. La comissió provincial de monuments que va treballar amb més diligència i rapidesa fou la de Guadalajara i el 19 de novembre de 1838, tan sols un any i mig després de la real ordre esmentada, obrí al públic el *Museo de Guadalajara* a l'ex *Convento de la Piedad*, que es convertí així en el primer museu provincial d'Espanya i, per tant, avui en dia el més antic, i que fou seguit per molts altres.

## **7.2. Museus de la mà de la burgesia industrial**

Amb tot, la majoria de les col·leccions d'indumentària existents a Europa tenen un segon origen, que cal sumar al primer ja esmentat. Ens referim a les exposicions culturals i de belles arts que solien acompanyar les grans exposicions internacionals iniciades amb la de Londres de 1851. Aquestes exposicions obligaven a entretenir els acompanyants dels industrials, financers i polítics i, per aquest motiu, introduïren obres d'art i seccions de vestits regionals. Aquest corrent era deutor del floriment de l'etnografia a la segona meitat del segle XIX que, com tantes altres coses, anava lligada al pensament romàntic que s'havia cultivat al llarg del segle. Tant a Anglaterra com a la França de meitat de segle XIX, especialment a l'època del Segon Imperi, els homes i les dones de les classes altes, que admiraven el desenvolupament tecnològic aconseguit pels

---

<sup>192</sup> PHILIPPE, D. *Le Musée des Meaux-Arts de Lyon*, Paris: Musées et Monuments de France, 1988.

<sup>193</sup> De fet, com a exemples d'aquesta tendència podem citar la creació de la nova seu del Museu de Lleida Diocesà i Comarcal –inaugurat el mes de novembre de 2007- a la Llar de Sant Josep, un antic convent de carmelites descalces. El mateix any es va inaugurar també la nova seu del *Museo de Calatayud* a l'antic convent de l'*Orden del Carmelo*.



enginyers i els científics, tenien al mateix temps la sensació que vivien en un món monòton imposat per la industrialització i, per tant, sentien la necessitat d'apropar-se a una sumptuositat imaginària que sols podien admirar en les civilitzacions del passat i en pobles exòtics.<sup>194</sup> El món industrial, a principis del segle XIX, per exemple, recuperà amb criteris propis la indumentària femenina i els pentinats clàssics, que combinà amb exòtics xals provinents de la Índia, com si es tractés de les estoles que duïen les matrones romanes; però també imposà amb força el comerç i ús de plomes exòtiques, així com les babutxes d'estil oriental. Tots aquests anhels de sumptuositat anaven acompanyats d'una recerca del rigor com a part del luxós espectacle que volien proporcionar-se en les seves presentacions en societat i, especialment, en el marc de les cerimònies imperials. Aquella audiència sofisticada que poblava els salons del Segon Imperi a la segona meitat del segle estava molt influenciada per l'esforç "educatiu" dels historiadors romàntics, els quals havien arribat a graus sorprenents de detall i de precisió.

Aquest afany de reconstruir la indumentària que veiem a França era compartit per la reina Victòria i el príncep Albert, que gaudien d'esplèndids balls amb dames abillades amb vestits que recordaven l'època tudor de la mateixa forma que a la cort de Napoleó Tercer es recordava la indumentària femenina de l'època de la Fronde. Així, no és estrany que les modes de meitat del segle XIX, que intentaven ressuscitar les mànigues renaixentistes o els petits *corpiños* barrocs de les dones flamenques, desvetllessin la necessitat de conservar i examinar models autèntics que sols es trobaven en les col·leccions reials i principesques. Aquest corrent va ser tan fort que va arribar a territoris tan allunyats de la cort francesa i de la cort de Londres com eren el gran ducat de Varsòvia o la terra dels magiars, dins l'Imperi Austrohongarès. Així fou com, entre 1862 i el 1916, es van crear les col·leccions del futur museu Nacional polonès de

---

<sup>194</sup> De fet aquest sentiment de fugida de la vida i els escenaris del món contemporani envers altres paisatges més exòtics tant geogràficament com temporalment es veu reflectit en la producció artística i literària del moment; fins el punt que des de les famoses tahitianes de Gaughin, passant pels paisatges orientals de Marià Fortuny, els vestits d'inspiració clàssica dissenyats pel seu fill i els personatges de novel·les medievals dels quadres preraphaelites, fins els poemes d'inspiració mitològica de John Keats o les llegendes de Gustavo Adolfo Bécquer formen part tots d'aquest corrent que s'ha anomenat romàntic i que impregnà diversos aspectes de la societat burgesa fins el punt que era present en un gran nombre de les manifestacions d'aquesta societat –com els museus, les acadèmies, les societats científiques, els teatres i ateneus, les exposicions universals, etc-.

Varsòvia, que va obrir les seves portes com a tal el 1916,<sup>195</sup> de la mateixa manera que l'any 1918 es creava el Museu Nacional hongarès,<sup>196</sup> tots dos amb notables col·leccions d'indumentària vinculades a les seves respectives històries nacionals.

### **7.3. Entre el colonialisme i els nacionalismes**

Hi ha un tercer corrent cultural que va recórrer Europa al llarg del segle XIX i que va estimular la creació de col·leccions d'indumentària, ens referim als museus colonials. De fet, tots els països que van participar en el fenomen colonial, des de la Gran Bretanya fins al regne d'Espanya, van crear museus on l'exotisme de les colònies era la base de les exposicions; i dins d'aquest exotisme, hi havia els vestits i altres peces de teixit. Quan la vella concepció colonialista va adoptar models científistes sota la fórmula de l'antropologia, aquests museus van esdevenir museus antropològics. Alguns dels més importants van ser el *Victoria & Albert Museum* de Londres, el museu antropològic d'Arhlem, el museu antropològic de París, el Museu Antropològic de Mèxic i l'antropològic de Nova York. L'era daurada dels museus d'antropologia va ser entre 1880 i 1920, i de la mà d'aquest museus en van sortir els museus etnogràfics i de folklore. La paraula "folklore", encunyada el 1846, volia dir "la saviesa tradicional del poble" i va començar a gaudir d'un desplegament museogràfic a partir de l'Exposició Universal de París de 1878. Les col·leccions recollides aquell any per l'exposició es van integrar l'any següent dins del *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, en el mateix moment en què França iniciava, de forma espectacular, la seva expansió colonial. I ben pocs anys abans, el 1873, Hazelius concebia el *Nordiska Museet* d'Estocolm, base embrionària del futur *Skansen*.<sup>197</sup> En aquests anys, a Itàlia, també es van fundar museus d'antropologia i d'etnologia a Florència, Mòdena i Nàpols.<sup>198</sup> Precisament, el *Museo Civico Archeologico Etnologico e Museo Civico d'Arte: Palazzo dei Musei* de Mòdena és un exemple paradigmàtic d'aquests museus de caire antropològic que arriben a

---

<sup>195</sup> FOLGA-JANUSZEWSKA, D.; MURAWSKA-MUTHESIUS, K. (ed) *National Museum in Warsaw. Galleries and Study Collections Guide*, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2001.

<sup>196</sup> AAVV. *The Hungarian National Museum*, Budapest: Corvina, 1992.

<sup>197</sup> Sobre l'origen d'aquests dos equipaments de base etnogràfica vegis: SANTACANA, J. "Los parques arqueológicos en Europa. Noticia de unos espacios didácticos desconocidos hasta ahora en España". *La ciudad: didáctica del mundo urbano. Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Barcelona: Graó, núm. 3, Año II, Enero 1995, pp. 100-112.

<sup>198</sup> INIESTA, M. *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologies*, Lleida: Pagès Editors, 1994, pp. 115-127.

barrejar col·leccions colonials amb col·leccions de base folklòrica que comparteixen un cert gust per l'exotisme.

La crisi del colonialisme a meitat de segle XX va erosionar fortament els museus d'antropologia, fins el punt que tots ells han sofert un procés de transformació o de desaparició. En efecte, la majoria d'aquests museus d'antropologia, acostumats a presentar “els altres” en el sentit de cultures exòtiques o primitives, van començar a xocar amb els corrents ideològics que a la segona meitat del segle XX conduirien al procés descolonitzador. L'antropologia moderna, en la mesura que va refusar la concepció decimonònica de “l'altre”, es va transformar en una arma contra aquestes velles institucions. Així, el vell museu del Trocadéro de París ha donat lloc a l'actual conjunt de *Quai Branly*, inaugurat el 2006, on l'exposició mostra els objectes de les cultures del món com aportacions significatives al patrimoni comú de la humanitat. Al mateix temps que això passa a França, a la Gran Bretanya s'havia produït una renovació de les exposicions permanents de pràcticament tots els museus antropològics, i a Espanya, el que havia de ser museu d'antropologia, hereu de les col·leccions de “trajes regionales”, s'ha convertit en el *Museo del Traje*, inaugurat l'any 2004.<sup>199</sup> És curiós observar que aquest museu nacional es nodria, com a primer fons de col·lecció, de les peces provinents de *la Exposición del Traje Regional*, inaugurada el 1925.<sup>200</sup>

D'aquest *melting pool* que, com ja hem dit, incloïa indumentària eclesiàstica desamortitzada, vestits regionals procedents del vell fons romàntic i museus d'antropologia, en van sortir les col·leccions d'indumentària existents fins a meitat del segle XX i que avui en dia encara són vigents, més o menys transformades, algunes; més o menys poc avesades als canvis, altres.

#### 7.4. Els museus de la moda

Per últim, cal tenir en compte un quart element que ha modificat moltes col·leccions i que n'ha creat d'altres, sobretot a partir de la segona meitat del segle XX i que presenta encara avui, a finals de la primera dècada del segle XXI, molta força generadora de museus. Ens referim a la irrupció de la moda com un element de consum que ha obligat

---

<sup>199</sup> Precisament, el seu primer director fou un antropòleg que tenia l'encàrrec de fer un museu d'antropologia.

<sup>200</sup> AAVV. *Guía Museo del Traje*, Madrid: Museos Estatales, Ministerio de Cultura, 2006, pp. 13-15.

a transformar molts d'aquests museus, que s'han vist forçats a adquirir "col·leccions" o bé de *modistos* i creadors de renom, com és el cas del dissenyador basc Cristóbal Balenciaga, o bé de destacats membres de la burgesia elegant, com és l'exemple de la Col·lecció Rocamora, que va donar peu al Museu Tèxtil i de la Indumentària-Col·lecció Rocamora de Barcelona, que ha estat un referent mundial durant dècades. Precisament la figura de Balenciaga ens dóna una idea de l'abast que el paper del dissenyador de moda té en molts museus d'indumentària, perquè moltes col·leccions europees, i algunes d'americanes, i molt en especial el *Museo del traje* de Madrid, tenen peces seves; però a més, es pretén crear un museu homònim en la seva ciutat natal, Guetaria, que es retarda per escàndols aliens a la seva figura. Pel que fa a les col·leccions que tenen el seu origen en els armaris de personatges de l'alta societat, són molts els museus que han ampliat els seus fons a través d'aportacions d'aquest tipus. La *Galleria del costume del Palazzo Pitti*, amb les importants aportacions de Franca Fiorio o d'Eleonora Duse n'és un exemple important, com ho són moltes de les col·leccions americanes.

Aquesta curiosa evolució que va des de la casulla als sostenidors explica suficientment el poc interès que aquest tipus de museus ha tingut tradicionalment des del punt de vista de la història de la cultura. En realitat, molts d'aquests museus són un gran calaix de sastre heterogeni que abasta moltes disciplines, però que cap d'elles estudia la indumentària des de la perspectiva del paper protagonista. De fet, per l'antropologia i l'etnografia els vestits són un objecte més d'estudi, però no són l'eix fonamental del seu camp; a més, cal tenir en compte que, com ja hem dit, es tracta de disciplines en ple procés de revisió i, per tant, la indumentària abordada des d'aquestes ciències se'n ressent. Pel que fa a les col·leccions d'art sacre desamortitzat, la indumentària també té un paper secundari i juga un rol específicament religiós, allunyat de la indumentària civil; a més, aquestes col·leccions també juguen un paper secundari en una història de la cultura que tendeix al laïcisme. Pel que fa a les col·leccions de dissenyadors, sembla que només interessin als estudiosos de la moda i als sastres, i són vistes, en canvi, amb certa reticència per les disciplines més acadèmiques, que les consideren col·leccions d'objectes banals i superflus molt lligats al món de la publicitat i de la indústria de l'oci i del consum.

Aquesta amalgama heterogènia d'orígens i disciplines de les col·leccions d'indumentària sembla que té quelcom en comú: una classe social, la burgesia. La

burgèsia fou l'estament que amb les seves victòries al llarg del segle XVIII –en forma de la Revolució francesa, en l'àmbit polític, i de la Revolució industrial, en l'àmbit econòmic- imposà al llarg del segle XIX la seva raó político-econòmica. Fou la burgesia qui fomentà les desamortitzacions dels béns espoliats tant a l'Església com a la noblesa. Foren els representants d'aquest estament qui endegaren les campanyes colonials, que sovint van justificar a través de l'interès antropològic. Fou la burgesia industrial amb la seva activitat qui afavorí el despoblament del camp i el creixement exponencial de les ciutats. Fou també aquesta classe social la que fomentà una nova indústria de consum basada en la creació artística de vestits *d'haute couture*, primer, de vestits *prêt-à-porter*, més o menys democràtics, després, i que ha acabant essent un dels motors de l'economia mundial i global. I ha estat doncs aquesta burgesia, la mateixa que creà els primers museus, qui ha anat recuperant tots aquests usos del vestit i de la cultura per engabiar-los en els equipaments que ja hem esmentat.



## **8. ELS MUSEUS DE LA INDUMENTÀRIA I LA SEVA TIPOLOGIA**

### **8.1. No hi ha una categoria establerta de museus d'indumentària**

Els documents generats tant per la UNESCO, a través de l'ICOM, com pels diversos estats preveuen la classificació dels equipaments museístics. De fet, existeixen diversos esquemes classificatoris que s'han succeït i actualitzat al llarg del temps i que atenen a criteris de classificació diversos, però entenem que un repàs exhaustiu de tots aquests sistemes tipològics de museus que han realitzat diverses institucions, els diferents estats i multitud d'autors defuig els objectius d'aquesta recerca.

Malgrat tot, sí ens sembla oportú, tenir presents les consideracions que el principal organisme internacional encarregat dels museus i els seus professionals, l'ICOM, fa sobre els museus i la seva tipologia. La darrera definició que l'ICOM estableix del mot "museu" és la següent: "Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son

environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation".<sup>201</sup> Aquesta definició, nascuda en el si d'un organisme que té com a missió "préservar, à assurer la continuité, et à communiquer à la société la valeur du patrimoine culturel et naturel mondial, actuel et futur, tangible et intangible",<sup>202</sup> és lògic que estigui formulada amb criteris tan inclusius i que emfatitzen els aspectes de conservació i preservació per tal de donar cobertura al màxim nombre d'elements patrimonials possibles. Però, conscient de la vaguetat e imprecisió d'aquesta definició, l'ICOM estableix una classificació dels museus segons el subjecte principal de les seves exposicions i col·leccions, que és la següent:

- a. **Museus d'art:** aquells museus que exposen obres de belles arts i d'arts aplicades. En aquest grup es troben inclosos els museus d'escultura, les galeries de pintura, els museus de fotografia i cinema, els museus d'arquitectura, i, fins i tot, les galeries d'exposicions mantingudes de manera permanent per biblioteques i centres d'arxius.
- b. **Museus d'arqueologia i d'història:** l'objectiu dels museus d'història és presentar l'evolució històrica d'una regió, d'un país o d'una província al llarg d'un període concret o a través dels segles. Els museus d'arqueologia es distingeixen pel fet que deuen la totalitat o una part de les seves col·leccions a excavacions. Dins d'aquest grup es troben els museus de col·leccions d'objectes històrics i relíquies, els museus memorial, els museus d'arxius, els museus militars, els museus de personatges històrics, els museus d'arqueologia, els museus d'antiguitats, etc.
- c. **Museus d'història natural i museus de ciències naturals:** museus que tracten temes relacionats amb algunes o vàries disciplines com la biologia, la geologia, la botànica, la zoologia, la paleontologia i l'ecologia.

---

<sup>201</sup> Aquesta és la definició que dona el glossari de termes dels Estatuts més recents de l'ICOM, aprovats a Viena el 24 d'agost de 2007 en la XXIIa Assemblea General de la institució.

<sup>202</sup> ICOM. The International Council of Museums: <[http://icom.museum/mission\\_fr.html](http://icom.museum/mission_fr.html)> [consulta: 19 maig 2009]



- d. **Museus de ciència i tecnologia:** els museus d'aquesta categoria estan relacionats amb una o diverses ciències exactes o tecnologies, com per exemple l'astronomia, les matemàtiques, la física, la química, la medicina, les indústries de la construcció i d'articles manufacturats, etc. Dins aquesta categoria també s'inclouen els planetaris i els centres de ciència.
- e. **Museus etnogràfics i d'antropologia:** aquests museus exposen materials referents a la cultura, les estructures socials, les creences, els costums, les arts tradicionals, etc.
- f. **Museus especialitzats:** museus vinculats a la recerca i que exposen aspectes relacionats amb una temàtica o matèria concreta no compresa a cap de les categories expressades entre a. i e.
- g. **Museus regionals:** museus que il·lustren una regió més o menys extensa que constitueix una entitat històrica i cultural i, a vegades, també ètnica, econòmica o social, és a dir, aquelles col·leccions referides més a un territori específic que no pas un una temàtica o matèria concretes.
- h. **Museus generals:** aquells museus que tenen col·leccions heterogènies i que no poden ser definits dins un camp concret.
- i. **Altres museus:** els museus no inclosos en cap de les categories anteriors.
- j. **Monuments i jaciments:** obres arquitectòniques o escultòriques i àrees topogràfiques d'interès especial des dels punts de vista arqueològic, històric, etnològic o antropològic.
- k. **Jardins zoològics i botànics, aquaris i reserves naturals:** la principal característica d'aquests equipaments de natura museològica és que exposen espècimens vius.

Com podem veure, l'ICOM no estableix cap categoria específica de museus del vestit o museus d'indumentària. De fet, un museu d'aquest tipus podria estar inclòs en gairebé totes les categories relacionades més amunt; així, per exemple, si atenem a la

importància del treball aplicat al vestit i els seus accessoris bé podrien incloure's dins els museus d'art, donat que estariem parlant d'objectes sorgits d'un treball d'arts aplicades; a vegades, també, els vestits són el subjecte de moltes fotografies exposades en museus de fotografia i en centres arxivístics. Si l'objectiu dels museus d'història és “presentar l'evolució històrica d'una regió, d'un país o d'una província al llarg d'un període concret o a través dels segles”, aquesta evolució es palesa, entre altres coses, a través dels objectes, i la indumentària és un dels objectes més característics d'un indret o una regió, com és el cas de l'anomenada indumentària tradicional. A més, també és part de les restes extretes d'excavacions de diferent naturalesa i que s'exposen als museus d'arqueologia, on podem trobar des de fíbules fins a soles de sabates. Però encara més, si prenem cada una de les subtipologies de museus d'arqueologia i d'història, la indumentària i els seus complements poden formar part dels museus amb col·leccions d'objectes històrics i relíquies –el que es considera que fou l'hàbit de sant Francesc d'Assís es troba en el museu de la basílica i sacre convent de Sant Francesc a Assís-, dels museus memorial –on es troben des d'aliances matrimoniales fins a mitjons-, dels museus militars –on les armes comparteixen protagonisme amb els uniformes-, dels museus de personatges històrics –on no hi manquen peces de roba o de l'aixovar que en algun moment van pertànyer al personatge-, etc.

## **8.2. La indumentària sovint es museïtza com un eix transversal de la cultura**

Així, doncs, de tot això n'extraïem la conclusió que els museus amb fonts d'indumentària, malgrat tenir característiques diferenciades dels altres, tant pel que fa a la fragilitat dels materials com a les formes expositives, no han generat classificacions tipològiques clares i ben definides. És més, la diversitat de disciplines que implica exposar elements relacionats amb la indumentària fa pràcticament impossible fer classificacions exhaustives d'aquesta mena d'equipaments. Dit d'altra manera, la indumentària és un objecte que pot presentar-se, i de fet es presenta, amb molta idoneïtat dins de contextos museològics ben diferents, com ja hem dit. Així, doncs, és important insistir en què, donada la transversalitat de l'objecte indumentari, el podem trobar –per separat o juntament amb els seus accessoris- en museus d'arts decoratives, en museus d'història, en museus monogràfics, en museus específics sobre vestits, en ecomuseus, en museus militars, en museus religiosos, i podríem perllongar el llistat fins citar gairebé totes les tipologies de museus que existeixen.

De fet, els aspectes de la cultura humana referits als sistemes de protecció i confort poden abastar un gran nombre de camps, molt sovint relacionats entre sí i que nosaltres enumerarem a continuació.

D'una banda, hi trobem les tècniques de filat, ordit, teixit, decorat, acabat i de confecció, aspectes tots ells vinculats a la tecnologia i que han sofert variacions més o menys marcades al llarg del temps i de la geografia mundial. De fet, la història de l'evolució d'aquests processos tecnològics relacionats amb el sistema indumentari és plena de continuïtats i discontinuïtats i està estretament lligada a l'evolució de les societats.

També trobem els aspectes vinculats a la història i els costums, que permeten diferenciar l'evolució històrica del vestit a través dels temps –història del vestit- i de l'espai –indumentària etnogràfica-. La infinitud de formes indumentàries en la tercera i la quarta dimensions fa que una classificació absoluta dins d'aquest àmbit sigui quelcom impensable, per inabastable.

A més, també caldria parlar d'indumentàries específiques dedicades a grups socials, oficis i professions, com per exemple la indumentària dels militars, de determinades castes religioses, de determinats grups o cossos professionals com els bombers o els metges, etc. Aquest aspecte té connotacions diverses lligades a significats de caràcter simbòlic, funcional, social, etc.

Hi ha també un tipus d'indumentària dissenyada especialment per protegir-se de fenòmens com el foc, l'aigua, el glaç, la ingravidesa, el sol i que, naturalment, constitueixen un món a part. Els tuaregs, per exemple, s'emboliquen el cos i el cap amb llana i cotó per protegir-se tant del sol del desert com de les baixes temperatures que l'assolen per la nit. D'igual manera, els bombers utilitzen vestimentes de protecció contra el foc i les elevades temperatures que han evolucionat al llarg del temps de manera paral·lela a la indústria química.

La indumentària tampoc es lliura del món de l'alta recerca, amb els anomenats “teixits intel·ligents” i una gran diversitat de prototipus. Un model d'alta recerca, que ha existit sempre segons les possibilitats i els condicionants de cada època, i que va ser la recerca que en el seu dia va proporcionar alternatives químiques als materials naturals emprats

per l'home durant mil·lennis, és aquella que ara fa que considerem elements bàsics de l'estructura tèxtil de la indumentària actual les fibres derivades del plàstic com el polièster o el niló.

No cal dir que hi ha una indústria de la indumentària vinculada, exclusivament, a la roba interior, o als esports, o a l'alta costura. De fet, qualsevol aparador dels grans magatzems de les nostres ciutats constitueix un mostrari ideal de l'evolució actual de la nostra indumentària d'una manera geogràficament i temporalment contextualitzades. El món de la moda és un món complet en sí mateix que abraça cada cop més tipus o manifestacions d'indumentària.

Per acabar aquest llistat sense pretensions de fer-lo exhaustiu, hauríem de dir que el món de la indumentària està rodejat d'un innombrable conjunt de complements que, des de l'abillament i tractament dels cabells, passant per les ulleres, bosses, sabates, mitges, joieria i pintura corporal, sense oblidar *piercings* i tatuatges, també constitueixen un món per si sols.

Així, doncs, voler classificar tots aquests elements en un únic sistema taxonòmic museístic resulta molt difícil –sinó impossible– i, sobretot, és de poca utilitat. Amb tot, és evident que al món hi ha museus que exposen únicament sabates, de la mateixa manera que hi ha botigues exclusivament destinades a aquest objecte quotidià. Igualment, trobem museus que exposen col·leccions de tot tipus d'indumentària per cobrir el cap, o col·leccions de gravats destinades a tatuatges, “escariacions” i altres alteracions corporals practicades amb finalitats màgiques o estètiques; també trobem museus específics dedicats a un determinat tipus d'indumentària com pot ser la militar o la religiosa. Aquesta realitat fa que, tot i que no tinguem la pretensió d'elaborar una classificació de totes i cada una de les tipologies museístiques que contenen i exposen elements d'indumentària, sí que elaborarem una classificació ajustada al camp d'estudi que hem acotat.<sup>203</sup>

### **8.3. Bases per una classificació dels museus d'indumentària**

---

<sup>203</sup> De fet, la complexitat de crear un índex taxonòmic de museus amb objectes indumentaris es complica, encara més, quan es vol ampliar l'estudi als museus o institucions de recerca amb fons d'indumentària que no s'exposen. Per això, des d'un primer moment, la recerca es va ajustar a aquells museus que en algun moment del seus cicles expositius mostren al públic elements d'indumentària. Per tant, es van descartar les col·leccions i fons d'indumentària que es limiten a emmagatzemament i recerca, i a les que els manca, doncs, la tercera característica per considerar-se museu: l'exposició de les peces.

Com hem vist, els museus de la indumentària admeten moltes classificacions; els podríem classificar segons si són específics d'indumentària o bé si la tracten parcialment, i en funció de quins elements es destaquen; els podríem classificar per la mida de les col·leccions, és a dir, pel seu abast local, regional, nacional o continental; es podrien també classificar segons criteris estrictament museogràfics, etc. Un dels nostres objectius és, evidentment, intentar posar ordre i establir una classificació d'aquest tipus d'equipaments i, de totes les classificacions possibles, si atenem a les tipologies de col·leccions i museus estipulades per l'ICOM que contenen elements d'indumentària, es podria realitzar una classificació en funció dels criteris establerts per l'ICOM. En aquest cas el resultat seria el que segueix.

En primer lloc, hi hauria els **museus tèxtils**, que són aquells museus en què hom es troba, fonamentalment, amb elements tecnològics. En alguns museus, com els museus dels teixits, s'emfatitza el producte final dels processos de filar i teixir i és el cas del *Textile Museum* de Washington. En d'altres museus es posa l'accent en la maquinària necessària per realitzar els teixits; és el cas dels museus que entren dins l'òrbita de museus de ciència i tècnica, com el *Museum of Science and Industry* de Chicago. D'altres museus són un híbrid d'aquestes dues tipologies i repassen la història del teixit, al mateix temps que presenten productes tèxtils de diversos moments històrics. Un exemple d'aquest darrer tipus és l'*American Textile History Museum* de Lowell, Massachusetts. Per últim, cal afegir que es donen mixtes entre museus del teixit i del vestit, com la *Costumes & Textiles Collection* del *Museum of the City of New York*.

En segon lloc, hi hauria els museus de la indumentària o les **galeries del vestit** i els seus complements que es troben dins d'altres museus de temàtiques més generals –com els museus d'arts decoratives, museus d'art, museus d'antropologia, etc-. La recerca feta va aportar llum a una distinció important existent entre alguns museus europeus d'aquest tipus i els museus americans. De fet, en el moment en què es va realitzar la recerca als museus d'EUA s'havien visitat equipaments a Europa on predominava una organització discursiva de caire cronològic; com és el cas, per exemple, del *Museo del Traje* de Madrid, del Museu Tèxtil i de la Indumentària de Barcelona, la *Gallery of Costume* de Manchester, la *Costume Gallery* del Victoria & Albert de London o el *Costume Museum* de Bath –ara anomenat Fashion Museum-. A més, en aquests museus les exposicions principals eren de caire semipermanent; és a dir, un mateix guió

museològic, amb la rotació dels exemplars exposats. Després de l'estudi in situ dels equipament nord-americans ens vam adonar que allà hi predominava un model caracteritzat, d'una banda, pel fet que totes les exposicions són temporals, i, d'altra banda, perquè aquestes es conceben temàticament: per contextos històrics, per dissenyadors, per aspectes com el luxe, els colors, les formes, etc. Aquest fet provoca un major dinamisme en la successió d'exposicions i provoca la rotació constant dels objectes exposats, de tal manera que s'afavoreix tant la preservació dels objectes –que estan menys temps fora dels magatzems amb atmosferes controlades- com l'accés del públic general als objectes, atès que se'ls possibilita veure'n més exemplars. Alguns dels museus visitats que ens van dur a aquestes conclusions van ser *The Costume Institute, Metropolitan Museum* de New York; el mateix *The Museum at Fashion Institute of Technology* o la *Costume Gallery del Philadelphia Museum of Art*.

En tercer lloc, hi hauria **museus monogràfics** sobre algun personatge històric cèlebre i que entre els diversos aspectes de la seva vida es troben els elements d'indumentària. De museus dins aquesta tipologia n'hi ha de molt diversos. D'una banda podem trobar museus monogràfics sobre la indumentària i l'aixovar de les tombes d'un diversos personatges rellevants, com és el cas del *Museo de Telas Ricas Medievales del Monasterio de las Huelgas de Burgos*. D'altra banda trobem museus dedicats a un personatge i que en mostren elements d'indumentària i accessoris, alguns originals, d'altres reproduïts, és el cas, per exemple del *Donald W. Reynolds Museum and Education Center, George Washington's Mount Vernon Estate and Gardens* a l'estat de Virgínia. Hi ha també cases museus d'artistes, polítics i altres personalitats on també es poden trobar vestits i altres peces indumentàries que els havien pertangut, com el *Merchant's House Museum* de Nova York.

Un quart tipus de col·leccions d'indumentària serien els **instituts de recerca** i fundacions que tenen com a objectiu principal l'adquisició de col·leccions i la recerca, però que no presenten espais d'exposició –cosa per la qual no es consideren museus-, si bé les seves peces són exposades en altres museus a través de préstecs. Tot i que la més cèlebre d'aquestes institucions es troba al Japó i és l'Institut d'Indumentària de Kyoto, la majoria es troben a l'àmbit nord-americà com la *TDF Costume Collections*, col·lecció de vestits de teatre de Broadway o el *Historic Costume and Textiles Collection*, de la Ohio State University.

En cinquè lloc, hi hauria els **museus de civilització o els museus d'història**, tant d'àmbit local com nacional, i que exposen, entre molts d'altres objectes –com poden ser documents, mobles, armes, quadres, etc.–, elements d'indumentària com un element més de coneixement. Així, per exemple, al *Chicago History Museum*, a l'*Ellis Island Immigration Museum* de Nova York o a *The Smithsonian's National Museum of American History* del Mall de Washington hi podem trobar des d'uniformes militars de les guerres mundials, fins a roba dels immigrants que arribaven des d'Europa a Nova York, passant per mallots del Playboy de Chicago o barrets dels feliços vint.

En sisè lloc, hi hauria els **museus d'art**, tant de belles arts com d'arts decoratives, que contenen, entre la gran varietat de peces, elements del vestit. Molt sovint, la col·lecció d'indumentària és tan nombrosa i rellevant que compta amb departaments especialitzats. Tant als Estats Units d'Amèrica, com a Europa, n'hi ha molts d'aquests museus: el *Brooklyn Museum* de Nova York, la *Costume Collection* del *Fine Arts Museum* de Boston o el *Musée d'Arts Décoratifs* de Paris, per posar algun exemple.

En setè lloc, hi hauria **espais o equipaments culturals didàctics** que als EUA són molt prolífics i on la indumentària, tot i no tractar-se de peces originals, té un gran poder evocador; ens referim als parcs d'història, basats en activitats de *re-enactment* i de *living history*. A Plymouth, per exemple, hi ha la *Plimoth Plantation*, que no és altra cosa que la reconstrucció d'una vila anglesa on s'hi reviu la història dels primers colons de Massachusetts. Els actors que poblen la vila fan les tasques diàries d'aquells primers pobladors europeus de la regió i vesteixen amb roba feta seguint les tècniques contemporànies, és a dir, tècniques de filat, teixit i tintat de la primera meitat del segle XVII. Un altre exemple és *Colonial Williamsburg*, on es recrea la vida i esdeveniments històrics del segle XVIII. Si bé en aquests equipaments els exemples d'indumentària són reproduccions, el rigor d'aquestes i el fet de veure-les en el seu estat ideal, és a dir, portades per persones, li donen un valor afegit d'aprenentatge i coneixement que pocs dels museus citats aporten.

Finalment, podríem citar un darrer tipus de museus, que són aquells **etnogràfics i antropològics**, on els vestits i complements que es mostren pertanyen a contextos exòtics, bé sigui perquè es tracta d'elements arcaïtzants de la cultura occidental, bé perquè pertanyen a d'altres cultures i geografies. És el cas per exemple, de *l'American*

*Museum of Natural History* de Nova York o el *Costume of the Americas Museum* de Texas, per exemple.

Un quadre resum d'aquesta classificació seria el següent:

	BASE CLASSIFICATÒRIA
A	museus tèxtils
B	galeries del vestit
C	museus monogràfics
D	instituts de recerca
E	museus de civilització o els museus d'història
F	museus d'art
G	espais o equipaments culturals
H	etnogràfics i antropològics

#### **8.4. Una classificació basada en el missatge i en la instrumentalització didàctica**

Amb tot, nosaltres, en la recerca present, ens volem referir al tractament de la indumentària com a instrument poderós per la didàctica vinculada a les ciències socials; la tria d'aquest enfocament fa que hi hagi aspectes importantíssims que no poden pas ser tractats en profunditat i que, per tant, hauran de quedar al marge, malgrat que no es pot desconèixer la seva existència. En aquest treball ens interessa, sobretot, la indumentària com a font de coneixement de les societats històriques, i des d'aquest punt de vista entenem que malgrat que tota societat humana és històrica la nostra recerca haurà d'acotar i limitar el camp a allò que s'ha denominat "societat occidental", entesos sota aquesta etiqueta els pobles que habitaren i habiten des de l'Europa mediterrània passant pel centre d'Europa fins les costes atlàntiques del continent Europeu. Per raons de coherència històrica i pel seu especial desenvolupament museístic, la recerca es veu obligada a tenir present el continent americà, en especial l'Amèrica del Nord i central. Queden al marge, doncs, de la nostra recerca aquells equipaments de l'Àfrica tant nord



com subsahariana i tot el continent asiàtic, així com l'àrea del Pacífic i el continent sud-americà.<sup>204</sup>

L'enorme territori en el qual hem de seleccionar els nostres models ens obliga a fer una tria molt sintètica i molt acurada segons la qual, amb preferència, caldrà que treballem aquells equipaments que han estat objecte de coneixement directe a través del treball de camp, obviant, a vegades, col·leccions i conjunts importants que, malgrat tot, no coneixem directament.

Nosaltres partim de l'evidència que tot sistema de protecció i confort basat en la indumentària forma part, substancialment, de la cultura material dels pobles. Per tant, entenem que tots aquells equipaments museístics, ja siguin museus a l'aire lliure o de qualsevol altra naturalesa, poden contenir elements d'indumentària com una part fonamental de la cultura material. Amb tot, en funció del lloc o del territori on estigui ubicat l'equipament, aquests elements de la cultura material de caràcter indumentari poden pertànyer a la cultura autòctona, és a dir, poden formar part de la tradició cultural de cada país o element regional, o bé, poden ser col·leccions absolutament exògenes, alienes a aquesta tradició cultural, que per motius de fenòmens colonials, de col·leccionisme o de simple treball etnogràfic han estat instal·lades en un indret molt diferent del lloc que en va veure néixer els objectes. Per tant, entenem que dins els conjunts de museus i col·leccions que contenen indumentària hi ha una classificació bàsica, també fonamental, que els divideix en aquells museus que tenen col·leccions de **caràcter endogen** i els que les tenen de **caràcter exogen**.

Tan si una col·lecció exposada és de caràcter endogen o exogen, hi ha uns elements tecnològics que fan referència als materials emprats i a les tècniques de processament dels mateixos que cal tenir presents; així, és molt diferent un museu d'indumentària del indis *pueblo*, *hoppi* o *cheyennes*, que tenen com a base fibres d'origen animal i plomalls, d'un dels pobles de Nova Zelanda que empraven escorces, corderia i grans fulles, o d'un que conté elements indumentaris propis de la societat victoriana de Manchester amb els tractaments industrials de la llana i el cotó. Per tant, veiem que hi ha equipaments museístics més vinculats a les tècniques tèxtils que no pas als altres

---

<sup>204</sup> L'acotament geogràfic i cultural de la present recerca s'ha explicat més exhaustivament en l'apartat metodològic.

aspectes –que són, però, igualment rellevants-. En diríem, doncs, equipaments museístics que emfatitzen els **processos tecnològics**.

Alguns museus d'indumentària fan referència de forma específica al **contingut simbòlic** de la cultura material. En efecte, la indumentària sempre ha tingut i té un valor simbòlic, però alguns tipus d'indumentària es justifiquen, exclusivament, per aquest seu valor simbòlic; és el cas de la indumentària militar, la indumentària sagrada i, fins i tot, dels elements identificadors de la indumentària d'una cultura, un poble o una entitat de caràcter nacional. L'aspecte simbòlic de la indumentària, com d'altres objectes, pot ser original, en el sentit que l'objecte va ser creat amb caràcter simbòlic, o pot ser una connotació afegida *a posteriori*.

Un aspecte no menys important de la indumentària és la seva funcionalitat, i algunes col·leccions se centren, de manera especial, en aquest aspecte. És el que podríem anomenar “vestits d'ofici” i que destaquen per la seva adaptació específica a una determinada tasca. Sovint, aquestes col·leccions de **caràcter funcional**, en la mesura que s'identifiquen amb un grup, un clan o un sector agafen connotacions de tipus simbòlic, com és el cas de la indumentària militar que, tot i ésser fonamentalment simbòlica, té una funcionalitat evident i és el resultat de multitud d'adaptacions. Amb tot, oficis com el de bombers, mariners i gent de mar i determinats sectors laborals com el de la medecina, disposen de col·leccions d'indumentària específiques lligades al seu aspecte funcional que omplen algunes sales de museus.<sup>205</sup>

Un altre aspecte de la indumentària és la seva vinculació als eixos temporals; la indumentària canvia al llarg del temps i és un reflex de l'**evolució històrica**. Hi ha molts museus d'història que no es poden concebre sense les exposicions paral·leles d'indumentària, de manera que, fins i tot, hi ha moments del passat on l'element emblemàtic més identificador pot ser la indumentària –és el cas de la *belle époque* o l'era victoriana, per posar dos dels exemples més evidents-. És obvi que pels nostres objectius aquest tipus d'equipament és dels més interessants, ja que transformen la indumentària en una font primària privilegiada –per emblemàtica, per quotidiana, per

---

<sup>205</sup> Així, doncs, podem trobar indumentària funcional al *New York City Fire Museum*, al *National Museum of Civil War Medicine*, a Maryland, o al *Hastings Fishermen's Museum*, del Regne Unit.

atractiva- i és per aquest motiu que molts dels museus visitats i analitzats es troben dins d'aquesta tipologia.

Amb tot, és evident que qualsevol sistema indumentari està dotat d'**elements complementaris** sense els quals no estaria complet. Els museus i les col·leccions de complements tenen un valor molt desigual per nosaltres i no és el mateix parlar de complements com les sabates, que gairebé són universals en la cultura occidental i que pràcticament tenen entitat pròpia, que parlar de complements com els mocadors, que tenen una evolució desigual, molt lleu i que no apareixen en tots els moments del passat. És per això que a aquest tipus de museus els hem donat una consideració menys rellevant que la donada a d'altres tipologies.

També és ben cert que la cultura material lligada a la indumentària ha generat fenòmens de caràcter estètic fortament influenciats pels sistemes de consum i que denominem moda. De fet, la **moda** com element central de la indumentària contemporània disposa d'exposicions temporals, col·leccions i entitats museístiques de referència a les quals és obligat acudir quan es vol estudiar i conèixer el fenomen i, fins i tot, quan des del món del disseny s'intervé en la creació, producció i consum de peces d'indumentària, ja que aquests museus són fonts de referència importants per futurs i presents dissenyadors de moda. El fenomen estètic de la indumentària, però, no es limita al món de la moda, amb col·leccions de vestits i complements d'autors o dissenyadors cabdals, sinó que va més enllà, fins el punt que sovint es tracta els vestits com a objectes estètics únics, com a peces artístiques totalment desvinculades de la resta de significats que enclouen.<sup>206</sup>

No hem d'oblidar que hi ha un tipus de museus d'indumentària molt específics i que adquireixen un **caràcter monogràfic**; són aquells que fan referència a una sola persona o a un grup concret i reduït de persones. La seva procedència pot ser molt variada i està lligada, molt sovint, a l'exhumació de sepulcres o bé a la mitificació en vida del personatge.

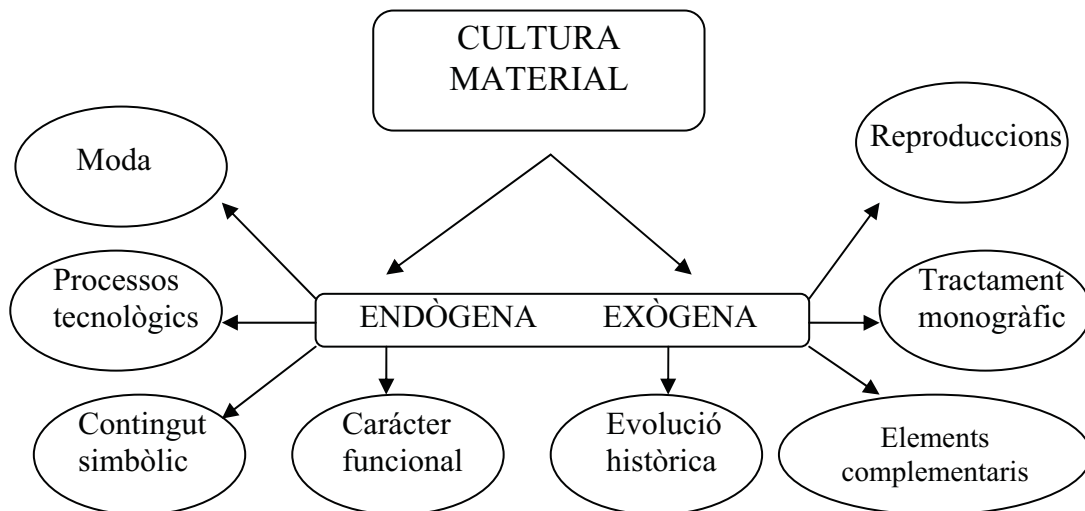
Per acabar, ens sembla important afegir una tipologia de museus que contempla no els objectes d'indumentària originals sinó les **reproduccions**. Els equipaments que

---

<sup>206</sup> Sota aquest context que acabem d'esmentar trobem, doncs, les col·leccions d'indumentària que formen part de museus d'arts decoratives o museus d'art com, per exemple, el *Metropolitan Museum of Art* de Nova York o el *Musée d'Arts Décoratifs* de Paris.

contenen reproduccions de vestits d'altres èpoques o d'altres indrets poden ser molt dispers i la qualitat i rigor de les reproduccions molt diversa. D'aquesta manera, podem trobar des de museus dedicats a pintors o escultors i que contenen reproduccions de vestits que l'artista havia emprat com a models per reproduir en les seves obres, fins a museus d'arqueologia amb reproduccions de vestimenta prehistòrica, tot passant per centres de visitants on es recrea i escenifica la vida d'una època concreta de tal manera que els actors o maniquins vesteixen segons la indumentària contemporània a l'època reproduïda.

El que hem dit fins ara el podem representar en un esquema com el següent:



Per tant, en el nostre sistema classificatori, que acabem d'esquematitzar, entenem que es poden diferenciar els tipus de museus bàsics relacionats amb la indumentària com a objecte de la cultura material en els punts següents:

1. La indumentària com a part de la cultura material endògena
2. La indumentària com a part de la cultura material exògena
3. La indumentària i els processos tecnològics
4. La indumentària i el seu contingut simbòlic
5. La indumentària i el seu caràcter funcional

6. La indumentària i la seva evolució històrica
7. La indumentària i els elements complementaris
8. La indumentària i la moda
9. La indumentària i el seu tractament monogràfic
10. La indumentària i les reproduccions

Aquests deu tipus bàsics és evident que no es donen en estat pur i que cada un d'ells pot estar relacionat amb tots els altres. Per tant, des del punt de vista metodològic, si creem un producte cartesià en què combinem aquests deu prototipus amb ells mateixos obtindrem un resultat de 100 combinacions possibles, de les quals 10 s'autoanul·len. En resten, doncs, 90 possibilitats. Aquest alt grau de variabilitat cal tenir-lo present en el moment en què s'intenta fer una classificació, donat que, com sovint passa en les ciències socials, no existeixen prototipus purs i cada col·lecció és el resultat, entre d'altres coses, de la seva pròpia història i de factors tan variables com les idees i prejudicis dels col·leccionistes, els espais disponibles i els elements i models museogràfics existents en un moment determinat.

El model de producte cartesià proposat és el següent:

	1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complementaris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduccions
1. Cultura material endògena		2.1	3.1	4.1	5.1	6.1	7.1	8.1	9.1	10.1
2. Cultura material exògena	1.2		3.2	4.2	5.2	6.2	7.2	8.2	9.2	10.2
3. Processos tecnològics	1.3	2.3		4.3	5.3	6.3	7.3	8.3	9.3	10.3
4. Contingut simbòlic	1.4	2.4	3.4		5.4	6.4	7.4	8.4	9.4	10.4
5. Caràcter funcional	1.5	2.5	3.5	4.5		6.5	7.5	8.5	9.5	10.5
6. Evolució històrica	1.6	2.6	3.6	4.6	5.6		7.6	8.6	9.6	10.6

7. Elements complemen- taris	1.7	2.7	3.7	4.7	5.7	6.7		8.7	9.7	10.7
8. Moda	1.8	2.8	3.8	4.8	5.8	6.8	7.8		9.8	10.8
9. Tractament monogràfic	1.9	2.9	3.9	4.9	5.9	6.9	7.9	8.9		10.9
10. Reproduc- cions	1.10	2.10	3.10	4.10	5.10	6.10	7.10	8.10	9.10	

El model simplificat és:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1		2.1	3.1	4.1	5.1	6.1	7.1	8.1	9.1	10.1
2	1.2		3.2	4.2	5.2	6.2	7.2	8.2	9.2	10.2
3	1.3	2.3		4.3	5.3	6.3	7.3	8.3	9.3	10.3
4	1.4	2.4	3.4		5.4	6.4	7.4	8.4	9.4	10.4
5	1.5	2.5	3.5	4.5		6.5	7.5	8.5	9.5	10.5
6	1.6	2.6	3.6	4.6	5.6		7.6	8.6	9.6	10.6
7	1.7	2.7	3.7	4.7	5.7	6.7		8.7	9.7	10.7
8	1.8	2.8	3.8	4.8	5.8	6.8	7.8		9.8	10.8
9	1.9	2.9	3.9	4.9	5.9	6.9	7.9	8.9		10.9
10	1.10	2.10	3.10	4.10	5.10	6.10	7.10	8.10	9.10	

#### 8.4.1. La indumentària com a part de la cultura material endògena

Aquest tipus de museu és un dels més freqüents i més estesos. La majoria d'ells disposen amb major o menor quantitat de col·leccions d'indumentària que, a més, formen part de les exposicions permanents. Museus emblemàtics d'aquesta tradició són l'*Smithsonian National Museum of American History*, el *Musée de la Civilisation du Québec*, el *Chicago History Museum* o el *Deutsches Historisches Museum* de Berlín – els dos darrers són dels més recents del seu gènere-. La major part de museus d'història nacional poden ser inclosos dins d'aquesta categoria, encara que no tots ells fan de la indumentària un element estructurant del pas del temps. Solen tenir en comú la voluntat d'explicar la història no sols des del punt de vista polític sinó que parteixen d'un concepte molt més ampli, pròxim al de “civilització”, i, en aquest sentit, no sols són importants els documents sinó, sobretot, els objectes de la cultura material –i, com hem dit, la indumentària n'és part, d'aquesta cultura material-. També poden ser inclosos dins aquesta categoria molt museus d'art i arts decoratives que presenten en les seves col·leccions nombrosos exemples d'indumentària, complements i teixits.

En els seus orígens, molts d'aquests museus neixen amb un caràcter nacional patriòtic, ja que la seva finalitat era mostrar les aportacions que aquell poble ha fet a la cultura humana. Així, per exemple, el *Nordiska Museet* d'Estocolm té com a un dels objectius importants explicar, no sols la història i la cultura escandinaves, sinó, sobretot, explicar quines han estat les aportacions que des del punt de vista cultural i de civilització han fet els suecs al món, i en destaquen els engranatges, rodaments i coixinets, així com determinats processos de tractament del ferro i de l'acer. L'*Smithsonian National Museum of American History* també té com un dels objectius més importants mostrar d'una forma absolutament aclaparadora el conjunt d'invents tecnològics que els Estats Units han donat al món i que constitueixen el punt més fort de tota la museografia del Mall de Washington. El *Musée de la Civilisation* del Québec és un instrument d'afirmació de la societat quebequesa francòfona en front de les societats anglòfones que els rodegen i vol ser un exemple de la varietat cultural del Canadà.

Per tant, la primera característica d'aquesta mena de museus sol ser la seva vinculació a un territori o entitat nacional o regional, el pes de la cultura material i la relació estreta que s'estableix entre els objectes i la història. La indumentària com a element

característic i significatiu de determinats elements del passat hi és sempre present, ja sigui sota la fórmula d'elements iconogràfics –pintura històrica, gravats, escultures, etc.- o bé com a objecte museogràfic.<sup>207</sup>

La segona característica d'aquests tipus de museus és la seva estructura fonamentalment cronològica, encara que hi ha casos, com el museu del Québec, que en gran part la defugen. Es pot dir que la majoria d'ells comencen de forma seriosa en el moment en què es considera que s'ha constituït la nació o l'estat i desenvolupen, sobretot, els moments històrics més gloriosos o més tràgics.

La tercera característica d'aquest tipus de museus és que la indumentària és un element marginal lligat gairebé sempre a personatges importants de la vida nacional i que van des de monarques a generals. La indumentària vinculada a gent comú és menys freqüent.<sup>208</sup>

La quarta característica és el fet que la indumentària sempre apareix contextualitzada, fins i tot més que en algunes de les altres tipologies que es definiran. La contextualització pren la forma freqüent d'escenografia, ja sigui realista o conceptual, i la contextualització es fa a través d'altres objectes coetanis de les col·leccions del museu; per tant, la indumentària, en aquests casos, no sol ser la protagonista primera, però la seva presència és contundent i acostuma a ser apreciada pel públic.<sup>209</sup>

---

<sup>207</sup> Aquesta primera característica pot ser exemplificada amb el *Muzeum Historyczne de Cracòvia*, on la indumentària té cert protagonisme per destacar períodes d'esplendor de la ciutat com el que va viure en la Baixa l'Edat Mitjana. Les sales dedicades a aquest període, a més de documents i altres objectes de l'època, exposen reproduccions dels vestits portats presumptament pels consellers de la ciutat, així com pintures històriques, moltes del període romàntic, que representen un moment important de la ciutat i on els personatges segueixen els models indumentaris contemporanis a l'esdeveniment que es representa. Vegis la fitxa sobre aquest museu a l'annex I.

<sup>208</sup> En aquest sentit, podem posar com exemple el *Palacio Real de Aranjuez*, que exposa part de la col·lecció reial d'indumentària, que està bàsicament lligada a personatges de la família reial. Hi trobem des de ventalls portats per reines i infantes, fins a vestits i capes militars d'Alfons XIII. També hi són exposats els vestits de núvia de la reina Sofia, de les infantes Elena i Cristina i de la princesa Letizia. Vegis també la fitxa del museu a l'annex I.

<sup>209</sup> Per exemple, al *Deutsches Historisches Museum* de Berlin trobem maniquins vestits segons la moda de la segona meitat del segle XVIII juntament amb quadres, mobles i documents de l'època.



Exemples de museus:

DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM

Ubicació: Berlín (Alemanya)

Web: <http://www.dhm.de/>

Adreça: Unter den Linden 2, 10117 Berlín, Alemanya

Telèfon: +49 - (0)30 - 20304 - 444

Fax: +49 - (0)30 - 20304 - 543

Data de creació de la institució: 1987

Data de reobertura: 2006

El *Deutsches Historisches Museum* va ser fundat, després de grans debats nacionals, l'any 1987 per la República Federal d'Alemanya conjuntament amb el Land de Berlín. L'acord fundacional va ser signat per l'excanceller federal Helmut Kohl i per l'alcalde de Berlín, Eberhard Diepgen, el 28 d'octubre d'aquell any a l'edifici del Reichstag –del parlament- en ocasió del set-cents cinquanta aniversari de la ciutat de Berlín. La seva fundació va significar el triomf de tots aquells intel·lectuals –científics, polítics, periodistes, etc.- que, per mitjà de col·loquis, debats parlamentaris, articles i altres intervencions en els mitjans de comunicació i davant l'opinió pública, havien defensat el potencial d'un museu d'aquestes característiques com a instrument per explicar les estructures i desenvolupament d'institucions, les tradicions i continuïtats, les ruptures i els conflictes de la Història d'Alemanya en el context Europeu.

Un cop creada la institució del *Deutsches Historisches Museum* calia ubicar el museu en un edifici ja existent, o bé crear-ne un de nou. En un primer moment, es va optar per la segona opció: el museu s'edificaria a prop de l'edifici del Reichstag i l'encarregat de dissenyar-lo havia de ser l'arquitecte italià Aldo Rossi, després de guanyar el concurs arquitectònic l'any 1988. Però dos anys després, el 1990, amb la reunificació d'Alemanya, va sorgir la possibilitat de unificar o reutilitzar, com a part del *Deutsches Historisches Museum*, la col·lecció del que fins aleshores havia estat el Museum für Deutsche Geschichte, situat en l'antic arsenal, el Zeughaus. Així, doncs, el futur museu comptava amb una col·lecció de pòsters i documents sobre la història del moviment obrer així com una col·lecció important d'objectes i indumentària militar. A més d'aquests nous fons museogràfics també es va disposar del mateix edifici del Zeughaus

–l’edifici més antic de la gran avinguda imperial d’Unter den Linden- que calia restaurar per fer-hi encabir el projecte museogràfic concebut pel nou *Deutsches Historisches Museum*. A més, l’arquitecte americà I. M. Pei va dissenyar un edifici annex destinat a allotjar les exposicions temporals.

Les tasques de reconstrucció i restauració del Zeughaus van començar a mitjans de 1999 i la inauguració oficial del museu tingué lloc el mes de juny de 2006. En l’actualitat, l’exposició permanent sobre història d’Alemanya del *Deutsches Historisches Museum* ocupa un àrea d’uns 7.500 m<sup>2</sup> del Zeughaus, mentre que les exposicions temporals es desenvolupen a l’edifici annex, que disposa d’un espai expositiu de 2.700 m<sup>2</sup>, aproximadament.<sup>210</sup>

Els 8.000 objectes històrics de l’exposició permanent estan exposats, com ja hem dit, al llarg de dos dels pisos de l’antic arsenal restaurat i són testimonis que exemplifiquen els esdeveniments polítics, les lluites socials i l’evolució intel·lectual i econòmica de la Història d’Alemanya dins el context europeu. Els objectes es troben acompanyats d’estacions multimèdia i mòduls didàctics que ajuden el visitant a confeccionar la seva pròpia visita emfatitzant en aquells moments de la història alemanya que els siguin de més interès.

La planta superior és un periple que reconstrueix amb objectes i mòduls didàctics la història alemanya des de la prehistòria, passant per l’edat mitjana i moderna, fins arribar al moment de la unificació i creació de l’estat alemany sota el govern prussià de Guillem I i el seu canceller Bismarck. El fil narratiu continua fins la fi de la República de Weimer, el 1933. Així, la planta superior està articulada a l’entorn dels títols següents: “1 aC – 1500 dC Primeres cultures i Edat Mitjana”; “1500 – 1650 Reforma y la Guerra dels Trenta Anys”; “1650 – 1789 Supremacia i Dualisme Germànic a Europa”; “1789 – 1871 De la Revolució Francesa al Second Imperi Alemany”; “1871 – 1918 L’Imperi Alemany i la Primera Guerra Mundial”, i “1918 – 1933 La República Weimer”.

El pis inferior, al que s’accedeix després d’haver vist el nivell superior, està dedicat fonamentalment als successos del segle XX, fins l’actualitat. El guió és el

---

<sup>210</sup> Font: *Deutsches Historisches Museum* <<http://www.dhm.de>> [consulta: 22 juny 2009]

següent: “1933 – 1945 El règim nacionalsocialista i la Segona Guerra Mundial”; “1945 – 1949 Alemanya sota l’ocupació aliada”, i “1949 – 1994 Alemanya Dividida i Reunificació”.

La indumentària, en les seves diferents formes militars i civils, és ben present al llarg de l’exposició permanent del *Deutsches Historisches Museum*. Un dels primers exemples que hi trobem són armadures medievals. Fins i tot, hi ha una reconstrucció d’una cota de malles que descansa sobre una barra horitzontal que la travessa per les obertures de les mànigues. L’objectiu d’aquest mòdul didàctic és que el visitant pugui comprovar el pes de la peça i reflexioni sobre la gran quantitat de pes que havia de suportar un cavaller de l’edat mitjana en el moment de lluitar i quines característiques havia de tenir el combat entre cavallers en aquelles condicions. També trobem exemples d’indumentària a través d’obres d’art com pintures i tapissos, i alguns d’ells són analitzats en mòduls didàctics; com el que permet veure els detalls d’accessoris de la indumentària que apareixen en un tapís baix medieval i que són vistos de manera ampliada. Més endavant del periple, a partir dels mòduls expositius corresponents a la història del segle XVIII, els exemples d’indumentària són més abundosos –fet que és una constant en tots els països i museus d’àmbit europeu o occidental. En aquests casos la indumentària civil femenina, masculina i infantil es troba exposada, sovint, tot recreant una escenografia que es completa amb objectes mobles i obres artístiques. La indumentària també apareix reflectida en nines que anaven vestides reproduint els models de vestit de la gent de l’època. Però els exemples indumentaris més rellevants del *Deutsches Historisches Museum* són, sens dubte, els uniformes o equipaments militars, que van des de les armadures medievals, que ja hem comentat, fins la gran quantitat d’uniformes de la Primera i de la Segona Guerres Mundials, passant, això sí, pels uniformes vistosos del segle XIX. Malgrat el predomini d’aquest tipus d’indumentària, que es fa més evident a partir dels mòduls i vitrines de finals del segle XIX, es continuen trobant exemples de l’evolució de la indumentària civil que materialitzen els canvis de la societat i la mentalitat d’una època. Els complements indumentaris tampoc hi falten; hi trobem accessoris com barrets, guants, sabates, carteres, etc. Finalment, al *Deutsches Historisches Museum* també hi són presents exemples de teixit, com una tenda de campanya de les utilitzades pels turcs en l’avenç del seu poder sobre Europa, banderoles

i pendons militars i mostraris de roba d'una sastreria, així com alguns exemples de maquinària de la indústria tèxtil.

1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complemen- taris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduc- cions

## CHICAGO HISTORY MUSEUM

Ubicació: Chicago, Illinois (EUA)

Web: [www.chicagohistory.org](http://www.chicagohistory.org)

Adreça: 1601 North Clark Street, Chicago, Illinois, EUA, 60614

Telèfon: 312.642.4600

Fax: 312.266.2077

Data de creació de la institució: 1856

Data de reobertura: 2006<sup>211</sup>

El *Chicago History Museum* (CHM) és la institució cultural més antiga de Chicago. Aquest nom no és l'originari, ja que fou fundat l'any 1856 com la *Chicago Historical Society*, que va anar creixent i va obrir el primer edifici en la cantonada entre els carrers Dearborn i Ontario. Però aquesta primera seu i gran part de la col·lecció van perir sota les flames del "Gran foc" de 1871, que va cremar la ciutat durant tres dies i va matar centenars de persones. Després d'un segon foc que va destruir les restes de la col·lecció que havien sobreviscut al "Gran foc" i d'ocupar edificis de manera temporal fins el 1896, la organització va construir un gran edifici de pedra dissenyat per Henry Ives Cobb per encabir-hi tant la biblioteca, anomenada Gilpin Library, com els espais d'exposició.

El 1920 la *Chicago Historical Society* va engrandir la seva col·lecció de manera notable amb l'adquisició de milers de manuscrits i centenars de pintures i objectes que provenien de l'herència de Charles F. Gunther. Entre els objectes històrics que es van comprar hi havia el llit de mort d'Abraham Lincoln i la brúixola de George Washington. A finals de la dècada de 1920, es va començar a plantejar la creació d'un nou museu per encabir-hi la col·lecció creixent, així com a obra commemorativa del centenari de la ciutat. El nou edifici, d'estil colonial georgià, va ser dissenyat per Graham, Anderson, Probst & White i va obrir les seves portes el 1932 al Lincoln Park, al creuament del carrer Clark amb l'Avinguda North. De fet, aquest edifici ha estat la seu de la Chicago Historical Society fins avui. A aquest edifici s'hi han afegit diversos annexos, com el de pedra calcària dissenyat per Alfred Shaw i Associats, que més tard, el 1988, va ser

---

<sup>211</sup> Originàriament fou fundat amb el nom de *Chicago Historical Society*, però el 2006, amb motiu de la seva renovació va passar a anomenar-se *Chicago History Museum*.

cobert de totxo vermell per Holabird and Root, que també van afegir un magatzem subterrani i nous espais d'exposició.

El febrer de 2006, i amb motiu de la renovació del setanta-cinc per cent del seu espai públic, la *Chicago Historical Society* va anunciar el seu nou nom, el de *Chicago History Museum*. Amb aquest canvi de nom se simbolitzava el canvi que ha sofert la institució, que havia quedat obsoleta i havia perdut protagonisme en la vida dels habitants de Chicago. A partir d'aquest moment, el *Chicago History Museum* vol incidir en la vida quotidiana de tots els seus ciutadans i per això ha invertit grans esforços en crear una exposició permanent amb elements museogràfics i museològics de gran potència i efectisme. D'igual manera, les exposicions temporals tenen un gran valor didàctic. A més, es duen a terme un nombre important d'activitats ben diverses especialment pensades per atreure a diferents tipus de públic per donar-los a conèixer el potencial del nou museu. La proximitat amb el ciutadà i el visitant no es limita als espais d'exhibició, ni a les publicacions, la pàgina web i els programes educatius, sinó que el museu compta amb un Centre de Recerca a l'abast de tothom, des de les persones interessades en algun tema concret, fins als alumnes de primària i secundària, doctorands o, fins i tot, documentalistes del món dels audiovisuals.<sup>212</sup>

En l'actualitat, el museu presenta quatre exposicions permanents: *Sensing Chicago*, *The Dioramas*, *Treasures* i *Chicago: Crossroads of America*. La primera, *Sensing Chicago*, és la galeria explícitament dedicada al públic familiar, on es proposa conèixer la ciutat actual i el seu passat a partir dels cinc sentits a través d'una museografia didàctica i interactiva amb un component lúdic destacat. La segona galeria mostra un seguit de diorames històrics –que *per se* són un exemple de la història dels recursos museogràfics que han estat restaurats recentment i que presenten l'evolució i la història de la ciutat de Chicago des del 1804, moment en què la ciutat encara era un paisatge de frontera desolat, fins l'exposició de 1893, un dels moments més àlgids de la història de Chicago. La tercera exposició permanent és la dedicada als “tresors” de la col·lecció, és a dir, a aquells objectes que tenen valor per haver pertangut a personatges il·lustres, com el llit on va morir Abraham Lincoln, o per representar una subcultura de la ciutat, com el Chevrolet Monte Carlo *lowrider*, per exemple. L'última de les exposicions permanents és també en la que s'ha invertit més pressupost, donat que *Chicago: Crossroads of*

---

<sup>212</sup> Font: *Chicago History Museum* <<http://chicagohistory.org>> [consulta: 22 juny 2009]

*America* és l'exposició principal, dedicada a narrar la història de la ciutat des de temps prehistòrics fins l'actualitat, i ho fa amb tot luxe d'estratègies didàctiques: mòduls interactius, sistemes d'audioguia teatralitzats, panells de text amb sistemes d'ordenació jeràrquica, objectes que generen preguntes, etc.

Tot i que l'exposició *Chicago: Crossroads of America* segueix un ordre cronològic general –va explicant l'evolució de la ciutat des dels temps més primitius fins a la seva colonització per europeus i el seu creixement i desenvolupament com a la segona ciutat d'Estats Units-, el seu guió museològic s'organitza a l'entorn de cinc grans eixos temàtics, que són: “City on the make”, “City in crisis”, “Sweet home Chicago”, “Second to none” i “My kind of town”. El primer apartat temàtic, que correspon amb el començament del recorregut de l'exposició, està dedicat a l'origen de la ciutat de Chicago i el seu creixement i expansió urbanística, lligats a la seva prosperitat econòmica. El visitant rep aquesta informació a través de diversos canals com l'auditiu, l'olfactiu, el visual, el tàctil, etc; i tot això gràcies a mòduls didàctics que permeten olorar un camp de cebes silvestres, escoltar una peça musical tocada en una taverna, comparar el tacte del pèl d'animals com una ovella, una vedella o un porc per saber quins materials s'elaboraven a partir d'aquestes primeres matèries, etc. En el segon apartat temàtic es tracten les crisis que ha patit la ciutat, des del terrible incendi de 1871 fins les batalles als carrers entre ciutadans negres i ciutadans blancs o els episodis més cruentos de la màfia i el crim organitzat. Pel que fa al tercer bloc museològic, està dedicat al fenomen de la immigració –tant de països europeus com de zones rurals- i a les persones, als immigrants que han col·laborat a la creació i al creixement de la ciutat al llarg dels seus anys d'història, fins arribar a l'actualitat. A “Second to None” es presenta la història de Chicago, també anomenada “la segona ciutat”, on amb la pretensió de desfer el mite de germana petita de la gran Nova York es presenta l'aspecte més destacable de la ciutat: l'ésser pionera en innovació –comercial, arquitectònica, musical, tècnica, etc. Per despertar-la del mite es presenten totes aquelles facetes de Chicago que la fan especial i diferent, no identificable ni comparable amb cap altra ciutat dels EUA: la Chicago dels clubs de Jazz, de les boutiques de moda, de la World's Columbian Exposition, amb la que en el seu moment fou la roda d'atraccions més gran del món com a atracció principal, etc. El darrer bloc temàtic tracta les institucions polítiques,

associacions culturals, establiments d'oci, espais d'espectacle esportiu o artístic i altres aspectes de la vida social de Chicago al llarg de la seva història.

Per últim, cal afegir que al llarg de tot el recorregut per *Chicago: Crossroads of America* hi ha presents diferents elements de la col·lecció d'indumentària del fons del museu. Així, per exemple, trobem els vestits atrevits de les cambreres del club Playboy o aparadors de botigues de moda de principis de segle XX com la Marshall Field & Company o la Bes-Ben Hats Shop. També podem trobar peces de vestir emblemàtiques pròpies d'algun personatge destacat de la ciutat.

A més de les sales dedicades a exposició permanent, que ja hem descrit, hi ha altres galeries reservades a exposicions temporals. Pel que fa a la matèria que ens ocupa en aquest estudi, el *Chicago History Museum* té una galeria exclusivament dedicada a exposar, a partir d'exhibicions temporals, els objectes de la seva col·lecció tèxtil i d'indumentària, i ho fa tot alternant les exposicions de vestits amb les de teixits a raó d'una de teixits per cada dues de vestits. Algunes de les mostres que la galeria ha albergat des de la seva inauguració, el mes de setembre de 2006, són *Quilts: A Patchwork History* i *Chic Chicago: Couture Treasures from the Chicago History Museum*.

1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complemen- taris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduc- cions



#### 8.4.2. La indumentària com a part de la cultura material exògena

Una segona tipologia de museus que contenen elements d'indumentària en les seves exposicions és aquella on els elements exposats formen part d'una cultura material exògena des del punt de vista de la cultura que ha creat el museu. El caràcter exogen i fins i tot exòtic d'aquests elements es pot donar bé per distància geogràfica o bé per distància temporal. Així, doncs, dins la primera categoria de museus trobaríem, per exemple, el *Victoria & Albert Museum*, com a museu que ha recopilat objectes molt diversos característics de cultures geogràficament allunyades a la societat victoriana del moment que es va crear el museu. Així hi trobem *kimonos* japonesos o faldilles fetes de fibres vegetals característiques de determinades tribus africanes.<sup>213</sup>

Un altre exemple d'aquesta tipologia de museus seria el de la *Quai Branly*, situat als peus de la Tour Eiffel al Trocadéro de París, que deu gran part de la seva col·lecció al seu precedent, el *Musée de l'Homme*, museu d'antropologia creat el 1937 en motiu de l'Exposició Universal de París del mateix any, que, al mateix temps, era la continuació del *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, fundat el 1878. Es tracta d'un dels darrers museus d'antropologia inaugurats al món, ja que tot i la seva llarga història ha patit una reestructuració completa tant de les col·leccions com de les sales de conservació, estudi i exposició, amb innovacions arquitectòniques de la mà de Jean Nouvel, i que data de l'any 2006. El seus continguts i objectes exclouen pretesament les produccions de la cultura occidental i se centren en elements "tradicionals" provinents d'Àfrica, Àsia, Oceania i Amèrica. Museogràficament, aquests objectes són tractats des d'una perspectiva estètica justificada per la lectura que n'han fet molts artistes europeus del segle XX com alguns fauvistas i cubistes.

Per tant, aquests dos equipaments són el paradigma de museus amb mostres indumentàries de cultures exògenes a la occidental en tant que exposen objectes de cultures que van originar-se i desenvolupar-se en indrets geogràfics allunyats de la cultura occidental; si bé moltes d'aquestes cultures, i degut a la lenta, però incessant,

---

<sup>213</sup> Aquesta característica del *V&A Museum* afecta una part important de les seves col·leccions i exposicions, si bé també presenta un recull destacat de vestits representatius de la cultura endògena, i que són mostrats tant en les sales d'història d'Anglaterra com en la galeria d'indumentària. El cert és que aquest tipus de museus que mostren objectes tant de caràcter endogen com exogen són molt habituals en tots els àmbits estudiat en el treball de camp.

occidentalització del món han acabat adoptant les formes socials i culturals, en general, i indumentàries, en particular, de la cultura occidental.

De fet, la majoria d'aquests museus que acabem de descriure van ser creats amb una mentalitat colonial i amb cert regust per l'exotisme, sota l'empara científica de l'antropologia cultural. Així, doncs, la majoria d'aquests museus, com el de la *Quai de Branly*, que ja hem esmentat, tenen el seu origen, d'una banda, en una necessitat d'aproximació científica i intel·lectual de la cultura occidental a totes aquelles cultures que els diversos estats colonitzadors havien anat trobant al llarg de les seves conquestes colonials. D'altra banda, aquests museus responen a un desig o necessitat de satisfacció de la curiositat que els habitants de les metròpolis tenien envers aquelles poblacions llunyanes i estranyes, i que veien com a rareses exòtiques. L'entrecruament d'aquests dos interessos va donar com a resultat un model de museu –avui en davallada– on els objectes de cultures exògenes a l'europea eren primerament estudiats amb deteniment i posteriorment exposats en vitrines i espais vacus sense aportar res al significat veritable d'aquells objectes; a més, sovint els objectes perdien tot sentit real i es convertien en elements estètics –sense ser-ho en el seu origen– per ser contemplats per ulls pagans.

Dit això, no cal oblidar la segona categoria de museus que contenen elements indumentaris de cultures exògenes a la occidental; i ens referim a aquells museus que mostren vestits allunyats de l'evolució històrica de la indumentària occidental, perquè els seus exemplars són representatius d'una cultura que no ha sobreviscut la cultura occidental que es va imposar. Aquest grup de museus correspondria a aquells museus etnològics o tradicionals que presenten restes indumentàries pertanyents a móns culturals que, tot i trobar-se geogràficament a Europa, han desaparegut engolits per la cultura que es va imposar i de la que avui en som hereus. Així, trobem museus com el *Musée provençal du costume et du bijou* de Grasse, a França, el *Musée Arleten d'Arles*, també a França, el Museu del Folklore de Chania, a Creta, o el *Museo del costume e Della moda siciliana di Mirto*, on es presenten vestits que pertanyen a cultures ja extingides i que només han sobreviscut, alguns d'ells, com a indumentària de danses o celebracions folklòriques concretes, però que sovint són més una manifestació romàntica d'un passat perdut que no pas una reproducció amb rigor d'aquell passat.

Aquests museus van néixer d'un sentiment romàntic per recuperar o no deixar perdre totes aquelles formes de vida tradicional que estaven en perill d'extinció amb el procés de la industrialització i el conseqüent moviment migratori del món rural a les ciutats. El món canviava, les formes de vida també; els treballs manuals i artesans esdevenien mecanitzats i el món rural s'imbuïa cada cop més de modernitat. De fet, encara avui, dos segles després d'aquest fenomen, persisteix aquest desig de perpetuar un món tradicional ferit de mort a través d'alguns ecomuseus o museus rurals.

## Exemples de museus:

AMERICAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY DE NOVA YORK

Ubicació: Nova York, New York, EUA

Web: <http://www.amnh.org/>

Adreça: Central Park West & 79th Street, New York, NY, 10024-5192

Telèfon: (212) 769-5100

Data de creació de la institució: 1869

L'*American Museum of Natural History* de Nova York és una institució vuitcentista que té els seus orígens en la iniciativa del naturalista Albert Smith Bickmore per crear un museu d'Història Natural a Nova York i que va rebre el suport de personatges com William E. Dodge, Jr., Theodore Roosevelt, Sr., Joseph Choate, i J. Pierpont Morgan. Amb el recolzament rebut, l'*American Museum of Natural History* obtingué la carta fundacional de mans del governador de Nova York, John Thompson Hoffman, el 1869.

Les primeres exposicions es van realitzar a la primera seu del museu, al Central Park Arsenal, situat a la part est de Central Park. El 1872 ja era evident la necessitat d'un espai més gran per encabir les col·leccions i sales del museu i per aquest motiu es va adquirir el terreny on es troba el museu actual. Dos anys després, el president dels EUA, Ulysses S. Grant, va posar la primera pedra de l'edifici dissenyat pels arquitectes Calvert Vaux i J. Wrey Mould. Malgrat els modestos fons econòmics, els arquitectes van planificar un edifici monumental que es desenvoluparia en fases, la primera de les quals fou finalitzada el 1877 i inaugurada pel president del país Rutherford B. Hayes.

Des d'un primer moment la institució s'involucrà en expedicions de recerca que van enviar representants del museu per tots els continents. Membres de la institució van estar presents, per exemple, en expedicions que van descobrir el Pol Nord; també formaren part en d'altres destinades a l'exploració d'àries recòndites de Sibèria, Mongòlia i en la travessia del desert del Gobi. Pel que fa a l'Àfrica van penetrar les jungles del Congo, etc.

El museu va comptar amb antropòlegs reconeguts que van afavorir la recopilació d'objectes i experiències de cultures de tots els continents. Per posar un exemple, de 1895 a 1905, la institució va comptar amb Franz Boas com a conservador ajudant del

*Department of Ethnology*, científic que organitzà l'expedició més important fins aleshores escomesa al Pacífic Nord des del camp de l'antropologia. Com a resultat d'aquell treball de camp, l'*American Museum of Natural History* compta amb la col·lecció antropològica més extensa i rellevant d'aquesta zona del món.<sup>214</sup>

Fou en gran part aquesta tasca científica-expedicionària la que va anar generant i enriquint el fons de la institució, que poc a poc i al llarg de tot el segle XX va anar engrandint i ampliant l'edifici per tal d'obrir sales específiques per mostrar al públic les noves adquisicions. La tasca de renovació i reestructuració de sales i espais de la col·lecció permanent, així com el disseny d'un important nombre d'exposicions temporals és una dinàmica constant que ha permès que, en l'actualitat, la institució compti amb una quarantena d'espais d'exposició, a més de les zones destinades a recerca, difusió, emmagatzematge i conservació.

L'*American Museum of Natural History* d'avui consta d'un edifici de planta quadrangular amb cinc pisos. Els diferents àmbits (antropologia, ecologia, biologia, ornitologia, etc.) estan distribuïts de manera barrejada en sales o *halls* al llarg dels 5 pisos del museu. La planta baixa està fonamentalment destinada a espais de serveis d'alimentació i al *Cullman Hall of the Universe*. La primera planta, amb quatre entrades que permeten l'accés des dels quatre carrers que voregen l'edifici, conté, a més d'un cafè i la primera planta de la botiga del museu, les sales i teatres següents: *Rose Hall of Meteorites*, *Hall of Minerals*, *Hall of Gems*, *Kaufmann Theatre*, *Linder Theatre*, *Human Origins*, *Discovery Room*, *Northeast Coast Indians*, *Lefrak Imax Theatre*, *Special Exhibition Gallery 77*, *Milstein Hall of Ocean Life*, *Hall of Diversity*, *Hall of North American Forests*, *Hall of New York State Environment*, *Theodore Roosevelt Memorial Hall*, *North American Mammals*, *SM Mammals*, *Rose Gallery*, *Rose Centre for Earth and Space* i *Gottesman Hall of Planet Earth*. La segona planta i la tercera engloben la principal exposició d'objectes característics de diferents cultures del continent americà, i, entre aquests objectes, es troben un nombre important de manifestacions indumentàries. Les sales de la segona planta es distribueixen segons la temàtica següent: *South American Peoples*, *Mexico and Central America*, *African Peoples*, *Hall of Asian Peoples*, *People Center*, *Natural Science Center*, *Birds of the World*, *Akeley Gallery*,

---

<sup>214</sup> Font: *American Museum of Natural History* <<http://www.amnh.org/museum/history/index.html>> [consulta: 18 juliol 2008]

*Akeley Hall of African Mammals, Asian Mammals, Theodore Roosevelt Rotunda, The Butterfly Conservatory, Scales of Universe, Cosmic Pathway, Rose Center for Air and Space, Big Bang.* A més, la segona planta conté el segon pis de la botiga del museu (*The Museum Shop*). Al tercer pis es troben les sales que detallem a continuació: *Hall of Pacific Peoples, Eastern Woodlands and Plains Indians, Primates, Hall of North American Birds, New York City Birds, New York State Mammals, Akeley Hall of American Mammals, Reptiles and Amphibians, Special Exhibition Gallery 3, Rose Center* i *Hyden Planetarium Space Center*. Per últim, a la quarta planta hi ha la biblioteca de recerca, l'*Orientation Center*, sales d'exposicions temporals i les exposicions permanents *Vertebrate Origins, Primitive Mammals, Advanced Mammals, Ornithischian Dinosaurs* i *Saurischian Dinosaurs*.<sup>215</sup>

Com es pot veure per allò descrit fins ara, aquest és un exemple clar de tipologia de museu on la indumentària exposada és un objecte material exogen. Totes aquelles sales d'exposició permanent dedicades a cultures humanes contenen els diferents elements que les caracteritzen i les diferencien o apropen a d'altres cultures. Com ja hem dit, a més d'estrils o eines, objectes rituals, objectes d'ús domèstic, reproduccions d'hàbitats, etc. trobem també objectes indumentaris. Els pobles que hi tenen presència són, bàsicament, els dels continents asiàtic, africà, oceànic i americà; sense presència de cultures europees, donat que queden fora de l'àmbit d'estudi dels museus vuitcentistes nascuts d'un interès antropològic basat en l'estudi de cultures diferents a l'occidental. De tots els pobles representats, tenen especial incidència els pobles originaris de Centre Amèrica i Amèrica del Nord. Es tracta, doncs, d'objectes indumentaris que formen part d'una cultura exògena que és coetània, tot i que de manera gairebé residual, i geogràficament es troba en el mateix territori; però el punt de partida de l'anàlisi d'aquests elements s'ha fet des d'una cultura occidental que transformà les manifestacions culturals d'aquests pobles nadius (entre les quals es troben la indumentària) al mateix temps que modificà el seu territori (el paisatge, la distribució i propietat dels espais, el tipus d'interacció home-terra, etc.).

Pel que fa a les exposicions temporals, que són nombroses i molt dinàmiques, són poques les que s'han fet a l'entorn de la indumentària. Això es pot deure, en part, a la

---

<sup>215</sup> *American Museum of Natural History* :

<<http://www.amnh.org/exhibitions/permanent/flash.php?framenum=1>> [consulta: 18 juliol 2008]

temàtica tan diversa que es troba en la base de les col·leccions del museu i que es va exposant en les mostres temporals, i al fet que també inclouen exposicions itinerants, com per exemple, *The First Europeans: Treasures from Hills of Atapuerca*.<sup>216</sup> De fet, de la trentena llarga d'exposicions temporals que el museu ha realitzat en l'última dècada, amb títols com *Darwin; Meeting God; Pearls; Gold; Dinosaurs: Ancient Fossils, New Discoveries; Mythic Creatures: Dragons, Unicorns & Mermaids; Frogs: a Chorus of Colors; Chocolate; Vietnam; Capturing Time: the New York Times capsule*, etc., poques fan referència directa al món de la indumentària, com, per exemple, *Body Art: Marks of Identity*.<sup>217</sup> Malgrat això, no significa que no pugui haver representacions objectuals concretes d'elements d'indumentària en algunes de les exposicions temporals.

És interessant l'aparició de reproduccions d'indumentària en els cèlebres diorames del *Theodore Roosevelt Memorial Hall* on es reproduïxen elements d'indumentària referents a aspectes tant exògens com endògens. Un d'ells, per exemple, escenifica el contacte entre tribus natives americanes i pobladors d'origen europeu. També hi trobem alguns elements molt específics d'indumentària endògena com és la caçadora i el barret de Theodore Roosevelt, president número vint-i-sis dels Estats Units d'Amèrica, exposats en les vitrines que tracten sobre la seva faceta de pioner del moviment conservacionista i la seva vinculació amb el museu des de la infantesa.

1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complementaris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduccions

<sup>216</sup> Aquesta exposició va tenir el seu origen a l'exposició itinerant *Atapuerca i l'evolució humana* que va recórrer un gran nombre de ciutats de l'Estat Espanyol entre les que es troben Las Palmas, Girona, Teruel, Castelló, Jaén, València, Palma de Mallorca, Sevilla, Pamplona, Tarragona, Màlaga, Zaragoza, Lleida, Barcelona, Murcia, Madrid, Almeria, Jerez de la Frontera, Elx, Mérida i Córdoba (Font: *Obra Social de la Caixa de Catalunya*

<[http://obrasocial.caixacatalunya.es/osocial/redirect.html?link=http://obrasocial.caixacatalunya.es/CDA/ObraSocial/OS\\_Plantilla1/0,3419,1x1y233,00.html](http://obrasocial.caixacatalunya.es/osocial/redirect.html?link=http://obrasocial.caixacatalunya.es/CDA/ObraSocial/OS_Plantilla1/0,3419,1x1y233,00.html)> [consulta 20 juliol 2008]

<sup>217</sup> *American Museum of Natural History*: <[http://www.amnh.org/exhibitions/past/?src=e\\_p](http://www.amnh.org/exhibitions/past/?src=e_p)> [consulta: 21 juliol 2008]

## MUSÉE PROVENÇAL DU COSTUME ET DU BIJOU

Ubicació: Grasse, Provença Oriental (França)

Web: <http://www.fragonard.com>

Adreça: 2 rue Jean Ossola, 06130 Grasse, França

Telèfon: +33 (0) 4 93 36 44 65

Fax: +33 (0) 4 93 36 57 32

Data de creació: 1997

Aquest museu és el quart museu fundat per la casa perfumera Fragonard, que té el seu origen el 1926 a Grasse, a la regió francesa de Provence-*Alpes*-Cote d'Azur. Aquest museu es va inaugurar el 1997 a la seva seu actual, a l'antiga casa noble dels marquesos de Cabris. Mentre els museus precedents són museus dedicats a l'art i la producció del perfum –el primer amb seu a la fàbrica originària, a Grasse, i els altres dos situats al bell centre de París, a prop de l'Opéra Garnier-, el *Musée provençal du costume et du bijou* es va crear per mostrar al públic la col·lecció d'Hélène Costa de vestits femenins i joies provençals.

Pel que fa a la ubicació del museu, aquest es troba a Clapiers-Cabris, situada a l'entrada del centre històric de Grasse. Es tracta d'un edifici amb estructura i exterior característics de les cases de camp de la noblesa del segle XVII, originàriament compostat de tres plantes, i amb un jardí amb vistes a la vall. Aquesta casa noble havia pertangut a la família Grasse-Cabris i a mitjans del segle XVII va passar a mans de la família Clapiers-Cabris, i durant un llarg període de la segona meitat del segle XVIII va ser residència de Louise de Riquetty, germana del comte Gabriel de Mirabeau, casada amb el Jean-Paul de Clapiers, marquès de Cabris. Durant el període revolucionari la casa passà a formar part del patrimoni municipal i va ser la seu del tribunal revolucionari de Grasse; i més tard es va decidir que les dues cases dels Clapiers-Cabris podien servir per “recevoir le monument des Harts et la bibliothèque nationale” i que els jardins eren “propre à cultiver les plantes praires et propres de la botanique”.<sup>218</sup> Finalment, el 1813, la casa fou adquirida per dos venedors de Grasse, els germans Claude i Joseph Courmes, que la van dividir en dos i li van afegir-hi una entrada nova amb una nova escala. Aquesta fou la primera d'una sèrie de reformes que la casa patí al

---

<sup>218</sup> Sessió de la *Société Populaire du 12 frimaire an III*, citat a *Sénéquier*, 1883, p. 162, citat a ZANELLA, A. *Le Musée provençal du costume et du bijou*. Roma: Palombi Editori, 2003.



llarg del segle XIX, reformes fetes al gust i necessitats dels seus successius inquilins. Així, s'hi ha perdut gairebé totes les pintures i decoracions de sostre, terra i parets, a més de l'estructura interna original. L'única cosa que ha sobreviscut inalterada ha estat el gran *hall* amb la balustrada de ferro forjat. Les successives divisions en apartaments de la casa es fa palès també des de l'exterior, sobretot pel que fa a les intervencions fetes pels germans Courmes; però malgrat algunes lleus diferències entre la façana principal i la que dóna a la vall la decoració i aspecte exterior mostren encara el sentit d'unitat originari.

La col·lecció del museu comprèn tant peces de vestir com joies de la tradició provençal dels segles XVIII i XIX que duïen les dones de les classes més humils, és a dir, de la petita burgesia, terratinents, artesans i pagesos. Cal tenir present que les dones d'estaments superiors anaven vestides a la moda de la cort, mentre que els estament més baixos vestien segons les tradicions de cada regió. Per aquest motiu, aquest museu és de gran interès, ja que són molt pocs els museus que basen les seves col·leccions d'indumentària en exemplars pertanyents a les classes humils. La col·lecció compta amb alguns conjunts complets de vestits i amb moltes altres peces individuals típiques de la indumentària provençal femenina, com enagots, faldilles –moltes d'elles embuatades–, cossets i jaquetes de diversos tipus, a més d'altres accessoris com arracades, penjolls, mocadors, xals, còfies, etc. Totes les peces són originals dels segles XVIII i XIX i la immensa majoria es troben en excel·lents condicions de conservació. Com ja hem dit, les peces del museu pertanyen a la col·lecció d'Hélène Costa, en part herència familiar, en part adquisicions fetes per ella mateixa al llarg del molts anys.

Pel que fa als espais expositius, els vestits, les joies i altres accessoris del museu s'exposen al llarg de sis habitacions dels apartaments Clapiers-Cabris i ho fan segons sistemes de rotació que impliquen el canvi de totes les peces cada tres anys, per afavorir-ne la seva preservació. La preservació és també el motiu per el qual el museu no té llum natural. Pel que fa al sistema de suport i exposició, la secció de vestits és una exposició clàssica basada en maniquins ajustats a les mesures de les dones de l'època i que es troben dins de vitrines cilíndriques de *Plexiglas*, que pretén ser una reminiscència de les caixes de plàstic en què es venen les nines amb vestits nacionals i regionals.

L'accés al museu es fa per l'entrada originària de la casa, que dona a un gran *hall*, on hi ha l'escalinata principal i l'àrea de recepció. Els espais expositius del museu es troben a la primer planta, a la que s'accedeix a través de les grans escales. La primera sala està disposada i moblada com un apartament burgès provençal i exposa maniquins amb vestits femenins típics que il·lustren diferents edats i classes socials. La sala següent, a la que s'accedeix a través d'un passadís, és la dedicada a les joies i està precedida per un maniquí que porta, no un vestit tradicional, sinó un vestit de seda a l'estil Watteau de la dècada dels vuitanta del segle XVIII propi de l'alta burgesia. Aquest element està posat per remarcar les diferències en l'estil i la qualitat dels materials entre les classes baixes i rurals i les classes altes urbanes, al mateix temps que mostra que alguns components de joieria eren compartits tant per les classes altes com per les classes populars. La segona sala, la dedicada a les joies dutes per les dones de les classes baixes provençals, és una sala rectangular petita pintada de daurat per evocar la brillantor de l'or. Les joies estan disposades de manera individual dins de petites caixes quadrades que sobresurten de la paret, amb un disseny museogràfic minimalista, efectivista i molt diferent al de la resta de sales. En les caixes s'exposen creus, cadenes per penjar les claus de la casa –dutes per les dones penjades de la faldilla i símbol del poder en l'àmbit domèstic de la dona provençal i que eren part de la dot que havia d'aportar el nuvi-, arracades i fermalls. Pel que fa a la tercera sala, s'hi exposen vestits d'exterior, diversos tipus d'abric i capes i un vestit de núvia del 1843. A la quarta cambra, la més gran, hi ha diversos vestits de dones artesanes i *bastidanes* –les dones dels terratinents- tant del segle XVIII com del XIX. Aquestes dues sales, la tercera i la quarta, són cambres fosques ocupades per les vitrines cilíndriques il·luminades que contenen els exemplars indumentaris. A la cinquena sala es troben les peces més preuades del museu: tres vestits de *bastidane* del segle XVIII amb exemples rellevants de faldilles amb motius *jardinier*. En aquesta sala hi ha un llit i una alcova que indica la funció originària de la cambra, que és contigua a una petita capella, que està disposada com una habitació de bebè amb un bressol provençal del segle XIX i un maniquí amb un vestit de pagesa.

El museu no compta amb un departament didàctic o educatiu.<sup>219</sup>

---

<sup>219</sup> Fonts: ZANELLA, A. *Le Musée provençal du costume et du bijou*. Roma: Palombi Editori, 2003 i *Fragonard*: <<http://www.fragonard.com>> [consulta: 15 juliol 2009]

---

1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complemen- taris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduc- cions

#### 8.4.3. La indumentària i els processos tecnològics

Un altre grup de museus que cal explicar és el d'aquells que contenen elements per desxifrar els processos tecnològics relacionats amb la confecció de teixits. Aquests museus resulten interessants per la recerca en la mesura que exposen alguns dels mecanismes emprats per diverses cultures al llarg de la història per crear la base de gran part de la indumentària: el teixit. Aquests museus tenen la seva importància dins la nostra recerca per les implicacions didàctiques que tindria ensenyar i comprendre l'evolució d'una indústria productiva que ha estat profundament arrelada a estructures socials i que va ser el motor de l'anomenada Revolució Industrial, que va derivar en un canvi social, polític, econòmic i ideològic del que encara la societat occidental n'és hereva. És més, les tècniques del teixit, de l'adobat de pells, de l'elaboració de roba i de totes aquelles tasques que els hi són relacionades són quelcom molt antic en les manifestacions de l'ésser humà i, per tant, diuen molt de l'evolució de la seva perícia tècnica en el devenir dels temps.

La majoria d'aquests museus estan especialitzats en mostrar les eines i la maquinària utilitzades en els diferents processos, des del rentat de les fibres, passant pel cardat –en el cas de la llana-, el filat, el teixit, l'acabat del teixit, etc. Alguns mostren les eines i els processos a través de documentals o gravacions on persones especialistes realitzen les diverses tasques, com és el cas del *Museo del Loden* de Vandoies, a la regió alpina italiana de Trentino-Alto Adige. En aquest museu el visitant fa un recorregut didàctic des de la matèria prima, la llana de les ovelles, entre les que s'hi passeja –envoltat de figures d'ovelles recobertes de llana real- passant pels diversos processos fins arribar a l'acabat batanat del teixit loden, que és lleuger, espès i impermeable i que s'ha utilitzat des de temps ancestrals com a roba de protecció en aquella zona dels Alps. Al llarg d'aquest recorregut al visitant se li mostren les eines i màquines emprades en cada part del procés, però, a més, pot veure l'evolució dels processos a través de gravacions audiovisuals breus però entenedores.

D'aquests museus, n'hi ha de petits, on les màquines que es mostren són telers d'acció manual, no massa grans, com per exemple la *La Maison des Canutes* de Lyon, que conté diferents telers dels emprats a Lyon en la manufactura de la seda. Hi ha d'altres museus, en canvi, que posseeixen un nombre important de diferents i variats telers,

filadores, ordidores, etc.; tots ells ja mecanitzats i que representen, en molts casos, una evolució de la tecnologia d'aquesta indústria. D'aquest tipus de museus en trobem fonamentalment en aquelles ciutats anomenades "industrials", on un tipus d'indústria concreta –ja fos la cotonera, la llanera, la sedera, etc.- va proliferar de manera més o menys prominent. Els exemples són molt nombrosos; a Catalunya mateix, bressol de la indústria tèxtil de l'estat espanyol, hi ha el Museu de la Ciència i la Tècnica de Terrassa, situat en una fàbrica tèxtil d'estil modernista i dedicat, fonamentalment, a mostrar el funcionament d'una fàbrica tèxtil de finals del segle XIX. A Manchester, ciutat que va créixer i expandir-se arrel de ser una de les seus de la industrialització anglesa, hi ha el *Science and Industry Museum* de Manchester, que dedica una gran sala al tractament del teixit on, a més de magnífics interactius que tenen com a finalitat fer entendre les bases de la teixidura, hi ha un meravellós desplegament de màquines del tractament del cotó –màquines de neteja, de refinament per desfer-hi els flocs, de torsió, d'ordit, de filat, de teixit, etc-. La llàstima és que molts d'aquests museus sovint es limiten a la superfície, a mostrar les màquines, i no expliquen les implicacions més profundes que l'activitat de teixir i la seva evolució en el temps, sovint no lineal, han tingut dins la història de la cultura Europea.

Tots aquests museus de què hem parlat acostumen a denominar-se, segons el grau de presència i importància de l'element tecnològic del tèxtil "museus de la tècnica", a vegades "museus de la ciència i de la tècnica" o, més genèric, "museus de la ciència i la indústria"; i els dedicats exclusivament al tèxtil s'anomenen "museus tèxtils".

Però hi ha un altre tipus de "museus tèxtils", també anomenats sovint "museus del teixit", o "museus dels vestits i del teixit", que tenen com a característica comuna el fet que contenen, no ja els estris i les màquines, sinó els objectes resultants dels processos més o menys manuals, més o menys tecnificats de teixir. Així, trobem el *Musée de tissus et Musée des Arts décoratifs* de Lyon, França, amb mostres de diferents teixits o fragments de teixits que procedeixen de les seves col·leccions de teixits egipcis i coptes, del proper, mitjà i extrem orient, europeus i lionesos, que es presenten al públic en exposicions bàsicament temporals amb títols com "« Ors de la Renaissance Ibérique » broderies et textiles du Musée des Tissus de Lyon et du Musée épiscopal de Vic (14e–17e siècle)", "Déambulations chromatiques: la couleur à travers les collections du Musée des Tissus" o "In the days of Lorenzo the Magnificent, Italian textiles of the

Renaissance”. El *Textile Museum* de Washington n’és un altre exemple. En aquest cas, es desenvolupen exposicions temporals amb diferents mostres de teixits. Per exemple, exposicions sobre el dibuix tèxtil del moviment *art nouveau*, o obres d’art on la base tècnica és el teixit. El més destacat d’aquest museu, però, és la seva aula didàctica, que ja hem descrit en la fitxa dedicada a aquesta institució, on s’explica de manera interactiva les parts fonamentals de l’estructura dels diferents teixit.

Caldria afegir una tipologia de museus que es trobarien dins els “museus de la tècnica”, però que tenen com a peculiaritat que tracten els processos tècnics i les especificitats d’una matèria o fibra concreta, i solen estar molt lligats als territoris on tradicionalment s’han treballat. De fet, com es desprèn d’allò dit més amunt, són moltes les ciutats i colònies o emplaçaments industrials que avui compten amb un important patrimoni industrial moble i immoble hereu de la seva tradició. Avui en dia són ben poques les antigues seus fabrils o bé petites manufactures de producció tèxtil que encara es trobin en funcionament, més aviat resten com a testimonis o fantasmes d’un passat industrial que avui es lluita per preservar de l’oblit. És per això que, des de moviments de conservació i salvaguarda del patrimoni industrial es fomenta la creació de museus dins les antigues fàbriques; si bé a vegades són museus de temàtiques molt diverses i poc o gens relacionades amb la indústria, com és el cas, per posar un exemple, de l’antiga estació d’energia que ara és la seu de la *Tate Modern* de Londres, moltes altres fàbriques han passat a ser museus relacionats amb la seva antiga tasca. Així trobem museus com el *National Wool Museum* de Geelong, Austràlia, situat en un antic magatzem portuari de llana; el *Nationaal Vlasmuseum* de Courtrai, Bèlgica, situat en una antiga granja de lli del segle XIX; el *Benburb Valley Heritage Centre*, a Armagh, Irlanda del Nord, situat en una antiga fàbrica-molí, prop del Canal d’Ulster; el *Louisiana State Cotton Museum*, en Lake Providence, Estats Units, situat en el que fou una gran plantació i manufactura cotonera del sud dels Estats Units d’Amèrica; o l’*K.A Almgren Sidenväveri Museet* d’Estocolm, un molí de seda amb telers i altres màquines de més de cent setanta anys que encara són en funcionament i que està considerat com un dels conjunts industrials més ben preservats no solament de Suècia, sinó de tota la península escandinava.

Per últim, també és usual trobar mostres de teixits de cultures materials exògenes o de la cultura occidental en l’exposició permanent o en exposicions temporals de grans

museus com el *Metropolitan* de Nova York; el *Victoria & Albert Museum* de Londres; el *Philadelphia Museum of Art*; el *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia*, de Roma; o el *Museo Nacional de Antropología* de Madrid –perquè tots ells compten amb un departament d’indumentària i teixits que gestiona aquestes exposicions-.

## Exemples de museus:

### CENTRE DE DOCUMENTACIÓ I MUSEU TÈXTIL DE TERRASSA

Ubicació: Terrassa, Barcelona (Espanya)

Web: <http://www.cdmt.es/>

Adreça: C/ Salmeron 25, 08222, Terrassa, Barcelona, Espanya

Telèfon: 937 315 202 – 937 314 980

Fax: 937 856 170

Data de creació: 1946

Data de reobertura: 2003<sup>220</sup>

El Centre de Documentació i Museu Tèxtil, fundat el 1946, es troba situat davant del Museu de Terrassa (Castell-Cartoixa de Vallparadís). Es tracta d'una institució ubicada en una zona geogràfica històricament lligada a la revolució industrial espanyola i catalana basada en sector productiu tèxtil. És una zona que al llarg del segle XIX es va sembrar de vapors i magatzems tèxtils situats a prop dels cursos d'aigua, d'on se n'extreia l'energia per moure les màquines, i a la línia de l'anomenat "tren del nord", des d'on es feia la distribució dels productes tèxtils vers la gran botiga de Catalunya, Barcelona.

Tot i que el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa atresora peces tèxtils de diversos indrets i cultures molt variades, fa especial incidència en conservar i difondre els exemplars tèxtils autòctons, en concret, de la zona Vallès, i, per extensió, d'altres zones de Catalunya. Des de la seva reobertura, el nou edifici compta amb sales d'exposició, un taller de restauració de teixits i indumentària, aules-taller i sala d'actes, a més d'una biblioteca i dels magatzems de fonts tèxtils i d'indumentària.

La institució compta, avui dia, amb un fons de més de 20.000 objectes que il·lustren la història tèxtil no només de Catalunya i Europa, sinó d'arreu del món. Cronològicament la col·lecció compta amb peces que van del segle I dC fins als nostres dies. És d'especial interès el llegat Modernista que atresora una col·lecció que resumeix obres

---

<sup>220</sup> Sobre la reobertura del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa veure MARIMÓN, S. "El Museo Textil de Terrassa se moderniza". *El País* [en línia]. 8 gener 2003. Disponible en: <[http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Museo/Textil/Terrassa/moderniza/elpepuespcat/20030108elpcat\\_18/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Museo/Textil/Terrassa/moderniza/elpepuespcat/20030108elpcat_18/Tes)> [consulta: 22 juliol 2008]



mestres d'artistes, dissenyadors i empreses catalanes del 1900. A banda d'aquesta, altres col·leccions o mostraris a destacar són les següents: “teixits de l'àrea mediterrània, preindustrials (andalusins, gòtics, renaixentistes, barrocs) i industrials (s. XIX i XX i mostraris d'indústries tèxtils, principalment del Vallès i de Catalunya); teixits de Xina, India i de l'Amèrica precolombina; estampats, brodats, indumentària (s. XVIII al XX), paraments litúrgics (s. XVI al XX) i complements (s. XVII al XX)”;<sup>221</sup> a més d'importants dissenys originals del s. XX i de postes en carta per a teler jacquard.

El Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa desenvolupa una triple funció: la de museu, la de centre de documentació i recerca i la de centre de formació (funcions totes tres que, com veurem a continuació, estan molt sovint relacionades). Com a museu desenvolupa la seva tasca de difusió en diverses vessants. La més important és la presentació del seu fons a través d'exposicions temporals, que són l'eix vertebral entorn el qual s'organitza tota l'activitat del museu. El caràcter temporal de les mostres es deu a dos factors relacionats amb la magnitud del fons de la institució i a la fragilitat de les mostres de la col·lecció; característiques, totes dues, comuns a la majoria de col·leccions de vestits i complements. Les exposicions temporals generen, al seu temps, noves publicacions i activitats de difusió –com tallers o cicles de conferències– que els hi van lligades; a més, són l'oportunitat per fer tasques de restauració i conservació en els fons que seran exposats. D'aquesta manera, i com ja s'ha indicat, la principal tasca del museu, la d'exposar les peces de la col·lecció, desenvolupa la resta de tasques que li són pròpies: la de difusió i la de conservació-restauració.

Pel que fa a les exposicions, que com hem dit són l'ànima motriu del museu, algunes de les més recents realitzades són les següents: *Despulla't! Un diàleg entre el vestit i el cos* (del 16 de desembre de 2008 fins finals de 2011); *L'herbari modernista* (del 14 de desembre de 2006 fins el 30 juny de 2009); *Xavier Gosé (1876-1915). De la Barcelona dels Quatre Gats al París elegant* (del 29 d'abril al 28 de setembre de 2008); *La Métisse* (del 13 d'abril al 9 de maig de 2008); *El sol i els esperits* (del 6 de novembre de 2007 fins el 3 de febrer de 2008); *Tèxtils dones zulu contemporanis* (del 30 d'octubre al 31 de desembre de 2007); *La llana, el teixit intel·ligent* (del 25 de novembre del 2003 fins el

---

<sup>221</sup> Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa:

<<http://www.cdmt.es/CAT/MUSEUCAT/coleccions/coleccionsgeneral.htm>> [consulta: 29 juny 2009]

30 de setembre de 2007); *El laboratori de la joieria, 1940-1990* (del 15 de maig al 2 de setembre de 2007), etc.

Pel que fa a les publicacions del museu, cal destacar, d'una banda, la revista *Datatèxtil*, que del 1998, data de la publicació del primer exemplar, fins el desembre de 2008 ha editat 19 números; i, de l'altra, gairebé una trentena de llibres especialitzats com: *Despulla't! Un diàleg entre el vestit i el cos* (coordinat per Sílvia Carbonell Basté i amb textos de Roser López); *La decoració dels teixits* (d'Antoni Bargalló); *L'herbari modernista* (varis autors); *Moderníssims!* (Jaume Cabré, Pablo Pena i Joan Soler), o *Les fàbriques i els somnis. Modernisme tèxtil a Catalunya* (varis autors). Pel que fa a la resta d'activitats de difusió el museu és molt dinàmic i programa seminaris i reunions, activitats didàctiques per famílies, tallers temàtics, visites didàctiques i, fins i tot, dissenya activitats per encàrrec.

Com a centre de documentació, la institució compta, en un mateix edifici, amb una biblioteca, un arxiu fotogràfic i un ric fons de teixits d'arreu del món que estan a l'abast dels professionals del ram que el sol·licitin (dissenyadors en general, estilistes, decoradors i interioristes, figurinistes, antiquaris, estudiants i investigadors, etc.). Els professionals del centre de documentació ofereixen, també, assessorament i orientació per qualsevol consulta referent a aspectes tècnics, històrics o contemporanis relacionats amb el tèxtil. A més, el centre disposa de la *Tèxtilteca on-line*, un servei anomenat IMATEX (Imatges Tèxtils a Internet) que posa a l'abast de tothom més de 15.000 documents tèxtils, cada un dels quals consta d'una o més imatges, acompanyades de la informació tècnica, cronològica i estilística pertinent.<sup>222</sup>

Aquests serveis oferts tant pel museu com pel centre de documentació, juntament amb el programa de formació de professionals de què disposa el centre, posa de manifest la voluntat innovadora i d'apropament i difusió dels fons de la col·lecció tant als professionals i estudiants del sector com al ciutadans en general.

---

<sup>222</sup> La URL del servei és <<http://imatex.cdm.t.es>> i la informació s'organitza en sis categories: indumentària, complements, teixits, mostraris, dissenys originals i altres. [consultes: 22 juliol 2008 i 30 juny 2009]

---

1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complemen- taris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduc- cions

## THE TEXTILE MUSEUM

Ubicació: Washington, DC, EUA

Web: <http://www.textilemuseum.org/>

Adreça: 2320 S Street, NW, Washington, DC 20008-4088

Telèfon: (202) 667-0441

Fax: (202) 483-0994

Data de creació: 1925

El *Textile Museum* de Washington és una institució privada que avui en dia compta amb el suport d'uns 3.000 membres que fan aportacions de molt diversa índole i quantitat. Aquesta institució té com a missió declarada estendre “public knowledge and appreciation – locally, nationally and internationally – of the artistic merits and cultural importance of the world’s textiles.”<sup>223</sup> Per dur a terme aquesta tasca ho fa des de dos edificis històrics del barri de Kalorama de Washington, D.C. De fet, l'entrada dels visitants es fa a través de l'antiga casa de la família fundadora del museu i que fou dissenyada per John Russell Pope l'any 1913; mentre que les galeries es troben en un edifici adjacent adquirit pel fundador del museu amb aquest propòsit. A més, el darrera dels edificis està envoltat de jardins que són d'accés lliure al públic durant l'horari d'obertura del museu.

El seu fundador fou George Hewitt Myers (1875-1957), que començà la seva faceta de col·leccionista de teixits d'una manera gairebé casual amb l'adquisició en la dècada de 1890 d'un conjunt de catifes turques i caucàsiques contemporànies. En aquell moment no s'imaginava que acabaria posseint varis milers de teixits. El bon estat de les seves finances li va permetre continuar adquirint molts altres tipus de teixits “no occidentals”, per tant, teixits que en la nostra recerca anomenaríem de cultures exògenes a la occidental, així com exemplars de teixits antics. Així, va adquirir des de catifes i teixits de seda dels tallers de la cort de l'Iran Safavid, la Turquia Otomana i l'Índia Mughal fins a exemplars arqueològics del Perú, passant per peces colonials de Sud i Centre Amèrica. Aquest afany d'acumulació es va anar transformant en un interès per conèixer el significat dels objectes, i fou aleshores que Myers fundà *The Textile Museum* l'any 1925. Vers finals dels anys trenta del segle XX l'abast i importància de la seva

---

<sup>223</sup> *The Textile Museum*: <<http://www.textilemuseum.org/about/history.htm>> [consulta: 29 juny 2009]

col·lecció era de caire internacional, tant pel que fa a la quantitat com a la qualitat dels coneixements generats.

Myers va deixar una col·lecció de 3.100 teixits asiàtics i africans i 1.500 d'americans; mentre que cinquanta anys més tard el museu i la seva col·lecció atresora 18.000 exemplars tèxtils de tot el món que són visitats anualment per un públic que va dels 25.000 als 30.000 visitants procedents d'arreu. Aquestes 18.000 peces s'articulen segons dues grans tipologies: les catifes orientals, d'una banda, i els altres teixits, de l'altra. De fet, la preponderància de la categoria "catifes orientals" es deu al fet que fou l'atracció primera que va portar Myers al col·leccionisme de teixits; a més, en l'actualitat el *Textile Museum* posseeix una de les més importants col·leccions de recerca en catifes orientals, de relleu tant per l'abast com per la profunditat de la recerca i per la varietat i qualitat de les peces. La segona categoria d'objectes es deu a la voluntat de Myers per incloure dins la seva col·lecció altres teixits que no fossin catifes i que nasqué del seu interès creixent per les robes que compartien motius tot i que les tradicions tèxtils fossin diferents. Aquests teixits són de procedència oriental, en la seva majoria, si bé n'hi ha també de precolombins. A més, compta també amb alguns teixits de tradicions més modernes, però que s'inspiren o beuen de tradicions precolombines.

Pel que fa a les sales d'exposició, el museu compta amb tres sales principals, dues dedicades a exposicions temporals i una tercera molt interessant que és *The Textile Learning Centre*. Pel que fa a les exposicions temporals són de temàtiques molt diverses i utilitzen de manera predominant el fons del museu, si bé accepten també préstecs. Tot i que el web del museu conté una exhaustiva llista de totes les exposicions realitzades des de l'any 1985, aquí n'exposem tan sols algunes de les més recents per tal que quedi palesa la varietat de títols, que van des d'exposicions basades en el lloc de procedència de les peces, passant per mostres que tenen com a fil conductor un color concret, fins a monogràfics a una persona o col·leccionista. Algunes de les exposicions més recents són les següents: *Constructed Colour: Amish Quilts* (del 4 d'abril al 6 de setembre de 2009); *Recent Acquisitions* (del 6 de març de 2009 al 3 de gener de 2010); *Timbuktu to Tibet: Rugs and Textiles of the Hajji Babas* (del 18 d'octubre de 2008 al 8 de març de 2009); *The Finishing Touch: Accessories from the Bolivian Highlands* (del 15 de febrer de 2008 a l'1 de febrer de 2009); *BLUE* (del 4 d'abril al 18 de setembre de 2008); *Private Pleasures: Collecting Contemporary Textile Art* (del 28 de setembre de 2007 al

17 de febrer de 2008); *Ahead of His Time: The Collecting Vision of George Hewitt Myers* (del 28 de setembre de 2007 al 17 de febrer de 2008); *Architectural Textiles: Tent Bands of Central Asia* (del 30 de març al 19 d'agost de 2007); *RED* (del 2 de febrer al 9 de juliol de 2007); *Mantles of Merit: Chin Textiles from Mandalay to Chittagong* (del 13 d'octubre de 2006 al 25 de febrer de 2007); *Pieces of a Puzzle: Classical Persian Carpet Fragments* (de l'1 de setembre de 2006 al 7 de gener de 2007); *Harpies, Mermaids, and Tulips: Embroidery of the Greek Islands and Epirus Region* (del 17 de març al 3 de setembre de 2006); *Seldom Seen: Director's Choice from the Museum's Collections* (del 10 de febrer al 30 de juliol de 2006); *Silk & Leather: Splendid Attire of 19th-Century Central Asia, An Exhibition in Honour of Caroline McCoy-Jones* (del 2 de setembre al 26 de febrer de 2006).

Pel que fa al *The Textile Learning Centre* és, com el seu nom indica, un centre d'aprenentatge sobre teixits que té com a característica especial el fet que es troba obert al públic sense necessitat de reserva prèvia i està dissenyat amb interactius senzills que permeten el de lliure maneig i actuació del visitant sense necessitat de més intermediaris que els mòduls didàctics mateixos. La voluntat expressa del museu és que aquesta galeria aporti “opportunities for Museum visitors of all ages to learn about how textiles are made and the ways in which cultural traditions, the environment and even the economy influence the character of handmade textiles.”<sup>224</sup> Per tant, des del museu es concep aquesta sala com un espai d'aprenentatge actiu on es convida els visitants a aprendre “touching, looking and doing” i on allò que es pretén mostrar no és tan sols els teixit aïllat, sinó la seva concepció i elaboració dins una tradició i un context culturals indissociables d'altres fenòmens socials. De fet, als penells introductoris s'explicita clarament al visitant quin és l'objectiu de la sala. De manera resumida, el museu presenta mòduls on és possible tocar un nombre variat de teixits que van des de catifes de pèl fins a teixits fets d'escorça que il·lustren les estructures, tècniques i processos utilitzats per crear teixits tradicionals. De tal manera que pot estudiar de primera mà, a través del coneixement directe, molts aspectes d'aquests objecte tèxtils. Hi ha també mòduls que tenen com a finalitat explicar com les fibres naturals passen per diverses fases de preparació abans de la teixidura i com el color ha estat aplicat a les fibres

---

<sup>224</sup> *The Textile Museum:*

<[http://www.textilemuseum.org/exhibitions/current/activitygallery/exhibition\\_ActivityGallery.htm](http://www.textilemuseum.org/exhibitions/current/activitygallery/exhibition_ActivityGallery.htm)>  
[consulta: 30 juny 2009]

durant milers d'any, per comunicar això utilitzen, a més de informació i instruccions escrites, mostres de fibres en diversos estats de processament (des dels capolls de seda fins el fil de seda, per exemple) i exemples de colorants naturals. A més, es dota el visitant d'un vocabulari amb alguns dels termes tèxtils més comuns per descriure els teixits fets a mà per afavorir-ne una millor comprensió –aquest glossari es troba també en format *pdf* al web del museu-.

A més de les sales d'exposicions i la galeria d'aprenentatge *The Textile Museum* també compta amb mostres en línia que sovint es corresponen amb mostres presencials, però que tenen com a avantatge la seva consulta permanent, fins i tot després que l'exposició hagi estat enretirada de les sales del museu.

Finalment, el museu, en la seva faceta d'institució compromesa en la difusió dels coneixements que són a la base dels teixits tradicionals, compta amb un servei educatiu molt dinàmic que organitza activitats didàctiques d'índole diversa tant pel públic familiar, com pel públic adult com per les escoles i educadors. Mensualment es desenvolupen un promig de cinc activitats diferents que van des de visites guiades fins a tallers i simposis.

1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complementaris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduccions

## NATIONAL WOOL MUSEUM

Ubicació: Llandysul, Carmarthenshire, UK

Web: <http://www.museumwales.ac.uk/en/wool/>

Adreça: SA44 5UP Dre-Fach Felindre, near Newcastle Emlyn, Llandysul, Carmarthenshire, Wales

Telèfon: (01559) 370929

Fax: (01559) 371592

Data de reobertura: 2004

El *National Wool Museum of Wales* es troba a la petita població de Dre-fach Felindre, a la vall Teifi, que temps enrere fou el centre d'una pròspera indústria llanera. De fet, la manufactura de la llana ha estat històricament una de les indústries més importants i de major dedicació del principat de Gal·les. Així, doncs, el *National Wool Museum* pretén explicar o narrar la fascinant història d'una indústria que produïa des de camises i xals, cobrellits i mantes, fins a mitges i mitjons i que eren venuts tant al comerç interior dels territoris del voltant com exportats a la resta arreu del món.

El museu està ubicat en un edifici històric, un antic molí de llana anomenat The Cambrian Woollen Mill que està situat al costat del riu Irfon entre les muntanyes Eppynt i Cambrian. Es tracta un dels darrers molins productors de franel·la de Gal·les, i entre els seus clients més famosos es troben la família reial britànica i Harrods.

L'espai i el discurs del museu, reorganitzat i modernitzat en motiu de la seva reobertura l'any 2004, està organitzat a l'entorn de tres àrees: *The Process: from Fleece to Fabric*, *Historic Machinery* i la *Textile Gallery*. Pel que fa a la primera, *The Process: from Fleece to Fabric*, està pensada per introduir el visitant en el complet procés de la llana des del velló acabat de xollar fins la tela, és a dir, des de l'esquilada fins el producte final. Així, doncs, en aquesta àrea dedicada als processos manuals i tècnics se li presenten al visitant, en primer lloc, en què consistien les tasques d'esquilar i triar la llana i el protagonisme que aquestes prenen en decurs de la vida a les granges gal·leses. Es fa èmfasi en la importància vital del procés de tria, ja que les ovelles produeixen llana de molt diversa qualitat –segons la part del cos de l'animal d'on s'extreu– que, en conseqüència, és destinada a la manufactura de productes diferents, com roba, catifes o mantes. En segon lloc, s'expliquen els processos de neteja i refinament de la llana que



consisteixen en extreure'n les impureses del manyoc de pèls i en passar-lo per un rodet amb dents metàl·liques per crear una massa de fibres suau i sedosa. També s'expliquen els processos de tintura amb colorants naturals i que es podia fer en tres fases diferents del procés de tractament de la llana: es pot tenyir directament el velló, es poden tenyir els fils o bé la tela resultant. En tercer lloc es mostren al visitant les tasques de cardar, filar i cabdellar; per arribar finalment a les d'ordir, teixir i acabar les teles.

La majoria d'aquests processos estan reflectits en la maquinària històrica utilitzada als molins llaners gal·lesos que posseeix el museu. Aquestes màquines i estris tenen un gran abast històric i van des de senzilles tisores de tondre fins els equipaments més moderns que han portat a una profunda transformació de la indústria llanera, passant per exemplars originals de les primeres fases de la revolució industrial. L'atractiu afegit de moltes d'aquestes màquines és el fet que el visitant les pot veure en funcionament.

En tercer i últim lloc, i després d'haver vist les diverses fases de la indústria llanera així com les màquines i eines que intervenen en cada un d'ells, a la *Textile Gallery* es poden veure exemples dels productes finals que es generen. Les peces exposades són una selecció de la col·lecció *Celtic Couture* de Sheila Harri recollida al llarg dels anys seixanta i setanta del segle XX. Es tracta d'una recopilació de teixits tradicionals gal·lesos nascuda del desig de preservar una identitat nacional molt lligada a la indústria de la llana. Dins aquesta col·lecció es poden trobar xals, faldilles tradicionals de llana, *quilts* –alguns d'ells produïts als molins de Cambrian durant les dècades de 1960 i 1970- i mantes procedents de diversos molins situats al llarg i ample del territori gal·lès. També es poden trobar teixits i vestits moderns, com minivestits dels anys seixanta, que tenen com a lloc comú el fet d'haver estat realitzats amb la típica franel·la de Gal·les; aquesta part de la col·lecció, tot i traspuar un “look” modern i senzill respecta les característiques naturals del teixit de llana.

Finalment, el *National Wool Museum* de Gal·les té un programa especialment dissenyat pel públic familiar basat en un conte “*A Woolly Tale*” i a través del qual poden crear la seva pròpia guia per fer i utilitzar teixits de llana. També poden reproduir algunes des

les tasques relacionades amb el procés de manufactura de teixits de llana com poden ser el cardat, el filat o el cosit.<sup>225</sup>

1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complementaris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduccions

---

<sup>225</sup> Font: *National Wool Museum* <<http://www.museumwales.ac.uk/en/wool/>> [consultada: 30 juny de 2009]

#### 8.4.4. La indumentària i el seu contingut simbòlic

Els museus que contenen elements d'indumentària amb contingut simbòlic poden ser molt variats i, de fet, ho són. L'estudi de la simbologia del vestit no és nou i la bibliografia que l'aborda des de diferents punts de vista és molt extensa.

D'una banda, hi ha llibres que parlen del contingut simbòlic de determinades peces accessòries com les sabates, sovint relacionades amb el fetitxisme.<sup>226</sup> Precisament amb el fetitxisme i altres implicacions simbòliques de la cultura occidental hi està estretament lligat el món de la roba interior; ensenyar i amagar és l'etern joc de la indumentària, on allò que s'amaga o allò que més s'accentua a través de la roba interior i exterior té un caràcter simbòlic per cada societat i en cada temps.<sup>227</sup>

D'altra banda hi ha bibliografia que tracta simbolismes concrets com el de la utilització de les ratlles en la indumentària; és el cas del llibre de Michel Pastoureau *Las vestiduras del diablo. Breve historia de las rayas en la indumentaria*, que estudia els significats que ha tingut i té la ratlla en la indumentària, des de representar, per exemple, la connexió amb el mal i la perdició –com els vestits llistats de prostitutes o els uniformes ratllats dels presos-, passant per la relació amb la bogeria que té com a exponent màxim els bufons i els seus vestits de ratlles acolorides, fins les mil ratlles elegants dels anomenats “vestits de ratlla diplomàtica”.<sup>228</sup>

Però hi ha també una bibliografia extensa que tracta la indumentària en general i altres vegades associada a la moda com un element simbòlic equiparable al llenguatge verbal i que com a sistema simbòlic consta d'una sèrie de lleis i estructures que li són pròpies. En aquest cas, la indumentària i la moda són considerats sistemes de comunicació que utilitzen un codi que els hi és específic i que només entén la societat que l'ha creat.<sup>229</sup>

---

<sup>226</sup> Vegis l'article de STEELE, V. “Shoes and the Erotic Imagination,” a *Shoes: A History from Sandals to Sneakers*, editat per Giorgio Riello i Peter McNeil, Oxford: Berg, 2006.

<sup>227</sup> Precisament, una d'aquestes peces interiors que han tingut un protagonisme important en la història simbòlica del vestit occidental durant un llarg període és la cotilla. La seva recurrència i importància simbòlica ha fomentat un gran nombre de publicacions, entre les que destaquem el monogràfic de Valerie Steele, *The Corset: A Cultural History* (vegis: STEELE, V. *The Corset: A Cultural History*. London and New Haven: Yale University Press, 2001).

<sup>228</sup> PASTOUREAU, M. *Las vestiduras del diablo. Breve historia de las rayas en la indumentaria*. Barcelona: Océano, 2005.

<sup>229</sup> Alguns dels llibres que tracten la moda i la indumentària com a sistemes simbòlics són els següents: BARTHES, R. *El sistema de la moda*. Barcelona: Paidós, 2003; SQUICCIARINO, N. *El vestido habla*.

La cobertura del cos, la seva decoració, el seu embelliment o, fins i tot, deformació, més enllà de la mera necessitat de cobriment per raons de protecció i confort, emet missatges carregats de significat, que són acompanyats a vegades del llenguatge gestual.

Així, doncs, es podria dir que el simbolisme és una constant de la indumentària de totes les èpoques. Així, el fet que una persona del món romà portés toga, tenia una sèrie d'implicacions simbòliques que estaven en correlació amb la realitat social: en primer lloc, era home, en concret un ciutadà romà major d'edat, després, segons la decoració de la toga es podia derivar la funció social i política del personatge. Així, si un ciutadà duia una toga i una túnica decorades amb una franja porpra es tractava d'un magistrat, si només hi duia la túnica tabalejada, podia ser un senador o un *equestre*, segons que la tira fos més gruixuda, en el primer cas, o més prima, en el segon. I tota persona coetània als romans i que hi tingués relació amb ells coneixia aquestes implicacions simbòliques de la toga i la resta de la seva indumentària. Avui en dia, en canvi, ens cal estudiar el seu llenguatge simbòlic i el funcionament social de l'època per arribar a desxifrar-ne el significat. D'igual manera, avui, un capellà catòlic que celebra el sagrament Eucarístic va vestit d'una manera determinada i amb uns colors específics segons el calendari religiós, que només s'entén si es coneixen les regles del llenguatge simbòlic que hi ha al darrera. En aquest sentit, la indumentària com a ens simbòlic demana un cert grau d'iniciació; així, un civil pot no saber què signifiquen els galons d'un uniforme militar, però és indubtable que dins l'estament militar cada símbol exterior té un significat concret que cal conèixer i respectar.

Doncs bé, en la mesura que tota indumentària de qualsevol època, com ja hem dit, té unes connotacions simbòliques pel sol fet de ser una de les diverses manifestacions de la cultura i societat del moment històric i geogràfic trobem que els objectes indumentaris que s'exposin en qualsevol de les tipologies de museus que estem descrivint tindran aquesta característica. Tot i així, els graus de la importància o rellevància del contingut simbòlic no són els mateixos en totes les manifestacions indumentàries; i per tant, sota aquesta categoria de museus que ara mateix descrivim i de la que tot seguit analitzarem alguns exemples entenem aquells museus que exposen un tipus d'indumentària específica i que presenten un contingut simbòlic superior al de

qualsevol altra manifestació indumentària. El *Musée de l'Armée de l'Hôtel des Invalides* de París, per exemple, exposa, entre espases, pistoles, baionetes, canons i carros de combat, armadures, emblemes i uniformes militars des de l'Edat Mitjana fins la indumentària dels combatents de les dues guerres mundials. No només podem veure com anaven vestits els soldats en cada període històric, sinó que, a més, podem establir diferències de rang i jerarquia segons la decoració diferenciada dels uniformes. El visitant comú, sense l'ajuda d'elements museogràfics, no sabrà desxifrar les diferències entre els uniformes de la Segona Guerra Mundial –no sabrà quin corresponia a un soldat ras, quin a un coronel, quin a un general-; mentre que el veterà que hi va lluitar sí sabrà identificar quin uniforme portava cada militar. En canvi, el veterà de la Segona Guerra Mundial no serà capaç de diferenciar els rangs dels uniformes dels combatents de les guerres napoleòniques; si bé un historiador de la indumentària militar d'aquest període sí podrà determinar a quin rang corresponia cada uniforme.

Un altre exemple de museus on la indumentària té un paper fonamentalment simbòlic són els museus sobre religió. Al Museu Episcopal de Vic, per citar-ne un de tants museus que exposen elements d'indumentària religiosa, hi trobem casulles, mitres, frontals d'altar, capes pluvials, etc. que tenen un contingut simbòlic intrínsec –per exemple, les mitres són el símbol i atribut dels bisbes, arquebisbes, cardenals i abats, i són diferents per cada un d'aquests estaments eclesiàstics-; però també posseeixen un contingut simbòlic afegit en les decoracions brodades, pintades o teixides que representen personatges o fets que només són desxifrables per persones iniciades en la religió cristiana i en història de l'Església.

Un altre grup de museus on la indumentària té un contingut simbòlic rellevant són aquells que exposen els elements identificadors de la indumentària d'una cultura, un poble o una entitat de caràcter nacional. Un exemple clar de museus d'aquest tipus són alguns dels museus italians que tracten el tema del *Risorgimento* o la *Unificazione* d'Itàlia, ja sigui a través de museus específics sobre aquest tema, a través de museus d'història local que no s'obliden de representar aquest període, o, fins i tot, a través de museus sobre algun personatge cabdal del moment. Així, trobem que al *Museo Storico G. Garibaldi* de Como s'exposen, entre peces d'indumentària històrica d'època moderna molt diverses, uniformes i molts altres objectes –camises, cinturons, armes, escarapelles, barrets, banderes, pendons, etc.- que van pertànyer bé a Giuseppe

Garibaldi, protagonista indiscutible en el procés d'unificació italià, o bé a habitants de Como involucrats en les guerres del segle XIX –des de Napoleó fins les guerres de la campanya africana ja del nou-cents-. Per tant, un gruix important de les peces del museu relacionades amb la indumentària formen part d'aquest univers de símbols que les converteix en relíquies de la nació i de la pàtria.

Cal afegir que en aquest tipus de museus l'aspecte simbòlic de la indumentària pot ser original, és a dir, que en el moment de la seva creació se'l va dotar de caràcter simbòlic de manera intencionada, o pot ser una connotació afegida *a posteriori*. Un exemple que encarna tots dos simbolismes és al *National Maritime Museum* de Londres, a l'antiga escola de l'hospital reial, i es tracta de l'uniforme que duia l'almirall Nelson a la batalla de Trafalgar en el moment en què fou ferit de mort; de fet es poden observar encara les restes de sang i el forat per on penetrà la fatídica bala de mosquet. Doncs bé, el valor simbòlic d'aquest vestit és doble; d'entrada té un valor simbòlic des del moment de la seva confecció, donat que es tracta d'un uniforme militar que representa l'imperi britànic, un imperi en expansió a principis del segle XIX; i en segon lloc, té un valor simbòlic afegit amb posterioritat pel fet de ser l'últim vestit que portà Horatio Nelson – considerat encara avui dia un dels herois de la pàtria- a la batalla naval més decisiva en la lluita de l'imperi britànic per l'hegemonia marítima.

Exemples de museus:

IMPERIAL WAR MUSEUM LONDON

Ubicació: London, UK

Web: <http://www.iwm.org.uk/>

Adreça: Lambeth Road, London SE1 6HZ, UK

Telèfon: +44 (0)20 7416 5320

Fax: +44 (0)20 7416 5374

Data de creació de la institució: 1920

L'*Imperial War Museum* és una institució que actualment consta de cinc seus i que són les següents: *IWM London*, *IWM Duxford*, *IWM North*, *HMS Belfast* i *Churchill Museum & Cabinet War Rooms*. L'origen d'aquesta institució, que té com a seu general l'*IWM London*, cal buscar-lo el 1917 amb la voluntat per part de gabinet de guerra de crear un museu nacional de guerra per col·leccionar i exposar el material relatiu a la Gran Guerra, que per aquelles dates encara no havia finalitzat. D'aquesta decisió en sorgí, l'any 1920, una acta del Parlament que va establir la fundació de l'*Imperial War Museum* juntament amb el seu consell d'administració. El museu fou inaugurat pel rei George V al *Crystal Palace* el 9 de juny de 1920. Després d'una dècada i mitja de vicissituds relatives sobretot als espais del museu, el 7 de juliol de 1936, l'aleshores Duc de York, futur rei George VI, reobrí el museu en la seva seu actual. De 1940 a 1946 el museu es va tancar al públic i les col·leccions més fràgils foren evacuades en magatzems de fora de la capital. Aquesta decisió salvà gairebé tota la col·lecció. Al finalitzar la Segona Guerra Mundial les col·leccions del museu s'ampliaren per tal d'abastar aquest segon conflicte, i van ser engrandides de nou el 1953 per tal d'incloure totes les operacions militars en què tant la Gran Bretanya com la Commonwealth hi havien estat involucrades des del mes d'Agost de 1914.

Pel que fa a l'edifici que, com hem dit, alberga l'*IWM London* des del 1936 havia estat l'ala central del Bethlem Royal Hospital, o també conegut com el Bedlam, institució que data del 1247, quan Simon Fitz-Mary fundà el priorat de St. Mary of Bethlehem. L'edifici es va acabar el 1815 i fou dissenyat per James Lewis. La cúpula que conté la capella fou un afegit del 1846. Durant els primers anys de la dècada de 1930 es van enderrocar les ales est i oest per encabir-hi el parc que ara rodeja el museu. Al la segona

meitat del segle XX ha anat patint algunes transformacions que afecten sobretot a la disposició museogràfica de les col·leccions.

El museu, de grans dimensions, compta amb col·leccions permanents, temporals i en línia. Hi ha deu divisions temàtiques pel que fa a les galeries permanents, cada una de les quals se subdivideix en més galeries. Hi ha la *Large Exhibits Gallery*, on es poden veure algunes de les armes i vehicles més rellevants de la col·lecció. També trobem les galeries dedicades a la Primera Guerra Mundial, que són un total de vuit i que tenen títols com *The Western Front*, *The Trench*, *Poets and Painters*, *The Home Front*, etc. En canvi sumen catorze les galeries dedicades a la Segona Guerra Mundial, algunes de les quals són: *The Battle of Britain*, *Blitzkrieg*, *The Blitz Experience*, *Eastern Front Concentration Camps*, *The Mediterranean and the Middle East*, etc. Tot seguit es troben les galeries dedicades als conflictes del segle XX posteriors al 1945. Alguns efectes de la guerra, com són els crims contra civils, es troben representats a les galeries *The Holocaust Exhibition* i a *Crimes against humanity: an exploration of genocide and ethnic violence*. L'exposició anomenada *The Secret War* aporta llum sobre el món de la clandestinitat i l'espionatge, de les operacions encobertes i del treball dut a terme per les forces especials britàniques. Hi ha també galeries que mostren obres d'art del període de la primera i la segona guerres mundials de la col·lecció del museu. A la *Victoria Cross and George Cross Gallery* es poden veure diversos premis i condecoracions al mèrit civil i militar. Finalment, hi ha la sala *Monty: Master of the Battlefield*, que fou inaugurada en commemoració del seixantè aniversari de la batalla de El Alamein i que està consagrada a documentar la vida i carrera del mariscal de camp Montgomery, un dels comandants més rellevants de la Segona Guerra Mundial.

Com ja hem dit, a més de les galeries de l'exposició permanent el museu compta amb espais dedicats a mostres temporals de llargada molt diversa. Per il·lustrar la varietat i diversitat d'exposicions d'aquest darrer tipus citem algunes de les exposicions que han tingut lloc, moltes de manera simultània, al llarg del darrer any 2009: *From War to Windrush* (13 de juny de 2008 - 1 de novembre de 2009) que rendeix tribut als homes i dones de color de les Índies occidentals i de la Gran Bretanya que van formar part en la primera i segona guerres mundials; *In Memoriam: Remembering the Great War* (30 de setembre de 2008 - 6 de setembre de 2009) inaugurada en motiu de la commemoració del norantè aniversari de l'armistici recull testimonis i històries personals de ciutadans



que van viure, lluitar i morir al llarg de la Primera Guerra Mundial, tant al front del continent com a les illes britàniques; *Unspeakable: The Artist as Witness to the Holocaust* (5 de setembre de 2008 – 31 d'agost de 2009) és una mostra d'art que examina les reaccions a l'Holocaust dels artistes des dels anys quaranta del segle XX fins l'actualitat; *Breakthrough* (4 de març de 2008 – 31 de desembre de 2010) és una selecció d'obres d'art de la col·lecció d'art britànic del segle XX del IWM; *The Children's War* (18 de març de 2005 – 1 de gener de 2010) tracta el dia a dia de la guerra des de la reraguarda britànica a través dels ulls dels nens.

Per últim, cal dir que el museu també compta amb mostres *on-line* amb títols com *Women at War*, *Lawrence of Arabia – the Life and Legend*, *Media and War*, *No Job for a Woman*, *Pearl Harbour*, etc.

Pel que fa als objectes indumentaris, són una constant en gairebé totes les sales i exposicions del museu i el seu tractament és molt divers. Així, tot i el pes dels exemples indumentaris de la col·lecció del IWM, per la naturalesa de les exposicions no donen peu a exposicions específiques d'indumentària, si bé poden arribar a ser l'objecte estrella d'algunes mostres. Predominen, com no podria ser d'una altra manera, els uniformes militars no només britànics, sinó també dels seus aliats i, fins i tot, dels països amb què en algun moment s'hi van enfrontar. Però la presència del simbolisme de la indumentària es palesa amb altres objectes del vestit. Per exemple, en l'exposició sobre l'Holocaust es poden veure els cèlebres vestits ratllats dels presos dels camps de concentració nazis o les estrelles grogues de tela que marcaven els jueus i el seu poder simbòlic traspua i s'imposa a qualsevol altre tipus de significat o missatge que pugui comunicar la indumentària. A més, l'efectivisme de la posada en escena dels objectes no fa més que reforçar aquest simbòlic.

Pel que fa als aspectes de difusió i didàctica el museu compta amb programes d'educació anuals molt potents adreçades tant a la formació formal obligatòria basats en

el *National Curriculum* britànic<sup>230</sup> com a l'ensenyament no formal de públic infantil, juvenil i adult.<sup>231</sup>

1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complemen- taris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduc- cions

---

<sup>230</sup> En el programa educatiu del període escolar 2009-2010, per exemple, hi ha programada una sessió basada en la indumentària que durarà tot el curs i que està dissenyada pels més petits que porta com a títol *Shoes, Satchels and Jackets*; si bé moltes de les altres activitats didàctiques empen en algun moment l'efectiu recurs dels vestits.

<sup>231</sup> Font: *Imperial War Museum London* <<http://www.iwm.org.uk/>> [consulta: 10 juliol 2009]

## MUSEU EPISCOPAL DE VIC

Ubicació: Vic

Web: <http://www.museuepiscopalvic.com/>

Adreça: Plaça Bisbe Oliba, 3, 08500 Vic, Barcelona, Espanya

Telèfon: 938 869 360

Fax: 938 869 361

Data de creació de la institució: 1891

Data de reobertura: 2004

El Museu Episcopal de Vic és una institució que nasqué de l'iniciativa d'un grup d'intel·lectuals i clergues de Vic per recuperar el patrimoni artístic català, en un moment de reivindicació nacional com fou el període de la Renaixença. Els fruits d'aquest esforç conjunt fou el MEV, inaugurat pel bisbe Josep Morgades i Gili l'any 1891. El primer conservador del museu fou Antoni d'Espona, que fou substituït per Mossèn Gudiol el 1898. Gudiol es convertí en "l'ànima de l'adquisició, instal·lació i classificació de les col·leccions del museu [... i] va publicar les 'Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana', on va establir els criteris de classificació de les arts, aquest text va ésser el primer estudi científic sobre museologia del nostre país i va servir a la vegada de model i manual a partir del qual es varen formar les col·leccions d'art de la resta dels museus diocesans de Catalunya. El projecte museogràfic de mossèn Gudiol es basava en l'exposició separada de les col·leccions i dintre de cada una d'elles en l'ordenació segons criteris cronològics i tipològics."<sup>232</sup>

Avui en dia, després d'haver ocupat diverses sales a la catedral i al col·legi de Sant Josep, finalment el museu compta amb un edifici de nova construcció destinat exclusivament a usos museístics i ubicat al costat del gran campanar romànic de la catedral al mateix emplaçament que ocupava l'antic col·legi de Sant Josep.

L'any 2001 el museu fou declarat per la Generalitat de Catalunya un museu d'interès nacional.

En l'actualitat les col·leccions del museu s'articulen a l'entorn de sis categories, amb algunes subcategories. Hi ha, doncs, la secció d'arqueologia, la de numismàtica, el

---

<sup>232</sup> *Museu Episcopal de Vic*: <<http://www.museuepiscopalvic.com/museu.asp?sec=hist>> [consulta: 2 de juliol de 2009]

lapidari, la secció de pintura –dividida en pintura romànica, pintura gòtica i pintura dels segles XVI-XVIII-, la d'escultura –subdividida en escultura del romànic i escultura gòtica- i la secció “arts de l'objecte”, que consta de set subcategories –teixit i indumentària, vidre, mobiliari, pell, orfebreria, forja i ceràmica-.

Aquesta classificació es manté i perpetua en el discurs expositiu de la mostra permanent, ja que s'ha optat per una distribució que prioritza criteris d'ordenació cronològica i estilística de cada una de les col·leccions, que s'exposen de manera individualitzada en les diverses sales, amb la pretensió d'afavorir una comprensió evolutiva històrica de les diferents arts representades. Així, doncs, s'exposen les col·leccions separades segons els materials –lapidari, pintura, escultura, teixit i indumentària, vidre, pell, metall i orfebreria, ferro forjat i ceràmica-. La tria d'aquesta opció museològica s'ha justificat a nivell de conservació, perquè permet recrear “microambients” de conservació ajustats a les característiques de cada tipologia objectual, però, en contrapartida, es perd la contextualització recíproca d'uns i altres objectes.

Per tant, la indumentària té el seu paper dins el museu amb una galeria i uns magatzems propis. De fet, “la col·lecció de teixits i d'indumentària litúrgica del Museu Episcopal de Vic és una de les més importants de Catalunya i forma per ella mateixa un museu dins del Museu.”<sup>233</sup> Aquest bloc té dos apartats: el d'indumentària i ornaments litúrgics i el dels fragments de teixits. Pel que fa al primer apartat està format per l'aixovar corresponent a la litúrgia, amb peces –moltes de les quals procedeixen de la Catedral de Sant Pere- que van del segle XVI al XIX i que configuren un autèntic museu d'història de la indumentària litúrgica. El segon apartat correspon a la col·lecció de teixits històrics que van des del segle IV, amb els coptes, fins el segle XVIII i que procedeixen en gran part de reliquiàries de la Catedral de Vic i d'adquisicions de col·leccions particulars.

El museu també compta amb mostres temporals i des del moment de la seva reobertura, al 2004, no hi ha hagut cap sobre peces de la col·lecció d'indumentària i teixits. Recentment, s'ha endegat un servei de visites en línia de les exposicions temporals.

---

<sup>233</sup> *Museu Episcopal de Vic*: <<http://www.museuepiscopalvic.com/colArtsTeix.asp>> [consulta: 2 juliol de 2009]

El nou MEV ha sabut adaptar-se a les funcions sociabilitzadores que un museu del segle XXI ha de cobrir i, per aquest motiu, ha potenciat el seu servei d'edició, que gaudia d'una llarga tradició dins la institució i, a més, s'ha abocat amb activitats de difusió, educació i transmissió de coneixement amb programes específics per gent gran, per públic adult, per famílies, per alumnes d'infantil de primària i de secundària, a més de allotjar cursos de formació per professionals dels museus. A més, seguint els criteris museogràfics més moderns que consideren el museu com un espai de comunicació entre la recerca i la ciutadania, el nou museu disposa d'un espai per a galeries d'estudi, és a dir, magatzems visitables oberts al públic ubicats al final del recorregut de la visita.<sup>234</sup>

1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complementaris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduccions

<sup>234</sup> Font: *Museu Episcopal de Vic* <<http://www.museuepiscopalvic.com/>> [consulta: 2 juliol 2009]

#### 8.4.5. La indumentària i el seu caràcter funcional

Una cinquena categoria de museus és aquella on es ressalta la funcionalitat com a principal característica dels objectes indumentaris que s'hi exposen. De fet, la funcionalitat és un dels primers trets, sinó el primer, que la indumentària suggereix dins l'imaginari de la gent. Quan a hom se li pregunta la raó principal de la indumentària, el més habitual és associar-la amb la seva utilitat com a protector davant el fred; la indumentària és, doncs, el substitut artificial creat per l'home per protegir-se de les inclemències del temps. L'home, a diferència dels animals, manca de protecció natural davant de climes extrems, i això és considerat com una vulnerabilitat de l'home que és recollida a molts mites creacionistes, que narren també els enginys i esforços per cercar-hi una solució. De fet l'home, com a mamífer, és un animal que manté homeòstasi tèrmica, és a dir, l'home manté una temperatura constant independentment de la temperatura ambiental; això el capacita per viure en climes tan freds com càlids. Però arribats uns extrems tèrmics determinats, el cos humà no hi sobreviuria. Si l'ésser humà ha pogut estendre's i "conquerir" tot el planeta, des dels deserts continentals fins les masses glaçades, ha estat, en part, per la seva capacitat homeostàtica, però també gràcies a la seva capacitat per desenvolupar habilitats tècniques que l'han permès cobrir-se el cos tant per protegir-se dels agents climàtics com de les vicissituds ambientals i de l'entorn. Així, per exemple, el pobladors de la terra durant l'era glacial van desenvolupar una indumentària de protecció contra les baixes temperatures extremes basada en productes naturals –pells i greixos animals, aïllants vegetals, etc.- que ha tingut la seva continuïtat entre els pobles inuit, hereus d'aquella tradició cultural. En canvi, les solucions tècniques dels equipaments indumentaris amb què la societat occidental actual fa front a les baixes temperatures són ben diferents.

El caràcter funcional de la indumentària, inicialment lligat a una necessitat física, com ja hem dit, amb l'evolució i complexitat de les societats humanes va multiplicar les seves manifestacions. Així com la indumentària va deixar de ser exclusivament funcional per passar a ser una forma per manifestar una diferenciació social o a tenir significats rituals, per exemple; el caràcter funcional de la vestimenta prenia formes determinades segons els diferents usos de la indumentària. Així, coneixem que des d'èpoques antigues, els viatgers empraven peces de roba específiques que en la seva

vida quotidiana, quan no viatjaven, no haguessin utilitzat. Els viatgers grecs i romans, per exemple, duien barrets fets de feltre, palla o pell –anomenats *petasos*- i una capa semblant a un ponxo, anomenada *paenula*, com els primers automobilistes portaven capes o abrics, barrets i ulleres especials per protegir-se de la pols dels camins encara no asfaltats. Els militars també han adaptat la seva indumentària a necessitats funcionals; els legionaris romans, per exemple, substituïren la túnica llarga per túniques curtes i la toga per altres capes i mantells més adaptats al seu *modus operandi*; pel que fa als soldats dels exèrcits dels estats moderns van abandonar les cotes de malla i les armadures, inútils en una guerra que exigia agilitat i on les bales de les armes de foc s'obrien pas davant les cuirasses metàl·liques, per gipons de roba folrats de draps i teles per esmorteir les bales. També es va deure a un motiu funcional el canvi de color en els equipaments dels exèrcits, que al segle XX van generalitzar l'ús d'uniformes de camuflatge; era una adaptació, atès que el color dels uniformes ja no tenia un valor significatiu sinó funcional, perquè ja no servia per distingir a quin exèrcit pertanyia cada contrincant en una batalla basada en gran mesura en el cos a cos, sinó per passar desapercebuts en un entorn o territori concret i no ser un blanc fàcil del nou armament, molt més precís a l'hora d'apuntar.

Així, doncs, no ha de resultar estrany que la majoria de museus que es troben dins aquesta classificació estiguin relacionats amb oficis que necessiten una indumentària específica per raons molt diverses. Així, per exemple, al *New York City Fire Museum* s'hi poden veure maniquins amb l'equipament complet dels bombers, des de les eines, els pantalons i les jaquetes, fins els guants, cascs, màscares i botes que porten, peces, totes elles, fetes de materials ignífugs que han anat millorant amb els avenços de la tecnologia química aplicada al tèxtil. Un altre exemple és el *Fishermen's Museum* del Fishermen's Protection Society the Hastings on hi apareixen figures amb el vestuari específic dels pescadors. Podem citar, també, el *National Museum of Health and Medicine* de Washington, el *National Museum of Civil War Medicine* i el *Royal London Hospital Museum*, per exemple, on es poden veure tant objectes indumentaris específics de metges i infermeres com la manca d'aquests vestits específics que fan reflexionar sobre l'evolució de la higiene en les disciplines mèdiques.

Però aquesta tipologia que fa referència al caràcter funcional de la indumentària afecta també a part de les col·leccions de molts altres museus. Per exemple, el *Museo del*

*Loden* de Vandoies, a Itàlia, està dedicat a aquest teixit que té com a característica fonamental el seu caràcter funcional de protecció tant del fred com de la humitat; i al museu es fa un breu recorregut per la història d'aquest teixit, marcada sempre per aquesta característica. Així, el visitant pot contemplar l'evolució del loden com a teixit base emprat pels habitants del Trentino-Alto Adige ja en època prehistòrica, fins la seva utilització en els primers equipaments de roba d'esquí del primer terç del segle XX. Un altre exemple podria trobar-se a l'*Smithsonian National Air and Space Museum*, amb les seves col·leccions de vestits espacials<sup>235</sup> i d'equipaments de submarinisme.

---

<sup>235</sup> Precisament els vestits dels astronautes de l'*Smithsonian* han estat recollits en un monogràfic publicat el 2009: YOUNG, A. *Spacesuits: The Smithsonian National Air and Space Museum Collection*. Washington: powerHouse Books, 2009.



Exemples de museus:

NEW YORK CITY FIRE MUSEUM

Ubicació: New York, USA

Web: <http://www.nycfiremuseum.org/>

Adreça: 278 Spring St, New York, NY 10013-1405, United States

Telèfon: (212) 691-1303

El *New York City Fire Museum* està situat en una antiga estació de bombers de 1904 al SoHo de Nova York i compta amb una de les col·leccions més importants dels EUA pel que fa tant a obres d'art relacionades amb el món dels bombers com amb màquines i altres artefactes que van des de finals del segle XVIII fins l'actualitat. Té com a finalitat explicar la història dels bombers i la seva tecnologia i organització tant de tots els EUA com del departament de la ciutat de Nova York, en concret, que va patir greus pèrdues humanes durant l'atemptat terrorista de l'11 de setembre de 2001 perpetuat al World Trade Center. En record dels bombers morts en acció aquell fatídic dia, a l'entrada del museu hi ha una exposició permanent i un memorial commemoratiu.

Les peces de les col·leccions del museu van des d'antics carruatges de bombers, fins a bombes d'aigua de principis del segle XIX, passant per cascs, cinturons, llanternes i molts altres estris i eines; i cobreixen gairebé tres segles d'història.

D'una banda el museu compta amb una important col·lecció de màquines i vehicles de bombers que ajuda a comprendre les diferents etapes d'aquest ofici al llarg de gairebé tres-cents anys. Una de les peces estrella d'aquesta col·lecció és una antiga bomba d'aigua, que fou fabricada el 1790 i que és una de les més antigues màquines de bombers de Nord-amèrica. També hi destaquen exemples bobines de mànegues muntades sobre carruatge de quatre rodes que acompanyaven els bombers durant els segles XVIII i XIX. S'exposen també algunes màquines de bombers que funcionaven amb sistemes de vapor, màquines avui rares perquè moltes van ser reciclades per produir maquinària per la Segona Guerra Mundial. Dins aquesta col·lecció hi ha també alguns dels primers cotxes de bombers motoritzats, com un *American La France* de 1921.

La col·lecció del museu compta també amb un apartat dedicat a objectes molt diversos dels primers anys del departament de bombers de Nova York: curiosos barrets pintats de desfilada, cubells de cuir, uniformes i insígnies, eines i llanternes, elements decoratius per les màquines, etc.

A més, el *NYC Fire Museum* posseeix una col·lecció de més de 2.000 “fire marks”, és a dir, emblemes i cartells de publicitat de la companyia d’assegurances de bombers.

Finalment, el museu compta amb una important col·lecció d’eines i roba emprats i portats pels bombers actuals. De fet, una part important d’aquests equipaments, en concret dels darrers trenta anys, s’exposa sota el títol “*We looked just like that*”. L’exposició mostra tres maniquins que representen la impedimenta que duïen a sobre els bombers de tres dècades, la de 1970, la de 1980 i la de 1990. El dissenys i posada en escena d’aquesta exposició permet veure els canvis i continuïtats de l’ofici, representats, per exemple, d’una banda amb els canvis radicals dels abrics protectors, que als anys setanta eren simples gavardines de llargada tres quarts, i que han evolucionat a jaquetes menys llargues que afavoreixen el moviment i que queden hermèticament tancades sobre el cos, i d’altra banda amb les poques variacions de la forma dels cascs.

El museu compta amb una vessant dedicada a l’educació i formació ciutadana. En col·laboració amb la secció d’educació del Fire Department of New York, el museu compta amb programes per la seguretat contra el foc i de prevenció d’incendis adreçats tant a les escoles i altres centres d’ensenyament reglat com a d’altres visitants. Tot això s’articula, fonamentalment, a través de visites guiades, adaptades a les necessitats i interessos de cada grup, dutes a terme per professionals del departament d’educació dels bombers de Nova York i duren aproximadament una hora. A part de fer una visita per les sales “històriques” del museu, aquestes visites finalitzen amb una presentació interactiva sobre aspectes de prevenció i seguretat davant incendis que inclou una simulació d’incendi. Aquesta activitat es desenvolupa al “*mock apartment*”, que no és altra cosa que un “fals apartament” equipat amb làsers, llums negres, fals fum i altres elements que serveixen per il·lustrar els perills de foc més comuns i per conscienciar i inculcar sobre ambients segurs.<sup>236</sup>

---

<sup>236</sup> Font: *New York City Fire Museum* <<http://www.nycfiremuseum.org>> [consulta: 13 juliol 2009]

---

1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complemen- taris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduc- cions

## SCOTTISH MINING MUSEUM

Ubicació: Newtongrange, Scotland, UK

Web: <http://www.scottishminingmuseum.com/>

Adreça: Lady Victoria Colliery, Newtongrange, Midlothian, EH22 4QN

Telèfon: 0131 663 7519

Fax: 0131 654 1618

Data de creació de la institució: 1984

El museu es va crear el 1984 amb la finalitat de preservar i exposar el patrimoni miner escocès i s'instal·là a la *Lady Victoria Colliery*, una de les més completes i impressionants mines de carbó d'època victoriana que es conserven i que havia tancat la seva activitat minera el 1981. Aquest complex miner de grans edificis es va obrir a la dècada de 1890 i s'anomenà així en honor a la dona del marquès de Lothian, ja que aquesta explotació minera formà part del gran imperi miner de la Lothian Coal Company, propietat del marquès i d'Archibald Hood, un empresari d'enginyeria. Aquest gran complex edificat amb maó, albergava una de les indústries carboneres més innovadores tecnològicament parlant de l'època, amb perforadores d'acer i la utilització de l'electricitat com a font d'energia i per subministrar llum artificial. Al llarg de la seva vida la *Lady Victoria Colliery* va extreure 40 milions de tones de carbó i que va arribar a tenir una força de treball computada en gairebé 2.000 obrers, tant homes com dones.

El museu, que neix amb la voluntat de divulgar el llegat miner d'Escòcia i mostrar la feina dels obrers que hi van treballar, compta amb un gran nombre d'espais d'usos molt diversos. D'una banda compta amb un centre de visitants de tres plantes amb dos exposicions principals "The Story of Coal" i "A Race Apart", que disposen de mòduls interactius, reconstruccions, audiovisuals i mòduls sonors que descriuen tant la història i tecnologia del carbó com la història de les comunitats mineres. D'altra banda el museu té un centre d'operacions interactiu, el *Hands-on Operations Centre*. Forma part dels espais de visita el gran pou de cinc-cents metres de profunditat per on generacions de miners van descendir al fosc interior de la "*Lady Vic*", a més, del més gran muntacàrregues d'Escòcia, encara en funcionament, i que era emprat per transportant durant gairebé noranta anys tant persones com carbó. A més, el museu compta amb la recreació d'un tram de mina on el visitant pot experimentar l'atmosfera d'una mina i amb espectacles audiovisuals que apropen els visitants, tot apel·lant a la seves

emocions, a la història de la mineria escocesa i dels seus miners. Finalment, també es pot fer una visita a les instal·lacions i la maquinària més descomunal de la fàbrica minera. Tot aquest recorregut es pot fer amb uns “cascs màgics”, uns cascs de miner que compten amb un sistema àudio de control remot que activa de manera automàtica les explicacions didàctiques de cada espai.

El museu compta, a més de la botiga i el restaurant i la cafeteria, amb sales que lloga per la realització d'esdeveniments diversos: congressos, conferències, banquets diversos, casaments, etc.

Pel que fa a la col·lecció del *Scottish Mining Museum*, com a museu nacional de la mineria de Escòcia custodia les col·leccions nacional de mineria, que comprenen un total de més de 60.000 elements, entre objectes, material d'arxiu, fotografies i llibres.

Pel que fa a la secció d'objectes, és evident que hi ha un gran nombre de peces d'equipament dels miners, tant del que s'emprava sota terra com a la superfície, i van des de pics i perforadores fins a sistemes d'autorescat, passant per làmpades, cascs i aparells de respiració. Així, aquests objectes van des de grans màquines fins a eines més petites i tot tipus d'indumentària i altres accessoris fabricats amb totes les especificitats tècniques que requereixen i que van en consonància amb l'evolució de la tecnologia i els avenços en seguretat laboral. A més d'aquests aparells i equipaments propis del treball miner, les col·leccions del museu també compten amb un important assortit d'elements relacionats amb la quotidianitat de les comunitats mineres. Aquí es troben també elements d'indumentària característics d'aquestes comunitats treballadores, fitxes metàl·liques, banyeres d'estany, sabó NCB, xancletes que fan referència a la instauració de banys a la mina, per evitar així que els miners arribessin bruts de carbó a casa, etc. Aquesta secció de la col·lecció compta també amb trofeus, banderes, pancartes, insígnies i medalles que il·lustren les aficions, els dies festius i les vacances dels miners i les seves famílies. Com ja hem dit, dins aquesta secció de la col·lecció hi ha elements d'indumentària de treball i elements de vestit quotidià de les comunitats mineres. A més, també s'utilitzen reproduccions de vestits, sobretot en aquelles parts en què es recrea un tram de la mina amb figures de persones adultes i de nens treballant-hi.

La col·lecció de fotografies comprèn més de 14.000 imatges que recorden el passat d'una activitat en recés i que mostren l'evolució de l'aspecte d'interiors de mines de

carbó i de les instal·lacions exteriors, els avenços tècnics com la mecanització, aspectes socials de la indústria minera –les comunitats, les gales i el paper de les unions de treballadors de la mineria, tant de caire local com nacional, etc.

Finalment, el museu té una biblioteca amb llibres, diaris, catàlegs comercials i altres publicacions periòdiques que cobreixen la història de la indústria minera a Escòcia. A més, els arxius del museu custodien una gran quantitat de documents originals relacionats amb les mines de carbó escoceses, incloses les que van pertànyer a la Loathian Coal Company. L'arxiu conserva també mapes i plànols de moltes mines escoceses.

Per últim, l'*Scottish Mining Museum*, que va nàixer, com hem dit, amb l'esperit de comunicar i preservar el llegat de la indústria minera escocesa, compta amb un important desplegament d'activitats i recursos didàctics de naturalesa molt diversa que van des de materials d'aprenentatge dirigits als mestres fins a visites guiades i interactives tant per escoles de primària i centres de secundària com per públics familiars i adults. També intervenen en projectes de cooperació i col·laboració en el camp de la ciència, el disseny industrial, la geologia, la dansa, la història local i l'art. A més, compten amb una aula didàctica i amb un oficina de suport didàctic que ajuda els ensenyants a programar visites fetes a mida de les especificitats curriculars de cada centre educatiu.<sup>237</sup>

1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complemen- taris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduc- cions

---

<sup>237</sup> Font consultada: *Scottish Mining Museum* <<http://www.scottishminingmuseum.com>> [consulta: 13 juliol 2009]

#### 8.4.6. La indumentària i la seva evolució històrica

Aquesta tipologia de museus és la que des d'un principi ha estat objecte d'estudi per aquesta recerca, donat que es tracta de museus on l'objecte que justifica la seva existència és exclusivament la indumentària. A més, no només exposen un gran nombre de vestits i altres accessoris, sinó que ho fan amb certa pretensió de mostrar-ne l'evolució històrica. La manera com ho fan és ben diferent segons els àmbits territorials i segons les subcategories que es poden delimitar dins aquest ampli grup de museus d'indumentària. Així doncs, per exemple, hi ha museus que mostren una evolució cronològica dels vestits a través d'una exposició més o menys permanent, que va canviant les peces per d'altres de característiques similars que no modifiquen el discurs museològic. Aquest és el cas dels museus d'indumentària de l'àmbit Britànic, de la Península Ibèrica i de la Península Itàlica. És el cas del *Museum of Costume and Assembly Rooms* de Bath –recentment reanomenat *Fashion Museum* i independitzat com a institució de les *Assembly Rooms*, que fan referència a l'espai o edifici on està ubicat el museu-, de la *Gallery of Costume* de Manchester, del *Museo del Traje de Madrid*, el Museu tèxtil i de la indumentària – Col·lecció Rocamora de Barcelona, de la *Galleria del Costume del Palazzo Pitti* de Firenze o del *Museo del tessuto e del costume* del Palazzo Mocenigo de Venezia, per exemple, on les peces estan exposades seguint un ordre cronològic que va des d'algunes peces aïllades del segle XVII, en pocs casos, fins a vestits complets de diferents dècades del segle XX, passant per vestits i complements diversos dels segles intermedis. Segons la realitat dels fons de les col·leccions de cada museu es fa més incidència en un moment històric o en un altre. Aquests museus d'exposició “permanent” poden, segons els casos –com el *Museum of Costume* de Bath o la *Galleria del Costume del Palazzo Pitti*-, exposar peces dels seus fons o en préstec en exposicions temporals que, en comptes d'estar ordenades cronològicament, ho fan de manera temàtica.

Hi ha una altra subcategoria de museus d'indumentària que queda exemplificada per molts museus que es troben en l'àmbit nord-americà, al menys pel que fa a la costa est i en la zona dels grans llacs, i es tracta d'aquella categoria on els museus d'indumentària basen les seves exposicions en mostres temporals que treuen a la llum diferents objectes de les seves col·leccions segons la temàtica de cada mostra –és el cas del *Costume*

*Museum Canada*, que té com un subtítol molt suggestiu “Celebrating Fashion, Culture and History”. En aquesta subtipologia l’element històric és present, però sol estar supeditat a un tema concret: la producció d’un dissenyador determinat, les peces de la col·lecció que pertanyen a un període rellevant de la història de la ciutat on és el museu, les peces que són part de la col·lecció llegada per un personatge cèlebre, etc.

També podem descriure una altra subcategoria de museus d’indumentària i que fa referència a aquelles col·leccions que configuren departaments d’indumentària –a vegades, de teixits i indumentària conjuntament- i que estan englobats dins de grans museus com el *Philadelphia Museum of Art*, el *Metropolitan Museum of Art* de Nova York, el *Fine Arts Museum* de Boston, el *Victoria & Albert Museum* de London o el *Musée des Arts Décoratifs* de Paris. Aquests museus, molt sovint englobats dins la categoria de museus d’arts decoratives, exposen una petita part de les seves grans col·leccions gestionades dins els departaments d’indumentària, a vegades de manera cronològica, altres vegades de manera temàtica, depenent del criteri que hi hagi darrera de cada exposició.

Per últim, hi ha una altra subcategoria dels museus d’indumentària que per la seva importància innegable serà considerada com a tipologia i descrita i analitzada més endavant; ens referim a aquells museus i col·leccions d’indumentària on l’èmfasi recau de manera molt explícita en la vessant dels vestits com a moda, com a elements de disseny i com a creacions artístiques.

Malgrat les diferències, es poden establir algunes característiques bàsiques comunes que descriuen i engloben els diversos tipus de museus d’indumentària que hem delimitat més a d’alt. Així doncs, podríem dir que una primera característica d’aquesta tipologia de museus és que la majoria mostren exemples d’indumentària occidental dels darrers tres-cents anys i només alguns d’ells exposen peces, gairebé sempre aïllades, d’èpoques anteriors.

Una segona característica d’aquests museus és, precisament, la de contenir elements de vestir de cultura material endògena, és a dir, els seus objectes són, fonamentalment, elements indumentaris de la cultura occidental. Això no és contradictori amb el fet que, a vegades, es puguin exposar objectes provinents d’altres cultures i que van passar a



formar part de la cultura endògena, com, per exemple, els xals i les bates de seda que s'importaven de l'Índia i la Xina als segles XVIII i XIX.

La tercera característica d'aquests museus fa referència a l'origen de les seves col·leccions que, tot i tenir diferents orígens concrets, sí neixen totes del convenciment que la indumentària és un element més de la cultura material d'una civilització i de la convicció que és necessari mostrar les diferents manifestacions indumentàries de cada moment històric.

Com a quarta característica trobem que el tractament general que se'n fa de la indumentària acostuma a ser des d'un punt de vista del seu component estètic. És a dir, en la majoria d'exemples exposats el vestit ha d'expressar quelcom per si mateix, per la perfecció en l'elaboració de les seves formes, per la riquesa i laboriositat dels seus detalls, per la peculiaritat dels seus teixits, etc. Això es deu al fet que la voluntat de col·leccionisme que hi ha al darrera de les peces d'aquests museus neix del valor afegit d'aquestes peces.

Finalment, com a darrera característica hi podríem afegir la potencialitat didàctica d'aquesta tipologia de museus, donat que els objectes que contenen, la indumentària i alguns complements, si se'ls interroga correctament poden expressar aspectes fonamentals del fragment d'història més o menys continu que representen; poden donar claus interpretatives sobre la societat que els va veure pels carrers i aparadors, poden simbolitzar un moment econòmic i polític concret, poden representar canvis tecnològics fonamentals, etc. Malgrat tot, la capacitat didàctica d'aquesta tipologia de museus sovint s'obvia o, en el millor dels casos, es redueix a temptatives tímides.

Per últim, cal fer notar que són molts els museus d'aquesta tipologia han estat renovats en els darrers anys o estan encara en procés de renovació: el Museu tèxtil i de la indumentària – Col·lecció Rocamora de Barcelona, que resta a l'espera de la creació del nou Centre del Disseny de la plaça de les Glòries de Barcelona, centre del que en formarà part; la *Gallery of Costume* de Manchester romandrà tancada fins el març de 2010, perquè s'estan ampliant els espais del museu i es renovaran les sales d'exposició; el *Museum of Costume and Assembly Rooms* de Bath que, com ja hem dit, s'ha format de nou en el *Fashion Museum*; el *Costume Museum of Canada* ha traslladat la seva seu i ha modernitzat la institució i les exposicions, etc. Amb aquest treball no pretenem

arribar a determinar els motius d'aquests canvis que de ben segur no poden considerar-se merament casuals i que, per tant, han de tenir arrels molt més profundes i complexes. El que sí convé, però, és deixar constància del fet que aquestes modificacions, que en la majoria de casos impliquen processos de modernització de les instal·lacions destinades al públic –amb una reorganització de les sales d'exposició i de molts altres espais multifuncionals des d'on donar a conèixer el museu a públics en principi no preferencials-, de les instal·lacions destinades a la conservació i recerca –magatzems, laboratoris, biblioteques, etc.- i d'altres espais, són el testimoni que dona gran legitimitat al paper que aquest tipus de museus amb col·leccions que mostren l'evolució històrica de la indumentària occidental tenen com a espais de socialització de la cultura en el món actual.

Exemples de museus:

COSTUME MUSEUM OF CANADA

Ubicació: Winnipeg, Maniitoba, Canada

Web: <http://www.costumemuseum.com/>

Adreça: 109 Pacific Avenue, Winnipeg, Maniitoba, R3T 4W3, Canada

Telèfon: 204 989 0072

Fax: 204 989 0074

Data de creació de la institució: 1983

Data de reobertura: 2007

Aquesta institució de caràcter nacional ubicada durant vint-i-tres anys al poble de Dugald, Maniitoba, va tancar les seves portes a la seva antiga seu a l'octubre de 2006 per traslladar-se al Exchange District de la ciutat de Winnipeg, Maniitoba. El nou centre del *Costume Museum of Canada*, popularment conegut com a *Canada's Museum of Fashion*, fou inaugurat a mitjans de 2007 en la que havia estat la seu del *Manitoba Children's Museum*. Aquest trasllat d'una petita població a la capital de la província de Maniitoba es va deure, entre d'altres raons, al desig d'incrementar el nombre de visitants, com es reflexa a l'article "Costume Museum of Canada moves to Winnipeg" de la CBC News "An average of about 15,000 visitors visit the museum each year. It hopes to make that number grow to 50,000 once it reopens in the city."<sup>238</sup>

Pel que fa a la seva col·lecció, el *Costume Museum of Canada* posseeix més de 35.000 objectes entre peces de vestir, accessoris i teixits i que van des del segle XVIII fins els nostres dies; aquests objectes procedeixen de donants canadencs i d'adquisicions de noves col·leccions. El museu compta també amb una col·lecció arxivística, amb moltes fonts primàries, en especial llibres i revistes especialitzades des del 1900 fins l'actualitat, així com dissenys i patrons de vestits. El museu té una biblioteca on es pot consultar tota aquesta documentació, i que és un espai dedicat a la recerca documental.

Pel que fa a la presentació al públic d'aquestes col·leccions es fa en dues sales on s'exposa la col·lecció amb un sistema de rotació base de vuit setmanes, de manera que

---

<sup>238</sup> "Costume Museum of Canada moves to Winnipeg"; CBC News, [cbcnews.ca](http://www.cbc.ca/canada/manitoba/story/2006/12/11/costume-museum.html), 11 desembre 2006: <<http://www.cbc.ca/canada/manitoba/story/2006/12/11/costume-museum.html>> [consulta: 14 juliol 2009]

cada dos mesos, aproximadament, s'inaugura una nova exposició. Aquest interval és ideal tant pel que fa a la conservació de les peces com al reclam de públic, perquè implica que cada dos mesos el museu es renovi i ofereixi al públic nous temes i nous objectes. Totes dues galeries expositives acostumen a estar obertes alhora; ja sigui amb una sola exposició que pot ocupar totes dues sales, ja sigui amb dues exposicions alhora, una en cada galeria. A més, el canvi d'exposició s'acostuma a fer de manera no simultània, per tal d'evitar que no quedi el museu sense cap exposició oberta al públic; és més, fins i tot a vegades es van muntant les noves exposicions al temps que es desmunten les anteriors.

Les col·leccions del museu s'exposen atenent a criteris temàtics ajustats a les característiques de les peces de la col·lecció. A tall d'exemple, citem algunes de les últimes mostres del museu: *Nightwear* (del 16 de gener al 12 d'abril de 2009), una exposició sobre la roba de nit i les influències culturals, polítiques i econòmiques que hi ha hagut i hi ha al darrera; *Inside out* (del 20 de gener al 13 d'abril de 2009), una exposició que aborda els intricats processos i sistemes de construcció dels vestits històrics; *The Wedding Dress* (del 10 d'abril al 21 de juny de 2009), que mostra un recull de vestits de núvia atípics; *Women of Style* (del 14 d'abril al 14 de juny de 2009), una retrospectiva sobre l'estil característic de cinc dones de Winnipeg; *The Dirty Thirties* (del 8 de juny al 6 de setembre de 2009), una exposició sobre un moment històric marcat per una societat avesada al luxe i la moda; *Mother Natures Fibres* (del 8 de setembre a l'1 de novembre de 2009), sobre les fibres i teixits naturals de la col·lecció, en commemoració del Dia Internacional de les Fibres Naturals, i *The Canadiana Collection* (del 14 de setembre al 7 de novembre de 2009), mostra que exposa la totalitat de la col·lecció Canadiana, recentment adquirida pel museu.

El *Costume Museum of Canada*, amb la seva reconversió, compta amb exposicions virtuals i ofereix la possibilitat de desar en préstec les exposicions passades –peces, panells interpretatius i maniquins- a les institucions culturals i els museus que ho desitgin.

El museu compta amb programes educatius per escoles que inclouen visites guiades a les exposicions, una visita al Narnia Wardrobe, que inclou vestits i accessoris per

disfressar-se, i un taller de manualitats. Pels estudiants de secundària i d'universitat s'ofereixen visites i seminaris.

El museu ofereix també pel públic general visites guiades en grup, visites fetes pel comissari de les exposicions i, fins i tot, visites als tallers i laboratoris amb demostracions d'embalatge incloses.

Per últim, els serveis del museu inclouen, a més d'una botiga de moda i el lloguer d'espais multifuncions, un servei de tractament i empaquetament de vestits de particulars per afavorir-ne la preservació.<sup>239</sup>

1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complemen- taris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduc- cions

<sup>239</sup> Font: *Costume Museum of Canada* <<http://www.costumemuseum.com>> [consulta: 14 juliol 2009]

## MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO

Ubicació: Madrid

Web: <http://museodeltraje.mcu.es/index.jsp?lang=esp>

Adreça: Avenida de Juan de Herrera, 2. Madrid (28040)

Telèfon: (+34) 91 5504700

Fax: (+34) 91 5446970

Data de creació de la institució: 2004

El *Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico* es una institució recent, tot i que té una llarga trajectòria. De fet, es tracta d'una col·lecció que ha variat de nomenclatura des del mateix moment de la seva gènesi, el 1925, amb la "Exposición del Traje Regional e Histórico" celebrada al Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid. Del 1927 al 1934 es va anomenar Museo del Traje Regional e Histórico, i el mateix any 1934 va passar a formar part del Museo del Pueblo Español, institució que perdurà fins el 1993. Aquest mateix any, el Museo del Pueblo Español y el Museo Nacional de Etnología es van unir per formar el Museo Nacional de Antropología. Finalment, el 2004 la col·lecció d'indumentària s'independitzà de nou amb la creació del Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico. Aquesta nova institució manté la noció primigènica de mantenir una secció dedicada al "traje histórico" i el respecte pel patrimoni etnogràfic i pretén potenciar-ne el seu estudi i anàlisi com a testimoni de la cultura dels pobles de l'Estat Espanyol.<sup>240</sup>

L'edifici que acull la col·lecció del *Museo del Traje* des de 2004, així com el centre de documentació, les oficines i els espais de magatzem i conservació, fou construït entre 1971 i 1973, segons el projecte de l'arquitecte Jaime López de Asiain, per situar-hi el Museo Español de Arte Contemporáneo. Aquest edifici ideal, després de les reformes necessàries dutes a terme per aïllar les peces de la incidència dels raigs solars,<sup>241</sup> es propietat de la Universidad Complutense de Madrid, que actualment reclama els seus drets sobre el terreny. Així, doncs, sembla que a partir de 2013, any en què finalitza la

---

<sup>240</sup> Les principals fonts consultades per a realitzar la present fitxa han estat: *Museo del Traje Centro. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico* <<http://museodeltraje.mcu.es/index.jsp>> [consulta: 29 juliol 2008] i AAVV, *Guía Museo del Traje*. Madrid: Museos Estatales, Ministerio de Cultura, 2006.

<sup>241</sup> Reforma astuta que ha aconseguit dos àmbits diferenciats: un espai interior que acull l'exposició d'indumentària, preservada dels grans vitralls que envolten l'edifici, i un espai exterior amb mòduls didàctics envoltat de vitralls que faciliten la utilització de llum natural.

cessió dels terrenys al Ministeri de Cultura per un període de cinquanta anys, el museu haurà d'estar ubicat en un altre emplaçament.<sup>242</sup>

El museu, a més de l'exposició permanent i un gran nombre d'exposicions temporals, desenvolupa una important tasca de difusió del seu fons, tasca que es publicita amb la programació trimestral d'una agenda d'activitats que va des de visites guiades fins a tallers per a gent gran, passant per visites escolars, tallers infantils, cursos, “encuentros con...”, conferències, “cortomeTrajes”, etc.

El guió museològic del museu és fonamentalment cronològic, amb una preponderància dels exemplars indumentaris (vestits i els seus complements) que van des del segle XVIII fins al moment actual. En aquest sentit, no es diferencia gaire d'altres museus sobre l'evolució de la indumentària occidental; en canvi, allò que diferencia el *Museo del Traje* de Madrid és el fet que disposa d'una sala introductòria amb un audiovisual on, en pocs minuts, s'explica l'evolució del vestit a la Península Ibèrica des d'època prehistòrica fins el segle XVI, període en què comencen a preservar-se exemples d'indumentària als fons del museu. En aquesta sala introductòria s'exposen, a més de manifestacions artístiques que suposen fonts primàries indirectes d'indumentària que no es conserva, els exemplars més antics de vestits i complements del museu. Aquestes peces normalment daten dels segles XVI-XVII i, com la resta dels vestits de l'exposició del museu, s'alternen per garantir-ne la conservació.

L'exposició permanent està articulada amb títols que fan convergir aspectes temàtics i cronologia, entre els que s'intercalen algunes sales específiques sobre indumentària etnogràfica i dissenyadors espanyols cèlebres. La distribució museològica és la següent: “Ver y conservar”; “Tiempos lejanos”; “Ilustración y Casticismo (1700-1788)”; “Afrancesados y burgueses (1789-1833)”; “Romanticismo (1833- 1868)”; “Del miriñaque al polisón (1868-1898)”; “El Traje Regional”; “Belle Epoque (1898-1914)”; “Mariano Fortuny (1871-1949)”; “Vanguardias y Modas (1914-1939)”; “La moda renovada (1939-1959)”; “Cristóbal Balenciaga (1895-1972)”; “Moda de autor (1930-1980)”; “Tiempos actuales” y “Diseñadores actuales”.

---

<sup>242</sup> “El Museo del Traje tendrá que buscar nueva ubicación” *MMMODA.es Cada día, noticias profesionales de moda*,

<<http://www.mmmoda.es/index.php/mod.noticias/mem.detalle/idnoticia.66830/recategoria.4005/chk.26f27f2afc423c6499baa12050f19d3a.html>> [consulta: 29 juliol 2008]

En tractar-se d'un museu d'indumentària la seva exposició permanent consta exclusivament d'elements indumentaris i accessoris relacionats. Principalment es compon de vestits i complement occidentals des del segle XVI fins el XXI, però és important, també, la sala dedicada als vestits regionals representatius de les diverses tradicions culturals del territori espanyol. Entre els elements exposats es poden trobar des de vestits i sabates, fins a bosses de mà i nines que segueixen la moda, però també màscares, estris rurals o davantals pertanyents al món tradicional que avui forma part del folklore popular espanyol.

Degut a les condicions adverses a què es troben sotmeses les teles en ser exposades al públic, malgrat els esforços de conservació invertits en la seva posada en escena amb vitrines especials i il·luminació mínima, les peces són rellevades constantment per altres d'anàlogues de la col·lecció. D'aquesta manera el danys causats en els vestits són els mínims i, al mateix temps, s'afavoreix la possibilitat de mostrar el màxim nombre de peces al públic, encara que sigui de manera alternada.

Les exposicions temporals tenen totes relació amb les col·leccions del museu i la capacitat de l'espai del museu permet la presència de diverses exposicions temporals al mateix temps, i fa del *Museo del Traje* una institució molt dinàmica. Així, doncs, versen o bé a l'entorn de manifestacions etnogràfiques relacionades amb el vestit o bé al voltant de la història de la indumentària i de la moda. A tall d'exemple, fem un breu llistat d'algunes de les darreres exposicions temporals que han tingut lloc al *Museo del Traje*: “Fotografía sobre cultura popular 2007” (5 de juny - 31 d'agost de 2008); “20 iconos del siglo XX” (13 de juny - 31 d'agost de 2008); “Yves Saint Laurent” (16 de juny - 20 de juliol de 2008); “Edward Steichen, fotografía de moda (Los años de Condé Nast, 1923-1937)” (26 de juny - 21 de setembre de 2008); “calzArteIII” (23 d'abril - 1 de juny de 2008); “Mujeres de blanco” (7 de novembre de 2007 - 24 de febrer de 2008) i “Juegos de papel” (12 de desembre de 2007 - 2 de març de 2008).

El dipòsit del museu compta amb més de 30.000 peces entre teixits, indumentària històrica, peces de dissenyadors contemporanis, indumentària popular, joiera i complements, elements d'aixovars religiosos, etc. A més, totes les peces es troben accessibles al públic en general a través del catàleg del *Museo del Traje*, que es pot consultar a través de DOMUS, un sistema integrat de documentació i gestió



museogràfica de la Subdirección General de Museos Estatales y Subdirección General de Tecnologías y Sistemas de la Información, del Ministerio de Cultura.<sup>243</sup>

En primer lloc, cal dir que l'exposició permanent del *Museo del Traje* compta amb diversos elements de mediació i interpretació que es complementen entre sí: audioguia; fulls descriptius de cada sala; punts interactius on aprofundir per navegar per les sales i aprofundir sobre els elements exposats; escenografies; pantalles amb reconstruccions virtuals i audiovisuals i mòduls didàctics i interactius.

Els recursos museogràfics de caire didàctic a ressaltar en l'exposició permanent són diversos. D'una banda, hi ha elements audiovisuals, com és el cas de la pantalla amb campana d'àudio de la primera sala de l'exposició permanent. Com ja hem dit, aquesta pantalla projecta una reconstrucció digital de l'evolució de la indumentària a la Península Ibèrica des de la prehistòria fins el segle XVI. Al llarg de l'exposició es troben altres reconstruccions virtuals on es mostra, per exemple, l'evolució de la roba interior femenina. D'altra banda, hi ha els anomenats "punts interactius", que són pantalles d'ordinador amb un *mouse* integrats tots elles en el mobiliari expositiu. Aquests recursos permeten recórrer les sales del museu i aprofundir en la informació de les peces que es desitgi.

A més dels elements descrits, el museu compta amb una gran sala didàctica que mereix una menció especial. La sala està ubicada de manera que discorre paral·lela a l'espai de la mostra permanent de la col·lecció, però n'està separada pels envans que protegeixen l'exposició de la llum del sol. Aquest espai està format per diversos mòduls interpretatius sobre aspectes relacionats amb la indumentària com són: les tecnologies aplicades, els colors i colorants, les implicacions simbòliques del vestit, les formes, els estils o modes, etc. Cada un dels mòduls compta amb interactius de tipologies diverses: trencaclosques; jocs d'ordinador; disfresses; mòduls integrats basats en els sentits on es combinen olors, tacte i elements visuals, etc.

El museu compta amb instal·lacions de la biblioteca i a la botiga, que compta, aquesta última, amb una secció àmplia de publicacions especialitzades en llengua castellana.

---

<sup>243</sup> L'adreça URL del catàleg electrònic del *Museo del Traje*. *Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico* és <<http://museodeltraje.mcu.es/busquedas/motorbusquedas/buscar.jsp>> [consulta: 29 juliol 2008]

1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complemen- taris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduc- cions

#### 8.4.7. La indumentària i els elements complementaris

Una altra gran tipologia de museus d'indumentària és la dels complements o accessoris que configuren part inseparable de la indumentària de cada època. El ventall d'elements complementaris és molt ampli: roba interior, barrets i vels, sabates, mocadors, perfums, perruques, maquillatge i cosmètica, guants, joies, etc. De fet, cada època històrica subratlla la importància d'un o diversos accessoris, mentre que d'altres es mantenen en la penombra. De fet, per exemple, el barret, que durant segles ha estat un element fonamental de la indumentària masculina, ha passat a ser un accessori secundari; res no impedeix, però, que algun dia torni a prendre el protagonisme que havia tingut. Igualment, el ventall, que ara s'utilitza molt residualment i amb motius sobretot funcionals –per proporcionar aire quan fa calor–, va ser un element indispensable de la indumentària femenina que posseïa tot un sistema simbòlic i de llenguatge. Així, per exemple, a l'Espanya dels Habsburg les dones de rang reial gairebé sempre apareixien retratades amb un ventall a la mà, com a símbol de la seva grandesa i posició; a més, les dones sabien com enviar missatges als seus pretendents a través de la posició del ventall, un sistema comunicatiu que actualment cap home o dona coneix perquè són accessoris del vestit avui en dia en desús.

A més, és important determinar que molts accessoris són tant o més importants que el vestit que acompanyen; per exemple, les dones del segle d'or espanyol havien de sortir al carrer cobertes amb algun tipus de vel o mocador sobre el cap i això tenia implicacions fins i tot econòmiques, ja que ostentar el comerç d'aquestes peces i dels teixits amb què estaven fetes era tot un privilegi difícil d'obtenir i l'atorgament dels permisos estava estrictament regulat. D'igual manera, en l'època de màxima proliferació dels punys i les corbates de punta com a decoració adherida a la camisa, entre finals del segle XVII i mitjans del segle XVIII, el govern francès va percebre la seva “indispensabilitat” i se'n va aprofitar de tal manera que va prohibir la importació d'aquestes manufactures per tal de potenciar-ne la producció i comerç interior d'aquests complements i generar, així, riquesa per l'estat. Tampoc concebem un vestit de cort amb mirinyac sense una gran perruca emblanquinada decorada amb rínxols i cintes o flors.

Així doncs, al llarg de la història de la cultura occidental els accessoris han proliferat i evolucionat tant com la indumentària i, com aquesta, engloben un gran potencial

didàctic que no sempre és prou explotat. Per tant, no és d'estranyar que així com encara hi ha botigues especialitzades en vendre sabates, cotilleria, barrets, perfums i cosmètics, guants i bufandes, hi hagi museus amb col·leccions només d'algun o diversos accessoris de la indumentària. A més, aquests museus de complements no només poden exhibir i explicar els objectes que mostren, sinó que, a més, poden donar molta informació sobre els processos de fabricació i creació d'aquests complements i quina ha estat l'evolució de la seva confecció al llarg del temps.

Els museus de complements de la indumentària són tan variats com accessoris d'indumentària hi ha hagut i hi ha. A França, per exemple, hi ha el *Musée du Parfum Fragonard*, amb seu a Grasse i amb branques a París, on s'exposa des d'una petita col·lecció de vestits fins a caixes i recipients de perfums de diferents èpoques des de l'antic Egipte fins el segle XX. A més, també s'hi explica la història de la confecció dels perfums, així com la història del disseny i dels fabricants dels recipients. També s'hi exposen destil·ladors, decantadors i altres estris propis de l'artesanía del perfum. A més, al museu de Grasse, que és alhora l'antiga fàbrica de perfums de la marca Fragonard, el visitant fa un recorregut pels espais de fabricació dels perfums i en coneix algunes de les tècniques tradicionals. A Canadà hi ha el *Bata Shoe Museum* de Toronto, un museu única i exclusivament de sabates on s'exposa calçat de diferents èpoques i de cultures diverses de manera més o menys cronològica, pel que fa a la seva exposició "semipermanent", o de manera temàtica amb exposicions temporals dedicades a les sabates del Rococó, o a les sabates de diferents tribus de nadius americans, etc. Sobre aquest complement tan important com la indumentària en la societat occidental, el calçat, hi ha també el Museu del calçat de Barcelona, situat al gremi de sabaters, o el *Museo del Calzado* de Elda, Alacant. Un altre exemple de museus d'aquesta tipologia és el *Fan Museum* de Greenwich que, així com dins el museu reial del Palau d'Aranjuez, exposa gran quantitat d'exemplars de ventalls decorats amb gran exquisidesa. Hi ha també museus dedicats a l'art de la perruqueria com el *Musée de la Coiffure* de Sainte Vertu, a França, o el Museu de la perruqueria Raffel Pagès de Barcelona –que exposa objectes molts dispars relacionats amb la història tant de la barberia com de la perruqueria i que van des d'estrís per afaitar ibèrics fins a una meravellosa col·lecció de assecadors de cabell amb alguns exemplars de la primera meitat del segle XIX, anteriors a l'era elèctrica, passant per estoigs de tractaments capil·lars anticaiguda, pòsters

publicitaris, ornaments fets amb cabells, obres d'art, gravats, butaques, navalles i bacines de barberia, productes capil·lars de diverses èpoques, llibres, etc.-; i a Portland, EUA, hi ha el *The Hat Museum*. Fins i tot hi ha un museu *on-line* de la calceteria, anomenat *Museum of Ladies Hosiery*, que té com a objectiu “trying to find good example of the different types of ladies sheer hosiery to show you including silk, rayon, nylon and cotton stocking along with tights or pantyhose which gives you a insight into stocking, tights and pantyhose history.”<sup>244</sup>

---

<sup>244</sup> *Museum of Hosiery*: <[http://www.squidoo.com/museum\\_of\\_hosiery](http://www.squidoo.com/museum_of_hosiery)> [consulta: 15 juliol 2009]

## Exemples de museus:

### BATA SHOE MUSEUM

Ubicació: Toronto, Canada

Web: <http://www.batashoemuseum.ca/>

Adreça: 327 Bloor Street West, Toronto, M5S 1W7, Canada

Telèfon: (416) 979-7799

Data de creació de la institució:

El *Bata Shoe Museum* traspasa les fronteres canadenques per passar a ser considerat el museu de sabates de tota l'Amèrica del Nord i compta amb més de 10.000 peces que cobreixen una gran extensió geogràfica –amb objectes tant de la tradició occidental com de tradicions culturals de tots els continents- i un gran abast històric calculat en uns quatre mil cinc-cents anys d'història, ja que tenen exemples que van des de sandàlies egípcies fins a sabates del segle XXI.

L'origen del *Bata Shoe Museum* es troba en la passió de Sonja Bata per les sabates, una arquitecte de professió dedicada a la reconstrucció del negoci del seu marit, fabricant de sabates txecoslovac emigrat a Canadà a l'inici de la Segona Guerra Mundial; i el resultat ha estat la creació d'un museu d'abast internacional. Sonja Bata, des de la dècada de 1940, ha rastrejat tot el món a la recerca de tot tipus d'exemples de calçat, des dels més ordinaris fins els més extraordinaris, fins arribar a constituir la col·lecció que avui conforma el fons del *Bata Shoe Museum*. Però no fou fins el 1979 que aquesta col·lecció es constituí en la *Bata Shoe Museum Foundation*, una fundació que realitza recerca i treball de camp de caire antropològic sobre el calçat de cultures natives nord-americanes, molt en especial dels inuit, i que s'ha anat eixamplant a d'altres indrets com Àsia o Àfrica. L'objectiu principal de la fundació és “to operate an international centre for footwear research which houses the Bata Shoe Museum's collection of over 12,500 shoes and related items” i ho fa amb el convenciment que “On the surface, shoes are an indication of personal taste and style, but a closer examination yields a different picture. Viewed chronologically, shoes trace a path through technological development and mark even the subtlest shifts in a society's attitudes and values. Footwear illustrates entire ways of life, indicating as it does the climate, religions, professions and attitudes

to gender and social status of different cultures through the ages. Whether they are objects of beauty or instruments of torture, shoes are surely signs of the times.”<sup>245</sup>

El *Bata Shoe Museum*, després de quinze anys d’existir com a fundació, va obrir com a museu el 6 de maig de 1995, en un edifici obra de Moriyama & Teshima Architects creat ex professo i que recorda una gran caixa de sabates tancada hermèticament amb un sostre voladís de coure a mode tapa de cobertura. Les parets són de pedra calcària que recorda per la textura i el color el cuir cru, sense manipular –un dels materials base per l’elaboració de sabates-. Malgrat el seu aspectes hermètic que afavoreix el control de llum, l’entrada i planta baixa de l’edifici són una vidriera contínua que fa la funció de gran aparador, des d’on es veu part de la botiga del museu, i que convida el vianant a entrar-hi. L’estructura interna està dividida en tres plantes on els espais de serveis al públic i d’exposició i els dedicats a conservació i recerca estan organitzats de manera molt senzilla i funcional.

La col·lecció del museu, que compta amb 12.500 objectes, està classificada segons les categories següents: Africa, China, India, Japan, Korea, Latina America, Middle East, North American Indian, Circumpolar, History of Western Fashion i Walk of Fame. D’entre aquestes seccions les més cabdals són la que recull exemples d’història del calçat occidental, la de sabates de dissenyadors del segle XX i XXI i la col·lecció de sabates de cultures nord-americanes i àrtiques –una col·lecció que ha instigat viatges i beques de recerca per estudiar la fabricació del calçat indígena-. Tots els objectes que no estan en exposició es guarden al magatzem de conservació i és important ressaltar, ja que el mateix museu ho considera rellevant, que se sotmeten tasques de conservació i no de restauració, perquè és la voluntat del museu preservar les sabates com a objecte d’ús que són, elements que han estat calçats per persones i amb totes les deformacions i tares que la seva utilització comporta.

Cal afegir que el museu compta també amb una col·lecció d’objectes molt diversos que tenen com a nexa comú el fet que il·lustren aspectes de la història del calçat. Aquests objectes van des d’elements decoratius amb forma de sabata –caixes de tabac, joies,

---

<sup>245</sup> *Bata Shoe Museum*: <[http://www.batashoemuseum.ca/media/background/birth\\_of\\_museum.shtml](http://www.batashoemuseum.ca/media/background/birth_of_museum.shtml)> [consulta: 16 juliol 2009]

etc.-, fins a material gràfic com gravats en fusta del segle XIV, caricatures litogràfiques del XIX o pintures i escultures.

Pel que fa a les galeries d'exposició són quatre grans contenidors neutres concebuts per afavorir la màxima flexibilitat a l'hora d'idear exposicions i amb un estricte control ambiental, on la llum natural no hi té accés. Habitualment, tres sales es destinen a exposicions temporals temàtiques, per mostrar diferents aspectes de les col·leccions del museu, i la quarta es destina a una exposició semipermanent que varia els objectes, però no el fil museològic. Sota el títol *All About Shoes: Footwear Through the Ages*, aquesta exposició semipermanent pretén ser un viatge a través de 4.500 anys d'història del calçat i explica aspectes com la seva evolució, els diversos usos al llarg del temps, els mètodes i materials emprats en la seva elaboració i el seu paper en el nostre imaginari simbòlic i quotidià. Les fonts objectuals emprades per resseguir aquest guió històric van des de antigues sabates funeràries, fins a sabates de seda xineses i sabates de saló d'alta costura. Pel que fa a les exposicions temporals en citem algunes de les més recents per tal d'il·lustrar l'abordament que se'n fa: *Bound for Glory: Cutting-Edge Winter Sports Footwear*; *Chronicles of Riches: Treasures from the Bata Shoe Museum*; *Beauty, Identity, Pride: Native North American Footwear*; *On Pointe: The Rise of the Ballet Shoe*; *The Charm of Rococo: Femininity and Footwear in the 18th Century*; *Watched by Heaven, Tied to Earth: Summoning Animal Protection for Chinese Children*; *Icons of Elegance: Influential Shoe Designers of the 20th Century*; *Beads, Buckles & Bows: Four Hundred Years of Embellished Footwear*, i *Appeasing the Spirits: Alaskan Coastal Cultures*.

A més de les exposicions temporals i la semipermanent, el museu fa breus exposicions d'una o dues setmanes que anomenen exposicions “*Snapshot*”, també compta amb un servei d'exposicions *on-line* i, finalment, presta per exposicions itinerants mostres temporals passades. Per últim, cada mes el museu ofereix des de la seva web una *podcast*, un arxiu sonor, acompanyat de fotografies, d'una duració de tres a quatre minuts, en què un expert parla sobre un article de la col·lecció, de manera que des de casa el visitant pot aprendre a fons la seva història i significat. És una forma més de donar conèixer i apropar al públic no només els objectes, les sabates, sinó la seva història i les seves implicacions culturals.



Finalment, el *Bata Shoe Museum* compta amb un departament educatiu que treballa tant dins com fora del museu i que amb les nombroses activitats i programes didàctics que dissenya contribueix a posicionar encara més si cap el museu com una institució al servei de la ciutadania.

1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complementaris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduccions

## MUSÉE DU PARFUM FRAGONARD

Ubicació: Grasse, France

Web: <http://www.fragonard.com/>

Adreça: 20 Boulevard Fragonard, 06130 Grasse, France

Telèfon: +33 (0) 4 93 36 44 65

Fax: +33 (0) 4 93 36 57 32

Data de creació de la institució: Dècada de 1960

El *Musée du parfum* de la casa perfumera Fragonard és de caire privat i té tres seus, totes elles associades a una botiga Fragonard: la primera, oberta a la dècada de 1960 al primer pis de l'edifici de la fàbrica de perfums Fragonard; la segona és un museu-botiga i fou inaugurada a París a la rue Scribe, el 1968, i la tercera es troba també a París, al Boulevard des Capucines, i fou oberta l'any 1983. A més, aquesta empresa que fou fundada el 1926 també ha obert al públic la seva fàbrica històrica, l'*Usine Historique* Fragonard, i la fàbrica de flors, totes dues a Grasse, que és una de les localitats tradicionals de fabricació de perfum no només de França, sinó de tota Europa. Per últim, el *Musée provençal du costume et du bijou*, obert el 1997, també forma part d'aquest conjunt d'espais oberts al públic.

El *Musée du parfum*, situat a la primera planta de l'*Usine Historique* Fragonard, és un edifici que fou construït el 1782 amb la funció d'albergar una manufactura de pell adobada i que al segle XIX passà a ser una manufactura de perfums.<sup>246</sup> El 1926 passà a anomenar-se *Parfumerie Fragonard*, en honor al pintor Jean-Honoré Fragonard, que era natural de Grasse. A la planta baixa de l'edifici encara avui s'elaboren perfums, cosmètics i sabons seguint els mètodes tradicionals. Les visites guiades gratuïtes a la fàbrica i que mostren els diversos processos que hi ha al darrere de la creació dels seus productes conclouen amb la visita lliure al museu del perfum, que recorre tres mil anys d'història d'aquest producte i compta amb objectes que van des d'ampolles i recipients de perfum, caixes de presentació de les ampolles, alambins, òrgans de perfum, i molts altres documents i aparells diversos que fonamentals per narrar la història de la

---

<sup>246</sup> De fet, no és estrany aquesta coincidència, ja que moltes fàbriques de adobar pell manipulaven també perfums, perquè els productes utilitzats en els processos de adobar eren molt forts i pudents i es feia indispensable un tractament final que neutralitzés les olors.

fabricació d'aquest element accessori de la indumentària, molt apreciat al llarg del temps.

La museografia utilitzada és de format clàssic, amb objectes disposats en les vitrines segons criteris cronològics i tipològics. La primera sala està dedicada a exemples antics d'estrís relacionats amb el perfum i els cosmètics. S'hi poden trobar des d'ungüentaris egipcis, recipients per cosmètics de terracota àtica, mescladors d'essències de vidre d'època romana i cremadors de perfum otomans. En una altra sala s'hi exposa una col·lecció nombrosa de *pomanders*, que són boles metàl·liques –la majoria d'exemples són d'argent treballat i van des de finals de l'Edat Mitjana fins el segle XVIII- amb una cadena que acostumaven a penjar-se de la faldilla, d'un fermall o d'alguna polsera, i que en el seu interior hi duïen herbes aromàtiques que expulsaven olors perfumats. Aquest període que va de l'inici del Renaixement al segle de les llums també està representat per flascons de perfum de vidre i porcellana. El segle XVIII està també caracteritzat per les caixes fetes de pela de bergamota, una planta aromàtica molt cultivada a Grasse, i que fou també utilitzada pels artesans per tal de crear caixes pintades que servien per guardar-hi dolços, tabac i joies. El discurs cronològic segueix amb objectes del segle XIX, que van des d'estoigs amb assortits de productes cosmètics i estoigs d'afaitar amb locions perfumades fins a anells amb flascons amagats, tot passant per bastons de passejar amb perfumers i guants perfumats. El segle XX està representat fonamentalment amb flascons i etiquetes de disseny pertanyents a marques com Christian Dior, Chanel, Lavin, Rochas, Ricci, Balmain, Patou i, sobretot, Fragonard.

Aquest discurs històric es troba barrejat amb una disposició a vegades temàtica, que inclou també alambins de coure, decantadors de vidre i algun altre estri tècnic.

El museu exposa alguns exemples de vestits de camp de mussolina i de cotó del segle XIX que provenen, molt probablement, de la col·lecció del *Musée provençal du costume et du bijou*; i, a més, alguns elements de decoració corporal, com collars, anells i polseres, a més de les *pomanders* o pomes de perfum, que eren considerats també elements decoratius.

Els diversos museus Fragonard manquen de departament didàctic, donat que en realitat no són més espais de producció i de venda que, com a valor afegit, ofereixen als seus

clients i a tots els usuaris que ho desitgin l'oportunitat de contemplar objectes relacionats amb l'art del perfum.<sup>247</sup>

1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complementaris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduccions

---

<sup>247</sup> Fonts consultades: MAILLET-CONTOZ, F. A. *Fragonard, 80 ans de passion*. Grasse: Fragonard Parfumeur, 2006; ZANELLA, A. *Le Musée provençal du costume et du bijou*. Roma: Palombi Editori, 2003, i el web de <<http://www.fragonard.com>> [consulta: 16 juliol 2009]

#### 8.4.8. La indumentària i la moda

Hi ha una altra tipologia de museus d'indumentària on allò que es pretén ressaltar és la seva relació amb el món de la moda. En especial, es tracta de museus on les peces que s'exposen tenen importància per haver estat creades per un dissenyador o casa de moda concrets. En aquest sentit, són museus amb col·leccions basades fonamentalment en vestits de finals del segle XIX i del segle XX i principis del XXI..

El concepte moda és molt ric i a vegades fins i tot contradictori. Per alguns, allò que està de moda és allò que tothom porta en un moment determinat i que abans no es portava i pot ser fruit d'un canvi de mentalitat, d'un canvi socioeconòmic, d'un fet polític concret, etc. Per d'altres, però, anar a la moda és avançar-se, innovar, ser el primer en portar quelcom diferent que un cop es popularitza deixa de ser moda per passar a ser quelcom comú.

La controvèrsia de la moda no es limita a aquesta manca de consens en la seva definició, sinó que s'estén entre els historiadors de la indumentària, que no es posen d'acord per determinar en quin moment concret neix la moda. Per alguns es remunta a la baixa Edat Mitjana, en el moment en què la individualització dels éssers humans es manifesta en totes les seves dimensions: en la seva obra artística, en els seus pensaments, en la seva indumentària, etc. Si aquest fos el moment inicial del fenomen "moda" el seu origen seria prioritàriament italià, ja que fou a les pròsperes ciutats estat italianes on es donà aquest primer fenomen. Casualment, o precisament no per casualitat, aquestes ciutats s'enriquien bàsicament amb el comerç de teles més o menys luxoses, i la creació d'un certa necessitat de vestir *alla moda* provocava un major consum d'aquestes teles. Altres historiadors consideren que la moda neix al segle XVIII, als salons del palau de Versailles, on tothom intentava seguir *la mode* que imposaven la reina Maria Antonieta i la seva "Ministra de Moda", Mademoiselle Rose Bertin. Però l'origen de la moda tal i com l'entendem en l'actualitat cal situar-lo a finals del segle XIX i principis del segle XX, amb els primers sastres que van saber transcendir el seu ofici per convertir-se en dissenyadors de moda: l'anglès Charles Frederick Worth i el francès Paul Poiret. Aquests personatges creaven els seus dissenys exclusius per emperadrius, burgeses benestants i actrius famoses, però la indústria tèxtil es va encarregar de fer-ne còpies que els grans magatzems venien a preus assequibles

per les classes populars. Aquest fenomen ha perdurat al llarg del segle XX, i s'hi ha instaurat sense problemes en ple segle XXI, on la moda que porten els actors i actrius de Hollywood és immediatament seguida per les grans masses gràcies a les col·leccions a preus assequibles de botigues com Zara, Mango, Massimo Dutti, etc. Però a més, al segle XXI s'ha generat una petita inversió: hi ha dissenyadors de renom, com l'italià Roberto Cavalli o l'estatunidenc Adam Lippes que creen línies de moda per ser venudes a grans cadenes com H&M o Mango, respectivament; o, fins i tot, hi ha personatges famosos que posen el seu nom i la seva cara, i potser algunes de les seves idees, i creen col·leccions per aquestes marques –com és el cas de la model Kate Moss per Topshop, les actrius Mónica i Penélope Cruz per Mango, Madonna per H&M o Scarlett Johansson per Reebok-.

Doncs bé, hi ha museus on els objectes indumentaris representen part d'aquesta història de la moda. En primer lloc, són museus amb col·leccions molt heterogènies pel que fa a la naturalesa del seu finançament i del seu origen –n'hi ha de públiques, altres són privades- i a la quantitat d'objectes dels seus fons. Hi ha museus que compten amb col·leccions extenses com el *Museum at FIT*, que té 50.000 objectes, entre vestits i accessoris, d'altres, en canvi, són més modestes, com el *Musée de la Mode de Marseille*, que només compta amb uns 6.000 objectes indumentaris.

En segon lloc, es tracta de col·leccions que acostumen a exhibir-se en exposicions temporals que versen sobre un tema determinat. Els temes són molt variats i poden anar des de retrospectives sobre la creació d'un dissenyador concret fins a l'evolució d'un determinat element de la indumentària, que pot ser, per exemple, un accessori, durant un període de temps determinat.<sup>248</sup> Per exemple, l'exposició del *Musée de la Mode et du Costume de la Ville de Paris-Palais Galliera* “Les années folles (1919-1929)”, que

---

<sup>248</sup> La temporalitat de les seves exposicions és un factor important, perquè segons el pressupost de cada institució pot fer que durant mesos el museu no ofereixi cap exposició. Aquest és el cas, per exemple, del *Musée de la Mode et du Costume de la Ville de Paris*, que només fa d'una a dues exposicions anuals i en l'impàs de temps que va d'una a altra exposició resta tancat als visitants. No és el cas, però, del *Museum at FIT* de Nova York, que tot i funcionar a base d'exposicions temporals mai roman tancat, ja que sempre hi ha, com a mínim, una exposició i en alguns moments de l'any pot arribar a presentar fins a tres exposicions temporals diferents. El fons econòmic d'aquesta darrera institució permeten que això sigui així, i, fins i tot, des del 2005 existeix la *Fashion & Textile History Gallery*, que presenta caràcter d'exposició permanent en el sentit que sempre hi exhibeix alguna exposició, malgrat la seva temporalitat en tant que cada cinc o sis mesos canvia el tema i els objectes exposats. Només roman tancada durant una o dues setmanes per poder dur a terme el canvi d'exposició, però en aquest període sempre hi ha obertes, com a mínim, una de les altre dues galeries.

tingué lloc del 20 d'octubre de 2007 al 29 de febrer de 2008, recollia vestits i complements que eren representatius de l'esperit d'aquella època: vestits de tall recte de Paul Poiret que abandonaven l'ús de cotilles i comportaren l'alliberament del cos femení, paral·lel a la llibertat social que experimentaren les dones en la dècada dels anys vint; vestits per practicar esports com el tennis i la natació; roba masculina per les *garçons*; accessoris exòtics i luxosos fruit del despertar dels sentits de la població europea després dels anys grisos que suposà la Primera Guerra Mundial, etc. Un altre exemple d'exposició temàtica seria la que el *Museum at FIT* de Nova York va desenvolupar entre els mesos de maig i novembre del 2007 i que va anomenar "Luxury". En aquest cas, el tema no consistia en acotar un període de temps i estudiar-ne les seves manifestacions indumentàries, sinó que va consistir en analitzar el luxe des d'un punt de vista històric, l'evolució del luxe al llarg de la història, i des d'un punt de vista formal, diferents maneres d'expressar el luxe en la indumentària i els seus complements.

En tercer lloc, alguns d'aquests museus de moda poden estar lligats a escoles o centres de recerca de disseny, moda, confecció, etc. Paradigmes d'aquest tipus de museus de moda són el *Fashion & Textile Museum* de la *Academy for Fashion, Textiles & Jewellery* de Londres o el *Museum at FIT* del *Fashion Institute of Technology* de Nova York. La intenció didàctica de les exposicions d'aquests museus és intrínseca a la naturalesa d'aquestes institucions, perquè en primer lloc hi ha la voluntat d'instruir els seus propis alumnes, més enllà d'atreure visitants externs. Així, el valor educatiu d'aquestes col·leccions és doble: permeten la recerca i estudi dels seus fons alhora que n'exposen una part.

En quart i últim lloc, si bé és cert que tradicionalment el concepte "moda" ha estat menystingut en els ambients acadèmics per ésser considerat un camp superficial i, en conseqüència, s'ha evitat sovint el terme a l'hora de nomenar molts museus, instituts i col·leccions d'indumentària que tenien una part important de peces de dissenyador, sembla que darrerament aquesta tendència s'està invertint o, com a mínim, s'està normalitzant o acceptant el terme i la seva conceptualització, i són cada cop més els museus que s'estan formulant de nou sobre aquests paràmetres. Exemples d'això en són dos dels museus d'indumentària de referència de l'àmbit europeu i dels que ja n'hem fet esment: l'antic *Museum of Costume and Assembly Rooms* de Bath, que ha passat a

anomenar-se *Fashion Museum* i el Museu Tèxtil i d'Indumentària – Col·lecció Rocamora, que està previst que en un futur passi a formar part del gran centre Disseny Hub de Barcelona i que ja ha reorganitzat les seves sales de mostra –que ha traslladat del Palau del Marquès de Lió al Palau de Pedralbes- amb una organització temàtica que combina vestits de dissenyador amb els seus referents històrics.



Exemples de museus:

FASHION AND TEXTILE MUSEUM. THE ACADEMY FOR FASHION,  
TEXTILES & JEWELLERY

Ubicació: London

Web: <http://www.ftmlondon.org/>

Adreça: Fashion and Textile Museum, 83 Bermondsey Street, London, SE1  
3XF, UK

Telèfon: 020 7407 8664

Fax: 020 7089 9416

Data de creació de la institució: 2003

Data de reobertura: 2008

El *Fashion And Textile Museum* (FTM) és un museu privat que fou concebut per la dissenyadora de moda avantguardista Zandra Rhodes, guanyadora del *Designer of the Year Award* el 1972 i el 1974. El seu talent per assolir dissenys innovadors i, fins i tot, iconoclastes la va portar a convertir-se en *Royal Designer for Industry and Commander of the British Empire* el 1997. Va fundar el museu amb la finalitat de posar a l'abast del públic en general i dels estudiants de disseny algunes experiències i objectes del món de la moda i l'art tèxtil. A més, una particularitat del museu és que alberga també un institut de disseny, *The Academy @ FTM. Academy for Fashion, Textiles and Jewellery*, que és una sucursal del Newhan College i que té com a objectiu servir com a inspiració a tota una nova generació de dissenyadors i proporcionar-los espai per treballar i desenvolupar la seva creativitat.

L'edifici del museu i de l'acadèmia de disseny i moda està situat al bell mig de Bermondsey Village, un barri vinculat al món de la moda, i és obra del arquitecte mexicà Ricardo Legorreta.

El museu compta amb una nombrosa col·lecció de materials relacionats amb el disseny i la producció de moda, teixits i joies que inclou la col·lecció d'objectes del *Fashion and Textile Museum*, el DAKS Simpson Paper Archive i la col·lecció de Zandra Rhodes. Pel que fa a la col·lecció del FTM està formada per peces clau que marquen el punt d'inflexió de la moda contemporània des de 1947 fins l'actualitat –amb disseny de

Christian Dior, Balenciaga, Biba, Mary Quant i Vivienne Westwood-. S'està creant un arxiu digital d'aquesta col·lecció per tal que sigui accessible la seva consulta per l'estudi i la recerca; a més, es pot visitar els arxius físics per l'estudi de les peces prèvia concertació de cita. El DAKS Simpson Archive és l'arxiu de la companyia de vestits a mida DAKS Simpson, fundada el 1894 a la zona de Whitechapel de Londres i que encara avui té una gran força a la moda contemporània anglesa, amb una àrea d'exportació que comprèn més de trenta països. Aquest arxiu consta de gravats, dibuixos i fotografies que van dels anys trenta del segle XX fins avui, i constitueix un recull de documentació gràfica de les tendències de gairebé tot el segle XX. Pel que fa a la Sandra Rhodes Collection atresora més de quaranta anys de treball d'aquesta creadora, i inclou patrons de paper, teixits, mostres i ephemera.

La primera exposició del FTM i que va inaugurar el museu el 2003 es va anomenar My Favourite Dress. Va incloure exemples, tots provinents de les col·leccions del museu, dels setanta millors dissenyadors del món, des d'Alexander McQueen, fins a Oscar de la Renta, passant per Jean Muir, Biba, Laura Ashley, Jean Varon i Thea Porter, entre d'altres. A la primera etapa del museu, de 2003 a 2005, el sistema d'exposicions consistia en muntar una exposició anual i mantenir-la tot l'any. Algunes vegades hi havien conviscut dues mostres. Altres exposicions d'aquest període van ser "Sampling the 70s", que tingué lloc de l'1 de gener a l'1 de juny de 2004; "Zandra Rhodes: A Lifelong Love Affair with Textiles", en exposició de l'1 de gener fins el 31 de desembre de 2004, i "i-Dentity: 25 years of i-D", una exposició multisensorial en commemoració del vint-i-cinquè aniversari de la revista de tendències i-D i que fou l'exposició de l'any 2005.

Després de la completa renovació del museu, duta a terme entre el 2006 i el 2007, el sistema d'exposicions inclou de dues a tres l'any i la majoria estan esponsoritzades per empreses i institucions tant del món de la moda com del sector cultural. Així, algunes de les mostres que s'han fet des d'aleshores han estat "Peacocks and Pinstripes – A Snapshot of Masculine Style" (del 8 de febrer al 31 de maig de 2008); "Little Black Dress" (del 20 de juny al 25 d'agost de 2008); "Billy: Bill Gibb's Moment in Time" (del 24 d'octubre de 2008 al 18 de gener de 2009); "Swedish Fashion: Exploring A New Identity" (del 6 de febrer al 17 de maig de 2009), i "Undercover: The Evolution of Underwear" (del 12 de juny al 27 de setembre de 2009). A més, aquestes mostres es

poden des de la web del museu en un arxiu de *podcasts* i vídeos penjats a *youtube*. Aquest fet posa de manifest la modernitat del museu i la seva capacitat d'emprar els mitjans més actuals i més difosos per democratitzar el món del disseny i la moda i permetre el seu accés al major nombre de persones amb el mínim de costos.

La *Academy @ FTM*, com ja hem dit, té com a objectiu ser un espai d'aprenentatge i un trampolí per a noves promeses del món de la indústria de la moda, el tèxtil i la joieria. Amb aquesta finalitat ofereix un nombre molt variat de cursos, programes educatius, ofertes de pràctiques en la indústria de la moda, etc. que abracen disciplines i nivells variats per tal d'arribar al major nombre de persones interessades en aquest camp. A més, l'acadèmia col·labora amb el London Style, un organisme que aporta als creatius tots aquells coneixements i estratègies empresarials fonamentals per subsistir i tenir èxit en el món de la moda.

Per últim, els espais del museu poden ser llogats per portar-hi a terme activitats relacionades amb la moda, i allotgen tallers de creació, activitats infantils i espectacles nocturns, entre d'altres esdeveniments.<sup>249</sup>

1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complemen- taris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduc- cions

<sup>249</sup> Font: *Fashion And Textile Museum. The Academy For Fashion, Textiles & Jewellery* <<http://www.ftmlondon.org>> [consulta: 10 juny 2009]

## MUSEO DE LA MODA DE SANTIAGO DE CHILE

Ubicació: Santiago de Chile

Web: <http://museodelamoda.cl/>

Adreça: Avda. Vitacura, 4562 Vitacura, Santiago, Chile

Telèfon: (0)2 218 7271

Fax: (0)2 212 1062

Data de creació de la institució: 2006

El *Museo de la Moda* de Santiago de Chile és una institució d'origen privat que té com a fundador un empresari del món tèxtil, Jorge Yarur Bascuñán, d'origens palestins, i que neix el 2006 sota la fórmula de fundació sense afany lucratiu que té com a objectiu estatutari "la investigación, desarrollo y difusión de la cultura y el arte, a través de la formación, explotación y desarrollo con carácter permanente del 'Museo de la Moda y Textil', museo abierto a la comunidad, especializado y representativo de la historia del vestuario textil."<sup>250</sup>

Els orígens del museu es troben, doncs, en la família Yarur, una nissaga cristiana de Palestina i en Juan Yarur Lolas que el 1914, forçat per la inseguretat policial i social de les minories cristianes als territoris dominats per l'Imperi Otomà, va emigrar cap a Amèrica. En un primer moment es va instal·lar amb la seva dona a Bolívia i a Perú, on van portar a terme activitats relacionades amb la indústria tèxtil. Finalment es van instal·lar a Xile, en concret a Santiago, on el 1936 van obrir la fàbrica tèxtil SA Yarur Manufacturas Chilenas de Algodón. L'hereu d'aquesta empresa fou Jorge Yarur Banna, el primogènit de Juan Yarur Lolas, pare de l'actual president de l'empresa i creador del *Museo de la Moda*.

El museu està ubicat a la casa que els pares del seu fundador, Jorge Yarur Bascuñán, van encarregar als arquitectes Carlos Bolton, Sergio Larraín i Luis Prieto com a casa familiar i que es va acabar el 1961. L'edifici, d'estil minimalista, compta amb 1.500 m<sup>2</sup> i està construït amb formigó reforçat i rodejada de grans vitralls que donen a un parc de 10.000 m<sup>2</sup> amb jardins disposats de manera esglaonada i que compten amb arbres, arbustos i plantes tant natives com exòtiques. L'edifici del museu està cobert per un

---

<sup>250</sup> *Museo de la moda de Santiago de Chile:*

<[http://www.museodelamoda.cl/joomla/index.php?option=com\\_content&view=article&id=49&Itemid=34&lang=en](http://www.museodelamoda.cl/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=49&Itemid=34&lang=en)> [consulta: 10 juny 2009]

sostre de teules de fusta amb alerons que recorden les construccions japoneses tradicionals i s'hi accedeix a través d'una terrassa de fusta flotant i que està situada sobre l'aigua.

Pel que fa a les col·leccions, el museu compta amb elements de vestuari i complements que inclouen des de miralls de l'antic Egipte fins a les creacions de moda més actuals. Compta també amb una col·lecció d'articles de tennis que van des de raquetes, trofeus i material imprès –com un tractat de tennis del segle XVI- fins a nombrosos exponents de vestits d'aquesta disciplina esportiva.

El gran *handicap* del museu rau precisament en l'exposició de les seves col·leccions, que es presenten al públic amb mostres temporals força breus, algunes d'elles duren tant sols un mes, i que van a raó d'una exposició per any, per la qual cosa el paper del museu com a espai de visita queda reduït a uns quants dies l'any. Les exposicions que s'han dut a terme al museu són *Guerra y seducción* –que analitza l'impacte de les dues guerres mundials sobre la societat i els seus codis de seducció-; *Diana: inspiración para una nueva generación* –que va involucrar grans dissenyadors emergents a través de la confecció d'un vestit realitzat amb bandes tèxtils i inspirat en la imatge de Diana de Gales-; *Iconos de la música* –una mostra que va recollir objectes pertanyents a algunes de les grans icones musicals del segle XX i XXI com vestits dels *Beatles*, una bufanda de Jimi Hendrix, les guitarres de Bono i *The Edge*, una trompeta de Miles Davis, una jaqueta de Kurt Cobain, polseres de la Britney Spears, una jaqueta i un barret d'Elvis Presley, etc.- i *Vistiendo el tiempo* –que tenia com a objectiu transmetre la importància de la història de la moda de manera retrospectiva, tot començant amb la dècada del 2000 i reculant fins arribar al segle XVII-.

El *Museo de la Moda* està organitzat en cinc departaments, atenent a les funcions que realitza cada un. Així, hi ha el departament de “Comunicaciones y difusión”, que té com a objectiu promoure el coneixement del museu de la moda a través de diverses activitats lligades a l'educació, el màrqueting i la promoció dels seus productes; el departament “Adquisiciones”, que s'encarrega tant de la compra com de les donacions de les peces del museu –que són vestuari, accessoris i documents relacionats-; el departament “Operaciones” s'encarrega de les tasques de seguretat, vigilància, neteja i reparacions del museu; el “Departamento de Investigaciones” es responsabilitza de les àrees que

tenen a veure amb el comissariat de les exposicions –recerca i propietat de les exposicions-, el registre –inventari de les peces del museu- i el centre de documentació, i “Centro de Conservación”, que s’encarrega tant de les tasques de conservació com de restauració i que té com a funció garantir la cura i preservació de les col·leccions del *Museo de la Moda*, a través de la conservació preventiva i la restauració de les peces tèxtils que ho necessitin. Aquest darrer departament, que requereix d’instal·lacions molt particulars, compta amb àrees de recerca dissenyades i equipades per a realitzar les diverses accions que els objectes poden requerir per assegurar-ne l’estat de conservació i un laboratori d’alta tecnologia que permet realitzar intervencions específiques als objectes i dur a terme activitats de recerca i anàlisi científics, sense alterar-ne el valor patrimonial. A més, aquest departament compta amb depòsits especials d’emmagatzematge de peces que segueixen les regulacions internacionals de conservació. El centre de conservació està subdividit en quatre àrees –‘conservació preventiva’, ‘maquinaje’, ‘restauración textil’ i ‘restauración de artes decorativas’- cada una d’elles integrada per professionals i tècnics especialitzats.

A més dels espais d’exposició i d’emmagatzematge, el museu compta amb una biblioteca, un restaurant i una botiga, on es poden trobar una gran varietat de productes relacionats amb les exposicions i col·leccions del museu –postals, catàlegs, llibres i souvenirs-, a més de productes exclusius fets per dissenyadors xilens com joies, moneders o bufandes, entre d’altres.<sup>251</sup>

1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complemen- taris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduc- cions

---

<sup>251</sup> Font: el web del *Museo de la moda de Santiago de Chile* <<http://museodelamoda.cl>> [consulta: 10 juny 2009]

#### 8.4.9. La indumentària i el seu tractament monogràfic

A Europa, per raó de la seva història, s'han anat formant conjunts monogràfics d'indumentària vinculats a criptes sepulcral, capelles funeràries i conjunts de tombes diversos. Normalment, es tracta de panteons corresponents a membres de la reialesa, de l'alta noblesa, dignataris de l'església i, en general, membres d'estaments privilegiats de l'Antic Règim. Amb tot, malgrat el nombre relativament alt que hi ha d'aquest tipus de mausoleus els que han estat exhumats i han conservat part de la indumentària són molt pocs. Cal recordar que els processos revolucionaris europeus han estat una de les causes de la destrucció d'aquests tresors, ja que les tombes han estat objecte de saquejos, de la mateixa manera que ha passat amb palaus i esglésies.

El procés de destrucció de la majoria de grans conjunts sepulcral de l'Antic Règim es va començar a donar a partir de 1789 a França. Posteriorment, les revolucions liberals del segle XIX, així com els processos desamortitzadors de béns eclesiàstics van deixar la majoria de grans panteons saquejats. Al llarg del segle XX, els processos de destrucció no es van aturar, encara que van afectar, sobretot, els països d'Europa centreoriental i van tenir repercussions també a Espanya.

Deixant a part aquestes convulsions polítiques no s'ha d'oblidar que les dues guerres mundials van provocar, també, destruccions i saquejos que, en aquest cas, van afectar a Alemanya, Polònia i, sobretot, Europa oriental.

A més de la destrucció violenta, la indumentària, cal recordar-ho una vegada més, és un element molt fràgil i està exposada a una gran quantitat de perills que la fan vulnerable a agents que van des de processos físics –l'aigua, la humitat, la calor extrema- a agents químics i biològics.

Per aquest motiu, les col·leccions d'indumentària d'alguns països que per l'esdevenir de la història han sofert processos de revolució o de guerra són molt migrades. Així, per exemple, el *Muzeum Narodowe w Warszawie* únicament exposa tres peces d'indumentària: un vestit de cort de 1764 pertanyent a Anna Karwowska (Inv. Núm. SZT 2932), un uniforme de gala de l'ordre d'Estalislau de l'any 1782 (Inv. Núms. SZT

2795 i 2794) i una banda cerimonial de 1767-1780 (Inv. Núm. 2573).<sup>252</sup> Els exemples que demostren els espolis i la destrucció del patrimoni indumentari a Europa són nombrosos; països com Lituània, que per la seva posició de cruïlla de cultures entre Europa i els països eslaus havia posseït riques col·leccions, avui amb prou feines té algun estendard, algunes estoles i dalmàtiques de caràcter religiós. El Museu Nacional de Vilnius presenta mitja dotzena de peces: un estendard (Inv. Núm. 2018), un tapís (Inv. Núm. 2555), diverses estoles (Inv. Núms. 2072, 8743, 2078, 2079 i 9023) i poca cosa més. Naturalment, el museu té algunes restes d'indumentària, en part original i en part rèplica, que tenen més un caràcter etnogràfic que històric (Inv. Núms. 1893, 1896, 6045, 1808, 1246, 4626, 4404, 1783, 1214, 6519, 4566, 2744 i 5142). Tot plegat, però, no és altra cosa que un conjunt d'elements de vestit tradicional de la primera meitat del segle XIX, de caràcter més aviat cerimonial o festiu.

El panorama és molt diferent a l'Europa occidental, on països com el Regne Unit o Itàlia conserven col·leccions monogràfiques importants. Amb tot, aquestes col·leccions, sovint fan referència a temes relacionats amb l'armament i, per tant, formen conjunts monogràfics específics, ja sigui a les armeries reials o en els museus d'història o als museus d'indumentària militar com el Heeres-geschichtliches Museum de Viena.<sup>253</sup>

Tal vegada, dos dels conjunts monogràfics d'indumentària vinculats a tombes més importants són els del *Monasterio de las Huelgas* de Burgos i els de la tomba dels Medici de Florència.

Els museus monogràfics també moltes vegades van lligats a una persona, i en aquest sentit exhibeixen col·leccions d'indumentària familiar. Cal recordar que el museu d'Indumentària de Barcelona va tenir aquest origen, ja que la col·lecció fonamental que exposava era la Col·lecció Rocamora, atès que el conjunt més important de peces originàriament provenia d'un famós col·leccionista, Manel Rocamora i Vidal (1892-1976); l'origen de la col·lecció el devia a la seva mare, Anna Vidal i Sala, que va

---

<sup>252</sup> FOLGA-JANUSZEWSKA, D.; MURAWSKA-MUTHESIUS, K. (ed) *National Museum in Warsaw Guide. Galleries and Study Collections*. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2001, pp. 415-416.

<sup>253</sup> Encara que en aquesta recerca no es fa esment de l'armadura com a indumentària, sí és útil esmentar que les armeries reials de Londres, Madrid, Estocolm i Viena contenen nombrosos elements d'indumentària o que poden ser entesos com a tals.



guardar dos vestits de cada temporada amb la intenció de demostrar que a Barcelona s'havia vestit tan bé com a la resta d'Europa.

Altres col·leccions van lligades a personatges importants dels quals se'n conserven molts elements personals i sobretot el vestit. Es tracta de museus molt variats i naturalment el motiu pel qual han conservat indumentària no és perquè aquesta fos rellevant, sinó perquè el que era important era el personatge. És el cas, per exemple, del museu de Memphis vinculat a la figura d'Elvis Presley..

No cal dir que moltes cases-museu conserven indumentària, i això és vàlid des de la d'Abraham Lincoln o la de George Washington fins la de Jan Matejko.

Exemples de museus:

MUSEO DE TELAS MEDIEVALES DEL MONASTERIO SANTA MARÍA  
LA REAL DE HUELGAS DE BURGOS

Ubicació: Burgos

Adreça: Monasterio de las Huelgas, Compases de Huelgas s/n, Burgos, 09001

Telèfons: 947-201630 / 947-206045

Data de creació de la institució: 1988

Data de reobertura: 2008

El *Monasterio de Santa María la Real de Huelgas* de Burgos és un conjunt monumental que deu la seva fundació al monarca Alfons VIII al 1187. Es tracta d'una construcció medieval que va ser panteó reial de Castella. El rei Alfonso volia per Castella el mateix que tenia ja Lleó a San Isidoro de León, Leyre a Navarra, San Juan de la Peña, a l'Aragó, Ripoll, Poblet i Santes Creus, a Catalunya, Fonte Vrault a Aquitània, etc., tots ells panteons de les dinasties regnants. D'aquesta manera, la capella de Santa Catelina de Santa Maria la Real va ser adequada com a panteó reial. Allà hi van anar a parar les restes dels seus nombrosos fills morts prematurament –Berenguela, Costanza, Leonor, Mafalda i Enrique-, d'Alfonso i de Leonor. També hi van ser enterrats tres infants de nom Fernando, dos de nom Sancho, un altre de nom Enrique i dues infantes més. Quan al 1214 van morir Alfonso i Leonor i foren enterrats al panteó, els va succeir Enric I, que va regnar molt poc temps i va morir d'un cop de pedra al cap el 6 de juliol de 1217, Don Fernando de la Cerda, mort als vint-i-un anys el 1275 i alguns altres.

El conjunt sepulcral havia estat saquejat, en part, el 1808, però algunes de les tombes, com la de Fernando de la Cerda, no havien estat violades perquè estaven cobertes per altres sepulcres. El 1942, el Patrimonio Nacional va crear una comissió que tenia com a funció reconèixer i estudiar les restes que hi havia dins aquests panteons. Amb el material exhumat es va fer un museu, el *Museo de las ricas telas*, que el 1987 va ser reorganitzat i altament tecnificat, i vint anys més tard va patir un nou procés de reestructuració, modernització i ampliació, que va donar peu al nou museu, inaugurat el 2008.

Al museu s'exposen algunes de les peces dels aixovars més rics i complerts, que són els de Fernando de la Cerda i Leonor de Castilla, reina d'Aragó. El taüt del primer va aparèixer intacte, cobert amb un forro exterior de brocat de seda i fils entorxats d'or en una magnífica peça de 6 m<sup>2</sup> de superfície. Com a decoració presenta cercles i medallons hexagonals dins els quals apareixen lleons i galls d'indi afrontats al costat de l'arbre de la vida i els tons són or, ocres i morats. Al centre hi ha una creu d'argent i les armes de la corona "a troquel", tot i que don Fernando no les va cenyir mai. El folre exterior del taüt és de tafetà brodat amb seda i fil d'or i està decorat amb franges de colors diversos, on es llegeixen les paraules "Alabanza a Dios" acompanyades d'espigues i estrelles. La caixa i la tapa de fusta resinosa estan folrades a l'exterior amb tafetà il·lustrat amb grifs afrontats i geometries i també s'exposen en les vitrines del nou museu.

Pel que fa a la vestimenta de la mòmia de don Fernando el mantell, la pellissa i l'*aljuba* van ser realitzada a partir d'una gran peça de brocat de seda i fils entorxats d'or i plata sobredaurada. Com a decoració, hi trobem els escuts de Castella i de Lleó segons la moda contemporània del nord d'Espanya avesada als motius heràldics. El mantell és ampli i conserva les cintes per lligar-lo. El *pellote*, peça de vestir tant femenina com masculina, conserva el forro de pell que li dóna nom. La *aljuba*, peça de vestir d'origen morisc de mànigues estretes i oberta al lateral esquerre, té folre de tafetà carmesí.

A més del vestit d'enterrament de la mòmia de don Fernando, es van trobar altres elements indumentaris que indicaven la importància social del seu propietari, com un birret, un anell, una espasa y un *tahali*. El birret és de llenç blanc folrat de tafetà carmesí amb decoració exterior de castells i lleons. Els castells són de plata fina sobre un camp de corall i els dibuixos de les portes i les finestres estan fets amb "avaloris" blaus. Pel que fa als lleons, són brodats en vermell sobre una camp d'*alfojar* blanc. Els voral inferior i superior són cintes d'or adornades amb les armes reials quarterades i amb safirs i granats als intersticis. Aquestes característiques fan pensar als experts del fet que es tracti d'un element netament castellà. No és així amb el cinturó, que sembla ser una peça ultrapirinenca, tal i com ho confirma la sèrie heràldica que la decora: deu escuts que podrien pertànyer a llinatges britànics. El cinturó mesura 192 cm i, per tant, arribava fins el terra; la sivella i la peça trilobulada per penjar l'espasa són de plata daurada i porten safirs, perles i cornalines. Respecte l'espasa, és de gran senzillesa. Un altre ornament de la mòmia de don Fernando és l'anell d'or amb un granat rodejat de

vuit berils petits que duia al dit anular de la mà dreta. Els esperons són d'artesanía morisca de gran destresa i estan fets de ferro xapat d'argent amb ataurics. Les cadenetes de subjecció són de plata amb sivella i xarnera i estan il·lustrades amb estrelles de vuit puntes, castells i lleons.

Del sepulcre de Doña Leonor de Castilla, primera esposa de Jaume I d'Aragó i que es va retirar a Burgos amb la seva germana Berenguela, es poden destacar alguns elements interessants. El coixí, per exemple, està fet de dues peces de tela: una de tafetà de seda amb una tira de tapisseria de tipus almohade amb la inscripció "Dicha y ventura" i una altra de brocat de seda de colors vius i amb motius diversos. La saia no té mànigues i una cinta tanca la obertura d'un dels costats. Està feta de brocat de gran qualitat i respon a una moda espanyola amb prolongacions fins el segle XVI. La pellissa presenta decoracions similars a la de la saia i és blau i verda.

Un altre grup d'elements exposats són les teles del sepulcre de doña María de Almenar s'exposa la roba que folrava el taüt, així com el coixí. El folre és una peça de 2,25 m de color carmesí brillant. Pel que fa a la seva ornamentació central es compona de cercles amb inscripcions cúfiques dins els quals hi ha parelles de lleons afrontats que custodien l'arbre de la vida. Les figures representen l'eternitat segons la filosofia i l'art sassànides. La tela del coixí és un brocat de seda amb fils entorxats d'or.

Del sepulcre de doña Berenguela la Grande es preserven fragments de la seva vestimenta, així com l'excel·lent coixí del seu taüt. Es tracta d'una peça de tafetà carmesí de seda i tapisseria de seda i fils d'or. Al camp central, que està acotat per dues franges i marcat per quatre estrelles, hi ha un cercle on a la corona es llegeix amb lletra cursiva àrab: "No hi ha més déu que Al'ha". Dins el cercle i a cada banda de l'arbre de la vida apareix una dona jove d'ulls allargats i cabells negres recollits amb una cinta d'or que toca un instrument mentre una ballarina dansa. Sembla tractar-se d'un exemple d'art copte.

Les tombes dels reis fundadors i del seu fill Enrique I han proporcionat menys elements. Això es podria deure als diversos reconeixements realitzats i al propòsit de declarar la santedat d'Alfonso VIII, que podrien haver provocat l'extracció de peces com a relíquies. Al *Museo de Telas Medievales* s'exhibeix un fragment del mantell de seda del rei decorat amb castells d'or sobre fons vermell.

Finalment, es poden veure alguns elements més com la Cruz de Navas i el seu estoig de cuir. La creu té decoracions de flor de lis, és de ferro i argent daurats i està adornada amb fulles de roure, perles i pedres semiprecioses. Pel que fa a l'estoig, presenta un treball de repujat de lleons, aus i vegetals i mostra el tractament industrial i artístic dels cuirs de la Còrdova àrab.

Totes aquestes peces són excepcionals i molt rares i configuren un museu únic al món. Per facilitar la comprensió de la funció i posició de cada un dels elements que configuraven els conjunts d'indumentària en època medieval algunes de les vitrines que mostren aquests aixovars estan acompanyades de panells de metacrilat amb explicacions i reproduccions gràfiques de com devien ser els vestits que s'hi exposen, i on s'assenyalen i s'identifiquen cada una de les peces.<sup>254</sup>

1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complemen- taris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduc- cions

<sup>254</sup> La informació ha estat extreta de les publicacions: YARZA, J. (et alii) *Vestiduras ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2005; DE LA CRUZ, V. *El Monasterios de las Huelgas de Burgos*. León: Everest, 1998, i HERRERO, M.J. *Guía Santa María la Real de Huelgas, Burgos*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2006.

## SISI MUSEUM

Ubicació: Wien, Austrich

Web: <http://www.hofburg-wien.at/>

Adreça: Hofburg, Michaelerplatz 1, 1010 Innere Stadt, Wien, Austrich

Telèfon: +43-1-81113 0

Fax: +43-1-81113 0

Email: [info@schoenbrunn.at](mailto:info@schoenbrunn.at)

Data de creació de la institució: 2004

Data de renovació: 2009

Al *Sisi Museum* s'hi accedeix des de l'Escalinata de l'Emperador i està situat al llarg de dos passadissos de tres de les estances imperials de manera que connecta amb els *Die Kaiserappartements*.

Molts dels objectes de les col·leccions sobre l'emperadriu Sisi es troben exposats a les sales dels apartaments imperials i d'altres al museu dedicat a aquest personatge emblemàtic del final de la monarquia austríaca.

Aquest museu monogràfic sobre l'emperadriu Elisabeth d'Àustria es caracteritza per una museografia moderna amb un disseny molt cuidat que juga amb els efectes d'il·luminació dramàtics tot creant espais de llum i ombra, amb unes formes i siluetes molt sinuoses –que recorden la darrera etapa de la seva vida, sempre vestida de negre pel suïcidi del seu únic fill, insociable i tancada en si mateixa- i creant efectes mirall de repetició i trencament.

El discurs del museu comença amb el final biogràfic de la emperadriu, la seva mort, punt de partida del mite i excusa per indagar sobre la seva vida. Així, la primera sala, *Der tod*, és una petita sala dedicada a la mort de l'emperadriu, que va esdevenir quan el 10 de setembre de 1898 fou assassinada, i que està presidida per la seva màscara fúnebre il·luminada teatralment en mig d'un ambient fosc. La sala següent que correspon a un llarg passadís, està presidida per rèpliques de diverses estàtues d'Elisabeth de Baviera i alguns objectes i fragments de pel·lícules que introdueixen el visitant en el mite de Sisi creat *postmortem*. Al llarg d'aquesta sala es posa de manifest com abans de la seva mort no havia estat un personatge excessivament popular i com va ser arrel del seu assassinat que es va desplegar una campanya de màrqueting per

revitalitzar la seva figura. De seguida es van erigir imatges, monedes i altres objectes commemoratius de l'emperadriu, ara venerada per la seva bondat i generositat. Entre la literatura i cinematografia que s'ha creat al voltant d'aquest personatge neoromàntic hi ha la famosa trilogia *Sisi*, de Ernst Marischka on l'emperadriu era immortalitzada per Romy Schneider.

La tercera sala està dedicada a la infantesa d'Elisabeth de Baviera a Munich i a Possenhofen, al llac Starnberg i a la història de com va conèixer el seu cosí, l'emperador Franz Joseph, a Ischl, en la cerimònia d'aniversari d'aquest. Aquest es va enamorar perdudament d'ella i al cap de pocs dies, el mateix estiu de 1853, es van prometre, quan ella comptava tan sols amb quinze anys. Des del primer moment Sisi es va sentir superada amb les atencions que rebia i en adonar-se des del principi dels efectes negatius que ser esposa de l'emperador li suposaria a la seva llibertat. En aquesta sala, entre d'altres objectes, hi ha una reconstrucció del vestit que va dur Sisi la nit abans del seu casament i una invitació del seu casament.

La següent estança rememora la seva vida a la cort i com defugia en la mesura que podia les seves obligacions oficials, que sentia com una llosa. A la sala s'han reunit per primer cop els retrats més famosos de l'emperadriu i s'exposen juntament amb reproduccions de joies que li havien pertangut i que ja no existeixen. Aquestes peces de joieria han estat reconstruïdes en col·laboració amb la firma Swarovski i algunes es corresponen amb les peces que apareixen als retrats originals que pengen de les parets de la sala –en especial el joc d'estrelles de decoració capil·lar representat a un quadre de F.X. Winterhalter del 1865-.

La sala següent està dedicada als darrers anys de la seva vida refugiada en si mateixa, obsessionada i dedicada a cultivar la seva bellesa amb dietes estrictes i practicant esport de forma compulsiva. A partir de la mort del seu únic fill, el 1889, es va tornar cada cop més aspra i esquiva i insociable. En aquest àmbit es pot visitar la carrossa de tren on viatjava l'emperadriu per evadir-se del món constret de la cort. S'hi exposen també tota una sèrie d'objectes que fan referència a la seva obsessió pel físic, com una bàscula, i altres peces de vestir com guants, vanos, vels, para-sols i barrets, que emprava per protegir-se tant del sol com de les mirades alienes. A més, apareix una reproducció a escala de l'emperadriu, un maniquí negre vestit de dol rigorós dins una vitrina cilíndrica

amb una tènue il·luminació blavosa que intensifica la fredor de l'ambient. Aquesta posada en escena fa referència a aquesta personalitat definitiva distant, trista i esquerpa.

El darrer àmbit està dedicat al seu assassinat a Gènova a mans d'un anarquista italià anomenat Luigi Lucheni, que havia descobert la identitat falsa amb què viatjava i que era la de "Comtessa de Hohenembs". Aquest espai està presidit per la llum amb què Lucheni la va apunyalat i per parets plenes de gravats invertits que reproduïxen les escenes com si es tractés de negatius de fotografia. De fet, sembla ser que Sisi no es va adonar d'haver estat ferida i va afanyar-se per pujar al vaixell on es dirigia. Fou un cop dins quan va perdre el coneixement i, en afluïxar-li la cotilla, es van adonar de la ferida al pit, de la que va morir poc després a l'hotel. El cos fou enterrat a la cripta imperial de l'església dels Caputxins. Amb la seva tràgica mort es van silenciar les crítiques que havia rebut al llarg de la seva vida i ha perdurat per la història com una emperadriu bella i inaccessible.

En tractar-se d'un museu dedicat a un personatge tan associat a la moda de la segona meitat del segle XIX com l'emperadriu Sisi no és estrany trobar-hi objectes indumentaris. Com ja hem dit, es tracta sobretot de reproduccions d'alguns dels seus estils més memorables, com els vestits de nit de la primera etapa a la cort, juntament amb rèpliques d'algunes de les joies que va lluir, i els vestits foscos que va portar els darrers anys de la seva vida. Com ja hem dit, es troben també moltes altres peces de complements del vestit com ventalls de plomes, guants i mitges, barrets, para-sols, etc.

L'elecció d'una museografia simbòlica i que apel·la les emocions correspon a una certa voluntat didàctica. A més, el recorregut per les diverses sales correspon a un guió organitzat on els textos explicatius són escassos i estan jerarquitzats, de tal manera que el visitant de seguida rep el missatge de cada àmbit. Per últim, la utilització discreta d'objectes n'afavoreix la comprensió, perquè es tracta d'una tria acurada que concentra l'atenció de l'espectador.

Les exposicions del museu han estat renovades al llarg de la primera meitat del 2009 i sembla ser que amb aquesta renovació del museu s'hi ha afegit un espai permanent per exposar rèpliques de les joies de dol que va dur Sisi des del moment de la mort del seu



únic fill i fins el moment de la seva pròpia mort; es tracta de peces fetes amb lignit negre polit.<sup>255</sup>

1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complementaris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduccions

<sup>255</sup> Fonts: el web del *Hofburg Kaiserappartments, Sisi Museum, Silberkammer* <<http://www.hofburg-wien.at>> [consulta: 7 agost 2009] i HASLINGER, I.; UNTERREINER, K. *Hofburg de Viena. Apartamentos imperiales, Museo Sisi y Platería de la corte*. Viena: Schoss Schönbrunn Kultur- und Betriebsbes, 2000.

#### 8.4.10. La indumentària i les reproduccions

L'última de les tipologies de museus d'indumentària engloba aquells equipaments d'origen molt variat, però que presenten com a característica comú el fet que els objectes de vestit que presenten –si no tots, al menys sí una part important- no són originals, sinó rèpliques. Dins aquesta tipologia podem trobar des de vil·les romanes reconstruïdes, com *Augusta Raurica*, a prop de la ciutat de Basel, a Suïssa, on tots els objectes –mobles, estris de cuina, portes, etc.- són reconstruccions, fins a museus d'arqueologia i prehistòria, com el *Muzeum Archeologiczne w Krakowie*, on es replica la indumentària d'homes i dones juntament amb els sistemes constructius i productius contemporanis –des d'exemples del tercer mil·lenni abans de crist fins l'inici de la Baixa Edat Mitjana-, o museus d'història militar com el *L'Armémuseet* d'Estocolm, on es reproduïxen escenes tant de guerra com de reraguarda on apareixen soldats que vesteixen uniformes de diverses èpoques, des del segle XVI fins l'actualitat. La llista de museus amb rèpliques d'indumentària és inesgotable i afecta, com ja hem dit, moltes classes d'equipaments museístics, des de centres d'interpretació a museus d'arts decoratives. Fins i tot hi ha museus amb reproduccions que elles mateixes tenen valor històric; ens referim, per exemple, a museus com la casa de Jan Matejko, a Cracòvia, que exposa moltes rèpliques d'indumentària medieval polonesa fetes al segle XIX i que van servir de model per les pintures històriques d'exaltació nacionalista i d'estil neomedieval d'aquest artista polonès.

Des del punt de vista dels conservadors de museus o col·leccions d'indumentària, aquesta categoria es considera inferior pel fet de no respondre a objectes originals. Segons aquesta visió, que és compartida pels conservadors d'altres disciplines, els objectes exposats en un museu han de ser peces el valor de les quals ve donat, principalment, per la seva autenticitat. Així, doncs, les rèpliques queden excloses de ser exposades en molts museus d'indumentària per no trair-ne el sentit d'autenticitat. En canvi, el que es veu traït és el sentit de continuïtat, ja que, com ja hem apuntat en diversos apartats, davant d'aquesta postura els objectes a exposar són molt limitats, per motius derivats dels problemes de conservació específics de la indumentària i els teixits i d'altres derivats de destruccions violentes com saquejos de tombes o palaus. Així, ens trobem que molts museus que utilitzen tan sols els objectes originals de què disposen

només en poden oferir lectures històricament parcials dels sistemes indumentaris, de tal manera que el públic general pot arribar a fer-se una idea de com es vestia en uns períodes concrets i arribar a no saber res de com es vestia en altres períodes dels que hi ha menys restes; i igualment succeeix amb la indumentària que representa diferents classes socials, és a dir, que mentre es té una certa idea de com era el vestit de les classes benestants es desconeix com vestien les classes populars, ja que la majoria de museus només compten amb originals de les classes altes.

Com passa amb altres objectes de la cultura material, si el que es pretén és aportar una visió el més completa possible sobre un període o una línia temporal, molt sovint es fa necessari acudir a rèpliques i reproduccions d'objectes, ja sigui perquè no es posseeixen els originals, ja sigui perquè aquests estan massa malmesos per ser sotmesos a exposició. Aquestes reproduccions, per tal que tinguin valor documental i didàctic, han de complir una sèrie de característiques. En primer lloc, han d'estar realitzades amb el màxim rigor científic possible i han de ser de qualitat; això implica des de la tria dels teixits de base fins a les tècniques de cosir i de patronatge. En segon lloc, han de poder ser manipulades pels usuaris, donat que aquest és el gran avantatge respecte a les peces originals.<sup>256</sup> En tercer lloc, han de ser considerades un element de valor afegit i no com a competència de les peces originals; és a dir, fins i tot poden complementar-les. Per exemple, es pot exposar una sabata del segle XVIII i, paral·lelament, una rèplica que convidi el visitant a provar de calçar-la; si el que es vol transmetre és l'increment de la mida mitjana del éssers humans al llarg dels segles, és més fàcil que el missatge arribi a més gent si, a més de l'observació de l'original hi aportem l'experimentació amb la rèplica. Finalment, les reproduccions han de permetre la seva reposició de manera fàcil i econòmica.

---

<sup>256</sup> Si bé aquesta és un avantatge didàctic clar en front els objectes originals, molt sovint, en el cas de la indumentària, no es té en compte i s'acaba tractant les rèpliques com si fossin originals, és a dir, s'engarjolen dins vitrines i s'allunyen de la mà i l'ull del visitant.

## Exemples de museus:

### THE STORY OF BERLIN

Ubicació: Berlín

Web: <http://www.story-of-berlin.de/>

Adreça: Kurfürstendamm 207-208, 10719, Berlín

Telèfon: +49 (0) 30 / 887 20 100

Fax: +49 (0) 30 / 887 20 230

*The Story of Berlin* és un museu privat que ocupa part de les instal·lacions d'una galeria de botigues situada en una de les vies més comercials de Berlín, la Kurfürstendamm. Aquest museu té com a atractiu afegit el fet d'incloure en la visita un refugi antinuclear original situat en el subsòl de l'avinguda Kurfürstendamm. La finalitat d'aquest equipament és narrar la història de la ciutat des de la seva fundació, al segle XIII, fins la caiguda del mur de Berlín, el 1989, que dividia la ciutat en dos.

Aquest equipament, que manca de col·lecció, s'aproxima més doncs a un centre d'interpretació històric que no pas a un museu. La no existència d'objectes ha fet que el museu s'hagi construït amb una museografia impactant fonamentada en rèpliques, elements audiovisuals i decorats de disseny contundent. A més, el discurs narratiu és de base conceptual, de manera que per entendre'l bé és necessari que el visitant tingui coneixements previs sobre la història tant de la ciutat com d'Alemanya. Per pal·liar una mica aquest condicionant, s'ha muntat un passadís amb una línia del temps que recorre la història de la ciutat amb les dates més importants, els personatges més rellevants les fites més destacades, tot això recolzat amb documentació gràfica –cartes, documents oficials, gravats, fotografies, planimetria, etc-.

Com hem apuntat, el guió museològic comprèn vuit segles d'història de la ciutat que es desenvolupa al llarg de vint-i-tres sales temàtiques i on es ressalten els anys i personatges més importants. El recorregut comença a la planta baixa, sota el títol *Stadtgründung und Handel* –fundació i comerç- s'explica com al segle XIII neixen Berlín i Cölln, dos poblacions amb fins comercials al centre del Margraviate de Brandenburg i amb una projecció zenital es mostra el creixement de la ciutat des d'aleshores fins el present. El següent moment històric a destacar és el moment

d'apogeu de l'imperi prussià que s'explica sota el títol *Militär und Aufklärung* –exèrcit i Segle de els Llum- i que abasta la vida del Berlín del XVIII amb l'Absolutisme i la Il·lustració en pugna, així com la dicotomia entre un sistema militaritzat i una escena artística florent. En aquesta àrea la militarització de l'estat prussià s'escenifica amb rèpliques d'uniformes prussians disposats en formació. Pel que fa a la vessant civil es representa amb gravats i escenografies quotidianes on apareixen escultures de color blanc fetes de guix, on la figura i el vestit formen part d'un tot. Es tracta de rèpliques escultòriques. El segle XIX està representat per la industrialització i les seves conseqüències –el fenomen migratori camp-ciutat, les llargues jornades de treball, les màquines funcionant dia i nit, etc.-. L'elevat ritme de treball que tot això suposava s'evoca sota el títol *Stahl, Licht, Maschinentakt* –acer, llum, ritme industrial- amb sales on es reproduceix un ambient fabril amb el moviment i el soroll ininterromputs com a leitmotiv de fons. En aquesta zona també hi ha rèpliques de la roba de treball dels obrers de les fàbriques, consistent en pantalons i camisa foscos, entre tonalitats blau fosc i grises; així com altres complements protectors i l'equipament equivalent actual. El tombant del segle XX es mostra sota l'epígraf “Tempo, tempo, tempo” i que fa referència al gran desenvolupament de la ciutat de Berlín com a metròpolis i dels transports urbans, que la va convertir en la ciutat més ràpida del món. La velocitat va dictar el ritme accelerat d'aquesta època i tingué el seu efecte sobre les persones. Després d'una somera referència a la Gran Guerra, escenificada amb un cementiri amb tombes, es passa a reviu els “bojos vint” sota el nom *Mythos der Moderne* –el mite de lo modern-. Aquest període es recorda com un gran moment per la ciutat, i les escenografies i el grafisme rememoren els cafès, cabarets i clubs nocturns, que feien oblidar una part de la realitat: les necessitats econòmiques i la inflació. Es fa referència al cinema i la proliferació de les comunicacions i a l'ambient artístic que atreia la intel·lectualitat a la ciutat.

Unes escales condueixen a les àrees que fan referència al III imperi sota el règim nacionalsocialista. Aquesta part del recorregut, enunciativa amb el binomi “Terror i genocidi” –*Terror und Massenmord*-, fa referència a la Berlín capital del nacionalsocialisme a partir de la presa de poder de Hitler i està simbolitzada per una catifa de llibres que el visitant trepitja, com a metàfora de la davallada de la cultura i la moralitat a Alemanya. Un altre moment que es ressalta es el llarg període de postguerra

en què la ciutat de Berlín i Alemanya es troben dividides entre dos pols: la democràcia capitalista i les dictadures comunistes. Aquest període s'ha titulat *Im Schatten der Bombe* –a l'ombra de la bomba- i fa referència a la ciutat, objecte de disputa entre els aliats, com a centre internacional de la Guerra Freda. En aquest espai es convida el visitant a descobrir els dos sistemes contraposats –el diferent funcionament de l'economia, els dos sistemes socials, com era el dia a dia de les dues parts de la ciutat, etc-. La nit del 9 de novembre de 1989 és una altra fita en la història de la ciutat i d'Alemanya; és el dia de la caiguda del mur i l'inici de la fi del socialisme a Europa. Aquesta sala, *Der Fall der Mauer*, està presidida per fragments del mur que va dividir la ciutat durant gairebé trenta anys i que amb la seva caiguda va fer de Berlín el símbol de la reunificació i la capital de la nova Alemanya unificada. Finalment, com ja hem dit, el trajecte finalitza amb la visita a un búnker autèntic de la Guerra Freda.

El servei pedagògic del museu ofereix activitats didàctiques per tal d'aprofundir i completar la visita. Pels més menuts es fan gimcanes i pels estudiants de primària i secundària s'ofereixen els “rallies d'història”, disponibles via pàgina web en 9 idiomes i amb tres nivells de dificultat, i que són qüestionaris amb preguntes que cal esbrinar en un recorregut lliure per l'exposició. Pel que fa al públic adult, hi ha visites guiades tant per l'exposició com pel búnker, que, amb reserva prèvia, poden ser tematitzades –sobre religió i tolerància a Berlín, sobre l'exèrcit i el segle de Frederic II, sobre la República de Weimar, el Berlín nacionalsocialista o la ciutat dividida entre l'est i l'oest. Aquestes visites tematitzades tenen una duració a l'entorn de les dues hores i poden estar complementades amb seminaris de discussió d'una hora amb el guia sobre el tema de la visita. Evidentment, això implica que els guies siguin persones formades en història amb nivell per debatre sobre història tant de Berlín com d'Alemanya. A més, el museu ofereix un joc per adults, anomenat el Quiz de Berlín.

Finalment, les instal·lacions del museu, que ja hem dit que és de caire privat, es fan servir per realitzar esdeveniments socials. Per exemple, el museu ofereix recepcions en les sales del primer pis i al *hall* d'entrada del museu, banquets i espectacles al búnker, còctels entre fragments del mur, etc.<sup>257</sup>

---

<sup>257</sup> Font: *The Story of Berlin* <<http://www.story-of-berlin.de>> [consulta: 15 juny 2009]

---

1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complemen- taris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduc- cions

DONALD W. REYNOLDS MUSEUM AND EDUCATION CENTER AT  
GEORGE WASHINGTON'S MOUNT VERNON STATE & GARDENS, VIRGINIA

Ubicació: Mount Vernon, Virginia, EUA

Web: <http://www.mountvernon.org/>

Adreça: 3200 Mount Vernon Memorial Highway, Mount Vernon, Virginia  
22309, EUA

Telèfon: 703-780-2000

Data de creació de la institució: 2006

Mount Vernon és un gran complex patrimonial que compta amb una gran extensió de terreny orquestrada a l'entorn de la mansió de George Washington i que pertany a la Mount Vernon Ladies' Association, que quan van adquirir-la estava gairebé buida i que l'han restaurat i a la que han restituit part del mobiliari i l'aspecte originari. El valor de Mount Vernon rau en el fet que és la propietat del primer president dels EUA i compta amb divuit hectàrees que s'eleva sobre el riu Potomac.

A part del *Donald W. Reynolds Museum And Education Center At George Washington's Mount Vernon State & Gardens*, de què en parlarem més tard i que es troba a l'entrada al gran conjunt, el complex compta amb molts altres espais expositius on la indumentària hi apareix transversalment, bé sigui en forma d'aixovar domèstic, dins la mansió, bé sigui en forma de vestits recreats i que porten els personatges de *reenactment* que ofereixen demostracions de les diverses activitats que es duïen a terme a les possessions dels Washington en època del que fou el primer president estatunidenc, etc. Cada un d'aquests espais representa una faceta de la biografia de George Washington, que són resumides i interpretades amb cura al *Donald W. Reynolds Museum and Education Center*.

D'una banda hi ha la mansió de George i Martha Washington, a la que s'accedeix amb guies i que forma part d'un circuit unidireccional que comença per l'entrada principal, traspasa les sales de la primera i la segona planta i finalitza en el gran porxo de la part de darrera, amb unes vistes impressionants del riu Potomac. A la mansió es pretén mostrar el dia a dia de George Washington i la seva vessant familiar. Com ja hem dit, la casa està moblada amb elements originals del segle XVIII que van pertànyer a la família Washington, així com amb un nombre reduït de reproduccions. Fins i tot els colors de



les parets, de tons vibrants, estan basats en anàlisis de les restes de la pintura original i posen de manifest tant la riquesa com el gust per la moda de la família Washington. De fet, tot està disposat amb la voluntat de reproduir l'aspecte que tenia el 1799, segons l'inventari fet al moment de la mort de George Washington. Els originals de la casa formen part de les col·leccions de la col·lecció de Mount Vernon, i entre les que es troben la clau de la Bastille, entregada a Washington pel marquès de Lafayette o el globus terraquí que Washington va encarregar pel seu estudi, així com la cadira giratòria que Washington va utilitzar durant la seva presidència.

D'altra banda el complex compta també amb jardins: l'*Upper Garden* –que inclou flors i arbres variats i que compta amb arbustos de boix plantats en època de Washington–; el *Lower Garden* –que conté fonamentalment verdures i hortalisses i arbres fruiters que abastien les cuines de la mansió–, finalment hi ha també la *Fruit Garden and Nursery*, un espai emprat per Washington per experimentar amb llavors i plantes abans d'utilitzar-les a les seves terres.

Es pot visitar també la tomba de George Washington, on hi reposa amb la seva dona i altres familiars, al lloc on ell va deixar estipulat en el seu testament. A prop de la tomba hi ha un monument en honor als esclaus Afroamericans que van treballar a Mount Vernon, en una zona utilitzada com a cementiri d'esclaus i de negres lliures que van treballar per la família Washington al llarg dels segles XVIII i XIX.

A Mount Vernon s'hi pot visitar també la *Pioneer Farmer Site*, situada a cinc minuts de la mansió i adjacent al petit moll sobre el riu Potomac. En aquest espai es vol ressaltar la faceta de granger, o més aviat d'enginyer agrònom, de George Washington; que era la seva veritable vocació. De fet va ser un pioner en nous mètodes agrícoles i fou també un dels primers terratinents de Virgínia en abandonar el conreu de tabac per les plantacions de blat. En aquest espai, doncs, el visitant pot veure cavalls trillant, així com demostracions agrícoles i de cuina del segle XVIII.

Es pot visitar, també, la destil·leria i el molí que Washington va fer construir el 1771 per incrementar la producció de farina i per exportar-ne farina de gran qualitat a les Índies Orientals, Anglaterra i Europa. La destil·leria data de 1797, quan l'administrador agrícola de Washington, d'origen escocès, el va convèncer per edificar una destil·leria de whisky al costat del molí. Aquesta destil·leria era la més gran d'Amèrica i fou un

dels èxits més rotunds dels negocis de Mount Vernon. Es pot visitar la destil·leria amb artefactes i tècniques del segle XVIII, on hi ha un museu en què es pot veure el vídeo *George Washington's Liquid Gold* i una exposició, *Spirits of Independence: George Washington and the Beginnings of the American Whiskey Industry*, sobre el paper capdavanter de Mount Vernon en la indústria del whisky americà.

El conjunt de Mount Vernon ofereix també la possibilitat de passejar-se pel bosc i gaudir de diverses atraccions com travessar barrancs, contemplar una petita cantera o veure un assentament de nadius americans. A més, el recorregut està marcat amb senyals didàctiques que mostren tant la fauna que solia habitar els boscos de Mount Vernon com la fauna actual. Hi ha sendes per un passeig ordinari, adaptat a tots els públics, però també les hi ha d'específiques per a grups de *boy scouts* i *girl scouts*.

El *Donald W. Reynolds Museum And Education Center* es troba en un edifici de nova planta situat a l'entrada del complex de Mount Vernon i té com a finalitat “[to] introduce visitors to the real George Washington through the fascinating details of his life”;<sup>258</sup> és a dir, mostrar i explicar amb detall, a manera d'introducció i aportant coneixements previs per facilitar-ne la visita, tot allò que no pot explicar-se als diferents espais museals de Mount Vernon i que és la història detallada de la vida de George Washington, des de la seva infantesa fins la seva mort, tot recorrent els diversos aspectes que la van caracteritzar –la vida familiar, la vida com a terratinent, l'aspecte militar i la seva carrera presidencial-. A més, aquest edifici alberga la biblioteca presidencial de Washington amb espai per l'estudi i ordinadors connectats a una base de dades a través de la qual es poden consultar més de vint mil cartes escrites per G. Washington al llarg de la seva vida.

El *Donald W. Reynolds Museum And Education Center* deu el seu nom al fet que ha estat possible a una donació de vint-i-quatre milions de dòlars provinents de la *Donald W. Reynolds Foundation* i com el seu nom indica compta amb un museu –on s'exposen diversos objectes de les col·leccions de Mount Vernon- i amb un centre d'interpretació – que compta amb més de vint sales amb mòduls interactius i amb recursos audiovisuals potents-. Pel que fa al museu, mostra al públic uns cinc-cents objectes en sis galeries

---

<sup>258</sup>*George Washington's Mount Vernon State & Gardens:*  
<<http://www.mountvernon.org/visit/plan/index.cfm/pid/829>> [consulta: 28 juliol 2009]

permanents i un sala d'exposicions temporals. El propòsit del museu no és exposar elements genèrics com si es tractés d'un museu d'arts decoratives, sinó que allò que exposa té l'objectiu de posar de manifest el gust, estil i la personalitat dels Washington a través dels elements més directament associats amb la vida a Mount Vernon, amb la Guerra d'Independència i la presidència de Washington. Pel que fa a la temàtica i els continguts de les galeries permanents és la següent: *The Houdon Bust, The World of George Washington, From Soldier to Statesman, At Home with the Washingtons, Washington Style* i *Books and Manuscripts*. Dins aquestes sales, entre la gran quantitat d'objectes –cadires, taules, vaixelles, quadres, escriptoris, rifles i revòlvers, aparells de medicació, etc.- s'exposen també diversos elements d'indumentària pertanyents tant a G. Washington com a la seva dona i els seus fills; entre els quals hi ha sivelles el parell de sivelles de sabata de argent i estràs que Washington va dur a la seva investidura, botons commemoratius de la mateixa, altres sivelles de sabata i de pantalons, arracades i collars pertanyents a Martha Washington, costosos teixits duts per la família, etc.

Pel que fa al centre d'interpretació de la vida de G. Washington, compta amb una vintena de sales dotades de tecnologia audiovisual innovadora i distribuïdes segons un guió museològic molt clar reforçat per elements interactius que faciliten la implicació dels usuaris. El periple del visitant comença al *hall* d'entrada amb un àrea anomenada *Reconstructing George Washington* i presidida pel rostre de Washington excavat a la paret i il·luminat de tal manera que aporta un efecte de moviment als ulls de tal manera que sembla que segueixen el visitant. Aquest entra en una sala habilitada com si d'un laboratori forense es tractés on el protagonisme el té una pantalla que penja del sostre i que mostra la reconstrucció forense de George Washington, mentre que una pel·lícula del History Channel descriu el procediment científic que s'ha seguit per realitzar amb rigor les figures i maniquins de G. Washington de gran realisme que apareixen al llarg del centre d'interpretació. Després d'aquesta sala introductòria que té com a objectiu mostrar el rigor científica del centre i que eleva les seves reproduccions a una categoria tan vàlida com la dels objectes originals, el visitant comença el recorregut per la vida de G. Washington i que comença amb el títol *Young Virginian*. En aquesta galeria hi ha la primera figura a mida real de G. Washington i que el representa amb l'aspecte d'un noi de dinou anys, que apel·la la seva professió d'agrimensor, amb la reproducció dels vestits que li corresponen; tot això dins una escenografia amb arbres en tres dimensions,

un bosc bidimensional de fons, fulles de sotabosc i sorolls de fons. A més, en aquesta escenografia que representa un bosc de l'oest de Virgínia de mitjans del segle XVIII hi ha també les eines originals que Washington va emprar per mesurar terrenys. D'aquesta faceta de joventut es passa a una altra, la militar, en la galeria *Upstart Colonial Officer*, on es parla sobre el seu paper a la guerra franco-indígena. Una altra galeria, amb el títol *Gentleman Planter/Revolutionary*, fa referència a la seva vida domèstica, el seu matrimoni, el rol de la religió, la seva pertinença a la francmaçoneria, etc. A continuació, hi ha una sala que reproduïx un interior domèstic i que és un teatre on el visitant pot veure un documental sobre el festeig i matrimoni de George amb Martha Washington narrat des de la perspectiva d'aquesta darrera. Aquesta sala es diu *A 40-Year Romance*.

Les galeries tornen a recuperar el paper militar de G. Washington, amb títols com *First in War*, *General Washington Commander-in-Chief* o *Citizen Soldier*. Precisament és a la primera d'aquestes sales on apareix la segona reconstrucció forense de G. Washington; aquest cop és retratat a cavall, vestit amb indumentària militar i amb posat de dirigir les seves tropes a Valley Forge, tal i com ho indica l'escenografia de fons. A més, al costat d'aquesta reconstrucció de Washington hi ha també la reproducció de la vida d'un soldat a Valley Forge, on, entre d'altres objectes, hi apareixen també peces de l'uniforme penjades. Després d'aquestes galeries es tracta amb detall la faceta de Washington com a emprenedor innovador i pioner en moltes tècniques i indústries, sota el títol *Visionary Entrepreneur*. També es contempla, a la sala *The Dilemma of Slavery*, el paper dels esclaus a Mount Vernon i l'actitud ambigua de Washington envers l'esclavitud. En aquesta sala apareixen reproduccions dels vestits dels esclaus que treballaven a Mount Vernon i que representaven, junt amb el menjar i el llit, el seu salari.

La galeria que segueix s'anomena *A Leader's Smile* i té com a centre d'atenció la dentadura postissa de G. Washington. L'objectiu d'aquesta galeria circular –que mostra una línia del temps amb els seus successius problemes dentals, des de la pèrdua dels primers dos dents en l'època de les campanyes de la guerra franco-indígena, fins el seu darrer set de dentadures, el 1798-, és donar a conèixer les agonies i el mal a les dents que patia de manera crònica, així com les cures mèdiques i estris que utilitzava –i que són representatius de la seva època- per intentar salvar les dents. Amb un vídeo es

mostren els procediments seguits al segle XVIII per realitzar aquestes dentadures postisses.

Finalment, s'entra a les galeries on es destaca el paper polític de Washington, a *Indispensable American* i *The People's President*. En aquesta darrera galeria es troba la tercera imatge forense de Washington, i que el representa a l'edat de cinquanta-set anys, de peu dins una rèplica de la balconada del *Federal Hall*, en el moment del jurament com a president. A continuació a la sala *Private Citizen* es mostren la seva malaltia i mort i la sala *The Grand Finale* és un teatre on es mostra un muntatge de frases d'americans cèlebres sobre Washington i els seus símbols que té com a objectiu dur a la reflexió sobre la figura de Washington i el seu llegat històric i cultural.

Les sales del centre d'interpretació es completen amb petites sales didàctiques i centres d'ensenyament específics i alguna altra galeria, com la *Saving Mount Vernon*, que fa referència a la recuperació de Mount Vernon per la *Mount Vernon Ladies' Association* i com aquesta tasca va marcar un precedent en la preservació i conservació de patrimoni històric a nord-americà. Pel que fa al *Distance Learning Center*, és una part de l'àrea educativa que connecta les diverses comunitats amb Mount Vernon a través d'una sèrie de programes virtuals i de tallers d'ensenyament i aprenentatge enfocats a remarcar l'exemple inspirador i caràcter de lideratge de Washington. El *Phoebe Apperson Hearst Learning Center* és una biblioteca virtual on es poden consultar fonts primàries relacionades amb la vida i l'època de G. Washington. Per últim, és interessant destacar el centre *Hands-on History* que, com el seu nom indica, és una ària interactiva i està adreçada al públic infantil. L'objectiu d'aquesta sala és permetre als nens arribar a aprendre els mateixos temes i idees exposats a les galeries del centre d'interpretació; i ho fan a través de recursos adaptats al seu aprenentatge: vestint reproduccions de roba del segle XVIII, llegint llibres, explorant maletes didàctiques, escenificant obres de teatre, aprenent sobre els animals de la granja dels Washington, etc.

A més d'aquestes sales didàctiques i com ja em anant dient, el complex de Mount Vernon ofereix multitud d'activitats per tot tipus de públic, per la qual cosa compta amb un calendari d'activitats i esdeveniments actualitzat. Aquestes activitats van des de

creuers històrics pel riu Potomac, fins a activitats en què els visitants tenen un paper actiu i construeixen tanques, llauen els camps, conreen cereals, seguen, etc.<sup>259</sup>

1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complemen- taris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduc- cions

---

<sup>259</sup> Fonts: *George Washington's Mount Vernon. Official Guidebook*. Mount Vernon: The Mount Vernon Ladies' Association of the Union, i *George Washington's Mount Vernon State & Gardens*:  
<<http://www.mountvernon.org>>

### 8.5. Recapitulació de la taula classificatòria

Com hem vist, la taula classificatòria basada en el producte cartesià i estructurada entorn de deu ítems ens permet establir noranta combinacions, ja que hem exclòs la diagonal per tractar-se d'un ítem multiplicat per si mateix  $-a \times a, b \times b, c \times c \dots$ . Aquesta diagonal divideix la taula amb dues meitats simètriques i, per tant, iguals, ja que en aquest producte l'ordre no altera els resultats  $-a \times b = b \times a$ ; per tant, el producte cartesià operatiu que en resulta és de quaranta-cinc ítems classificatoris, dividits, això sí, en deu categories. Tots els museus visitats poden ser correctament classificats dins d'aquesta taula, que d'aquesta manera es converteix en un element classificatori universal; així, podem imaginar museus que en aquest moment tal vegada no existeixen, però que en el cas que fossin creats tindrien cabuda dins d'aquest sistema. Imaginem una exposició que tingués com a base fer rèpliques de la indumentària apareguda en el famós conjunt funerari de les tombes reials d'Ur del Museu Britànic; allà es conserva la indumentària luxosíssima d'or, plata, lapislàtzuli i altres pedres precioses de la reina Puabi, que va viure 2400 aC; es tracta del conjunt d'indumentària reial sens dubte més antic del món. Imaginem, doncs que, tenint com a base rèpliques exactes de la joieria i reconstruint hipotèticament els vestits es munta aquesta exposició amb caràcter temporal.

	1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complementaris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduccions
1. Cultura material endògena		2.1	3.1	4.1	5.1	6.1	7.1	8.1	9.1	10.1
2. Cultura material exògena	1.2		3.2	4.2	5.2	6.2	7.2	8.2	9.2	10.2
3. Processos tecnològics	1.3	2.3		4.3	5.3	6.3	7.3	8.3	9.3	10.3
4. Contingut simbòlic	1.4	2.4	3.4		5.4	6.4	7.4	8.4	9.4	10.4
5. Caràcter funcional	1.5	2.5	3.5	4.5		6.5	7.5	8.5	9.5	10.5
6. Evolució històrica	1.6	2.6	3.6	4.6	5.6		7.6	8.6	9.6	10.6

7. Elements complemen- taris	1.7	2.7	3.7	4.7	5.7	6.7		8.7	9.7	10.7
8. Moda	1.8	2.8	3.8	4.8	5.8	6.8	7.8		9.8	10.8
9. Tractament monogràfic	1.9	2.9	3.9	4.9	5.9	6.9	7.9	8.9		10.9
10. Reproduc- cions	1.10	2.10	3.10	4.10	5.10	6.10	7.10	8.10	9.10	

Segons la taula, l'equipament que acabem d'inventar correspondria a la categoria 10, reproduccions, ítems (9, 7, 4 i 2). La resultant seria, doncs, 10 (9, 7, 4, 2).

Si en lloc d'aquests equipaments ens anem al famós museu de Bolzano on s'allotja la mòmia de l'Home del gel i l'intentem classificar el resultat seria el següent:

	1. Cultura material endògena	2. Cultura material exògena	3. Processos tecnològics	4. Contingut simbòlic	5. Caràcter funcional	6. Evolució històrica	7. Elements complemen- taris	8. Moda	9. Tractament monogràfic	10. Reproduc- cions
1. Cultura material endògena		2.1	3.1	4.1	5.1	6.1	7.1	8.1	9.1	10.1
2. Cultura material exògena	1.2		3.2	4.2	5.2	6.2	7.2	8.2	9.2	10.2
3. Processos tecnològics	1.3	2.3		4.3	5.3	6.3	7.3	8.3	9.3	10.3
4. Contingut simbòlic	1.4	2.4	3.4		5.4	6.4	7.4	8.4	9.4	10.4
5. Caràcter funcional	1.5	2.5	3.5	4.5		6.5	7.5	8.5	9.5	10.5
6. Evolució històrica	1.6	2.6	3.6	4.6	5.6		7.6	8.6	9.6	10.6
7. Elements complemen- taris	1.7	2.7	3.7	4.7	5.7	6.7		8.7	9.7	10.7
8. Moda	1.8	2.8	3.8	4.8	5.8	6.8	7.8		9.8	10.8
9. Tractament monogràfic	1.9	2.9	3.9	4.9	5.9	6.9	7.9	8.9		10.9



---

10. Reproduccions	1.10	2.10	3.10	4.10	5.10	6.10	7.10	8.10	9.10	
----------------------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	--

Correspon a la categoria 9 i dins d'aquesta es relaciona amb els ítems 7, 5, 3 i 1; de manera que el resultat és 9 (7, 5, 3, 1).

Aquests dos exemples tan diferents serveixen per il·lustrar el sistema general de classificació aplicable, doncs, a tots els conjunts.



## **9. ELS MUSEUS DE LA INDUMENTÀRIA: ELS MISSATGES**

La indumentària, com a element fonamental de la cultura material humana, és polifacètica. Com es desprèn del que hem dit fins ara, pot ser analitzada des d'angles i punts de vista molt diferents i segons des d'on s'analitzi els seus missatges varien. Justament aquest fet és un dels que li confereixen un gran valor didàctic, com veurem més endavant. Una peça d'indumentària porta aparellats tants missatges com punts d'anàlisi s'hi trobin; així, nosaltres podem analitzar el vestit des d'una òptica estrictament tècnica tot mirant l'origen de les fibres i el procés tècnic seguit per a transformar-les en teixits. Aquest apartat tècnic ens podria portar, també, a l'anàlisi de la seva comercialització, mercat consumidor i destinataris específics. Per tant, des d'aquest punt de vista, el tècnico-econòmic, podem trobar peces d'indumentària en museus de la tècnica, museus tèxtils, de gènere de punt o de la indústria cotonera, llanera, etc.

Si la mateixa peça d'indumentària l'analitzem des del punt de vista de l'usuari, és a dir, d'aquell que té capacitat d'adquirir-la i, per tant, l'ha de "consumir", és evident que estem parlant del context social en el que haurà de "viure" la peça d'indumentària esmentada, i depenent de la peça aquest context és divers, perquè és ben sabut que

l'hàbit, en aquest cas, pot arribar a fer el frare.<sup>260</sup> La indumentària és, en aquest cas, un indicador impressionant de la classe social; estratifica les persones per classes o castes, i quan aquestes no existeixen, estratifica pel seu poder adquisitiu. Per tant, hi ha una lectura social i sociològica de la indumentària.

Amb tot, hi ha una altra realitat, de caràcter antropològic, que caldrà tenir present i és el fet que homes i dones, que ens diferenciem per gènere i per sexe, reflectim aquesta distinció a través de la indumentària. Quan més marcats són els rols d'homes i dones, més tendència té una indumentària a diversificar els gèneres. Podríem dir que hi ha una relació directament proporcional entre indumentària i gènere; per tant, aquesta lectura de la indumentària com a indicador de gènere és un altre element de la visió polifacètica que té el vestit.

De la mateixa manera que qualsevol element material neix en un context geogràfic concret i la seva difusió depèn d'elements propis de la geopolítica, la indumentària és un termòmetre que permet mesurar les cotes de poder d'un determinat país o territori i la seva posició hegemònica respecte els altres. Cada construcció política dominant genera una simbologia pròpia o manllevada que s'imposa, entre altres, mitjançant la indumentària. És allò que en podríem dir la visió geopolítica del vestit.

En la mesura que la geopolítica té implicacions freqüents en el camp de la ideologia, la indumentària ha tingut sempre una lectura ideològica i moral. Els humans no ens vestim aleatòriament; no mostrem el nostre cos prescindint de la nostra pròpia ideologia i de la concepció que tinguem de la moral. La història de la indumentària és, doncs, també, la història de la moral. Les faldilles de les dones s'han allargat o s'han escurçat seguint la batuta dels predicadors de cada moment i el luxe en el vestir s'ha manifestat o s'ha reprimat en funció de concepcions ideològiques i morals. És per aquest motiu que també haurem d'analitzar la vessant ideològica i moral de la indumentària.

La lectura antropològica de la indumentària ja hem vist que ens marca gènere, però és ben clar que també ens marca edat. Ser jove o ser vell, ser infant o ser adult són estats de les persones en societat i tenen un reflex indumentari. També aquest extrem haurà de

---

<sup>260</sup> En aquest sentit és curiós el capítol d'Umberto Eco en el seu llibre *La psicologia del vestir* titulat "El hábito hace al monje", vegis ECO, U. *La psicología del vestir*. Barcelona: Lumen, 1972.

ser considerat en aquesta anàlisi de factors interpretatius de la indumentària. Estudiar la indumentària tenint en compte els condicionants de l'edat és una de les tasques que haurem de dur a terme.

Finalment, cal dir que el treball i l'oci generen formes d'indumentària peculiars; no és igual anar vestit de militar que de ferroviari; no és igual estar a la platja que estar a la muntanya. Aquests factors són importants perquè són indicadors d'activitat, fidelment reflectida en els vestits.

És, doncs, aquest conjunt d'elements que acabem d'esmentar –la tecnologia, l'estatus social, el gènere, la geopolítica, la ideologia, l'edat i les activitats d'oci i negoci- els que haurem d'analitzar tot seguit i esbrinar fins a quin punt la indumentària els significa.

### 9.1. La indumentària i la tècnica

No és difícil assenyalar les relacions entre tècnica i indumentària, de fet, des del llibre del *Gènesi*, la cultura occidental ha après que amb el pecat els humans es van adonar que anaven despullats i aquest desvetllar de la vergonya del cos nu fou allò que els delatà i que va atreure la maledicció divina, és a dir, l'obligació de treballar. El treball, doncs, la *tekne*, va ser el resultat del pecat, en oposició a un paradís ociós. I va ser el mateix Yahvé que “va fer per l'home i per la dona túniques de pell i els va vestir”.<sup>261</sup> La tradició clàssica, l'altre gran pilar de la cultura occidental, també recull mites parions, en què l'home és un ésser desprotegit, per un descuit dels déus, i necessita la tècnica per a fer-se amb allò que els animals tenen de natural –per fer-se vestits, per procurar-se menjar, per protegir-se de la intempèrie, etc-. És a dir, des del començament la relació entre indumentària i tècnica és un fet evident.

Malgrat aquesta evidència, és complex establir una seqüència que relacioni tècnica i indumentària. La majoria d'historiadors del vestit, quan parlen de la tècnica, comencen per les pells<sup>262</sup> –tot i que en algunes latituds es contemplen primer altres elements com

---

<sup>261</sup> *Gènesi*, 2, 21.

<sup>262</sup> La historiadora Maguelonne Toussaint-Samat hi dedica tot un volum a la història de les tècniques de treballar la pell: TOUSSAINT-SAMAT, M. *Histoire technique et morale du vêtement*. Paris: Bordas, 1990; edició consultada: *Historia técnica y moral del vestido. Las pieles*. Vol. I. Madrid: Alianza, 1994.

escorces, fulles o pèls.<sup>263</sup> I és ben clar que des del Paleolític Inferior els humans han fet servir pells; una evidència indirecta d'aquest fet és que la tecnologia lítica des de l'Axelià disposa de peces especialitzades per raspar i adobar pells; per tant, es pot ben assegurar que des dels orígens mateixos de la cultura humana hem anat vestits. Tècnicament, hi ha hagut moltes formes de treballar la pell i l'evolució de la tecnologia d'aquest material és tan complexa com qualsevol altra tecnologia. Si Marvin Harris va arribar a dir que l'evolució de la cultura humana es podia mesurar per l'evolució dels instruments tallants –des de l'ascle de sílex fins el làser-, podríem dir, també, que la tècnica d'adobar ha tingut una llarga evolució i una gran varietat de subtècniques. A tall d'exemple, podríem comparar les pells rudimentàries, cosides mitjançant perforacions, de l'alta prehistòria amb els sofisticats sistemes de cosir entre pell i pell documentats gràcies a algunes troballes com la indumentària de l'home del gel que actualment es pot veure al museu de Bolzano.<sup>264</sup> Entre el Paleolític i el Neolític la tècnica de la pell havia evolucionat notablement; de fet, hi ha la mateixa distància entre les dues tècniques de tractar la pell com entre recol·lectar i conrear. D'aquesta tradició neolítica, en coneixem notables pervivències en la indumentària dels inuit, on la pell forma doble capa i manté una cambra d'aire que, com és ben sabut, és el millor aïllant que existeix. Es tracta de roba baldera que permet la circulació de l'aire. Aquesta roba és capaç d'absorbir la transpiració segons la longitud del pèl de la capa interior i de la capa exterior.<sup>265</sup> Igual podríem dir de les botes inuit, formades per diverses pells escollides per respondre a diferents tensions i al desgast diferencial de cada punt. Així, la canya de la bota utilitza pell de caribú, d'ós o de foca; les soles superposades són sòlides gràcies a la pell de foca barbuda; la direcció dels pèls és diferent segons sigui sola interna o externa; les zones elàstiques tenen pells diferents, i no cal dir que la forma de cosir-ho tot és mil·limètrica.<sup>266</sup> Aquests exemples són suficients per fer veure com cada cultura té adaptacions per enfrontar-se als desafiaments del medi i aquestes adaptacions, que

---

<sup>263</sup> Com ho reflecteixen els primers capítols de la història de les tècniques tant del teixit: CROWFOOT, E.; PRITCHARD, F.; STANILAND, K. *Textiles and Clothing, 1150-1450*. London: Boydell & Brewer Ltd, 2001.

<sup>264</sup> Vegis SULZENBACHER, G. *La mummia dei ghiacci*. Bolzano / Vienna: Folio Editore e Museo Archeologico dell'Alto Adige, 2006.

<sup>265</sup> Els pèls són buits i amaguen una minúscula columna d'aire mort en el seu interior; segons la longitud del pèl aquest serà major o menor regulador tèrmic.

<sup>266</sup> Vegis l'apartat magistral de "La costura de las pieles" a TOUSSAINT-SAMAT, M. *Historia técnica y moral del vestido. Las pieles*. Vol I. Madrid: Alianza, 1994, pp. 90-94.

constitueixen la base de la tecnologia, varien en funció del temps i, lògicament, del medi en què es desenvolupen.

La tècnica de la pell es va sofisticar molt en el període clàssic, ja que tan a Grècia com a Roma la pell era una matèria primera fonamental i estava sota la protecció especial de les autoritats. Alguns dels oficis relacionats amb la pell gaudien de certs privilegis i, sota l'Imperi, es van millorar molt no només les tècniques d'adobat, sinó també les de tenyit, tant de pell com d'altres materials –de fet, a les *fullonicae* romanes s'hi tenyia de tot-. Per influència bàrbara, els romans van fer servir, també, pells de llop i de guineu. La importància d'aquesta manufactura pelletera en època clàssica es fa palesa, per exemple, a les excavacions de Pompèia, on s'ha identificat la casa de Mínimus Campanus, un pelleter adobador que devia de ser ric, a jutjar per la mansió que posseïa; també al port d'Ostia, a la plaça de les corporacions, hi ha un espai dedicat al *corpus pelliorum*, és a dir, la corporació dels pelleters que treballava amb els consignataris del port romà.

També manllevades de la indumentària bàrbara, els romans van desenvolupar tècniques sofisticades per fer les *bracae*, una mena de pantalons de pell de cabra que es van popularitzar des del segle III dC. Aquestes peces tan esteses després entre els pobles celtes i gals arribaran, com és ben sabut, fins l'Edat Mitjana. Altres peces de pell emprades pel món romà, i també d'origen bàrbar, són els *rhenos*, una mena de capa com el ponxo de l'altiplà mexicà i que es feia, al principi, amb la pell dels rens, encara que després es va fer amb pell de vaca. Aquesta mena de peça indumentària de pell la veiem fins època carolíngia, i algunes bíblies miniades la dibuixen. Els bizantins també feien servir túniques semblants, però eren de pell de castor, molt més fina i rica.

Amb tot, l'autèntic desenvolupament de les tècniques de la pell no apareix fins l'Edat Mitjana, sobretot a partir dels segles XIII i XIV. Les fires de Champagne no eren altra cosa, en el fons, que el lloc on els pelleters del cercle de la Hansa intercanviaven els seus productes amb els mercaders venecians, genovesos i pisans de l'arc Mediterrani. Un exemple característic del prestigi de la pell a l'Edat Mitjana és l'ús de l'ermíni per part de la reialesa europea. Finalment, un darrer exemple del valor simbòlic de la pell a finals de l'Edat Mitjana és el vestit en què el banquer Arnolfini apareix embotit en el retrat de Jan Van Eyck i que és una hopalanda folrada de pell.

Des del punt de vista tècnic, al llarg del període modern veurem la cara i el revers de la pell i com les tècniques d'adobar preparen les pells per girar-les. En època moderna el tractament de la pell sense pèl arribà al màxim refinament a les manufactures dels perfumers, on se'n sofisticava el tacte i es perfumava per treure-li la fortor del tractament.<sup>267</sup>

La sofisticació de les tècniques de tractament de pells en època moderna trobarà la seva màxima expressió en la varietat de pells utilitzades: l'ermini, l'astracan, el linx, la cabra, el castor, el conill, el corder, el llop, la xinxilla, la gardunya, el gat salvatge, la llebre, la marmota, la marta, la llúdriga de mar, les guineus, la foca i el bisó. Aquestes són algunes de les varietats de pell més importants que la tècnica va aprendre a domesticar. La tècnica moderna de treballar la pell va arrencar del perfeccionament dels mètodes tradicionals artesanals que s'havien transmès oralment i de mestres a aprenents; però en el fons, la química moderna i la mecanització, si bé han estalviat temps i esforços i, sobretot, han pogut ajustar millor les qualitats, poc han afegit a allò que una història mil·lenària els havia llegat.

Tota aquesta història tècnica del tractament de la pell, avui, acuradament reconstruïda en els museus de la pell d'Europa, mostra fins a quin punt aquest element de la indumentària va anar variant al llarg dels segles, de la mateixa manera que posa de manifest quins aspectes tècnics van patir menys variacions i destaca quins van ser els moments de canvis més cabdals o revolucionaris.

Si del treball de la pell passem a les teles i teixits, l'evidència dels canvis tecnològics al llarg del temps s'imposa. Naturalment, la tècnica del filat i del teixit pot ser diferent en funció de les diverses matèries primeres emprades; no és el mateix els processos tècnics de la llana que els del lli o els del cànem o la seda. Des del punt de vista tècnic, la relació entre les hores que requereix el filat i les que requereix el teixit ha estat un motor que ha generat canvis continus. Mentre que el filat és una activitat que fins finals del segle XVIII havia variat poc en el procés tècnic, el teixit havia tingut molts més canvis. Els historiadors que van investigar a principis del segle XX el procés de la denominada "Revolució Industrial" van ser conscients, des de bon començament, del gran

---

<sup>267</sup> Aquestes manufactures dedicades a perfumar les pells van donar lloc a les grans manufactures de perfums.



desequilibri entre els temps del filat i els del teixit i com això havia estat en l'origen de dita revolució; el nombre de filadors que requeria cada teixidor va anar variant molt fins que s'arribà a un estat tecnològic ideal d'equilibri entre les dues tasques. Aquest fenomen que ha marcat l'era contemporània té una de les seves causes quan s'introduí la llançadora volant i es generalitzà el sistema, de tal manera que cada teixidor va duplicar la seva productivitat i, per tant, el nombre de filadores domèstiques es va haver d'incrementar molt. El preu del fil, per consegüent, va pujar i aquest increment va ser una de les causes que van estimular el naixement de les primeres màquines de filar: les "jennies" o filadores múltiples. Aquests senzills artefactes van tornar a desequilibrar tant la relació entre el filat i el teixit, ara amb avantatge del filat sobre el teixit, que es va imposar la necessitat que als telers se'ls apliqués algun sistema mecànic, i d'aquesta manera van néixer els primers telers mecànics moguts per rodes hidràuliques. I altra vegada el desequilibri, aquest cop a favor del teixit, va provocar la introducció de la força motriu hidràulica a les filadores múltiples. L'aplicació de la força del vapor a tots els sistemes mecànics, tant de filat com de teixit, va permetre arribar a un cert equilibri amb el que va arrencar la indústria tèxtil del segle XIX.

Aquest exemple de la Revolució Industrial en el seu model primerenc, ens ajuda a entendre fins a quin punt el teixit ha estat sempre relacionat amb el procés tecnològic. Amb tot, si volguéssim posar algun darrer exemple podríem parlar del gènere de punt, un sistema que permet fer robes elàstiques que s'adaptin perfectament al cos, sense la necessitat de costures. Aquest sistema va tenir la seva gran etapa de desenvolupament a principis del segle XX impulsat per modes com les de la indumentària pel bany, pels esports i, sobretot, per la roba interior masculina i femenina. Un desenvolupament i modernització tècniques que van anar paral·lels a aquests fenòmens de la moda, que tenien un rerefons social. Però val a dir que aquest tipus de teixit és molt ancestral i en la cultura occidental pren especial importància a la baixa Edat Mitjana, amb la proliferació dels sistemes indumentaris masculins en què les cames queden al descobert tan sols embolcallades per les mitges, aleshores anomenades calces. És en aquest moment en què la manufactura i el comerç de mitges de llana i de seda prolifera de manera considerable i es mantindrà amb força fins ben entrat el segle XIX, moment en què s'imposà el pantalons llargs, després de més de cinc segles d'hegemonia de les mitges. Després de gairebé un segle de poc protagonisme del gènere de punt –que es

mantenia amagat sota pantalons i faldilles-, aquest teixit ressorgeix, com ja hem dit molt en relació amb la roba d'esport i amb l'escurçament de les faldilles femenines, que mostraran unes mitges transparents i revolucionàries, fetes de seda, les més cares i de fibra sintètica, les més econòmiques. Per últim, el fet que aquesta tècnica de teixir no requereixi d'equipament pesat, ja que tan sols fan falta un parell d'agulles de teixir, ha fet que sigui el teixit base de molts pobles nòmades.

Per tant, doncs, des del punt de vista de la indumentària hi ha una relació tan estreta amb el desenvolupament tecnològic que no es podrien entendre alguns dels episodis de la moda sense tenir-ne en compte el rerefons tecnològic.<sup>268</sup>

## **9.2. La indumentària i l'estatus social**

L'obra d'Albert Racinet, *Les Costumes Historiques*, que pretenia cobrir "la historia del vestido de todos los pueblos y todos los tiempos", editada el 1888, i que sens dubte va ser l'obra clàssica més important del segle XIX sobre la història del vestit, amb més de 2.000 il·lustracions,<sup>269</sup> tan sols dedica a les classes mitges i als camperols 3 làmines corresponents a: "la indumentaria de las clases medias en Japón" (làmina 88), "la indumentaria de los campesinos en la India" (làmina 104) i "la indumentaria de los nobles y aldeanos en Polonia" (làmina 274). Així doncs, tan sols aquestes tres làmines fan referència a aquestes classes socials, per tant, tota la resta, es refereix a la indumentària cortesana, militar i, en general, de les classes altes. Amb tot, si en lloc d'emprar com a font les històries del vestit féssim servir les històries de l'art el panorama canvia radicalment. Així, si agafem, per exemple, pintors flamencs barrocs com Jan Steen ens adonem que de la cinquantena escassa d'obres catalogades i que se li atribueixen sols dues es poden considerar pertanyents a les classes altes, mentre que la resta representen escenes de la vida quotidiana dels Països Baixos,<sup>270</sup> com és el cas també de Pietre Brueghel el vell, que documenta com pocs els vestits de la pagesia flamenca del segle XVI. Altres autors com Velázquez, Rubens i Van Dyck, malgrat ser alguns d'ells pintors de cort o retratistes de les classes altes, compten amb més d'un terç de la seva pintura dedicada a les classes populars. No cal dir que pintors tenebristes com

---

<sup>268</sup> TOUSSAINT-SAMAT, M. *Historia técnica y moral del vestido. Las telas*. Vol. II. Madrid: Alianza, 1994.

<sup>269</sup> RACINET, A. *Historia del vestido*. Libsa, Madrid, 1990.

<sup>270</sup> JANSEN, G. (ed) *Jan Steen. Painter and Story Teller*. Washington: National Gallery of Art, 1996.

Ribera o Caravaggio es van inspirar, sobretot, en aquestes classes populars i reflecteixen sobradament la seva indumentària. Aquesta situació travessa i es repeteix al llarg de tota la història moderna i, a partir de la pintura de mitjans del segle XVIII –amb exemples meravellosos com les pintures paisatgístiques que retraten tant els edificis com els esdeveniments i la gent de Venècia d’Antonio Stom o les pintures costumistes del venecià Pietro Longhi,<sup>271</sup> les classes populars constitueixen una font d’inspiració de pintors des de Goya a Madrazo. Finalment, tota la pintura realista i naturalista – que documenta amb detall la vida dels estaments populars-, una bona part del romanticisme i la pintura impressionista i postimpressionista reflecteixen els estils i les formes de la classe mitja urbana.

Amb tot, aquestes referències de l’art del que podríem dir classes mitges urbanes i populars no s’esgoten amb els mestres moderns, ja que la pintura medieval, en especial la pintura i les miniatures gòtiques, són una crònica viva de la indumentària pròpia dels tipus urbans, i encara que reflecteix ideals estètics de les classes altes, els camperols, els servents i fins i tot els grups marginals, no hi són absents. Així, per exemple, llibres com el *Romance du Fauvel*, del final del segle XIII, i que es troba a la Biblioteca Nacional de París,<sup>272</sup> mostren la indumentària i els complements de personatges com els joglars, el bufons, el músics i altres artistes itinerants. També els llibres miniats com el de les *Très Riches Heures du Duc de Berry* són una mostra emblemàtica de com l’art de l’època es converteix en una font gràfica de gran interès tant pel que fa als vestits de les classes benestants com a la indumentària de les classes populars tant urbanes com camperoles. Per citar alguns exemples propers, de l’àmbit català, podem citar el Retaule de Sant Marc de Ferrer Bassa i el seu fill, Arnau Bassa, que es troba a l’església de Santa Maria de Manresa, però que procedeix de la Seu de Barcelona. En aquest retaule que narra la vida de Sant Marc i que sembla ser que fou encarregat per uns sabaters de Barcelona, gremi del qual el sant n’és patró, hi ha una escena on es mostra una parada de sabates amb un sabater treballant-hi que du túnica curta en tonalitats blau fosc, de coll rodó una mica escotat i un cinturó vermellós del que penja un coltell. Les mànigues,

<sup>271</sup> Moltes d’aquestes obres es poden contemplar als museus més importants de Venècia, com la *Galleria dell’Accademia*, la *Pinacoteca Querini Stampalia*, el *Museo Correr* o *Ca’Rezzonico*, però també se’n troben a d’altres galeries italianes, com els *Uffizi*, el *Museo del seminario* de Rovigo o al *Museo Civico di Bassano del Grappa* de Vicenza, i a grans pinacoteques internacionals com el *Musée du Louvre*, el *Fine Arts Museum* de Montreal, el *Metropolitan Museum* de Nueva York o el *Washington Natrional Gallery of Art*. Vegis PEDROCCO, F. *Longhi*. Firenze: Giunti Gruppo, Editorial SpA, 1993.

<sup>272</sup> Paris, Bib. Nac. ms fr. 146 f. 34.

estretes, i el coll estan rematats amb una franja decorativa. Du calces que li cobreixen les cames i unes sabates negres. El cap el porta cobert d'un turbant vermell. Els personatges populars del retaule contrasten amb la resta pel fet de dur túniques més curtes, ajustades, al gust de l'època, mentre que els personatges pretesament històrics estan representats amb una indumentària anacrònica.<sup>273</sup> Igualment passa amb el Retaule de Sant Nicolau de la mateixa església i que data de 1406 on a l'escena de "l'arbre de Diana" els llenyataires vesteixen túniques curtes esparracades cenyides a la cintura, sota les que es veuen les calces interiors –un tros de tela que feia les funcions dels calçotets actuals- i amb calces –mitges- que els cobreixen peus i cames i que es lligaven amb vetes al cinturó interior que subjectava els calçotets. La resta de personatges, dignataris eclesiàstics, ciutadans benestants i nobles, van vestits amb túniques llargues que s'endevinen de millor qualitat.<sup>274</sup> Finalment, i per la profusió de detalls indumentaris, podem citar l'escena de Sant Benet supervisant la construcció del temple del Retaule de Sant Benet i Santa Escolàstica procedent de la catedral de Girona i que data de finals del segle XV, on apareixen quatre manobres realitzant diverses feines de maçoneria i elevat càrregues amb politges. Aquests personatges porten túniques curtes de treball, sota les que s'endevina la camisa, alguns duen davantal i polaines de protecció que fermen amb cordes sobre les calces a la zona del turmell i del genoll. Tots ells es cobreixen el cap amb còfies i turbants o tires de tela per tal que absorbeixin la suor. A més, es poden apreciar altres sistemes de protecció, com coixinets fermats al braç i les espatlles per carregar carreus.<sup>275</sup>

Pel que fa a l'escultura, sigui en talla, siguin els relleus en pedra o les figures exemptes en bronze, també representa una font important per conèixer les formes indumentàries de les classes populars –així com de les classes altes-. Un exemple molt significatiu són els personatges esculpits als capitells historiatos dels claustres romànics o a les portalades de les esglésies romàniques i gòtiques, i que representen des d'artesans i menestrals fins a captaires i camperols. Així, són paradigmàtiques les escultures de pastors que es poden contemplar a la porta reial de la catedral de Chartres i que daten de mitjans del segle XII; aquestes figures podrien ser un catàleg de les diverses peces que duïen els

---

<sup>273</sup> Vegis DALMASES, N; JOSÉ, A. *Història de l'Art Català. L'art gòtic s. XIV-XV*. Vol. II. Barcelona: Edicions 62, 1984, p. 159.

<sup>274</sup> Op. Cit. p. 221.

<sup>275</sup> Op. Cit. p. 269.

pastors en les seves tasques, sempre a l'aire lliure. Es poden identificar les caperulles i capes, les túniques curtes, les botes i les calces o pantalons, a l'estil dels pantalons duts per les tribus germàniques. D'igual manera, el relleu d'un fris del claustre de la seu de Girona, que data del darrer quart del segle XII i que s'atribueix a Arnau Cadell, mostra dos picapedrers treballant la pedra amb un pic a les mans i asseguts en sengles cadires que van vestits amb túniques llargues arremangades que s'ajusten a la part alta de la cintura amb un cinturó i amb mànigues estretes que s'ajusten fins el canell. Un dels dos picapedrers sembla dur també un barret ajustat al cap.<sup>276</sup> Un altre exemple de representació de la indumentària de les classes populars del mateix escultor i més o menys coetani a l'anterior el trobem als capitells historiats amb escenes de Noè del claustre del monestir de Sant Cugat del Vallès; en concret Arnau Cadell representa Noè vestit amb túnica per sobre del genoll fent tasques de fuster per preparar l'arca que l'ha de salvar del Diluvi.<sup>277</sup> Sense abandonar l'àmbit català, trobem exemples posteriors, de la segona meitat del s. XIV, com el retaule de Sant Llorenç que es troba a l'església homònima de Lleida. En aquest retaule, moltes de les escenes de grup mostren d'alguns personatges populars, com és el cas, per exemple, del personatge que flagel·la el sant i que du una túnica ampla i curta amb obertura frontal amb botons fins a mig bust, amb les mànigues arromangades, lligada al maluc de manera folgada sense que se li vegi el cinturó, i calces que li cobreixen les cames fins els peus. Porta també un barret o turbant que li cobreix el cap.<sup>278</sup>

Si de l'art pictòric i escultòric passem a caricaturistes i gravadors el repertori de personatges que fan referència a les classes mitges i populars és clarament dominant. És el cas d'artistes com Francisco de Goya, Honoré Daumier, Gustave Doré i tants i tants d'altres que immortalitzen la societat de la seva època sense distincions d'estatus i amb intencions d'allò més diverses –amb voluntat descriptiva, a vegades, de denúncia i escarni moltes altres-. Però és la fotografia l'eina que ens ha proporcionat més retrats de la vida quotidiana i dels personatges de la classe popular, si bé abasta un període molt reduït en la línia del temps, i que va del segle XIX en avant. És gràcies a aquest invent que podem documentar la indumentària d'obrers, miners, camperols, colons nord-

<sup>276</sup> Vegis DALMASES, N; JOSÉ, A. *Història de l'Art Català. Els inicis i l'art romànic s. IX-XII*. Vol. I. Barcelona: Edicions 62, 1986, p. 166.

<sup>277</sup> Vegis op. Cit. p. 247.

<sup>278</sup> Vegis DALMASES, N; JOSÉ, A. *Història de l'Art Català. L'art gòtic s. XIV-XV*. Vol. II. Barcelona: Edicions 62, 1984, p. 146.

americans, treballadors del ferrocarril, orfes, captaires, venedors ambulants, prostitutes, servents, etc.

La primera observació que se'n deriva de tot plegat és que la tradició científica de la història de la indumentària dóna prioritat als exemplars propis de les classes altes. No ha d'estranyar, doncs, que els museus de la indumentària, que són el fruit que ha donat l'erudició del segle XIX i XX, reflecteixin prioritàriament la indumentària d'aquestes classes. Per tant, quan els historiadors de la cultura, amb les seves grans síntesis, volen tractar el tema de la indumentària de les classes populars han de recórrer, com de fet fan, a altres tipus de fonts que no siguin les històries de la indumentària i els museus de la indumentària. És per això que alhora d'abordar la indumentària popular molts d'aquests treballs es basen en l'estudi de fonts indirectes –com poden ser textos literaris o inventaris- i de fonts iconogràfiques com les que hem descrit més amunt.

De tota manera, el que resulta evident, quan hom vol estudiar la cultura material, és que un dels indicadors més clars d'estatus social hauria de ser la indumentària; per tant, disciplines com l'arqueologia o la prehistòria, que es basen en evidències materials, acostumen a classificar l'estatus social dels individus que s'exhumen de forma exclusiva en funció de la indumentària. Aquest és el cas de moltes tombes protohistòriques, per exemple, que en el moment d'exhumar-se presenten sobretot restes d'objectes ornamentals –collars, braçalets, fibules, arracades, etc.- acompanyades d'armes, en el cas d'individus pertanyents a estaments guerrers, juntament amb altres peces que conformen l'aixovar funerari.<sup>279</sup> Pel que fa a la indumentària, com ja hem dit, es tracta sobretot de joies i a vegades, si les condicions ho permeten, es troben també restes de teixits, i la quantitat i valor estimat d'aquestes peces serveixen per deduir-ne l'estatus de l'individu. És aquesta una manera, fins i tot abusiva d'utilitzar les restes materials i de treure'n conclusions que poden resultar, en molts casos, precipitades.

Des del punt de vista antropològic, la relació existent entre classes socials i cultura material és ben clara i l'estratificació social es reflexa, sobretot, en els elements simbòlics –i la indumentària constitueix un element simbòlic de primer ordre- i en els

---

<sup>279</sup> És interessant comentar que les peces trobades pels arqueòlegs en molts enterraments configuren el gruix més significatiu d'objectes d'indumentària d'un període que va des de la prehistòria fins l'Alta Edat Mitjana. De fet, són molts els museus arqueològics que exposen les seves peces ordenades segons necròpolis i enterraments, i van des del *Historiska Museet* d'Estocolm fins als museus arqueològics municipals de Sardenya.

elements exòtics o de valor. Així, i seguint amb l'exemple dels enterraments, hom dedueix ràpidament l'estatus que un individu havia tingut en vida per l'aixovar que l'acompanya i la forma en què és inhumat. El cadàver d'un individu pertanyent a un estrat social baix no serà enterrat amb la mateixa cura de detalls que un individu de casta més elevada i la tomba d'un personatge jeràrquicament superior, si no ha estat saquejada, sempre contindrà elements simbòlics com armes, joies i altres símbols de poder.<sup>280</sup> Per exemple, alguns cabdills celtas eren enterrats amb *torques*, els nobles medievals amb les seves espases i amb vestits i mantells luxosos, els reis macedonis eren enterrats amb corones de llorer fetes d'or, els faraons eren sepultats en grans tombes plenes de riqueses, aliments i altres objectes, com amulets, pectorals i corones, etc. Tots aquests elements simbòlics que pertanyen al món indumentari els havien utilitzat en vida com a símbols del seu poder, bé pel seu valor material –objectes de metall, quan era un bé escàs en mans de les jerarquies dirigents, o de metalls preciosos, producte car i reservat a una minoria–, pel seu exotisme –com teles i altres objectes provinents d'intercanvis amb pobles llunyans– o pel seu poder de representació –com els escuts d'armes que decoren cinturons i vestits–.

El pes de la indumentària com element de distinció social es posa de manifest, sobretot, en la reglamentació a què ha estat sotmesa al llarg de tota la història. Les regulacions de la toga romana, amb l'exemple de la toga *picta*, són una mostra del que diem. El valor d'aquesta peça de vestir exterior és molt important des del punt de vista de la funció social del vestit, com ja hem indicat en apartats anteriors; element fonamental de la indumentària civil el togat equivalia a un símbol de rang a l'època de l'Imperi, ja que, com és ben sabut, les classes populars tenien restringit l'ús d'aquesta peça, i als estrangers i esclaus els estava totalment prohibida. Tot ciutadà romà que perdia els seus drets quedava igualment exclòs de l'ús de la toga. De la toga de porpra imperial a la toga del ciutadà hi ha tot un món de símbols que palesa la distància social entre un ciutadà normal i l'emperador. Un altre símbol d'estatus era el *calceus*, una sabata que en cap cas podien dur els esclaus, i que per els senadors era de color negre, en un principi, i que acabà esdevenint blanca al final de l'Imperi; mentre l'emperador tenia reservat el *muleus*, una sabata amb cordills vermells de cuir.

<sup>280</sup> Vegis al respecte, per exemple, AAVV. *Le tombe di guerriero di Varenna*. Como: Museu Civici di Como, 2007 o ANDERSSON, K. (et alii) *Guide. The Gold Room*. Stockholm: Statens Historiska Museem, 2002.



Així com el paper social del vestit el veiem que es manté i s'incrementa al llarg de tota l'Edat Mitjana i es reforça amb l'ostentació de la roba de cort, sobretot a partir del Renaixement amb exemples tan notables com els de Catalina de Medici i amb continuïtat al món de les corts de les monarquies absolutes de l'Antic Règim, les reglamentacions que restringeixen el seu ús se succeeixen al llarg i ample de tot el món occidental. Si bé moltes d'aquestes limitacions quedaven regulades de manera natural pel fet que sovint es tractava d'elements d'una elevat valor econòmic i que, per tant, només aquells que ostentaven els escalafons més alts del poder hi tenien accés, des del moment que hi va haver grups d'individus amb el poder adquisitiu i els contactes per aconseguir aquests elements distintius d'estatus, les jerarquies tradicionalment superiors van blindar l'ús dels elements simbòlics de la indumentària amb pragmàtiques. Així, per exemple, una llei sumptuària de finals del segle XIII prohibia als territoris de l'imperi germànic la utilització de pell de marta i d'ermini a les dones de classe mitja, i en reservava l'ús a les dames nobles. Igualment, els Còsols de Montauban van promulgar interdictes contra l'ostentació pels carrers de certs elements fets de pèl, seda o de color porpra, així com d'altres ornaments de luxe. Una ordenança reial repetia aquestes prohibicions però n'afegia de noves, com la del fet que ducs, comtes, barons, cavallers i senyors menors poguessin comprar un nombre limitat de vestits nous cada any; una limitació que també afectava les seves dones.<sup>281</sup> Altres ordenances limitaven la longitud de les puntes de les sabates tipus polaina segons l'estatus del portador; el rei Eduard III d'Anglaterra promulgà una llei que prohibia a les classes populars superar els quinze centímetres i als senyors superar els 38 cm, mentre que la noblesa podia dur-les encara més llargues. A Anglaterra, una llei sumptuària de 1533 prohibia dur camises guarnides amb seda, or i plata a tota persona per sota del rang de cavaller.<sup>282</sup> I al segle XVII, a França, tothom tenia prohibit portar en públic pedres precioses, a excepció dels prínceps i els nobles.

Per arribar a percebre la importància d'aquestes regulacions que mantenien les diferències entre categories socials i en reforçaven l'estructura política jeràrquica és interessant conèixer un dels exemples més il·lustratius que es conserven i que són els

---

<sup>281</sup> Vegis BOUCHER, F. *History of Costume in the West*. London & New York: Thames & Hudson, 1987, p. 179 i 180.

<sup>282</sup> CUNNINGTON C. W.; CUNNINGTON, P. *The History of Underclothes*, New York: Dover Publishing Inc., 1992, p. 39.



Estatuts de Savoia, estipulats pel Duc Amadeu VIII l'any 1430. En aquests estatuts, al llibre cinquè, es defineixen fins a trenta-nou categories de gent, que anaven des del duc regnant fins les filles no casades dels camperols i altres treballadors. D'aquestes tipologies, més de la meitat pertanyien a la noblesa, si bé amb una gradació molt marcada entre els diferents grups, gradació que implicava diferències en privilegis, entre els quals es trobaven els de la indumentària. Les dinou primeres categories englobaven l'aristocràcia, mentre que les categories de la vint a la vint-i-nou estructuraven els diversos grups no aristòcrates i de professionals lliures que estaven al servei directe del ducat; per últim, les darreres deu categories feien referència als estaments més baixos de la societat des dels mercaders i alguns burgesos, fins els artesans, els seus ajudants i els camperols i altres treballadors manuals.

Per exemple, pel que fa al duc i la seva família els Estatuts de Savoia els dividien en cinc categories; de les que el duc i la duquessa ocupaven les dues primeres. Res estava prohibit per ells, doncs eren al capdamunt en l'escala de poder d'un estat ducal, si bé es procurava evitar un luxe desmesurat en els seus vestits i hi havia una limitació a la cua del vestit de la duquessa. Pel que fa als fills, se'ls recomanava dur roba una mica més curta que la dels pares, i se'ls prohibia l'or fins que no fossin nomenats cavallers, que vindria a ser, doncs, com un símbol de l'entrada en l'edat adulta. Pel que fa a les categories dels "no-nobles", de la número vint a la vint-i-nou estan relacionades amb doctors, homes de lleis, graduats universitaris, administradors dels *entourage* del duc, així com les seves dones i filles donzelles; i per cada un d'aquests grups estaven regulats tant el patronatge com l'ornamentació de la indumentària com el valor de les teles. Per exemple, era el duc qui decidia la llargada de la roba dels seus secretaris, que abraçava un marge comprès entre el genoll –mai per sobre- i el turmell –mai per sota-. Pel que feia als materials era una regulació del tot jeràrquica: els teixits de llana depenien del preu per superfície i del color; mentre que les teles de seda eren controlades menys estrictament als Estatuts de Savoia que a d'altres principats i països alemanys, que a les illes Britàniques o França. Les restriccions augmentaven en les darreres deu categories, les categories inferiors, per sota de la noblesa i els professionals amb càrrecs universitaris o amb posicions dins la cort ducal. Per exemple, el color escarlata era prohibit tant a la burgesia com als comerciants. Els artesans no podien dur ni sabates amb puntes llargues com les sabates cracovianes o a la polonesa ni dur botes

amb talons alts. Pel que fa als camperols i altres treballadors manuals com aprenents d'artesans no podien dur roba de dues teles diferents, ni peces *acuchilladas*; és més, la seva indumentària havia d'estar feta de robes barates, però sí se'ls permetia comprar caputxons o capots d'una qualitat una mica superior.<sup>283</sup>

Val a dir, però, que el fet que totes aquestes regulacions i lleis es promulguessin una vegada i una altra era perquè no tenien massa efectes a la pràctica, ja que els que no les complien podien permetre's pagar-hi les multes o buscaven la manera de burlar-les, com ho demostra el fet que a Espanya i Portugal, després d'haver-se prohibit fins a quatre vegades en menys de vint anys, del 1515 al 1534, l'ús de brodats d'or i plata, aquests brodats es van substituir per passamaneria i galons. Aquests edictes tenien com a objectiu, d'una banda, mantenir i perpetuar les distincions de classe a través de la indumentària i, de l'altra, regular els excessos i el luxe, aspecte aquest últim que desenvoluparem més endavant.

Així, doncs, en la mesura que les societats estamentals no es corresponien exactament amb les classes triomfants, les classes superiors per privilegis, la noblesa, defensaven el seu estatus fonamentalment amb pragmàtiques. Un darrer exemple extret d'una de les darreres representacions oficials de l'Antic Règim el trobem precisament en els Estats Generals convocats per Louis XVI a Versailles del 5 de maig de 1789. El Gran Mestre de Cerimònies, el marquès de Brézé, va imposar les regulacions del vestit que havien de seguir els diputats convocats i que, com era costum, tenien la finalitat de fer visibles les diferències jeràrquiques. La imatge prototípica del vestit de cada un dels tres estats està recollida dins la nombrosa documentació gràfica de les sessions dels Estats Generals i que es troba a la Bibliothèque Nationale de France. Pel que fa al clergat, havia de dur els vestits eclesiàstics que li eren propis i que anaven des de la seda escarlata dels cardenals fins l'hàbit negre dels capellans de més humil posició. El Segon Estat havia de dur la indumentària característica del seu rang aristocràtic, que s'especifica que consistia en una armilla i una jaqueta de seda negra decorades amb galons d'or i un mantell a joc; havien de dur també calces de seda negra amb mitges blanques, una corbata de *pizzo*, una espasa i un barret amb plomes *à la Henri IV*. Pel que fa al Tercer Estat, és a dir, la meitat dels diputats, tenien l'ordre de vestir íntegrament de negre, és a

---

<sup>283</sup> PIPONNIER, F.; MANE, P. *Dress in the Middle Ages*. New Haven and London: Yale University Press, 2000, pp. 83-84.

dir jaqueta, armilla i calces “di panno nero, calze nere, un mantello corto di seta nera come quello degli avvocati e della *noblesse de robe*; essi dovevano portare una cravatta di mussola in tinta unita ensenyament un cappello a tricorno nero e, dato che non erano riconosciuti come gentiluomini, non avevano diritto alla spada”.<sup>284</sup> I és precisament en el terreny de la indumentària, arrel d’aquestes impositcions, on començaran les discussions i les demandes del Tercer Estat a través d’un dels seus portaveus, el comte de Mirabeau, per portar els seus propis vestits, donat que són “i migliori per salvaguardare il carattere e la liberà individuali”.

És, doncs, a partir de les revolucions burgeses i del triomf de l’aristocràcia del diner que la relació entre indumentària i classe social no queda ja regulada per un sistema normatiu explícit, del que n’és un exemple clar el tot just citat, sinó que segueix un conjunt de codis i subcodis implícits que tenen com a base el poder adquisitiu diferencial de cada grup o de l’individu dins d’un sistema de classes. Un d’aquests sistemes de codis implícits de distincions de classes segons el poder adquisitiu és l’univers de les marques. El vestit i els complements associats a un dissenyador o a una marca de moda –i que tenen el seu punt de partida a la segona meitat del segle XIX, coincidint amb el triomf “definitiu” de la burgesia com a classe social, amb personatges com Charles Frederick Worth i que al llarg del segle XX ha assolit gran apogeu amb una profusió i una multiplicació gairebé sense límits de noms de creadors i de les seves marques-<sup>285</sup> està clar que no responen a beneficis funcionals, sinó que ho fan a beneficis simbòlics, que s’associen a necessitats de legitimació i d’identitat.<sup>286</sup> De legitimació del poder real, d’una banda, i d’exaltació de l’individu que ostenta aquest poder, de l’altra, un individu que busca la diferenciació respecte a la resta a través de la indumentària – com ho farà també amb altres elements de consum com cotxes, cases, etc.-. Sovint, qui més poder ostenta amb més individualització és tractat per aquestes indústries del símbol, que arriben a realitzar creacions icòniques associades a aquest personatge; com per exemple, el creador Halston que es va consagrar en el món de la moda amb el disseny dels famosos barrets *pillbox* fets en un primer moment per l’aleshores primera

<sup>284</sup> RIBEIRO, A. *Fashion in the French Revolution*. London: B.T. Batsford, 1988, p. 45., citat a MORINI, E. *Storia della moda. XVIII-XIX secolo*. Milano: Skira, 2006, p. 33.

<sup>285</sup> Vegis VERGANI, G. *Dizionario della moda 2004*. Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2003.

<sup>286</sup> ROUX, E. “De la couture au parfum. Créativité et respect de l’identité de la marque: le cas de Thierry Mugler”, a CURCIO, A. M. (Coord.) *La dea delle apparenze. Conversazioni sulla moda*. Milano: Franco Angeli, 2000, pp. 130-146.

dama Jacqueline Kennedy –si bé van fonamentar tota una tendència de moda entre els anys cinquanta i seixanta-.<sup>287</sup>

### **9.3. La indumentària i el gènere**

És tan important el gènere en relació a la indumentària que moltes vegades es té la temptació de pensar que la cultura humana ha desenvolupat els sistemes indumentaris precisament per marcar la diferenciació de gèneres. És difícil trobar en la història de la indumentària societats que no diferenciïn el gènere, en major o menor mesura. El fet que les cultures humanes presenten freqüentment una visió dualista del món separant clarament allò masculí d'allò femení deu estar tal vegada en l'arrel d'aquesta dicotomia de la indumentària. La indumentària sembla ser, doncs, que estigui pensada per llençar principalment un missatge de gènere. Aquestes afirmacions poden semblar exagerades des de la perspectiva de societats actuals que han protagonitzat modes unisex. E. Wilson<sup>288</sup> diu que la moda està obsessionada pel gènere i que sempre defineix contínuament fronteres per delimitar els gèneres, però, com comenta Joanne Entwistle,<sup>289</sup> encara que la moda actual ens sembli cada cop més andrògina, fins i tot les peces unisex són una prova de l'exagerada obsessió que té la nostra societat pel gènere. De fet, aquestes modes anomenades andrògines són una prova més del grau i de la forma com juguen amb les fronteres de la diferenciació sexual. Dit d'una altra manera, en totes les modes actuals la gent esperem que els homes tinguin aspecte d'homes i les dones el tinguin de dones.

Aquest procés diferenciador de gènere realment comença molt aviat; els nadons, per exemple, que per la cara és molt difícil dir si són nens o nenes, els pares i mares s'afanen en vestir-los amb colors diferents, tot cercant teles i detalls que anuncien al seu entorn social el gènere a què pertanyen. És la tradició del rosa i del blau a casa nostra i a tants altres indrets d'Europa. Amb tot, cal observar que aquesta diferenciació de gènere, per més significativa que sigui per nosaltres, és arbitrària. I si del vestit dels nadons passem al dels joves i adults es adonem ràpidament que el cos es manifesta tantes vegades a través de la indumentària que quan veiem una jaqueta d'home gairebé

---

<sup>287</sup> COSGRAVE, B. *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 234.

<sup>288</sup> WILSON, E. *Adorned in Dreams; Fashion and Modernity*. London: Virago, 1985, p. 117.

<sup>289</sup> ENWISTLE, J. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós, 2002, p. 177 i ss.

automàticament pensem amb les espatlles amples, mentre que els escots dels vestits de dona donen per suposat que allò que es vol ressaltar és el coll i els pits. Per tant, la indumentària, mitjançant formes exagerades o subtils, evidents o intuïdes, guia la mirada envers els trets diferencials de sexe, amb la voluntat d'infondre el sentit de gènere com si es tractés més d'un aspecte biològic que no pas cultural. Així, el vestit dels homes afegeix masculinitat a l'aspecte del cos mentre el de les dones hi insinua la feminitat. Ens identifiquem tant amb això que, com deixa entreveure Joanne Enwistle,<sup>290</sup> fins i tot en els lavabos les icones dels homes es marquen amb pantalons i les de les dones amb faldilles, tot i que fa més de mig segle que els pantalons són duts tant per uns com per les altres. Per tant, la indumentària és un dels exemples més clars de la manera com els cossos adquireixen gènere.

Una mirada retrospectiva a la història de la indumentària ens fa adonar de quina manera i amb quina intensitat la indumentària ha ajudat a diferenciar els gèneres. Amb tot, una visió superficial d'aquesta història ens podria portar a pensar que com més ens acostem als temps actuals més es van esborrant les línies de separació dels gèneres; res més lluny de la realitat. Una anàlisi detallada de la indumentària de l'Europa clàssica, medieval o, fins i tot, de la de l'època moderna, comparada amb la del segle XX ens porta a la conclusió que el gènere, probablement, sigui més important ara que en el passat i que, fins i tot, el diferenciem més ara que aleshores. De fet, fins el segle XVI o XVII la diferència sexual en el vestir no estava molt marcada; hi ha autors, com el ja esmentat E. Wilson, que ho afirmen taxativament.<sup>291</sup> Altres autors, com James Laver,<sup>292</sup> escriuen com en l'Antiguitat la divisió més significativa de la indumentària no era tant entre gèneres com entre els vestits drapajats i els vestits entallats.<sup>293</sup> En efecte, si mirem la indumentària egípcia, encara que va canviar al llarg dels segles, tant homes com dones podien portar el tors destapat, i les proporcions de la roba eren molt semblants, encara que ressaltaven coses diferents. Els vestits de les dones es caracteritzaven per ser allargats, mentre que els dels homes ressaltaven els malucs. Certament, la roba de les

---

<sup>290</sup> Op. cit. p. 174.

<sup>291</sup> WILSON, E. *Adorned in Dreams; Fashion and Modernity*. London: Virago, 1985, p. 117.

<sup>292</sup> LAVER, J. *Dress: How and Why Fashions in Men's and Women's Clothes have changed during the Past Two Hundred Years*. London: John Murria, 1950.

<sup>293</sup> Entenem com a vestit drapajat aquell que està format per un tros de tela sensiblement igual per davant i per darrera, mentre que l'entallat implica confecció. El drapajat, doncs és la forma més senzilla d'utilitzar una tela, ja que simplement lliga un rectangle al voltant de la cintura, com seria el cas del *sarong* egipci, o des de a l'espatlla, com al món grec. Contràriament, els vestits entallats, impliquen l'existència de costures amb formes més o menys antropomorfes.

dones era més restrictiva que la dels homes i el *kalasiris* de les dones de classe alta era certament ajustat, i embolcallava tot el cos, mentre que la faldilla curta dels homes, els permetia més llibertat de moviment. En el món romà “el traje femenino era al principio muy parecido al masculino, excepto en una prenda, el *strophium*, una especie de corsé blando. La túnica, sin embargo, era mucho más larga que la masculina.”<sup>294</sup> Siguen aquestes afirmacions certes o exagerades, allò realment indiscutible és que en el món antic la indumentària diferenciava més la classe que el gènere, i aquesta situació arribava al seu extrem en el esclaus, que podien anar simplement nus, o bé, amb una faldilla tan curta que deixa entreveure els genitals, gest d’infàmia.

A l’Europa medieval aquesta situació es va perpetuar durant molts segles i des de la cort de Bizanci fins a la de Carlemany la roba de les dones i la dels homes compartia les principals característiques que se centraven en amagar la silueta i en disposar-se en successives capes. També en aquest cas, eren sobretot les diferències socials allò que la indumentària es preocupava d’emfatitzar, ja fos per la naturalesa del teixit, per la seva riquesa decorativa, per la seva abundància o per la seva qualitat. I com diu Bronwyn Cosgrave a *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*, “hasta el siglo XIV hombres i mujeres usaban un atuendo similar. En verano y en invierno vestían prendas largas y holgadas. La gente se cubría completamente el cuerpo en todo momento, y es probable que en invierno, para abrigarse, llevaran más capas de ropa. Tal como ocurría en Bizancio, la elección de un género [de ropa] o de otro era lo que distinguía la ropa que utilizaban las personas de diferente estamento social. Tanto los hombres como las mujeres llevaban un capote largo como prenda exterior [...] En la Edad Media las mujeres copiaban los estilos de ropa de los hombres, y adaptaban las prendas para que encajaran en las formas femeninas.”<sup>295</sup>

És al segle XIV, i sobretot en el XV, quan es produeixen les primeres divisions marcades d’indumentària en funció del gènere. Les prohibicions d’ensenyar les cames en les dones els van obligar a mantenir els vestits llargs, ja fos en forma de vestit talar o

---

<sup>294</sup> LAVER, J. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra, 2005, p. 43.

<sup>295</sup> COSGRAVE, B. *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 102 i 103.

de faldilles llargues, mentre els vestits masculins s'anaven convertint en peces més ajustades i curtes que ressaltaven les cames.<sup>296</sup>

Amb tot, les diferències entre els vestits d'homes i dones a finals del segle XV, tot i ser molt significatives, mantenien encara alguns elements anivelladors, ja que “el traje de moda se había vuelto tan fantástico y absurdo que era difícil distinguir a un hombre i a una mujer de lejos”.<sup>297</sup> De fet, els grans barrets, les llargues i voluminoses hopalandes folrades de pells i les sabates apuntades que duïen tots dos sexes, junt amb les cares afaitades i ungüentades encara eren un mecanisme igualador.

Posteriorment, les diferències de gènere es van fer cada vegada més notables, de manera que en el segle XVI els homes mostraven una masculinitat agressiva amb espatlles exagerades, encoixinats als malucs i unes braguetes de volum explícit que ressaltaven els genitals. A excepció de les gorgeres i de les grans mànigues *ajamonadas*, junt amb l'ús indistint d'encaixos i brocats, la moda d'homes i dones s'havia separat gairebé de forma definitiva. Aquesta tendència va continuar tot el segle XVII, on la diferència entre les peces masculines i femenines es va aguditzar; l'evolució de l'escot de dona en la moda barroca francesa és un exemple d'això que diem; es van abandonar les gorgeres, que havien estat comunes entre homes i dones i al cos femení l'escot descobreix part del bust, que pot arribar a tapar-se parcialment amb colls d'encaix. A més, és ara quan la roba interior i els enagos comencen a donar volum a la faldilla de manera generalitzada, i a algunes corts com la Versailles les dames arribaven a portar tres faldilles, la primera es deia *fidèle*, i estava decorada amb llaços i brodats, la segona, anomenada *fripone*, que en castellà es va traduir com a *bribona*, es feia amb robes daurades o platejades, i la tercera, la *modeste* o *secrète*, acabava amb una cua llarga, cosa que feia que es requerissin ajudants. No cal dir que *verdugados* i *tonillos* diferenciaven pregonament la indumentària de les dones respecte la dels homes, tot i que uns i altres, al llarg de tot el segle XVII i gran part del XVIII, al menys a la cort francesa, que era la que dictava els seus cànons a l'Europa del moment, es maquillaven acuradament, els dos gèneres es deixaven el cabell llarg –o, en el seu defecte, ho

<sup>296</sup> Val a dir que la tradició del vestit bifurcat dels homes en front del vestit llarg usual entre les dones sembla que es va anar imposant durant els segles de barbarització de l'Imperi, mentre que el manteniment d'una certa homogeneïtat de vestit entre home i dona a l'Europa medieval és una influència bizantina, que no és més que la pervivència i refinament de les formes clàssiques, al menys pel que respecta a la noblesa.

<sup>297</sup> WILSON, E. *Adorned in Dreams; Fashion and Modernity*. London: Virago, 1985, p. 118.



simulaven amb perruques- i per guanyar alçada portaven talons i crespaven les perruques.

També les bosses eren utilitzats per homes i dones i es feien servir per les més diverses funcions: per espargir olors, per atendre la moda dels jocs i per portar els petits objectes quotidians. Com amb les bosses, homes i dones lluien escalfamans, encara que els homes els preferien petits, mentre que les dones els duïen generalment grans, ja que era un costum molt femení amagar-hi un gosset faldó.

És curiosa l'evolució en el tractament del gènere al llarg del segle XVIII, en part per efectes del creixent poder de la burgesia, que tendia a renunciar a l'ornamentació excessiva i a l'artifici del vestit tant d'homes com de dones, però que mantenia unes diferències tan marcades que n'aguditzaven el contrast. Pel que fa a la indumentària de l'aristocràcia, tot i que mantenia la profusió ornamental, en davallada, això sí, també distingia gèneres: els homes duïen el vestit de tres peces i continuaven mostrant la part inferior de les cuixes i s'emboïllaven el coll entre encaixos i corbates; les dones, en canvi, duïen faldilles llargues voluminoses i el cos comprimit en cotilles que ressaltaven cintura i pits. Malgrat els signes distintius, homes i dones de l'alta noblesa, com ja hem dit, s'emascaraven la cara amb pols blanca, s'hi afegien coloret vermell a les galtes i s'adornaven amb pigues postisses. D'igual manera, tots dos sexes empraven perruques que sovint empolsaven. Aquestes característiques compartides, és probable que es deguessin a un intent de dissimular la brutícia i els mals de la pell, provocats per la manca d'higiene. En qualsevol cas, el que és evident és que, malgrat les diferències dimòrfiques en la forma del vestit, els diversos trets compartits fan palès el fet que al segle XVIII allò que devia destacar no eren tant les diferències de gènere com les de classe o estatus, i per això la indumentària de les classes altes podia compartir aspectes. Precisament, com que el color de la indumentària durant el segle XVIII, com en segles anteriors, no era un distintiu de gènere, sinó que ho era de classe social, hi havia poques diferències en la decoració de les teles que configuraven els vestits tant d'homes com de dones. Al segle XVIII, els tons pastel i els brodats florals caracteritzaven tant la indumentària masculina com la femenina, que també compartien molts teixits de base;



si bé és cert que hi havia algunes robes exclusives del vestit femení, com el vel o el gro de Nàpols.<sup>298</sup>

És a finals d'aquest segle i, sobretot, a principis del següent quan es dona un altre pas important envers la separació dels dos gèneres pel que fa a la indumentària, i ara sí que aquest fet cal associar-lo amb el triomf definitiu de la burgesia. Al llarg del període va arrelant la idea que l'home ha de tenir un aspecte formal i seriós, amb una indumentària que demostra que l'home està abandonant la seva pretensió de ser considerat formós i sembla com si simplement volgués esdevenir útil; el concepte d'"anar elegantment vestit" paulatinament es va substituint pel d'"anar correctament vestit", segons observa Flügel.<sup>299</sup> Per aquest mateix autor, no ha de sorprendre que la magnificència i luxe que mostrava la indumentària d'homes i dones a mitjans del segle XVIII i que tan bé expressava els ideals de les societats aristocràtiques de l'Antic Règim es consideressin de mal gust i absurds per la burgesia revolucionària triomfant. Els homes havien d'abandonar definitivament allò que es considerava com un plomatge decadent i van acabar per relegar-lo a les femines.<sup>300</sup> Des d'aquet moment és innecessari, per evident, insistir en què el vestit del segle XIX va establir una barrera infranquejable entre els dos gèneres, una barrera que emfatitzava la divisió de rols socials, ja que posicionava socialment els homes com el pol actiu, abocat als negocis i que desenvolupa gran part del seu rol fora de casa, i les dones com el pol passiu, ociós, relegat a l'àmbit domèstic.

Pel que fa al segle XX, ha resultat un segle complex que va començar amb dones encotillades i amb faldilles llargues i homes amb vestits bifurcats de sobrietat llòbrega, i que va acabar amb homes i dones enfundats aparentment en els mateixos pantalons texans. Ha estat un segle pendular on les tendències indumentàries andrògines s'alternaven amb moments de separació radical de gèneres, amb tot, un segle que ha vist com la barrera dels pantalons es trencava per les dones i que ha acabat sense que cap

<sup>298</sup> Vegis els exemples recollits a AAVV. *La colección del Instituto de la Indumentaria de Kyoto. Moda. Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*. Vol. I. Madrid: Taschen, p. 76, i a HART, A.; NORTH, S. *Historical Fashion in Detail. The 17th and 18th Centuries*. London: V&A Publications, 1998.

<sup>299</sup> FLÜGEL, J.C. *The Psychology of Clothes*. London: Hogarth Press, 1930, p. 111.

<sup>300</sup> És suficient amb repassar documents contemporanis, com són les publicacions de moda, per adonar-nos a primera vista del protagonisme de la moda femenina per sobre de la masculina, amb una profusió d'estils, varietats i ornaments dels que en manca per complet la masculina. Si fem un cop d'ull al recull de vestits victorians extrets de "La mode Illustrée" publicats a OLIANE, J. (ed.) *Victorian and Edwardian Fashions from "La Mode Illustrée"*. New York: Dover Publishing Inc., 1998, de cent seixanta làmines només apareixen vestits masculins en unes quinze, i ho fan, en la majoria dels casos, amb rols secundaris d'acompanyament o contextualització.

moda hagi pogut introduir la faldilla de manera generalitzada en els homes.<sup>301</sup> Per tant, malgrat el fet que l'androgenisme ha entrat i sortit de la moda del segle XX “apenas ha rozado las fronteras del género que, por el contrario, se han acentuado durante el siglo XX. El deporte o, al menos, el estilo ‘deportivo’ ha continuado ejerciendo una considerable influencia en las modas contemporáneas y ha ayudado a promover el androgenismo en el vestir. El diseñador americano Calvin Klein empezó a comercializar un estilo unisex que tuvo mucho éxito, en la ropa i en los perfumes, en la década de los noventa.”<sup>302</sup> De fet, el segle es va acabar certament amb dones que portaven pantalons, però aquests sempre van tenir el poder de transmetre respectabilitat, “persona de negocis”, “professional”, etc., significats tots ells procedents del vestit masculí del segle XIX; al temps que la faldilla i els vestits de les dones del segle XX simbòlicament han continuat transmeten missatges d'elegància, feminitat, sensualitat, bellesa, fragilitat... tots ells aspectes, encara associats, al gènere femení.

Pel que fa a la primera dècada del segle XXI, no mostra massa diferències respecte les darreries del segle anterior: les dones continuen optant pels pantalons, símbol de poder i professionalitat lligat a un element indumentari masculí, com va demostrar no fa gaire la Ministra de Defensa espanyola, Carme Chacón, quan va triar aquesta indumentària en la festivitat de la Pasqua militar passant per alt el protocol indumentari que regeix esdeveniments com aquest, i prefereixen la faldilla per ocasions on cal ressaltar l'elegància, la feminitat, la sensualitat, la delicadesa, com en cerimònies i actes socials del tipus nits d'òpera, banquets, gales, etc.

#### **9.4. La indumentària i la geopolítica**

La indumentària, com qualsevol producte cultural, és un dels resultats de cultures concretes que tenen la seva localització en l'espai geogràfic. La seva extensió vers altres àrees es realitza a través de mecanismes d'intercanvis culturals, molt ben coneguts per l'antropologia moderna, i que són els mecanismes d'aculturació i, no cal dir, les xarxes comercials. Uns i altres mecanismes han esta la base de moviments tan complexes com

---

<sup>301</sup> Icones de la moda actual com el futbolista David Beckham ha arribat a portar faldilles en moments puntals, i en aquest cas, si bé en d'altres ha creat tendència, ha estat poc imitat.

<sup>302</sup> ENWISTLE, J. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós, 2002, p. 208.

la neolitització, la romanització o la globalització.<sup>303</sup> Les peces d'indumentària tenen, doncs, orígens diversos, però aquests no han estat obstacle perquè determinats elements hagin tingut una gran difusió geogràfica. Peces indumentàries com les que trobem a l'home d'Ötzi<sup>304</sup> constitueixen models que intuïm que es van generalitzar per una bona part de l'Europa alpina, com a resultat dels intercanvis comercials de la Prehistòria. Amb tot, això no ens autoritza a pensar que en la prehistòria no hi hagués modes d'àmbits territorials concrets i que la gran circulació d'elements d'ornamentació –com l'ambre bàltic del que s'han trobat exemplars a les costes del sud de la Mediterrània o les petxines de *Cardium edule* de l'Egeu que trobem a les planes danubianes de Centre-Europa- no hagués estat generadora de corrents homogeneïtzadores. De fet, hi ha autors que afirmen que “el mecanismo de la moda, como sabemos hoy, funcionaba ya desde el paleolítico.”<sup>305</sup>

En resum, doncs, el que volem dir és que el concepte de moda és consubstancial al concepte de cultura humana, i de la mateixa manera que les cultures no són estàtiques i canvien contínuament la indumentària no es lliura d'aquest canvi. D'altra banda, també és ben clar que cada peça d'indumentària neix en un determinat context cultural, i com més variades són les cultures més diversitat hi ha d'indumentària. El fet que es cregui, erròniament, que a la Prehistòria tothom vestia igual, no és altra cosa que una deducció feta a partir del desconeixement que tenim del període. Per tant, com més reculem en el temps hi ha més fragmentació cultural i, conseqüentment, més diversitat d'indumentària.

Amb tot, hi ha un fet sorprenent i també innegable en l'evolució de la història de la indumentària, i és que en determinants moments s'imposen determinats models d'àrees geogràfiques concretes i que s'estenen per territoris immensos i arriben a imposar-se, fins i tot, per damunt de les varietats locals fins tal extrem que aquestes acaben desapareixent. Aquest fet és el responsable que moltes vegades els investigadors actuals atribueixin a determinats moments de la història uniformitats indumentàries que, en realitat, amaguen una gran diversitat de formes que no es fan evidents als seus ulls

<sup>303</sup> Vegis ROVIRA, J.; SANTACANA, J. *Economia, societat i canvi a la Catalunya Prehistòrica*. Barcelona: CYMYS, 1980, p. 50 i ss.

<sup>304</sup> FLECKINGER, A. *Ötzi, l'Uomo veuto dal ghiaccio*. Bolzano / Vienna: Folio Editore e Museo Archeologico dell'Alto Adige, 2007.

<sup>305</sup> KÖNIG, R. *La moda en el proceso de la civilización*. Valencia: Engloba, 2002, p. 18.

perquè no formen part del que en podríem dir “corrent dominant de la cultura oficial”. Un bon exemple el tenim amb la indumentària antiga, on el prestigi de la cort faraònica egípcia i de la cort assíria van imposar dos estils diferents d’indumentària que avui, vistos quatre mil anys més tard, els percebem com a gairebé les úniques indumentàries existents. I malgrat aquesta falsa percepció, quan analitzem amb detall els baixos relleus de la cort assíria a Khorsabad o Nínive, exposats avui al *British Museum*, ens adonem que de les llargues fileres de presoners, que signifiquen els reialmes vençuts, o bé les fileres de prínceps tributaris a la cort assíria, sota l’aparent rigidesa de la indumentària oficial assíria s’hi veu el vestit inconfusible dels elamites, dels missatgers d’Urartu, dels perses, dels fenicis i, fins i tot, dels mercaders àrabs.<sup>306</sup>

Semblantment passa amb la indumentària egípcia, que al menys des de principis de l’Imperi Nou, amb la XVIII dinastia, es va anar imposant en les àrees geogràfiques veïnes i, de la mateixa manera que el culte als déus egipcis com Ossiris i Isis es troba des de Cadis al Caspi, objectes d’ornamentació, peces d’ivori i joies, que sens dubte acompanyaven els vestits, es van estendre per la Mediterrània. A una gran part de les ciutats costaneres, encara avui l’arqueologia exhuma escarabeus egipcis de pasta vítria fabricats per les factories del Delta del Nil, com Nàucratis.

Tots aquests exemples no fan més que posar de manifest que, de la mateixa manera que la llengua o la religió solen acompanyar el poder polític, la indumentària constitueix un indicador important de les situacions geopolítiques en cada moment del passat.

Un dels primers grans conjunts de poder polític del món occidental, la República i, posteriorment, l’Imperi romà, constitueix, tal vegada, un dels models més evidents de com la indumentària dominant en un període determinat del passat –que va durar gairebé un mil·lenni, en tant que l’Imperi Romà d’Orient va ser-ne la continuació fins ben entrat el segle XIV- es podia imposar en un territori tan extens com el corresponent al Món Antic. A mesura que el poder polític de Roma arribava al seu punt més àlgid la seva forma de vestir anava influïent sobre els habitants de les Gàl·lies, Hispània, Britània, Germània i, també, una bona part de l’Orient i del Nord de l’Àfrica; certament, la indumentària romana era un *melting pool* de la Roma dels etruscs, dels grecs i, també, d’alguns elements dels territoris conquerits. En la mesura que l’Imperi es va imposar en

---

<sup>306</sup> READE, J. *Assyrian Sculpture*. London: The British Museum Press, 2004.

una diversitat de territoris i de climes és a Roma on sorgeix el concepte de “roba de temporada”,<sup>307</sup> és a dir, robes i peces adaptades a les estacions i també a les àrees geogràfiques. En les modes successives que hi va haver a Roma, sempre hi havia un tipus de teixit i de vestit per la calor i un pel fred, i aquestes peces moltes vegades eren resultat de préstecs culturals d’altres pobles, com les botes –potser d’origen gal, ja que eren portades per aquests pobles i se sap que se’ls deien *gallicae*-, els pantalons, els mitons i els ponxos –aquests tres últims originals de Germània-, etc.

A tot l’Imperi es van estendre conceptes claus d’indumentària com l’indicador de rang social dels diferents estils de túniques i, sobretot, de les togues, que, com ja hem dit prèviament, eren tan indicatives de romanitat que ni els esclaus, ni els estrangers, ni les dones en podien portar, ja que el seu ús estava reservat als ciutadans romans de ple dret. El vestit clàssic va anar desplaçant a Hispània els models autòctons, tant els celtibèrics com els ibèrics, que van quedar reduïts a àrees marginals i, sobretot, a la població camperola; i val a dir que aquesta va ser una constant en altres territoris romanitzats, ja que la romanització passava, entre d’altres, per l’assimilació de les costums i formes indumentàries.

L’Imperi Romà d’Orient, amb la rica i luxosa indumentària de les classes altes, va influir en el món barbaritzat d’Europa occidental fins ben entrada l’Edat Mitjana, on l’etiqueta de cort i la indumentària volia ser un reflex de la cort imperial de Bizanci –si bé cal insistir que fora del món cortesà el vestit bàrbar imperava-. Aquest fet no té altra explicació que el poder econòmic i militar dels bizantins, que es va mantenir gairebé inalterat fins el segle XII quan, ja molt debilitat, va ser objecte d’atacs i envestides provinents de tot arreu.

De fet, al llarg de tota l’Edat Mitjana, i en especial al període conegut com la Baixa Edat Mitjana, contra el que popularment es creu, els intercanvis culturals van afectar tot Europa, amb focus molt potents en aquelles zones de contacte entre nord i sud i est i oest, i que sovint tenien un rerefons comercial. Ens referim sobretot a les fires medievals on durant períodes de temps que podien ser força llargs convivien i es relacionaven mercaders que arribaven de tota Europa per vendre els seus productes,

---

<sup>307</sup> COSGRAVE, B. *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*, Editorial Gustavo Gili, Col·lecció GGmoda, Barcelona, 2006, p. 72.

abundants en el territori d'on provenien, a mercaders d'altres indrets on aquests productes escassejaven, i viceversa, segons el sistema que ha regit sempre els intercanvis comercials i que està basat en el que més tard es va formular com "la llei de l'oferta i la demanda" i que consisteix en quelcom tan simple com vendre car en llocs on escasseja allò que per hom és abundós. De fires d'aquest tipus en va haver moltes i, si bé sovint estaven dedicades a un producte –com les fires de la llana angleses, de la cervesa a Alemanya, etc.-, implicaven motes altres mercaderies, de retruc, i suposaven un incentiu de desenvolupament local molt important, ja que els artesans i productors locals o regionals aprofitaven per fer negocis venent pans, formatges, cervesa, etc. Un exemple d'aquestes fires medievals es troba als Mercats anuals de Bolzano, ciutat que sembla néixer a expenses d'aquests intercanvis a la segona meitat del segle XII. La tria d'aquest emplaçament no fou en absolut casual, donat que es tractava d'un indret favorable des del punt de vista geogràfic i del tràfic, ja que era una cruïlla de vies de comunicació importants: "la strada del Brennero, rispettivamente della Val Pusteria, ensenyament la 'via alta' (obere Weg) proveniente del passo Resia."<sup>308</sup> Era de fet un lloc de posta ideal abans d'emprendre el viatge del sud al nord dels Alps, al mateix temps que suposava un porta d'entrada vers el sud; a més, les mercaderies es podien transportar tant amb animals de càrrega com a través de vies fluvials. De fet, la institució oficial dels mercats no tingué lloc fins el 1202, amb un acord entre els dos prínceps que controlaven la via del Brennero, i que eren el bisbe de Trento i el bisbe de Bressanone; aquests van acordar, també, protegir la ciutat –que albergava, en un principi, dues fires anuals internacionals, diríem ara, més fires setmanals de caire local-, amb muralles, fossat i torres. Aquests mercats eren un punt de torbada entre comerciants de l'Alemanya meridional i de la Itàlia septentrional, i era tant rellevant el nivell dels seus tractes que es van instituir pràctiques legals i tribunals especials formats per representants dels mercaders forans que tractaven les possibles querelles amb gran celeritat, per tal de solucionar les disputes amb el mínim de cost per totes les parts i en dins el temps de durada de les fires. De fet, tant a les fires com als tribunals el bilingüisme –alemany i italià- era el més comú, un bilingüisme que, encara avui, i després de moltes vicissituds històriques, encara es manté. En aquests mercats s'intercanviaven productes molt variats i que anaven des del vi, típic producte

---

<sup>308</sup> AAVV. *Merkantilmuseum Bozen. Museo mercantile Bolzano*. Bolzano: Handelskammer Bozen, 1998, p. 41.

d'exportació de la regió de Bolzano, fins les pells, tot passant pel cuir, drap, cotó, seda, vels, guants, espècies, cereals, oli d'oliva i cera. La naturalesa d'aquestes mercaderies sotmeses a intercanvi en una de les fires més importants de l'Europa medieval, i sens dubte la més important de la regió alpina, on més de la meitat fan referència a la indumentària, constitueix una mostra més de la rellevància cultural d'aquest element.

És, però, en el Renaixement i amb l'aparició dels grans conjunts geopolítics del continent, i també gràcies a la potent activitat comercial de determinades ciutats italianes, que podem parlar d'indumentàries europees que s'imposen gràcies al fet de tenir al darrera un poder polític determinant o una influència econòmica sobresortint. Així, l'Europa del segle XV, si es volguessin simplificar molt els centres de poder, s'hauria de parlar, d'una banda de Florència, al sud, i d'altra banda de Flandes, al nord, sense oblidar Venècia, eterna intermediària entre l'Orient i l'Occident. Aquests centres, encara que petits geogràficament, des del punt de vista econòmic i financer es podria dir que eren els motors de la incipient estructura capitalista europea. La *signoria* florentina aglutinava una autèntica república de mercaders capaç d'enfrontar-se amb qualsevol poder temporal del seu temps i Carles el Temerari, duc de Borgonya, en el cor de Flandes, regnava sobre un territori que era el més actiu comercialment parlant de tota la zona centre i nord d'Europa. Per tant, no és una casualitat que les formes de les modes més innovadores del moment sorgissin d'aquests dos territoris, ja fos com a resultat del seu poder aclaparador o d'alguna derrota històrica que feia que les seves despulles fossin repartides entre els vencedors i, per tant, indirectament, difonguessin la moda dels vençuts. Precisament la derrota de Carles el Temerari el 1477 a Nancy va protagonitzar un dels fets més curiosos de la moda Europea del període subsegüent: el desenvolupament dels *acuchillados* o estripats.<sup>309</sup> En efecte, quan els mercenaris suïssos van aixafar les tropes borgonyones, es diu que per celebrar la victòria van tallar a tires tendes, estendards i indumentària de l'exèrcit borgonyó i van lligar els estrips als seus propis vestits, popularitzant des d'aquell moment un tipus d'indumentària en què les costures es mostren obertes o es tallen deliberadament gipons i calces i es deixa visible el folre o la camisa. Sigui certa o no aquesta versió, el que és evident és que aquest estil nascut d'un fet militar a finals del segle XV a Flandes, va donar lloc a una moda civil que va afectar per igual homes i dones i que va durar més d'un segle. Una altra moda de

<sup>309</sup> COSGRAVE, B. *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*, Editorial Gustavo Gili, Col·lecció GGmoda, Barcelona, 2006, pp. 123 i 124.



finals del segle XV i que perdurà al llarg del segle següent que sembla tenir un origen borgonyó és la dels gipons amb amples espatlleres que semblen ser una exageració *alla italiana* d'unes decoracions en forma de plomes o serrells amples que emulaven ales d'ocells i que remataven els extrems de les espatlles als vestits de la cort de Borgonya a l'entorn del 1450.

El poder econòmic de Flandes, i en especial de Borgonya, es va manifestar també en la indumentària amb la posada de moda de la gorgera, que va rebre un impuls fonamental amb el descobriment del midó, obra de fabricants flamencs, i que després va ser adoptada per moltes corts europees. D'altra banda, ciutats com Venècia i Florència van introduir accessoris importants en la indumentària del Renaixement com els ventalls i els mocadors que, juntament amb les plomes, s'havien introduït a les dues repúbliques gràcies al comerç amb la Xina. Tan important i significatiu va arribar a ser el mocador que en moltes corts europees els pobres el tenien prohibit, i el mateix Enric VIII d'Anglaterra, va promulgar pragmàtiques que regulaven estrictament el seu ús.<sup>310</sup>

Pel que fa a Florència, la seva influència en el Renaixement no es limita a aquests detalls, ja que implica la introducció de peces molt importants com les calces de les dones i les mitges sota les faldilles. Aquesta moda va començar per l'afició de determinades dames florentines a muntar a cavall, a participar en expedicions de cacera i a practicar alguns esports. La pròpia Catalina de Medici en fou una gran introductora, ja que les calces li permetien una gran llibertat de moviment.<sup>311</sup> Sembla que també devem a aquesta dama la recuperació i popularització del maquillatge per tota Europa, en especial, l'ombra d'ulls.

Es pot dir ben bé, doncs, que durant una bona part del segle XV algunes de les tendències de la moda tenien focus urbans ben coneguts i identificats i que estenien la seva influència molt més enllà del que d'entrada es podia suposar. Amb tot, la primera meitat del segle XVI, quan a Europa veiem una aferrissada lluita per l'hegemonia entre la monarquia anglesa, amb Enric VIII, la francesa, amb Francesc I, i l'espanyola, amb

---

<sup>310</sup> De fet, el mocador i el ventall, en l'Espanya barroca i amb posterioritat encara eren signe de rang i, per tant, no ha de resultar estrany que les dones de certa categoria fossin retratades, com ja hem dit, i com es pot apreciar en molts quadres, amb aquestes dues peces.

<sup>311</sup> La generalització de les calces femenines, però, havia d'esperar encara uns quants segles. De fet, els grans moralistes de l'època moderna hi dedicaven extensos sermons per condemnar tant aquesta peça de roba interior com les seves "desvergonyides" portadores.



Carles I, en la moda es reflexa també aquesta pugna política i no serà fins que l'hegemonia espanyola quedi definitivament establerta en el camp geopolític, durant els regnats de Carles I, el seu fill, Felip II, i el fill d'aquest, Felip III, que no es pot parlar a Europa de l'existència d'una moda europea d'origen espanyol.

De fet, és a mitjans de segle XVI que el panorama anteriorment descrit canvia i la moda espanyola impera, tot imposant les formes ajustades i rígides i els colors foscos, especialment el negre. És el segle dels “homes de negre”,<sup>312</sup> perquè la cort des d'on es governa no només el continent europeu, sinó tot l'orb conegut, vesteix amb la sobrietat d'aquest color; i el paradigma d'aquesta moda serà el mateix monarca Felip II, retratat sempre d'una impertèrrita negror, tan sols tacada per la blancor impol·luta de la *golilla* i les punyetes d'encaix. Així com el domini espanyol es va estendre per tot el món, també ho va fer la seva indumentària austera i fosca; i fins i tot els seus enemics, com el rei francès Enric II, van vestir al gust de la corona hispànica. També els anglesos, especialment durant el regnat de la catòlica Maria Estuard, van sucumbir a la sobrietat i la rigidesa del vestit espanyol.

Respecte a l'origen d'aquesta moda que va acabar representant l'hegemonia hispànica, no només per tot el continent europeu, sinó més enllà, en tot el món conegut fins aleshores, el filòleg italià Amadeo Quondam té un estudi molt interessant i que ja hem comentat de passada on, sota el títol *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*, defensa l'origen italià d'aquest nou estil que reflexa, segons Quondam, el nou tarannà de l'home modern i que era un *modus* estètic alhora que ètic. La tesi de l'autor sosté que la sobrietat de la moda del negre es presenta, en primer lloc, en grans personatges de l'àmbit italià com Francesco Ferrante d'Avalos, marquès de Pescara, o Prospero di Colonna, un altre gran capità de l'emperador Carles V, i suposa una clara i voluntària oposició a la combinació, considerada fins i tot estrofolària per aquesta nova moda, de teixits de colors i dissenys d'allò més variats i a l'ostentació bigarrada d'or i pedres precioses. Segons aquesta tesi, Quondam afirma que la monarquia espanyola, de tradició indumentària borgonyona –no en va Carles I s'havia criat entre personatges d'aquesta cort-, va acabar adoptant les formes artístiques, més elevades i de qualitat superior, dels territoris italians que va anar absorbint sota la

---

<sup>312</sup> Vegis AAVV. *Giovanni Battista Moroni. Il Cavaliere in nero. L'immagine del gentiluomo nel Cinquecento*. Milano: Skira, 2005.

seva òrbita de poder, i ho feu de manera similar a com els romans, conqueridors militars, es van deixar conquerir artísticament per la majestuositat i la perfecció de la cultura d'un poble que es trobava sota el seu domini, el poble grec.<sup>313</sup>

L'aportació més significativa d'Espanya a la moda femenina d'aquest segle, a més de les tonalitats negres i el tancament de l'escot –que arribava fins el coll i era rematat amb una *golilla*-, va ser el *verdugado*, unes anelles metàl·liques que armaven i feien rígida la faldilla i que es va fer servir per primera vegada al 1468 a la cort castellana.<sup>314</sup> El *verdugado* produïa un efecte de balanceig de la faldilla de les dones, juntament amb els talons, i accentuava el moviment de malucs. Una altra peça que es va popularitzar a la cort espanyola era la *basquiña*, feta amb teles rígides que donava al cos una forma d'embut i que suprimia les protuberàncies dels pits; tot plegat donava un aspecte aplanat a la imatge de les dones, que es ressaltava amb l'additiu d'un peto, rígid i triangular, que acabava amb punta sota la cintura. El conjunt resultava tan rígid que escriptors com Montaigne es permetien dir que “Para tener un cuerpo bien españoledo, ¡qué infierno sufren las mujeres! ¿Por qué cubren con tantos impedimentos unos sobre otros, las partes a las que se dirige nuestra admiración? ¿Y para qué estos grandes bastiones con que las mujeres adornan sus caderas sino para estimular nuestro apetito y atraernos a ellas al tiempo que nos alejan?”.<sup>315</sup>

Pel que fa a la moda masculina espanyola, a part del recurs del color negre, com ja s'ha dit, es portava una camisa de lli blanca, de tall ample i rematada amb una gorgera, que va acabar essent una peça independent. Al damunt, es portava el gipó o *jubón*, que anava farcit per dintre i amb reforços a les espatlles, els “alerons”, que li donaven un volum especial. El gipó, a més a més, era preferible que fos una mica bombat a la zona del pit i de la panxa –per la qual cosa s'utilitzava una estructura que afavoria aquesta forma-, i normalment acabava estretint-se a la cintura i en forma de punxa que ressaltava la prominent i ornamentada bragueta. Les mànigues s'ajustaven amb *agujetas*, uns cordills o llaços decorats, tot deixant veure els *acuchillados*, que van

---

<sup>313</sup> Vegis QUONDAM, A. *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*. Vicenza: Angelo Colla Editore, 2007.

<sup>314</sup> Tot i aquest origen primerenc, el *verdugado* no es va introduir, per exemple, a la cort de França de forma absoluta, fins l'any 1530, on veiem uns *verdugados* més amples anomenats “de tambor”. És curiós observar que aquesta introducció del *verdugado* a França coincideix plenament amb l'expansió espanyola tant a Amèrica com a Europa.

<sup>315</sup> DEL BAÑO, A. (et alii) *Así vestía Europa (1450-1850)*. Barcelona: CYMIS, 1981, pp. 47 y 48.

continuar en boga al llarg de tot el segle XVI. Els malucs estaven folrats per les *calzas* o *gregüescos*, bombats i fermats a la cuixa i que a l'entrecoix deixaven visible la bragueta. Les cames, folrades amb mitges, acabaven amb una sabata de pell molt refinada que en la moda espanyola s'ajustava delicadament al peu i que tenia una forma més o menys quadrada, segons l'alçada del segle.

El que s'anomena moda espanyola, tant d'homes com de dones, dominant àmpliament en la segona meitat del segle XVI, en realitat era una moda eclèctica, resultat de l'expansió de l'imperi per territoris tan diversos com les terres del Danubi, Borgonya, el Milanesat o Nàpols. Precisament el seu èxit es probable que sigui degut a aquest fet i, sobretot, a que en les classes altes la indumentària anava "amanida" amb una joieria d'or, plata, maragdes, i altres pedres precioses, procedent de l'imperi americà i que no tenia rival a Europa per la quantitat de metall. Aquesta joieria sumptuosa i gairebé insultant era el punt de contrast amb una roba aparentment austera –de negre o ben fosca-, però que deixava traslluir el poder d'unes elits enriquides i dominadores arreu d'Europa i del món conegut. Sigui quin sigui l'origen de cada una de totes les peces, el cert és que sense l'impuls que aquest tipus d'indumentària va rebre des de la cort de l'auster palau de El Escorial, probablement no hauria tingut l'expansió que va tenir.

L'origen de la sobrietat i rigidesa del "traje español", que va acompanyar inevitablement l'imperi transatlàntic i transpacífic, és probable que fos, com asseguren alguns relats, la cort d'Isabel la Catòlica, on es ben sabut que imperava una rígida etiqueta i unes reglamentacions estrictes pel que fa a la moral i, sobretot, "al decoro"; així com al luxe.<sup>316</sup> No s'ha d'oblidar que entre les iniciatives preses pels monarques catòlics espanyols, hi havia la reforma de l'església castellana, amb l'expulsió dels clergues que vivien en concubinat i la imposició de severes pragmàtiques que regulaven, entre d'altres coses, la indumentària.

La moda espanyola, doncs, va acompanyar l'Imperi, com ho va fer la llengua i com ho va fer l'art, al llarg d'aquest segle dominat per les tendències humanistes del Renaixement i del Manierisme.<sup>317</sup> D'aquesta manera, enemics de l'imperi hispànic fins

---

<sup>316</sup> Vegis DE SOUSA, F. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Istmo, 2007, pp. 86-111.

<sup>317</sup> Malgrat aquest fet evident del domini de la moda espanyola al segle XVI, hi ha autors que sorprenentment ho ignoren; aquest és el cas de COSGRAVE, B. *Historia de la moda. Desde Egipto hasta*

a la medul·la com Sir Francis Drake, que va donar la volta al món per emular la gesta de Magallanes i El Cano, vestia de fosc i parlava correctament el castellà, ja que en el segle XVI no s'era prou elegant si no s'anava a l'espanyola i, segurament, no s'era prou culte si no es parlava el castellà.

Aquesta influència espanyola en la moda europea va persistir durant bona part del segle XVII, encara que és cert que ho va fer amb petites variacions i en davallada; i es pot ben dir, sense exageració, que el predomini de la moda espanyola també va acabar a Rocroi.

De la mateixa manera que el segle XVI va pertànyer a Espanya el segle XVII, especialment des del final de la Guerra dels Trenta Anys, és a dir, des de Westfàlia, va pertànyer a França. La majoria de manuals afirmen que a partir de 1650 la moda francesa va dominar Europa; això no és una casualitat, ja que Lluís XIV havia pujat al poder el 1643. Des d'ara, els mots significatius de la indumentària començaran a ser francesos –com al segle XIV i XV havien estat fonamentalment italians i al XVI i part del XVII predominantment espanyols-; així apareix el vestit *en suite*, que es composava d'un cos, un joc d'enagos i un vestit, tres peces confeccionades amb el mateix teixit i que es portaven com un sol conjunt. A part de la moda, la França de Richelieu es va dotar de mecanismes econòmics proteccionistes dissenyats per Colbert i que van fer que els teixits, encaixos, sedes i, en general, els productes de luxe d'indumentària consumits al país s'haguessin de fabricar a França. Així, va ser com van florir les reials fàbriques d'encaixos d'Alençon, les manufactures sederes de Lyon o les fàbriques de guants i perfums de Grasse; tot i això en detriment de les puntes venecianes, la seda toscana i els productes pel·leters del sud d'Espanya. El segle XVII, per exemple, desbancà paulatinament les creacions de punt d'encaix de Venècia o Gènova en favor de les fetes a Alençon, o Chantilly.<sup>318</sup> A més, la perícia tècnica francesa assolida en aquelles dates es devia en part a casos que modernament anomenaríem “d'espionatge industrial” i que consistien, per exemple, en importar treballadors especialitzats de les ciutats estrangeres més cèlebres per la seva tradició manufacturera i excel·lència dels seus productes per tal que transmetessin els seus secrets i formessin treballadors capaços de reproduir productes de nivell. De fet, aquests casos d'espionatge no són pas aïllats, un dels més

---

*nuestros días*, Editorial Gustavo Gili, Col·lecció GGmoda, Barcelona, 2006. En el seu manual passa de la moda italiana de mitjans segle XV a la moda anglesa del segle XVII.

<sup>318</sup> Vegis PELLEGRINI, F. *L'arte del merletto. Pizzi della collezione Piccaluga*. Padova: Musei Civici, 2007.

cèlebres és la història, amb més o menys visos de llegenda, que narra la introducció a Europa dels cucs de seda per part d'uns monjos que els havien manllevat de la Xina, d'on estava prohibit sota pena de mort extreure'n cucs de seda. Fins aquell moment Europa havia d'importar teles de seda, i fou a partir d'aleshores que es començà a produir roba d'aquest material als telers occidentals.

També és en aquest segle francès imperant sobre la moda, i que va des de mitjans del segle XVII fins mitjans del segle XVIII, aproximadament, el moment en què dotzenes de nines vestides segons models i modes franceses travessaven Europa des de la Rue Saint Honoré i es dispersaven per tots els racons del continent i també és al segle XVIII quan apareix la primera premsa especialitzada, com *Le Mercure Galant*, tot parlant de la moda francesa, una revista que es llegia des de Viena fins a Madrid.

Amb la moda francesa apareix un concepte nou, que és el de dissenyador de moda, uns professionals que es van fer famosos perquè confeccionaven les peces amb el recolzament del propi monarca Lluís XIV. Ells eren els substituïts dels sastres, i anaven a capgirar el sistema de la moda, tot acabant amb el *domestic system* pel que fa a la indumentària; les classes altes Europees mai més es farien el vestit a casa, sinó que recorrerien a personatges especialitzats en l'art del patronatge i el disseny de vestits. Dissenyadors de modes com Regnault i Gautier o dames com Villeneuve i Charpentier experimentaven amb formes i teixits.<sup>319</sup> El vestit francès del segle XVII es va caracteritzar de seguida per una gran llibertat de formes, especialment pel que fa a les dones, que van abandonar les gorgeres i van obrir els escots, al mateix temps que començaren a reduir la longitud de les mànigues –que s'escurcen acabant amb una espècie de cascada d'encaixos- i a escurçar, poc, les faldilles, de manera que en períodes no massa dilatats en el temps van arribar a mostrar els turmells. A partir d'aquest moment els *verdugados* aniran desapareixent i serà la roba interior, simplificada en la camisa, i els enagos allò que donarà volum a les faldilles. A partir de 1670, a més, s'introduirà el *déshabillé*, la *robe de chambre*, els *innocentes*, els *négligées*, etc. vestits ampul·losos que se suposen introduïts per Madame de Montespan per dissimular els seus embarassos.<sup>320</sup> Un altre vestit flotant és el sac francès, anomenat *adrienne*.

---

<sup>319</sup> Molière en la seva obra de *Les précieuses ridicules* del 1659 es refereix precisament a aquest context de la moda francesa del segle XVII.

<sup>320</sup> Vegis BOUCHER, F. *History of Costume in the West*. London & New York: Thames & Hudson, 1987, p. 261.

Pel que fa a la moda masculina, d'origen espanyol i sòbria a principis del segle XVII, sota la influència francesa es va tornar ostentosa. Les peces eren sumptuoses, amb brocats d'or i plata i sedes amb profusió d'encaixos, llaços i passamaneria. La moda francesa va donar un fort impuls a l'encaix, com ja hem dit, al mateix temps que França es transformava en el centre de producció més important i desbancava així els holandesos i italians, com ja hem dit. La moda masculina francesa va arribar a ser tan ampul·losa i luxosa, desbordant de roba blanca en combinació amb teles brodades de fils metàl·lics i decorades amb cintes, llaços i farbalans, que la monarquia va promulgar pragmàtiques limitant els usos d'or i plata en la indumentària dels homes. Bé és cert que, a la pràctica, van tenir poc èxit i moltes d'aquestes pragmàtiques van ser retirades davant les protestes dels productors. Com havia passat amb la moda espanyola, la moda francesa també tenia peces d'altres orígens i va acabar sent una moda eclèctica; ens referim a calces com el *rhingrave*, que hom atribueix un origen alemany, que semblaven més una faldilla curta que unes calces amb doble camal, i també l'abric llarg, anomenat *brandenburg*, tenia els seu origen en una peça que duïen els soldats prussians i que va inspirar els abrics dels homes durant els tres segles següents. Una altra peça molt característica d'aquesta indumentària eren unes jaquetes curtes tipus "bolero", que arribaven fins mig tronc, i que anaven molt cenyides i descordades, llevat d'un parell de botons a la zona del coll i part alta del pit, de manera que per tot arreu deixaven veure l'ampla i bombada camisa. Tant d'aquestes peces com dels *rhingrave* hi podien arribar a penjar centenars de cintes i serrells de tela.

Com ja hem avançat, a mesura que el poder polític de França s'anava estenent també ho feien les seves modes. Hi ha molts exemples de com fets trivials ocorreguts a la cort de Versailles podien desencadenar una moda a Europa. Així, és ben coneguda l'anècdota de Mademoiselle Fontanges, la favorita de Lluís XIV, que un dia, anant de cacera, se li va desfer el magnífic pentinat que duïa i amb una cinta es va pujar els cabells i se'ls va lligar. La resta de dames de la cort van començar a emular aquest estil tot recollint-se els rínxols en comptes de deixar-los caure sobre les espatlles, i aquesta moda era coneguda, tot fent honor a la seva inspiradora, amb el nom de pentinat *Fontanges*.

Aquesta moda, portada a l'extrem, podia arribar a afegir de quinze a vint centímetres d'alçada en les dones.<sup>321</sup>

Val a dir que el triomf de la moda francesa es va fer evident quan va endinsar-se, fins i tot, a la impenetrable Anglaterra, durant la Restauració de Carles II, al període de 1660. Malgrat els intents del monarca anglès de trencar amb la moda francesa, no ho va pas aconseguir i cortesans tan detallistes i observadors com Pepys descriuen, precisament els dissimulats enfrontaments dels dos monarques per la qüestió de la moda.<sup>322</sup> També a Anglaterra es va introduir l'anomenat barret francès d'ala ampla i copa baixa.

El segle XVIII, pel que fa a qüestions d'indumentària, va continuar dominat, fonamentalment, per la moda francesa, degut a què França encara hi tenia l'hegemonia política i militar, si més no durant una part del segle. Si la moda francesa del segle XVII havia estat rica i variada, la del segle XVIII va presentar igualment un gran nombre de subestils que, molt sovint, eren coetanis. La moda de vestits amples pel que fa a les dones va continuar tenint certa importància, tot i que el vestit més conegut per la posteritat és el vestit de cort; consistent en una cotilla que estrenyia el cos de les dones i en ressaltava els pits, fins el punt de mostrar-ne gairebé tota la meitat superior, i una faldilla exageradament ampla pels costats, efecte aportat pel *tontillo* o *paniers*, una espècie d'estructura formada per varetes col·locada sobre els enagos i just per sota el vestit i fermada a la cintura. Aquest vestit és un exemple de com les formes de la moda eren tan importants, en especial entre les classes altres, que imposaven fins i tot canvis en aspectes com l'arquitectura o el mobiliari, atès que aquesta faldilla tan extravagant va condicionar i modificar les portes de les estances dels palaus. De fet, passejant per Versalles, per exemple, ens adonem que les portes són extraordinàriament amples, per permetre el pas, com a mínim, d'una dama abillada amb un vestit del tipus descrit.<sup>323</sup>

<sup>321</sup> COSGRAVE, B. *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*, Editorial Gustavo Gili, Col·lecció GGmoda, Barcelona, 2006, p. 156.

<sup>322</sup> Els diaris de Samuel Pepys reflecteixen aquesta rivalitat, per exemple amb l'entrada del 22 de novembre de 1666 on Pepys explica un comentari que ha arribat a les seves oïdes i que li ha causat irritació i indignació: un tal Mr. Batelier li explica que el rei de França per burlar-se'n del rei anglès fa vestir els seus lacais amb una jaqueta idèntica a la del rei d'Anglaterra. Vegis PEPYS, S. *Diarios (1660-1669)*, Renacimiento, 2003, pp. 282 i 283.

<sup>323</sup> Certament, l'ús de *guardainfantes* a la cort espanyola de Felip IV, ja havia demostrat la incomoditat d'aquest element de la indumentària femenina a l'hora de travessar les portes d'alguns dels austers palaus de la monarquia austríaca. Les construccions palatines del segle XVIII, i sobretot Versalles, estan ja adaptades per aquetes dames que ocupaven tant d'espai en el trànsit pels passadissos.



D'igual manera, els sofàs –anomenats *chaiselong*- es van imposar a les cadires, ja que que en aquestes últimes les dones no hi cabien.

Pel que fa al vestit dels homes també va evolucionar molt i els detalls variaven amb certa lleugeresa. De fet, les modes o tendències d'aquest segle francès canviaven molt sovint, fins el punt que els historiadors del vestit tenen relativa facilitat per classificar exemplars. Per exemple, una peça fonamental de tot el segle, les perruques, van anar evolucionant des de les melenes llargues i ondulades, predominantment castanyes o morenes, amb una clenxa al mig i força elevades –les perruques anomenades *in folio*- a les perruques empolsades i les perruques de menys cabell pentinades cap endarrere amb una petita cueta a la nuca i amb rínxols horitzontals emmarcant la cara –l'anomenada “perruca Ramilles”-.<sup>324</sup> Amb tot, sota l'aparença dels canvis, es pot entreveure un *leitmotiv* de la indumentària masculina que, és en aquest segle quan comença a prendre la forma definitiva, com ja hem dit en l'apartat anterior; a partir d'aquest moment els homes duran una camisa, de la que mostraran coll i punys, una armilla –anomenada jupa- i una jaqueta. Pel que fa a la peça bifurcada de la part inferior, el segle XVIII encara mostra aspectes anteriors, com és el fet d'ensenyar la part inferior de la cama, i per tant, encara no podem parlar de pantalons –que s'introduiran al segle XIX amb continuïtat fins els nostres dies-.

Cal dir que, malgrat el protagonisme del vestit de cort femení de què em parlat amb anterioritat, afavorit sovint per les obres d'art, especialment el retrat, individual o de grup, les dones de la cort, durant els seus passejos diürns pels jardins dels palaus empraven una moda més senzilla i còmoda. Un dels vestits més popularitzats per dur en aquests moments de lleure i distracció, fora de l'estricta món de l'etiqueta de palau, era un vestit de mussolina blanca. Aquest vestit fou promogut per la reina Maria Antonieta a França, però que tenia el seu origen a l'altra banda del Canal de la Mànega, a expenses de la seva “ministra de moda”, Madame Rose Bertin,<sup>325</sup> i l'emprava en les seves escapades de l'encotillament de la cort per anar a la seva caseta de camp de fantasia, el Petit Trianon. De fet, com ja hem indicat, aquesta indumentària més senzilla, higiènica i

---

<sup>324</sup> Sembla que el nom d'aquesta perruca té el seu origen després de la victòria de Malborough sobre els francesos el 1706.

<sup>325</sup> Aquest personatge, que era una costurera de la Rue Saint Honoré, va ser qui dictà la moda francesa durant el regnat de Maria Antonieta d'Àustria, perquè era ella qui li dissenyava els vestits i qui li aconsellava què portar, de manera que posteriorment la resta de dames de la cort la imitaven i, per conseqüent, totes les aristòcrates d'Europa.



còmoda és d'influència anglesa i la duïen les dones de l'aristocràcia anglesa, una noblesa molt més habituada a residir en grans cases de camp properes a boscos i prats, que no pas a residir en palaus fastuosos envoltats de natura domesticada com passava a França.<sup>326</sup>

Aquests vestits de mussolina, fets de cotó blanc, en realitat són un exemple paradigmàtic de com elements d'indumentària d'origen anglès van anar introduint-se en un món tan potent com el de la moda francesa. Per tant, és evident que al llarg del segle XVIII Anglaterra, que estava emergint com a potència industrial, anava també a imposar, lentament, la seva supremacia en el camp de la moda, com de fet succeí. A més, precisament allò que hauria de fer d'Anglaterra la potència europea dominant durant el segle posterior tenia la seva arrel en la revolució industrial que patí el país durant el segle XVIII i que es manifestà, en una primera fase, en el camp de la fabricació tèxtil, inseparable de la indumentària. En efecte, durant aquest segle, la manufactura tèxtil va patir canvis tan radicals que transformà els processos de filat i teixit, i altres de complementaris, en processos industrials de producció. A més, la fibra estrella d'aquesta primera Revolució Industrial fou el cotó, símbol i emblema d'aquest país que acabaria imposant-se econòmicament i políticament, a més de militarment.

Així, doncs, el segle XIX havia de ser un segle de domini anglès; una preponderància que seria inicialment econòmica, derivada directament de la seva revolució industrial i que s'havia de manifestar amb exportacions massives de productes manufacturats, en especial teles fetes de cotó, i que va acabar imposant paulatinament la seva moda. I la Revolució Industrial anglesa no s'entén sense comprendre el seu expansionisme colonial que, en una primera fase, alimentà la metròpolis de primeres matèries i, en fases subsegüents, es convertí en un mercat poderós per adquirir els productes generats per les fàbriques. La resta de països europeus no van poder competir amb els productes industrials anglesos i van veure com les seves economies poc a poc perdien gas enfront l'hegemonia econòmica i geopolítica angleses. A més, el país més ric, que sabia que la

---

<sup>326</sup> En l'època que va entre 1710 i 1750, mentre a França i Alemanya es desenvolupava l'arquitectura de fantasia del Rococó, Anglaterra va viure l'etapa del segon pal·ladianisme, del que en va ser impulsor Collin Campbell. La seva obra, *Vitruvius britanicus*, posava de moda un tipus d'edificis còpia de les vil·les pal·ladianes renaixentistes italianes i que van ser el marc on les classes poderoses de la Restauració i de la incipient societat industrial gaudien dels *weekends* campestres. Si aquesta arquitectura n'és el decorat, la indumentària que comentem n'era l'escenografia. Vegeu, en aquest sentit, HATJE, U. *Historia de los Estilos Artísticos*. Madrid: Istmo, 1971, Vol. II, p. 118.

seva prosperitat depenia de les seves colònies arreu dels mars, va reforçar el paper de la seva marina mercant i de guerra. Així, aquella illa que sempre havia restat més o menys al marge de les forces preponderants del continent va esdevenir el melic del món durant tot un segle. Fins i tot es creà un model d'home elegant, el dandi, l'inspirador del qual és George Brummel, que es caracteritzava per la seva sobrietat i correcció en el vestit, de Brummel es diu que “se enorgullecía de que su ropa no mostrase ni una sola arruga y de que sus pantalones se ciñesen de forma impecable a las piernas, como si se tratase de la propia piel.”<sup>327</sup>

La moda anglesa que s'imposà arreu dels espais d'influència directa de la corona i també, per mimetisme, en la resta de països europeus és la de la burgesia industrial, els grans artífexs del que seria anomenat d'Imperialisme britànic. El material per excel·lència dels vestits, com ja hem dit, era el cotó, matèria primera vegetal que s'obtenia en les plantacions de les colònies, tot i que els altres teixits també tenien la seva representació –les llanes escoceses, les sedes de la Índia, etc-. Els teixits fets d'aquest material sovint es decoraven amb tècniques d'estampació, molt més econòmiques que els brodats de segles anteriors, i van donar lloc als famosos teixits estampats o “indianes”, anomenats així perquè procedien en una part important de les colònies de la Índia. Igualment, es van popularitzar les panes, teixits fets també de cotó, que eren una “tela gruesa de algodón, semejante en todo su aspecto y textura al terciopelo de tramas, pero más basta y rígida al estar hecha de algodón.”<sup>328</sup> De les colònies d'orient provenien, a més de les matèries, algunes modes i estils autòctons que passaven, amb més o menys adaptacions, a la moda anglesa i, per extensió, Europea. Un dels exemples més paradigmàtics és el xal de catxemira i un altre exemple, molt passatger, però, fou la moda dels turbants i de les babutxes.

Com ja s'ha comentat repetidament, és en aquest segle i sota la moda burgesa anglesa que el vestit masculí adopta la forma que el diferenciarà radicalment de la indumentària femenina i que romandrà invariable, pel que fa a l'essència, fins els nostres dies. Així fou com el “suit” o “traje” anglès, d'origen burgès, amb una versió pel dia i una altra per dur de nit, el frac, va convertir-se en el vestit emprat pels homes de tot l'àmbit

---

<sup>327</sup> LAVER, J. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra, 2005, p. 160.

<sup>328</sup> DÁVILA, R.M.; DURAN, M.; GARCÍA, M. *Diccionario histórico de telas y tejidos (Castellano-catalán)*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 2004, p. 144.

d'influència occidental al llarg del segle XIX i gran part del segle XX. De fet, en ple segle XXI, si bé és cert que ja no tenen l'exclusivitat de vestir tots els homes encara es confeccionen "trajes" i fracs, que s'associen a l'elegància i l'etiqueta.

Mentre que la indumentària masculina del segle XIX és indiscutiblement dictada per Anglaterra i els seus *gentleman*, la indumentària de les dones, especialment a la segona meitat de segle, pendula de nou cap al continent, en especial la capital francesa, París, amb la influència de l'emperadriu Eugènia, esposa de Napoleó III, que posava de moda tot allò que duia. Les emperadrius d'Àustria, en especial la Sisi, també eren un altre exemple a seguir per les dames de classe, tot i que la seva indumentària era clarament de tall francès. Aquest canvi d'influència es deu, en gran part, al fet que sota el regnat de la reina Victòria i per influència directa seva, les dones angleses van optar per un vestit molt més sobri, derivat en gran part de la rectitud moral que promulgava i, en part, perquè el negre fou el color amb què va vestir preeminentment des del moment en què va enviduar. De fet, Charles Frederick Worth, el creador de "l'alta costura", tot i ser d'origen anglès va emigrar a París el 1846, on es convertí en el dissenyador de l'emperadriu Eugènia, així com de moltes altres dames de la noblesa i la burgesia, no només franceses, sinó fins i tot de Rússia o d'Amèrica del Nord. De fet, totes aquelles dones que no podien comprar els seus dissenys exclusius se'n feien fer imitacions.

El segle XX començà, pel que fa la indumentària i l'organització político-econòmica del món més o menys d'una manera semblant a com acabà el segle anterior. Cal dir, però, que poc a poc anava creixent en importància i relleu l'antiga colònia britànica d'Amèrica del Nord: els Estats Units d'Amèrica. En aquest extens país, de recursos inesgotables, la burgesia industrial per fi havia fet la seva revolució política i s'havia imposat als grans terratinents del sud després d'una guerra civil. El poder econòmic d'aquest país començava a superar els límits del vell continent i anava creixent a mesura que les antigues potències europees anaven perdent gas. Davant d'aquest gegant que començava a despertar, el predomini europeu del món estava en perill. Fou arrel de les dues grans guerres que van assolir Europa, i en les que els Estats Units hi van participar tot enviant tropes que van suposar un reforç indispensable, i especialment arrel de la segona, quan els Estats Units van prendre el timó de la política del món.

Efectivament, les dues grans guerres que van assolar el continent europeu van propiciar l'impuls necessari a un continent en estat latent, amb un gran potencial en tots els sectors econòmics: una ramaderia extensiva important, amb camps de cultiu vastíssims, amb unes infraestructures industrials i una tecnificació d'avantguarda i amb una gran riquesa de fonts energètiques i de primeres matèries –petroli, salts d'aigua, fusta, etc-. A més, si bé el paper dels Estats Units d'Amèrica en totes dues guerres va ser decisiu i li va comportar la pèrdua de moltes vides humanes, pel que fa al seu territori i totes les seves infraestructures industrials, de comunicació i de transports van sortir-ne indemnes. En canvi, Europa va quedar arrasada, els camps de cultiu erms i transformats en trinxeres, el teixit industrial destruït, les fàbriques que van sobreviure especialitzades només a produir per la guerra, les vies i infraestructures de comunicacions malmeses, etc. Aquest fou l'escenari Europeu de les dues grans postguerres, un escenari gairebé tan desolador com en els moments de conflicte. Durant la primera postguerra els EUA van incrementar el seu paper econòmic al vell continent, si bé fou la segona postguerra la que creà l'atmosfera definitiva perquè el nucli del poder mundial abandonés definitivament el vell continent després de segles d'operar com a quartell general. Com és ben sabut, a partir de la segona meitat del segle XX el liderat mundial va caure en mans de les dues grans potències vencedores del conflicte, els EUA i la URSS, caps visibles i puntals dels dos sistemes socioeconòmics en què s'organitzava el món, el capitalista i el comunista, respectivament, i que tenien les seves repercussions, com no, en la indumentària. Mentre que als països sota l'òrbita comunista la moda quedava relegada a aspectes secundaris i s'atenia al vestit com un bé funcional i bàsic a cobrir per l'estat com el menjar o la vivenda, i molt sovint oferia poca varietat i servia més com a element uniformador de la gran massa social; els països capitalistes la consideraven un bé de luxe que ocupava, i continua ocupant, un paper important dins la producció, un dels principals motors industrials –junt amb el de la producció d'electrodomèstics, cotxes i elements d'electrònica- i un element individualitzador i de consum fonamental. És curiós fer notar que aquestes dues maneres d'entendre la societat i seu context polític-econòmic reproduïen, alhora, dues formes d'entendre el paper de la indumentària; d'una banda, com a uniforme i, per tant, com a element de no distinció, com a element igualador de classes i de persones, i, d'altra banda, com a embolcall distintiu i individualitzador.

La pugna entre aquests dos sistemes, com sabem, es va resoldre a favor del sistema capitalista i amb l'hegemonia del país que el simbolitzava, els Estats Units d'Amèrica. I aquest país vencedor, com veiem que ha passat en altres moments de la història, va anar exportant i colonitzant el món occidental tant els seus ideals i emblemes –com l'ideal de l'home emprenedor fet a sí mateix, la bandera de les barres i els estels, el *fast food*, la democràcia moderna, etc.- com els seus productes –els Ford, Hollywood, els McDonalds, la Winston, etc-. Són moltes les exportacions americanes relacionades amb elements d'indumentària –els *Converse*, els *Ked's*, les *Ray-Ban*-, però d'entre totes hi ha un sol element la influència del qual sobresurt i supera totes les altres i és d'abast globalitzador; ens referim als *jeans*, als texans. De fet, la història d'aquests pantalons de denim blau i del seu inventor, Loeb Strauss, immigrant alemany que americanitzà el seu nom i el de la seva firma de teixits amb el nom Levi Strauss, encarna la història de l'apogeu i el triomf polític-econòmic nord-americà. Així com l'antiga colònia, poblada per immigrants europeus i esclaus africans, va passar d'un paper políticament i militarment secundari a ostentar un paper preponderant, els texans van passar de ser roba de treball a un vestit compartit per homes i dones, rics i pobres, joves i grans, de tot el món.

Levi Strauss, que va instal·lar el seu negoci de teles a San Francisco el 1853, va rebre l'encàrrec de confeccionar pantalons resistents pels miners que cercaven or a la zona de Califòrnia. En un principi aquests pantalons eren de color marró i de teixit de lona. A partir d'aquest moment, una sèrie de canvis es van donar fins arribar al llegendari Levi Strauss, del que en deriven tots els altres texans i que van fer del seu fundador i successors una llegenda. A la dècada de 1860 Strauss va abandonar el teixit de lona pel denim, que és un teixit assarjat de cotó que es documenta ja al segle XVII a la ciutat francesa de Nîmes –d'aquí el seu nom-, malgrat que alguns historiadors pretenen identificar-ne antecedents a l'Europa medieval i a l'Amèrica precolombina. Aquest teixit, molt resistent, havia estat emprat en uniformes de soldats i indumentària de mariners, així com en la confecció de veles, i resultava doncs ideal per les dures tasques dels miners. A més d'això, Levi Strauss hi va afegir butxaques al darrera i als laterals dels pantalons i va començar-los a tintar de color blau indi, extret de l'anyil, i que és fàcil de tenyir fins i tot en fred. A més, els van afegir tatxes de coure per reforçar les parts que suportaven més tensió i evitar que s'esmicolessin. De tal manera que en pocs

anys Levi Strauss, amb alguns retocs posteriors per part d'altres fabricants, havia donat als *jeans* la forma i color amb què se'ls identifica. A més, el gran abast d'aquests pantalons dins Nord-Amèrica es deu al fet que per la seva resistència va acabar essent també utilitzat tant pels *cowboys* com pels treballadors del ferrocarril que va unir l'est i l'oest d'aquest vast continent. Però el salt de la fama nacional a la internacional dels *jeans* esdevé arrel de la segona Guerra Mundial, quan els texans, la roba de treball dels militars estatunidencs, vistos com els "alliberadors", es converteixen en "il simbolo di libertà per le generazioni più giovani delle due sponde dell'Atlantico e i soldai statunitensi, tornando a casa alla fine della guerra, lasciano al proprio passaggio tonnellate di *jeans*."<sup>329</sup> Així, doncs, com un de tants emblemes de la cultura americana adoptats per l'Europa de la postguerra, els texans seran duts, de manera molt particular, per la joventut i esdevindran una metàfora del rejuveniment gràcies als nous aires provinents d'Amèrica de la vella Europa esgotada i arrasada.

Així com els romans havien romanitzat mitja Europa, part del Pròxim Orient i del Nord de l'Àfrica, els estatunidencs van americanitzar políticament, econòmicament i culturalment l'Europa que quedà sota la seva esfera de control; i n'era la prova el fet que de *jeans* n'hi havia a totes les cases, tant en els armaris femenins com en els masculins. D'igual manera, quan les repúbliques socialistes van fer fallida el darrer any de la dècada de 1980 els texans americans van ser un dels primers productes en envair el mercat ex-comunista, que fins aleshores els havia vetats, perquè representaven el tant reprovat imperialisme capitalista.

Aquesta peça de vestir, així com moltes altres companyies de roba nord-americanes, com la marca d'ulleres *Ray-Ban*, que duia el general McArthur i que fou una peça imprescindible dels aviadors nord-americans a la Segona Guerra Mundial, encara en l'actualitat hom les pot veure pels carrers de qualsevol ciutat del món, perquè la globalització s'aprecia, abans de res, amb la indumentària.

### **9.5. La indumentària i la ideologia**

La vinculació entre indumentària i ideologia és un fet indiscutible des de la Revolució Francesa; és ben clar que hi ha una indumentària d'abans i de després de la revolució.

---

<sup>329</sup> LASTRUCCHI, C. (coord) *JEANS! Le origini, il mito americano, il made in Italy*. Firenze e Prato: Maschietto Editore e Museo del Tessuto, 2005.

La influència de la revolució sobre la indumentària és tan forta que les classes aristocràtiques més conservadores, vinculades a l'Antic Règim, veien, fins i tot en la moda francesa, un símbol evident de la presència del diable. Les innombrables vegades que el baró de Maldà esmenta el mot "currutaco" per referir-se a homes i dones que en la Barcelona de finals del XVIII vestien a la francesa és una bona mostra del que diem. El baró lliga d'una manera evident i sense concessions ideologia, vestit i cafè; ell estableix una correlació entre ideologia revolucionària, moda "currutaca" i anar a aquests locals diabòlics on en lloc de xocolata es prenia cafè.<sup>330</sup> Per tant, si un observador com el baró de Maldà podia establir aquestes correlacions, és evident que no es tractava d'una ideologia generada per ell, sinó d'un sentiment general imperant en la societat del moment.

L'esperit reformador en la indumentària del segle XVIII, que va culminar amb la Revolució, venia de lluny. Les teories higienistes i simplificadores de la indumentària comencen a notar-se en la indumentària femenina a l'època del primer embaràs de Maria Antonieta, a judici de Racinet.<sup>331</sup> Des d'aquell moment es va posar de moda l'ús de materials simples i, sobretot, del color blanc que, fins i tot, es va transformar en una mena de paròdia de la indumentària rústega o camperola. A més, aquesta nova indumentària implicava un cert canvi de mentalitat segons l'esmentat autor decimonònic que va escriure que "les dones van començar a adoptar un estil de roba que reflectia l'actitud pròpia de la dona envers ella mateixa". Seguint les idees de Voltaire i Rousseau l'èmfasi se centrava, cada cop més, en l'aprenentatge i el coneixement tot cercant un cert grau d'igualtat entre sexes. Com a conseqüència de tot plegat, el vestit femení va començar a adoptar elements tradicionals de la roba masculina.<sup>332</sup>

En el canvi de segle, especialment entre 1790-1794, els canvis en la indumentària reflecteixen, també, la influència dels metges il·lustrats que des de feia temps havien estat lluitant per alliberar les dones i les criatures de les cotilles. A més, aquesta nova concepció suposarà per primer cop en la història d'occident un tipus d'indumentària específica de criatures. En qualsevol cas, uns i altres, mares i fills, opten per un tipus de vestit lliure d'estructures rígides que empresonen el cos. Els vestits són de roba lleugera,

---

<sup>330</sup> AMAT, F. *Calaix de sastre*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 2005.

<sup>331</sup> RACINET, A. *Historia del vestido*. Libsa, Madrid, 1990, p. 222.

<sup>332</sup> Vegeu comentaris sobre aquest tema a les il·lustracions de la pàgina 223 d'Albert Racinet.



i molt sovint blanca i de cotó, és a dir, roba fàcil de rentar –ja que no està brodada amb pedres ni metalls precisos i no hi ha risc de decoloracions del tints. Les delicades decoracions dels vestits són sovint estampacions que no es descoloreixen com sí ho feien els fils amb què es brodaven els vestits del segle precedent. Fins i tot, les sabates cerquen la comoditat; es tracta de sabates tipus babutxa, gairebé exemptes de taló. Aquesta moda d'inspiració clàssica i que suposa el triomf, per un període breu de temps, de la ideologia higienista la veiem també en els pentinats, amb un progressiu abandonament de les perruques i la introducció de cabells més curts i arrissats.

Té també un rerefons ideològic la indumentària masculina que s'acaba imposant amb les successives revolucions burgeses de la primera meitat del segle XIX i que es caracteritza per l'austeritat, especialment aportada per les panes angleses. L'altre element característic és l'aparició dels pantalons, que substitueix les mitges, i que junt amb la camisa, l'armilla i la jaqueta, hereves de les peces homònimes del període anterior, però marcades ara per la sobrietat de les formes i els colors, configura una moda “definitiva” en l'home. Per contra, pel que fa a la dona, més o menys coetàniament a aquesta adopció del “traje” per part de l'home, com ja hem dit la dona torna a estrènyer-se dins de les cotilles i la part inferior dels vestits s'eixamplen amb formes gairebé còniques que arriben a superar el metre i mig de diàmetre a la zona dels peus; de manera que les dones prenen formes similars a una campana. A més, aquesta indumentària que limitava de manera irremeiable el moviment de les dones, corresponia al pensament reaccionari d'un segon romanticisme contrarevolucionari, caracteritzat per una certa enyorança per l'Antic Règim, ara fins i tot per part de la burgesia, i on la dona era un objecte de decoració i, per tant, pràcticament inútil; de fet, les seves tasques es limitaven a tenir criatures, si bé el treball de criar-les, així com encarregar-se de l'administració domèstica, era relegat al servei. La moral burgesa oficial –si bé, com acostuma a passar en moments d'estricta observança de normes morals se'n donen excepcions i vulneracions flagrants- relegava, doncs, la dona a l'àmbit domèstic –on preservava la seva virtut-, i que abandonava en ocasions comptades i sempre acompanyada, en especial d'homes de la família, i sempre abillada de la manera descrita amb anterioritat. Sembla que aquesta contraposició de rols de l'home i la dona que es manifesta clarament en el vestit es dona amb potència a mitjans del segle XIX i que Catherine Ormen-Corpet defineix així: “En cette seconde moitié du XIXe siècle, le



dimorfisme sexual est à son apogée. L'homme est dans un costume fermé, la femme, dans un costume ouvert, tellement ouvert, avec l'ampleur des crinolines, qu'elle en viendra à protéger sa pudeur par des pantalons de lingerie fendus ou pudiquement boutonnés de côté. Dans ce contexte puritain, pudibond même, toute transgression sexuelle est interdite. [...] Le nu qui fait florès dans la peinture académique ne peut être accepté que sous d'hypocrites allégories ou allusions mythologiques. Le poil est intolérable. La nudité est triviale, insupportable.”<sup>333</sup> A totes aquestes restriccions escapaven aquelles dones anomenades “du monde”, és a dir, un grup privilegiat d'intel·lectuals, sovint d'origen burgès, pagant, això sí, un preu molt car per la seva gosadia, ja que sovint eren repudiades per la resta de dones i mal vistes per la societat. Fins i tot, en el cas de les dones treballadores, es van arribar a donar casos extrems de transgressió d'aquests límits en què dones es transvestien d'homes per assolir un millor salari; i aquesta anècdota posa de manifest que les marcades diferències entre home i dona es traduïen en el món obrer en casos de desigualtats flagrants.

Així, home i dona vesteixen per comunicar els seus rols i el seu estatus social, com es desprèn de l'afirmació que Lord Brummel fa a al *Trattato* de Balzac: “L'uomo si veste prima di agire, di parlare, di camminare, di mangiare. Le azioni che appartengono alla moda, il portamento, la conversazione ecc., non sono che le conseguenze della nostra toletta. [...] Noi sottomettiamo tutto all'influenza del costume. L'artista indumentaria *toilette* non lavora più. In veste da camera o in abito da ballo una donna è un'altra: direste che sono due donne!”<sup>334</sup>

Aquesta dona que pràcticament no veia el sol, responia a un ideal de bellesa que enaltia l'aspecte cadavèric. D'alguna manera, la concepció estètica del moment valorava un aspecte que podríem dir-ne “tuberculós”, en el sentit que allò que més s'apreciava en una dona era la blancor de la pell i, fins i tot, la seva transparència, que permetia aflorar el color de les venes i, fins i tot, les bosses sota els ulls, característiques totes elles simptomàtiques de la tuberculosi. Això, sumat a un cert culte a la primesa, donava peu a desmais, afavorits per les estretes cotilles que es diu que “partien la figura femenina en dos” i que impedièren respirar amb normalitat, que posaven de manifest la fragilitat

<sup>333</sup> ORMEN-CORPET, C. *Modes XIXe-XXe siècles*. Vicente: Hazan, 2000, p. 91.

<sup>334</sup> MORINI, E. *Storia della moda. XVIII-XX secolo*. Milano: Skira, 2006, p. 66.

d'aquest ésser i, per contrast, la fortalesa dels homes.<sup>335</sup> Així era com s'emfatitzava encara més aquesta concepció dual del gènere.

De tot això se'n deriva, com no podria ser d'altra manera, que la indumentària té una correspondència molt clara amb els ideals estètics, que pel fet de pertànyer al món de les idees formen part també de la ideologia. De fet, el llistat de relacions entre la indumentària i els cànons de bellesa de cada moment és inacabable i regeix tots els aspectes i complements del vestit. Per posar un exemple, els ideals estètics sobre les celles femenines al llarg de la història han variat multitud de vegades tant de colors, de longitud i de gruixos, fins arribar a desaparèixer. En època clàssica, per exemple, hi havia certa predilecció per les celles fosques i poblades, considerades especialment belles les celles gairebé unides –i en són testimoni, per exemple, algunes *kore* arcaiques policromades del Museu Arqueològic Nacional d'Atenes, per exemple-. En canvi, al Renaixement, com ja hem fet esment en apartats anteriors, les dones es decoloraven el pèl facial i s'arribaven fins i tot a afaitar les celles, junt amb el naixement del cabell –també són multitud els retrats pictòrics que representen aquest gust estètic-. I al llarg del segle XX les característiques de les celles han variat constantment i han quedat immortalitzades tant en fotografies de moda com a la gran pantalla; trobem moments en què les celles es portaven depilades formant un arc pronunciat i dibuixades amb una línia fina i allargada –com era l'estil de la Marlen Dietrich- i moments en què s'estilaven celles fosques i molt gruixudes i poblades, a vegades emfatitzades en contrast amb cabells tenyits de ros –com és el cas dels inicis de la cantant Madonna, als anys vuitanta, o de la Marta Sánchez a l'època d'*Olé Olé*-, o modes intermèdies on les celles passen a segon terme, sense ressaltar per defecte o per excés.<sup>336</sup>

Amb tot, la relació entre ideologia i indumentària no és només un fenomen de la història contemporània, per més que sigui en aquest moment quan es faci més evident. En la història moderna, per exemple, aquesta relació també existia i prenia les formes d'ideologia fonamentalment religiosa, i evidenciava diferències notables entre la indumentària de les àrees protestants i la de les àrees catòliques. De fet, aquest període històric va estar fortament marcat per l'enfrontament religiós, un enfrontament de base

---

<sup>335</sup> Op. cit. pp. 55 i 56.

<sup>336</sup> Vegis CHAHINE, N. (et alii) *La belleza del siglo. Los cánones femeninos del siglo XX*, Barcelona: Gustavo Gili, col. GGModa, 2006.

ideològica, tot i que en gran part emmascarava un rerefons d'interessos polític-estratègics que no es pot obviar. En qualsevol cas, aquest xoc religiós que va dividir Europa i que va ser el motiu al·ludit a les dures guerres que van resseguir tota l'edat moderna va dividir també el continent en dues modes amb alguns aspectes comuns, però en essència diferents. Els monarques i prínceps protestants van imposar a la seves corts, i per consegüent, en els seus estats, un vestit en consonància amb una moral de base puritana. El negre i les seves gammes predominaven, les formes es feien rígides, cap part del cos, llevat de la cara i les mans —quan no eren amagades sota els guants—, es mostrava a la vista i pràcticament no es lluïa cap joia, que si les hi havia, eren poques i de mida força insignificant.<sup>337</sup> A més, els cap i els cabells apareixien sempre coberts, en el cas de les dones, per vels o còfies, i cap maquillatge no decora els rostres. Les monarquies catòliques, en canvi, superat el període ferotge dels inicis de la Contrareforma, encapçalada pels homes de negre de l'imperi espanyol, van il·luminant el color dels vestits tant d'homes com de dones i s'atreveixen a escurçar algunes parts del vestit femení: apareixen escots, de generositat creixent; les mànigues s'escurcen fins arribar al colze i deixen veure la blancor dels avantbraços femenins, fins i tot, arriba a haver-hi moments en què es poden endevinar els turmells. A més, els metalls nobles i les pedres precioses van recuperant terreny en la decoració tant dels vestits com de certes parts del cos. El blanc de colls i punys s'expandeix i es comença a mostrar profusament grans àrees de la camisa, més d'incrementar-ne la quantitat de roba requerida. Aquesta tendència s'oposa clarament a la moral puritana protestant, que ho considerava un element emprat per ambdós sexes com a recurs d'atracció sexual i que per tant devia reprovar-se. A tot això, cal afegir molts d'altres elements d'embelliment, com cintes, maquillatge, llaços, plomes, flors, etc.

Un territori on aquesta dicotomia ideològica de base religiosa es va donar amb força va ser a Anglaterra, en constant pugna entre catòlics i anglicans, com també ho van ser els Països Baixos. Aquests enfrontaments acarnissats van forçar famílies senceres a l'exili, que es va traduir en viatges de colonització vers el Nord d'Amèrica; així fou com la indumentària austera que corresponia als dictats d'una ideologia puritana, va ser exportada a les colònies del nord d'Amèrica.

---

<sup>337</sup> Per tenir una idea fidedigna d'aquesta indumentària puritana, només cal veure els retrats del pintor flamenc Frans Hals, que en són un catàleg exquisit.

Malgrat tot el que diem, no s'ha escrit encara una història ideològica de la indumentària, però és evident que, es reconegui o no, darrera la indumentària hi ha sempre la ideologia. El fet que el règim de Mao Tse Tung a la Xina hagués volgut adoptar un vestit de cotó blau, amb pantalons i jaqueta sense coll, idèntic pels dos sexes, en un intent per uniformitzar, tenia darrera la pretensió d'establir un règim igualitari i responia, per tant, a raons d'ideologia política, en aquest cas. Tots els reformadors i ideòlegs que han entrevist el vincle invisible entre homes i dones i la seva indumentària han estat temptats d'establir normes també en aquest camp; en el cas particular de la Xina, que hem esmentat, es tractava, probablement, de proclamar la igualtat de tothom generalitzant el vestit de les classes més pobres; i bé, no era precisament això el que feien tots els reformadors religiosos i tots els fundadors d'ordres religioses? De fet, a occident, on tots els afers de l'Església han estat sempre regulats per normes estrictes, la indumentària no ha escapat a aquestes regulacions, més aviat el contrari: des dels colors a utilitzar en cada moment del calendari litúrgic fins els vestits que corresponien a cada rang,<sup>338</sup> tot ha estat sotmès a restriccions, moltes d'elles ideològiques. Per exemple, les ordres monacals, que imposaven relacions d'igualtat entre els seus membres basades en la idea que tots els homes són iguals i fets a imatge de Déu, començaven per uniformitzar els seus vestits i per tonsurar les seves coronetes, amb l'objectiu d'igualar-los el més possible físicament. Les ordres mendicants, amb les seves creences de renúncia dels plaers mundans, també imposaven hàbits igualadors als seus monjos i que es traduïen en vestits tan summament senzills que sovint semblaven sacs; estaven fets amb robes sense tenyir i de teixits fins i tot aspres.<sup>339</sup>

Aquesta imposició d'ideals d'igualtat a través del vestit s'ha donat també en el món militar quan, com a resultat de les revolucions, sovint s'han volgut suprimir els indicatius de graus propis de l'organització estratificada dels exèrcits.<sup>340</sup>

El significat ideològic del vestit té, doncs, una gran varietat de matisos, com hem apuntat; pot tenir visos polítics, religiosos, estètics, etc. Pot servir també com a element de denúncia, com és el cas més que anecdòtic, per la repercussió real que va tenir en la

---

<sup>338</sup> Un dels primers tractats que han sobreviscut fins els nostres dies sobre els colors i altres regulacions de la indumentària religiosa és el *De sacro sancti altari mysterio*, una obra de joventut d'Innocenci III, quan encara era el cardenal-diaconat Lotario dei Conti di Segni.

<sup>339</sup> Vegis MERCANTI, L.; STRAFFI, G. *Quando l'abito faceva il monaco*. Firenze: Edizioni Polistampa, 2006.

<sup>340</sup> DESLANDRES, Y. *El traje, imagen del hombre*. Barcelona: Tusquets, 1985, p. 201.

moda, d'un model de vestit femení d'inspiració francesa del segle XVIII, i que es va anomenar vestit *a la polonaise* perquè sembla ser que la seva difusió va coincidir amb el tractat de 1772 on es produí la primera divisió tripartida de Polònia entre Prússia, Rússia i Àustria, divisió amb la que França estava en total desacord.<sup>341</sup> El vestit a la polonesa reflectia aquesta divisió a través de la imatge tripartida de la faldilla superior que venia donada pel fet d'estar recollida en dos punts als laterals posteriors com si fos un cortinatge.

Si bé és evident, doncs, que la indumentària, es vulgui o no, és un indicador ideològic, també haurem de plantejar que, com sigui que tota ideologia va aparellada d'una moral, la indumentària va lligada a determinats preceptes morals i els moralistes de totes les èpoques han parlat tant dels vestits com ho han fet els dissenyadors de moda i els historiadors del vestit. De fet, des del segle XV, quan apareixen els primers grans canvis que portaran a Europa a una nova indumentària, els moralistes com Jean de Venette escriuen com “aqueel mismo año el lujo y la disolución se extendieron entre los nobles y guerreros; habían adoptado la moda de unos trajes tan cortos que ofendían la decencia. Aquel año empezaron a sobrecargar con lujo insolente, con perlas, con alhajas sus capirotos [...] Los nobles empezaron a llevar plumas de pájaros en sus tocados.”<sup>342</sup> També Alonso Fernández de Palencia, en la seva *Crónica de Enrique IV*, ens diu, referint-se a les dones, que en la seva època, a mitjans del segle XV, “lo deshonesto de su traje excitaba la audacia de los jóvenes y extremábanles sobremanera sus palabras, aún más provocativas [...] Descubrían el seno hasta más allá del estómago y desde los dedos de los pies, los talones y canillas hasta la parte más alta de los muslos; interior i interior cuidaban de pintarse con blanco aceite, para que al caer de sus hacaneas, como con frecuencia ocurría, brillase en todos sus miembros, uniforme blancura.”<sup>343</sup> En aquesta cita es fa referència a un element considerat diabòlic per alguns moralistes, el *verdugado*, perquè com ve es diu, en determinats moviments mostrava més del que era considerat decorós.

Aquesta tradició moral en la indumentària certament no era exclusiva del segle XV i, de fet, remunta als orígens de la tradició judeocristiana. Així, autors com Ciprià, que mor

<sup>341</sup> AAVV. *La colección del Instituto de la Indumentaria de Kioto. Moda. Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*. Vol. I. Madrid: Taschen, p. 76.

<sup>342</sup> DEL BAÑO, A. (et alii). *Así vestía Europa (1450-1850)*. Barcelona: CYMIS, 1981, p. 14.

<sup>343</sup> Op. cit. p. 25.

el 258 dC, parla de “los que van vestidos de signo y púrpura no pueden santamente vestir a Jesucristo”,<sup>344</sup> i un altre escriptor cristià com Sant Innocenci, mort el 417 dC, exclamava “¿Qué cosa es esta vestidura preciosa si no una blanca sepultura por fuera y estiércol por dentro?”.<sup>345</sup>

De fet, el concepte de “decència” vinculat al vestit és un concepte ambigu; procedeix de la paraula llatina *decere*, que significa convenir, i significa, doncs, allò que és convenient; naturalment, aplicat a la moral voldria dir “allò que convé per no alterar l'ordre moral”. D'altra banda, la paraula “pudor”, tan vinculada a la decència i la indumentària, etimològicament ve de *pudere*, que significa “vergonya”. Per tant, la gent sense vergonya, amb llatí *verecundia*, són aquells que deixen veure la seva veritable naturalesa, ja sigui mental o fisiològica. És curiós observar que les religions monoteistes conegudes fan d'aquests dos mots els pilars fonamentals de la seva moral, mentre que, en general, el pensament politeista relativitza molt més tots dos conceptes. Sigui quina sigui l'arrel d'aquesta diferència, si és que és vàlida i universal, el cert és que cultures com la romana concebien l'exhibició del cos despullat únicament en moments i circumstàncies molt concretes; la senyal de civilització sempre era amagar les parts sexuals de l'individu, reputades com a vergonyoses, i des d'època romana fins avui, segons la moral dominant del món occidental, “el salvaje, el desnudo y sin fe (la nuestra) no se vuelve del todo ser humano hasta que ha sido hecho decente por la ropa”.<sup>346</sup> De fet, moltes ONGs quan viatgen a països en vies de desenvolupament i entren en contacte amb poblacions autòctones el primer que fan és vestir-los.

De fet, aquest sentiment de pudor o de decència és freqüent en la majoria de cultures històriques i, en aquest sentit és podria dir que és quelcom universal, el que varia, però, és l'objecte del seu pudor. Així, en moltes cultures és igual de decent o indecent ensenyar el pit de l'home que mostrar el de la dona, mentre que en d'altres, és el pit de la dona el que s'ha d'amagar. D'altra banda, hi ha cultures on el pit femení és símbol exclusivament de maternitat i no va lligat a cap sentiment ni eròtic ni culturalment indecent. Igual passa amb les zones eròtiques més íntimes, on trobem cultures en què homes i dones no tenen cap inconvenient en mostrar els genitals, però, en canvi, no

---

<sup>344</sup> Op. cit. p. 21.

<sup>345</sup> Op. cit. p. 21.

<sup>346</sup> TOUSSAINT-SAMAT, M. *Historia técnica y moral del vestido*. 3 vol. Madrid: Alianza, 1994, p. 52.

mostraran mai a un desconegut la part interna del llavi superior de la boca, que és per ells la part més pudorosa del seu cos. I així, si recorrem a l'etnografia comparada el nombre d'exemples podria ser inacabable; amb tot, a la pròpia cultura occidental, les zones erògenes d'homes i dones han canviat al llarg del temps, malgrat la permanent tradició judeocristiana. Amb el temps, ha variat la consideració com a zona púdica i impúdica de les cames, als braços, el tors i, fins i tot, el cap. Així, el coll i la nuca han tingut consideracions eròtiques diverses al llarg del temps, de la mateixa manera que les han tingut els peus, i és ben clar que la indumentària ha reflectit fidelment l'evolució i els vaivens d'aquests criteris morals. Tan és així que hi ha historiadors del vestit, com C. Willett Cunnington i Phillis Cunnington, que han analitzat l'evolució de la roba interior atenent a criteris eròtics, a més d'altres criteris com de rang o funcionals. A la seva història de la roba interior,<sup>347</sup> els autors defensen la necessitat de conèixer la forma dels elements interiors del vestit com a pas previ per entendre les formes exteriors i més exposades a la vista. I aquesta correlació directa entre roba interior i exterior està afectada per la mateixa ideologia; és a dir, en aquells moments en què el focus eròtic del cos femení són els pits, la camisa estarà confeccionada de tal manera que l'obertura del coll sigui molt gran i caigui fins els pits, que seran enaltits per la cotilla, al mateix temps que el vestit exterior en resseguirà les formes esculpides per les peces interiors. Precisament sobre l'ús d'una peça semblant a la cotilla, però sense mànigues i que arribava fins la cintura, era vituperada per moralistes espanyols del segle XVIII, com el padre Feijoo, que en un dels seus sermons diu: “En cuanto a que las modas francesas tengan alguna particular nobleza y hermosura, habrá que verlo. Las cotillas vinieron de Francia y en una porción la más desabrida de las montañas de León, que llaman la Tierra de los Argüellos, las usan desde tiempo inmemorial, esas serranas que parecen más fieras que mujeres... Cada uno hará el juicio conforme a su genio. Lo que yo puedo decir es que todas las modas nuevas me dan en rostro, exceptuando aquellas que, o cercenan gasto o perturban la decencia.”<sup>348</sup>

Però la decència i el *decoro* en la indumentària, també eren dues “virtuts” aclamades en contra del luxe excessiu i el malbaratament de diners i recursos que significava. En aquest sentit, resulta curiós citar un breu discurs escrit per una suposada dama espanyola

---

<sup>347</sup> CUNNINGTON C. W.; CUNNINGTON, P. *The History of Underclothes*, London: Joseph Ltd, 1951.

<sup>348</sup> GAVARRÓN, L. *Piel de ángel. Historias de la ropa interior femenina*. Barcelona: Tusquets, 1982, p. 120.



el 1788 i adreçat “Al Excmo. Señor Conde de Floridablanca, Primer Secretario de Estado y del Despacho &c. &c. &c.”, el *Discurso sobre el luxô de las señoras, y proyecto de un trage nacional*.<sup>349</sup> El discurs, que consta de quatre capítols, dedica el primer i més extens a analitzar el “gravámen que se sigue al Estado y á las familias del demasiado luxô en los vestidos”. El segon l’autora, anònima, proposa com un mitjà de regulació del luxe un “trage mugeril nacional”; i les “Instrucciones para el establecimiento de un trage mugeril nacional”, vint-i-cinc, en total, les aporta al tercer capítol. A tall d’exemple, la primera d’aquestes instruccions consisteix en “la formacion de tres géneros de vestidos de diversos costos. El primero se llamará *Española*, el segundo *Carolina*, y el tercero *Borbonesa ó Madrileña*” –essent el primer el més costós i el darrer el menys-, i segueix dient que “En estos vestidos se ha de buscar no solamente el buen ayre de su corte de modo que favorezca los movimientos del cuerpo, sino tambien la decencia y el primor”. I continua descrivint cada un dels vestits nacional i les seves característiques específiques pel que fa al gènere i qualitat dels teixits, a la quantitat de roba emprada en la seva confecció, a l’origen dels teixits –que “deberán emplear los géneros mas exquisitos y de mejor gusto de nuestras Fábricas”-, als ornaments i accessoris de cada un d’ells, etc. A més, es fa incidència en què aquest “trage mugeril nacional” ha d’estar fet amb manufactures autòctones, com queda ben manifest a la instrucció vuitena, que diu “Es de mucha importancia que en las guarniciones de estos trages se evite la introduccion de las gasas, blondas y encaxes extranjeros, supliéndolos con cintas de nuestras Fábricas, que las hay de bastante primor y gusto, agregándoles algunas blondas Catalanas; las cuales se irán perfeccionando con este motivo por el propio interes de los Fabricantes”. D’alguna manera, la proposta d’un vestit nacional com el descrit en aquest discurs és un al·legat contra les importacions de moda i productes estrangers –molt en especial francesos, els que estan en boga en el moment de l’escrit- i una defensa dels productes que es fabriquen dins l’estat espanyol. Aquest llibret finalitza amb un capítol de recapitulació “de las ventajas que se seguirian del uso de un trage mugeril nacional.”

## **9.6. La indumentària i l’edat**

---

<sup>349</sup> ANÒNIM. *Discurso sobre el luxô de las señoras, y proyecto de un trage nacional*. Madrid: Imprenta real, 1788; edició consultada: Maxtor: Valladolid, 2005.



Quan s'examinen detingudament els retaules gòtics hi ha detalls que sovint passen desapercibuts i que tenen un significat important pel que fa als estudis de la indumentària; si s'observa el tipus de vestit dels personatges és fàcil adonar-se que en l'època gòtica, precisament quan es va donar la transició del vestit llarg al vestit curt, una de les maneres que tenen els artistes de mostrar l'edat dels personatges és col·locant l'anomenat vestit curt a aquells que volen presentar com a joves, mentre que el vestit talar o llarg masculí es reserva pels eclesiàstics, les persones de gran dignitat i, sobretot, els ancians; cap ancià, que s'identifiquen per la barba, porta vestit curt. Bé és cert que hi ha altres personatges que porten el vestit curt en funció de la seva condició com, per exemple, els soldats, però això no treu que aquesta mena d'indumentària, innovadora aleshores, no es reservi, fonamentalment per als joves. Aquest detall ens porta a la reflexió que la indumentària és significativa també de l'edat. Una mostra del que diem la trobem als frescs de la *Cappella dei Magi* del Palazzo Medici Riccardi de Florència. Aquestes pintures que daten de la segona meitat del segle XV i que són obra de Benozzo Gozzoli envolten la pràctica totalitat de les parets est, oest i sud de la capella. En elles es representa el viatge emprès pels tres Mags per visitar el Mesies nou-nat.

Es tracta d'una pintura narrativa viva i detallista que mostra a la part inferior, en l'equivalent d'una tercera part de la paret decorada i en un primer pla, l'escena bíblica, mentre que a les altres dues parts del mur es representen paisatges d'un cert realisme fantàstic amb roques, vegetació, escenes de caça i edificacions, on es narra sincrònicament altres moments del viatge. Aquest episodi dels evangelis canònics, però que compta amb un tractament molt més ampli als evangelis apòcrifs, arrela amb força des del finals del segle II i principis del III aC i sembla que té els seus orígens en els costums perses dels adoradors del culte de Mitra i en les tradicions dels portadors de dons de les cultures egípcia i assíria. La història va penetrar amb força a Occident a través de l'impuls bizantí, i com a mínim des del segle XI se'ls atribueix, a més de mags, la categoria de reis. A partir del segle XIII, pel contacte amb Àsia, les representacions artístiques els atribueixen trets mongoloides, i finalment triomfen els trets occidentals per dos d'ells, mentre que el tercer es representat com un africà. Les interpretacions sobre aquesta història al llarg de la baixa Edat Mitjana van prendre significats simbòlics i lectures molt diversos, una de les quals considera les diferents edats dels reis com una metàfora de les tres edats de l'home i, fins i tot, de les diverses

dimensions del temps còsmic, i es veuen com expressió del present (el mag madur), del passat (el mag vell) i del futur (el jove) girant al voltant del Crist *Kosmokrator* o *Chronokrator*.<sup>350</sup>

Doncs bé, els frescs de la capella del Palazzo Medici Riccardi reprenen aquesta interpretació dels tres reis amb edats diferenciades que la mestria de Gozzoli representa de diverses maneres. D'una banda, amb l'expressió de la cara; el jove, que sembla ser un retrat de Lorenzo de' Medici, dirigeix un esguard decidit i despert a l'observador i el seu rostre és pàl·lid, amb galtes vermelles i imberbe i du cabells rossos i rinxolats que li emmarquen la cara i li arriben fins les espatlles; el mag madur és representat amb un color de pell bruna, si bé no té trets negroides, amb la mirada perduda, amb bigoti i barba curta i cabells castanys llargs i rinxolats, a més, el seu rostre mostra ja algunes arrugues, finalment el mag ancià mira l'observador amb esguard benèvol i tranquil, té un rostre rosat i arrugat, i té els cabells blancs i la barba densa i els bigotis li cauen fins el pit.

Gozzoli també expressa l'edat dels personatges amb el gest i el posat que tenen sobre les seves muntures, així com amb les mans, gràcils les del jove, ossudes i eixutes en el vell. Però ho fa també, i de manera molt eloqüent, amb els vestits amb què escull pintar a cada un dels reis i que corresponen a la moda i costums florentines del moment.<sup>351</sup> Pel que fa als reis adult i ancià, els hi col·loca un túnica i hopalanda llarga, la del mag madur folrada de pèl de marta, a joc amb el color dels seus cabells, la del vell folrada amb ermíni, també a joc amb les canes del seu rostre; mentre que al rei més jove li col·loca un vestit curt, propi de la joventut elegant italiana. El vestit del vell és més sobri, sobrietat que es deu, en gran part al cromatisme uniforme –en tons vermellons– i a la manca de daurats. El més ancià dels mags, que segons les interpretacions més recents podria tractar-se del retrat de Sigismondo Lussemburgo, cap del Sacre Imperi Romà que va convocar el Concolí de Constanza el 1414, du una túnica llarga, l'únic vestit digne per la seva edat i condició, que li amaga fins i tot els peus. Sobre la túnica hi du una

---

<sup>350</sup> Vegis CARDINI, F. *I re Magi di Benozzo a Palazzo Medici*. Firenze: Mandragora, 2001.

<sup>351</sup> De fet, si fem un repàs a molta de la iconografia pictòrica d'aquella època sobre els reis mags i la l'adoració de l'infant Jesús, ens adonem que els reis i el seu seguici, pels ulls dels estudiosos de la indumentària històrica, configuren una desfilada de vestits i modes elegants contemporanis, en contrast amb la representació de les figures sagrades, en especial Sant Josep i la Verge Maria, que són representats anacrònicament, amb túniques llargues, de colors simbòlics, i embolcallats amb mantells. Vegis, per exemple, l'Adorazione dei Magi d'Andrea Mantegna, la de Gentile da Fabriano o la de Sandro Botticelli, totes tres exposades avui als Uffizi.

hopalanda més llarga, que li arriba als genolls, amb mànigues perdudes a través de les obertures de les quals mostra els braços i les mànigues de la túnica. Sobre el cap porta la corona encastada sobre una espècie de barret, també vermell, que cobreix el cap i es perllonga per darrera fins la nuca. Pel que fa al mag d'edat mitjana vesteix una hopalanda amb brocats verds i daurats fins els turmells i de màniga curta; el folre probablement de marta es fa palès al coll, els extrems de les mànigues i al voltant de la part inferior de l'hopalanda. A sota du probablement un gipó de brocat vermell i daurat –del que es veuen les mànigues estretes i llargues fins es canells- i unes mitges vermelles que li arriben fins els peus. Sobre la melena castanya du un tocat blau amb plomes de colors verds, daurats, vermells i blanca, i sobre el tocat, la corona. Aquest vestit és més acolorit que el del mag vell i molt a la moda del moment, ja que els brocats són un teixit molt característic de l'Europa dels segles XV i XVI. El tret característic de la indumentària del més jove, en contraposició a les altres dues, és el fet que mostra les formes de la cuixa i el genoll perfectament dibuixades per unes cenyides mitges vermelles i que queden al descobert perquè l'hopalanda, la peça exterior que porta per sobre del gipó, és curta. Unes cuixes fermes i musculades era el cànon ideal de masculinitat i joventut, valors a seguir fins i tot pels joves benestants i ja no tan sols associats als soldats i és per això que les noves generacions utilitzaven la moda per ressaltar aquests atributs. L'hopalanda és blanca amb decoracions en or i pedres precioses i la porta cenyida als malucs amb un cinturó d'or, perles i gemmes. Les mànigues d'aquesta peça són perdudes i les espatlles estan bombades per incrementar-ne el volum, un altre tret característic d'aquest vestit emergent. Al cap du la corona sobre un gran tambor blau i daurat amb medallons a joc amb el cinturó. Però aquesta distinció d'edat a través del vestit Gozzoli la extrapola a tots els personatges que poblen les parets de la capella, de tal manera que els patges joves i tots els seguidors del mag Gaspar duran hopalanda o sobrevestits curts i mostraran les cames, mentre que els personatges de més edat tendiran a dur vestits més llargs.

En moltes societats tradicionals i sobretot preindustrials l'edat va associada a jerarquia; això és així en societats agràries on els vells són els posseïdors de la propietat de la terra que se suposa que transferiran, algun dia, als joves. En aquestes societats, on la majoria de la població és analfabeta, l'edat es relaciona amb l'acumulació d'experiència i de saber propis dels avantpassats, imprescindibles per la supervivència de les futures

generacions i això és quelcom que dona un valor afegit i autoritat a les persones grans, en detriment de la ignorància dels joves. I aquesta tendència es va perllongar fins el tombant del segle XX, on encara els homes joves es vestien com els seus pares i duïen barba per aparentar més edat.<sup>352</sup> Així, l'edat avançada ha estat durant molt de temps, per tant, sinònim de respecte. A més, aquesta categoria a la que només s'accedeix sumant-hi anys és natural que cerqui aliats en la tradició; per tant, pel que fa al vestit, la indumentària de la gent gran és normal que defugui els grans canvis i que cerqui representar una figura de respecte, de tal manera que moltes de les innovacions en el camp de la moda comencen, justament, per la gent jove, ja que són ells els que poden modificar la seva indumentària sense més conseqüències.

Aquestes observacions, que parteixen de la iconografia medieval, com hem dit, es reflecteixen, també, amb altres etapes del passat. Si mirem la pintura del segle XIX, ni més ni menys cinc cents anys separada de l'anteriorment descrita, s'observa el mateix fenomen que a la de l'Edat Mitjana. Així, per exemple, si agafem l'oli d'Antonio María Esquivel *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, de 1846,<sup>353</sup> observem que en la reunió de poetes i intel·lectuals, on hi ha joves artistes junt amb personatges consagrats, el pintor recrea una indumentària diferent per uns i per altres. En aquesta obra emblemàtica del Romanticisme espanyol en què es presenta el panorama intel·lectual de la cort isabelina i que ha passat com el seu millor testimoni gràfic del món de les arts, són molt diferents els vestits de personatges com Julián Romea, nascut el 1818, i José Manuel de Quintana, nascut l'any 1772. Mentre el jove Romea porta una moderna txistera en el més pur estil romàntic, l'ancià Quintana vesteix, encara, la indumentària d'abric llarg o la corbata típics del període anterior.<sup>354</sup>

Semblantment succeeix si comparem dues obres de Sorolla de 1902 que corresponen, d'una banda, al pintor Aureliano de Beruete pare i, per l'altra, a Aureliano Beruete fill, on es fa ben palès que la diferència generacional queda marcada per la indumentària. Mentre que el pare, als seus cinquanta-set anys, apareix enfundat en un abric negre, amb

---

<sup>352</sup> Sobre això reflexiona Stefan Zweig a la seva biografia publicada pòstumament amb el títol *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers* (vegis ZWEIG, S. *El món d'ahir. Memòries d'un Europeu*. Barcelona: Quaderns Crema, 2001, p. 44).

<sup>353</sup> Díez, J. L.; BARÓN, J. *El siglo XIX en el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007, p. 154-163.

<sup>354</sup> Encara que la indumentària que es mostra en aquesta obra és fonamentalment d'etiqueta, les diferències entre joves i ancians són evidents en el cabell –els més joves el porten més llarg–, el bigoti –dut pels joves i no pels grans que encara beuen de l'estil napoleònic–, etc.

un barret d'ala i un vestit de línies característiques de la segona meitat del segle XIX, on prepondera el negre, el fill porta tots els atributs elegants del tombant de segle: vestit gris, amb armilla brillant de color castany, amb pintes clares, corbata de seda gris-blavós amb una agulla d'or i un topazi. A més a més, el fill destaca pel bigoti de guies aixecades, molt de moda en aquell moment, per dur un cabell pentinat amb fixador, i per portar a la mà guants de color marró clar, un elegant bastó i un barret de copa baixa.<sup>355</sup>

Segons avança el segle vint, aquesta diferenciació generacional pel que fa a la tria del vestit per part de joves i vells té períodes més marcats que d'altres, essent la dècada dels anys vint, amb la indumentària masculinitzant de les dones i molt marcada per la pràctica de nous esports, un dels moments en que una indumentària iniciada pels joves acaba essent adoptada pels més grans. N'hi ha prou amb repassar col·leccions de fotografies d'aquesta dècada per veure seccions dedicades als esports i observar els vestits especialitzats que sorgeixen amb la pràctica de cada disciplina; des de membres de clubs de natació amb vestits de bany fins a minipantalons i samarretes llargues i estretes amb botes esportives per jugar a la pilota basca, un esport que a mitjans dels anys vint s'havia exportat a països com Anglaterra, Estats Units i França.<sup>356</sup> Si bé tot això es va truncar en les dècades immediatament successives, amb l'esclat de la Segona Guerra Mundial i la postguerra.

Finalment, és a la dècada dels anys seixanta del segle XX, en un període d'expansió i optimisme, si bé marcat de fons per la Guerra Freda, quan els joves, que van crear la seva pròpia moda en un clima de contestació i de protesta, van fer nàixer als Estats Units la moda de camises florejadades i pantalons texans, mentre a Europa molts joves portaven els *blousons noires*. Aquest moviment de protesta i d'inconformisme juvenil certament havia tingut precursors encarnats en els personatges de pel·lícules com *Rebel without a Cause*.<sup>357</sup> Aquesta indumentària volia expressar una opinió política radical i es va convertir ràpidament en moda i marca d'edat. Amb tot, com que aquesta joventut militant disposava de recursos superiors als que tenien els seus pares a la seva mateixa edat, ja que vivien en plena societat de consum, les firmes comercials i els confeccionistes van creure interessant captar-los com a compradors. D'aquesta manera,

<sup>355</sup> DÍEZ, J. L.; BARÓN, J. *El siglo XIX en el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007, p. 364-369.

<sup>356</sup> YAPP, N. *1920s. Decades of the 20th Century*. Könemann, 2004.

<sup>357</sup> GALÁN, D. *Rebelde sin causa*. Madrid: El País, 2006.

el darrer quart del segle XX ha vist créixer una clientela de menors de vint anys i la imatge del model i de la model ideal han canviat i s'han rejuenit notablement. Especulant directament sobre aquest grup d'edat van aparèixer modes dissenyades expressament per elles i ells: minifaldilles, les “maxis”, les botes, els cabells llisos i llargs, les caçadores dels nois, les camises estampades, estretes i obertes, els texans ben estrets, i, posteriorment, la roba dels gòtics i del moviment “punk”, l'estètica rap i hip-hop, etc.<sup>358</sup>

Per tant, analitzant el vestit en el seu conjunt, és ben cert que ha estat un indicador de l'edat. De fet, la infància és una excepció notable en la història de la indumentària occidental, ja que, exceptuant els darrers dos segles, no ha tingut mai un vestit propi. Tant els prínceps pintats per Velázquez, com els nens de Rubens o les nenes amb *crinolines* de Renoir, han dut rèpliques dels vestits dels grans; igualment podem dir dels nens pastors de Millet o els camperols de Brueghel; perquè durant mil·lennis les criatures de totes les classes socials han anat vestides com els adults. Malgrat aquestes similituds evidents, és cert que hi havia alguns trets diferenciadors que hom coetani als retrats podia apreciar: cintes, indicadors de gènere, davantals, *muckinders*, el lligament d'algunes peces i vestits per als nens; i molts d'aquests trets, que en podríem dir “indicadors d'infància” i que no són gens familiars als ulls d'un observador actual, responien a raons pràctiques, com l'ús de “pitxis” i davantals per mantenir els vestits nets, la utilització de barrets i còfies a tota hora per mantenir el cap escalfat i evitar així moltes malalties i les cotilles, que irònicament responien a la creença que subjectaven l'esquena i els òrgans digestius.<sup>359</sup>

Pel que feia als més menuts, durant segles la cultura occidental els va enfaixar amb embolcalls que ens poden recordar a les venes de les mòmies egípcies i que els impossibilitaven el moviment, i passaven d'aquestes venes al vestit que reproduïa la forma i teixit del dels pares. Ara bé, des del moment en què es van utilitzar els bolquers

---

<sup>358</sup> Els estils que portarà la gent jove a partir de segona meitat del segle XX estaran molt influenciats o inspirats en la roba de les icones de moda, molt especialment de les icones musicals i cinematogràfiques, uns personatges representatius d'aquest canvi de mentalitat que s'ha forjat al llarg de tot el segle XX i que tendeix a admirar i respectar cada cop més la joventut i on, per contra, la vellesa és un valor a la baixa, que hom intenta evadir o dissimular i fins i tot amagar. Un exemple d'això que diem el podem trobar en el fet que l'edat cada cop és menys determinant en les carreres polítiques o empresarials; cada cop és més fàcil trobar diputats menors de trenta anys i és un fet que moltes grans companyies siguin dirigides per homes i dones menors de quaranta-cinc anys.

<sup>359</sup> Vegis MARSHALL, N. *Dictionary of Children's Clothes. 1700s to Present*. London: V&A, 2008.

moderns i dels que en tenim constància ja al segon quart del segle XIX,<sup>360</sup> la indumentària de nadó ha estat diferenciada de la dels nens i els adults des de l'època de les còfies, camisoles i peücs, fins l'era dels *bodies* d'una sola peça. Si bé és cert que aquesta fase, si més no avui dia, dura els primers mesos fins aproximadament l'any, moment a partir del qual la roba dels nadons tendeix a assemblar-se a la dels nens i, per tant, a la dels adults.

Davant aquesta manca de concepció d'un vestit separat per les criatures –que es palesa en els tractats teòrics sobre història del vestit, on no apareix cap referència a aquesta tipologia de vestir fins les portes del segle XIX-, un canvi de mentalitat i de percepció envers els nens es va forjar sota la influència dels higienistes il·lustrats a finals del segle XVIII, en què es va intentar dotar els infants –que prenien una categoria pròpia, més enllà de ser un simple estat d'interpàs envers la vida adulta i productiva o fèrtil- d'un vestit específic de la seva edat i condició tot traient-los-hi els vestits marcats per cossets cenyits que fins aleshores els havien posat, tant a nens com a nenes, per obligar-los a mantenir-se drets. D'altra banda, el vestit que proposaven els il·lustrats era blanc, i és a l'Anglaterra del segle XVIII que s'adopta un vestit *a la matelot* que portava una jaqueta ampla i lleugera i uns pantalons llargs amb un llaç lligat a la cintura. Però aquest disseny infantil per a nens no sembla que durés molt i a principis del segle XIX es va tornar al vestit d'adults en miniatura. Les nenes també van renunciar als vestits blancs i no és fins la dècada de 1880 que els vestits de les nenes s'apugen fins el genoll. Deu anys més tard, sobretot a partir de 1890, també els nens van deixar veure els genolls i aquest fet va durar fins la dècada de 1950; de fet, aquest va ser un tret diferenciador dels infants ja que òbviament cap adult s'hauria passejat amb pantalons curts a no ser que es tractés d'algun excèntric expedicionari britànic o d'algun militar a les colònies.

Una altra moda que va marcar un vestit infantil molt peculiar era la que vestia els nens de mariners, amb pantalons llargs i botonats, amb els diferents uniformes de les marines europees; és una moda que sembla que va començar entorn de 1850 per influència de l'aleshores Príncep de Gal·les, el futur Eduard VII.<sup>361</sup>

<sup>360</sup> Op. cit. p. 168.

<sup>361</sup> És sorprenent la idea de vestir els nens amb uniformes de la marina blancs impol·luts en una època en què era difícil mantenir la roba neta; l'invent, però, va tenir tant d'èxit que es va traslladar a les nenes.



És important remarcar que durant dos segles que van des de la segona meitat del segle XVIII, amb les teories higienistes, fins la segona meitat del XX, malgrat haver existit períodes amb vestits propis per les criatures, aquests han estat intercalats per llargs períodes de tendència invertida. De fet, es pot ben dir que entre 1890 i 1950 són els únics anys de la història de la indumentària occidental en què els nens han anat vestits de manera diferent dels pares, amb mitjons alts i pantalons curts, i durant aquest temps el pas del nen a l'edat adulta es feia palès amb el canvi de la indumentària; és a dir, es deixava la infància en el mateix moment en què s'abandonaven els pantalons curts per passar a dur pantalons llargs i arribar així a ser "tot un home". El canvi de tendència es produeix durant i després de la Segona Guerra Mundial, moment en que es tornen a fer servir de manera corrent els pantalons llargs.<sup>362</sup> Hi ha autors que afirmen que al darrer quart del segle XX no ha existit un vestit específic per la infància, encara que sí que hi ha un mercat i una publicitat específics.<sup>363</sup>

Quin significat pot tenir aquesta absència d'indumentària específica infantil en la moda occidental durant tant de temps? És evident que la resposta no l'hem de cercar en el camp de la indumentària, sinó en el de l'antropologia o el de la psicologia social; però, de la mateixa manera que la indumentària diferencia edat adulta d'ancianitat, probablement per un fenomen d'edat associat a prestigi o rang vinculat a les societats tradicionals, la manca d'una indumentària infantil ha de tenir la seva raó de ser en el fet que en les cultures occidentals, al menys des del món clàssic, un infant pràcticament no era considerat persona fins que no passava certs rituals de passatge.<sup>364</sup> Fins i tot, en algunes cultures mediterrànies és ben sabut que els infants que morien abans de determinada edat no se'ls incinerava com els adults ni se'ls inhumava a les necròpolis, sinó que simplement se'ls enterrava sota de la llar familiar.<sup>365</sup> Per tant, en el fons, una hipòtesi en què es podria treballar seria pensar que la relació entre indumentària i edat està vinculada al "valor de l'edat".

### **9.7. La indumentària i les activitats d'oci i negoci**

---

<sup>362</sup> La moda espanyola va mantenir els pantalons curts fins l'entrada de la dècada dels anys seixanta.

<sup>363</sup> DESLANDRES, Y. *El traje, imagen del hombre*. Barcelona: Tusquets, 1985, p. 194 i 195.

<sup>364</sup> L'existència de rituals de passatge és comuna a totes les cultures històriques i pot donar-se sota la forma de còdex o subcòdex amagats, les variacions es donen bàsicament en el tipus de ritual i en l'edat de pas.

<sup>365</sup> Aquest costum era practicat per molts pobles, però a casa nostra era el que seguien els ibers.



Hi ha un tipus d'indumentària que no es porta voluntàriament, sinó que en realitat ve imposada a les persones per ser membres d'una col·lectivitat, d'un determinat grup social, empresa o ofici. En principi, aquestes indumentàries són allò que en diem uniformes o hàbits; i els més significatius dels quals podríem dir-ne que són els uniformes militars i els hàbits religiosos. La principal característica comuna, i la més essencial, és que tant els uniformes com els hàbits són una senyal de reconeixement que condiona tant els que els porten com els que els visualitzen. La segona característica és que tots els detalls han estat prefixats meticulosament i no s'admeten en ells modificacions o personalitzacions de cap mena. En tercer lloc, tant els hàbits com els uniformes tenen tendència a eliminar l'individu i a presentar-lo com a membre d'una col·lectivitat orgànica; d'aquesta manera, la personalitat de l'individu s'amaga sota la del col·lectiu i en queda supeditada.

Aquesta indumentària d'ús obligat sempre respon a convencions que no necessàriament impliquen funcionalitat o comoditat, i és ben clar que l'uniforme més estès és el militar. La seva funció és variada i, a part de les caracteritzacions generals que hem definit, els exèrcits han lluitat sempre amb indumentàries diferents per diferenciar els amics dels enemics. Des de molt aviat els exèrcits han portat equipaments diferents i els grans poders polítics de la història, com l'Imperi romà, han organitzat els seus cossos militars tot dotant-los d'autèntics uniformes. Amb tot, quan les organitzacions polítiques i socials que generen els exèrcits han estat precàries, les uniformitzacions desapareixen; aquest és el cas d'alguns contingents bàrbars com visigots o merovingis, on cada combatent s'equipava segons les seves possibilitats, encara que sempre observaven algun ritual determinat que els feia reconeixibles. Així, per exemple, Deslandres explica com els combatents merovingis s'afaitaven la nuca i deixaven el darrera del cap simbòlicament desprotegit com si volguessin indicar que en cas de fugida quedaven sense protecció.<sup>366</sup>

A partir de finals del segle X, les cotes de malla de mànigues llargues són un indicador clar per qui les porta que pertany a la milícia, però la manera de diferenciar els diversos contingents de soldats era, sobretot, amb els escuts pintats amb els signes feudals. Amb tot, la indumentària de la cavalleria durant tota l'edat mitjana era prou explícita i no

---

<sup>366</sup> DESLANDRES, Y. *El traje, imagen del hombre*. Barcelona: Tusquets, 1985, p. 234.

requeria de grans senyals; les armadures eren un equipament molt costós i, pel sol fet de portar-les, ja identificaven el seu portador com a membre d'una casta militar.<sup>367</sup>

No és fins a finals del segle XV que es comença a assumir la idea que determinat tipus d'indumentària facilita el treball dels soldats.<sup>368</sup> Aquest fet s'atribueix als lansquenets suïssos, que eren tropes professionals mercedàries que, vestits amb les seves característiques jupes curtes i calces fins el genoll, tot embuatat, i amb els seus *acuchillados*, portaven estendards diferenciats segons els cantons i identificacions de creus blanques sobre les jupes; naturalment estem lluny de l'uniforme militar, ja que es tractava sols de senyals de reconeixement. Aquest sistema de senyals de reconeixement es va mantenir durant bona part de la història moderna i en obres tan significatives com *Memoirs of a Cavalier* de Daniel Defoe,<sup>369</sup> que narra episodis de la Guerra dels Trenta Anys, es fa esment en diverses ocasions de com els combatents es lligaven mocadors o trossos de tela per identificar-se entre ells. Així, els oficials francesos es lligaven mocadors blancs, els suecs es lligaven cintes blaves, els alemanys vermelles i els soldats rasos també se les enginyaven perquè no els confonguessin.

A mesura que avança la història moderna les monarquies absolutes comencen a acariciar la idea de proveir els soldats de tropa de vestits semblants entre ells, i abans, com ara, sortia més econòmic comprar teles d'un mateix color i encarregar vestits del mateix patró que no la idea de singularitzar les robes; això es va fer necessari a mesura que les armadures metàl·liques anaven desapareixent. Una de les primeres peces d'època moderna que se li atribueix un origen militar és la casaca o vestit llarg; en tot cas, va ser el tipus elegit per Louvois quan va encarregar per primera vegada una mena d'uniforme pels exèrcits reials de França el 1666; naturalment, el color triat fou el gris cru, ja que és el color que té la llana sense tenyir i Louvois s'estalviava el tint. La monarquia francesa va exigir, a partir de pragmàtiques del 1698, que els oficials ostentessin els colors del regiment. Una altra peça d'origen militar i que després passarà

---

<sup>367</sup> Un dels museus que permeten analitzar l'evolució de les armadures medievals pràcticament fins el segle XVI i que, d'altra banda, en conté una de les millors col·leccions és el *Royal Armouries Museum* de Leeds, al Regne Unit. Vegeu el magnífic catàleg didàctic: RICHARDSON, TH. *The Armour and Arms of Henry VIII*. Leeds: Royal Armouries, 2002.

<sup>368</sup> Vegis sobre armadures anatòmicament preparades BARBERINI, M. G. *Un vestito da battaglia, una brigantina del '500*. Roma: Campisano Editore, 2008.

<sup>369</sup> DEFOE, D. *Memoirs of Cavalier. A Military Journal of the Wars in German, and the Wars in England. From the Year 1632 to the Year 1648*. Edició on line: Project Gutenberg on line books.

a la indumentària civil són les botes de canya alta, molt en ús en els exèrcits del segle XVII i que es perpetuarà com a peça dels uniformes militars.

L'elecció de la casaca no devia de ser casual, ja que els soldats prussians de Frederic el Gran la portaven també amb mànigues estretes i botonades verticalment. Aquest monarca va triar aquesta forma no pas per ser còmoda, sinó perquè era la més barata possible, donat que és en la que hi entra menys tela.<sup>370</sup> A la guerra dels Set Anys tots els exèrcits europeus ja havien imitat aquesta disposició i paulatinament els uniformes es van anar regulant amb una precisió gairebé fetitxista.

És amb la Revolució Francesa que l'uniforme adopta els colors nacionals; així, a França el vestit és blau, la jaqueta blanca i el coll vermell, i sota l'Imperi l'exèrcit pren unes grans dimensions i els uniformes es diversifiquen molt i es comença a parlar del prestigi de l'uniforme.<sup>371</sup> No és estrany que des d'aquest moment la roba militar influènci sobre la civil d'una forma molt més intensa que en els períodes anteriors; i més quan els uniformes de colors, amb brodats i passamaneria, donaven una nota d'alegria i color en qualsevol concentració de masses.

A vegades sorprèn al profà l'escassa funcionalitat d'aquests vestits que semblen més concebuts per les desfilades que per la guerra, perquè cal no oblidar que el vestit militar ha estat durant molts segles insígnia de pertànyer a una casta especial que sovint s'associa amb el poder. En aquest sentit, s'entenen moltes manifestacions del vestit militar com els vívids colors dels escuts i sobretúniques heràldiques de l'Edat Mitjana o les belles armadures amb filigranes i repujats dels segles XVI i XVII.<sup>372</sup> Serà la guerra contemporània la que influirà decisivament en els canvis de la indumentària militar fins arribar als uniformes actuals. Els britànics aprenen la lliçó a la Guerra dels Boers i des d'aquell moment abandonaran el vermell pel color *kaki*, emprat per primera vegada per

<sup>370</sup> De l'austeritat de la cort prussiana i l'extrema gasiveria tant de Frederic el Gran com del seu pare en fa menció Voltaire a les seves memòries, que descriu el perfil del rei i de la cort i, en especial, de com anaven vestits. Vegis al respecte VOLTAIRE, F. M. *Memorias para servir a la vida de Voltaire escritas por él mismo*. Madrid: Valdemar, 2004.

<sup>371</sup> En cap cas, però, els uniformes militars deuen el seu origen a la Revolució Francesa; és ben sabut que al llarg del segle XVIII, i des de molt abans, els uniformes estaven perfectament reglamentats. Un bon exemple d'això és l'obra de F. Xavier Hernández i Francesc Riart *Els exèrcits de Catalunya (1713-1714). Uniformes, equipaments, organitzacions*; vegis HERNÁNDEZ, F.X.; RIART, F. *Els exèrcits de Catalunya (1713-1714). Uniformes, equipaments, organitzacions*. Barcelona: Dalmau, 2007.

<sup>372</sup> Un catàleg específic d'objectes d'aquest darrer tipus és el que s'edità amb motiu d'una exposició al *Museo di Palazzo di Venezia* de Roma i que du nom homònim al del catàleg; vegis BARBERINI, M. G. *Belle e terribili. La collezione Odescalchi. Armi bianche e da fuoco*. Roma: Palombi Editori, 2002.

les tropes colonials a Pèrsia i la Índia –el color *kaki*, en persa, vol dir “color de pols”-. La guerra del 14 estendrà el color blau horitzó en alguns exèrcits com el francès; la Segona Guerra Mundial generalitzarà el color *kaki*, i altres guerres de la postguerra sofisticaran el color de camuflatge en funció dels escenaris dels enfrontaments.<sup>373</sup>

És interessant també remarcar l'aspecte tecnificador que la indumentària militar ha implicat en les societats occidentals, que deuen moltes de les millores o avenços científics tecnològics a les investigacions revolucionàries del món militar. De fet, el llistat d'invents o avenços que la vessant bèl·lica de l'home ha aportat a les societats és inesgotable i va des dels constants avenços en les tècniques de la metal·lúrgia, des del món prehistòric fins els nostres dies,<sup>374</sup> amb episodis cèlebres com els primers canons obtinguts per fosa de ferro a l'Anglaterra del segle XVI, que donaren peu a la tècnica de la fosa del ferro aplicada a posteriori a molts aspectes de la vida quotidiana de les societats occidentals, fins el revolucionari sistema de comunicació en xarxa, l'Internet, que va néixer com a sistema de comunicació interna del Pentàgon i que només després d'haver-ne explotat totes les avantatges militars, i un cop va quedar obsolet o superat per altres sistemes, es va fer circular com a eina de comunicació entre la població.

Finalment, és interessant donar compte de les influències que la indumentària dels militars ha tingut en la indumentària civil de les diverses societats històriques, i de les que ja n'hem comentat algunes més amunt, així com del paper fonamental que els soldats, com a personatges que es mobilitzen per diversos territoris, han desenvolupat en la introducció de nous elements d'indumentària i noves modes. Els soldats romans, per posar un exemple, amb totes les incursions i conquestes durant els períodes de la República i l'Imperi, tant cap a l'orient com cap a occident, van adoptar elements indumentaris propis dels pobles que conquerien o amb qui estaven en contacte i que els permetien adaptar-se a les característiques climàtiques i ambientals d'aquests territoris. De fet, com ja hem esmentat en apartats anteriors, es diu que els romans van introduir el concepte de roba de temporada i moltes d'aquestes peces provenien de préstecs exteriors. Així, de les tribus bàrbares de l'oest els soldats van adoptar les botes que duïen els gals, les *gallicae*, i que acabarien portant quan plovia o en zones on les

---

<sup>373</sup> Pel que fa a l'uniforme militar espanyol, vegis DE SOUSA, F. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Istmo, 2007, pp. 315-412.

<sup>374</sup> Vegis BOSCH, J; SANTACANA, J. *Blat, metall i cabdills. Catalunya del neolític a la iberització*. Barcelona: Rafael Dalmau, 2009.

temperatures eren baixes. Semblantment, els *femoralia* o *feminalia*, que eren una espècie de pantalons de mitja cama, van ser portats per August i pels soldats sota influència de les tribus del nord i van entrar a formar part del vestit civil en època de Trajà, cap a finals del segle I i van ser característics de l'Imperi Romà d'Occident, així com d'aquests territoris un cop desintegrat l'imperi.<sup>375</sup> També hem citat ja com el vestit de treball dels soldats americans a la postguerra, els texans, va acabar essent integrat dins les modes europees, sobretot de l'Europa que havia quedat sota l'òrbita capitalista.

Les religions també imposen per als seus rituals litúrgics, i sobretot per diferenciar els seus ministres i seguidors, l'ús d'una indumentària específica. La funció d'aquesta indumentària és múltiple i no se sostreu, com ja hem dit abans, de les funcions dels altres uniformes; i en la religió catòlica, la més estesa a Occident, la funció principal és la dignificació del ritual. La justificació del vestit litúrgic ric es fa afermant que en els actes litúrgics s'actualitzen permanentment els drames sagrats i és la divinitat la que s'hi fa present; i a la divinitat se li ha d'oferir allò millor del treball dels homes, per tant, els millors materials –seda, or, plata, gemmes- i els millors artífex. A més a més, la indumentària religiosa catòlica és indicadora de jerarquia, i per tant no vesteixen igual un capellà, un frare o un bisbe. Aquests vestits, juntament amb els ornaments litúrgics, van ser fixats de manera estricta pel Concili de Trento, 1545-1563, de manera que aquests ornaments tinguessin significat simbòlic. Els colors fonamentals van ser el blanc, el vermell, el verd, el morat, el negre i l'or, i a Espanya s'hi va afegir el blau, amb posterioritat. Cada un d'aquests colors té un significat; així, el blanc és puresa, i es fa servir per Nadal, Epifania i Pasqua, a les festes dels àngels i de sants no màrtirs. El vermell indica sang de martiri i es fa servir el Diumenge de Rams, per Pentecostès, festes dels Apòstols i de tots aquells sants que han sofert martiri. El significat litúrgic del verd és l'esperança i s'usa com a color ordinari en bona part de l'any; mentre que el morat és propi de la Quaresma i indica penitència. El negre, fins al Concili Vaticà II, es fei servir Divendres Sant, pels funerals i pels oficis de difunts. La indumentària daurada s'entèn que pot substituir totes les altres. El blau, d'ús exclusiu a les diòcesis espanyoles, es feia servir des de 1864 en la festivitat de la Immaculada Concepció.<sup>376</sup>

---

<sup>375</sup> BOUCHER, F. *History of Costume in the West*. London & New York: Thames & Hudson, 1987, p. 119.

<sup>376</sup> DE SOUSA, F. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Istmo, 2007, p. 417.

La indumentària religiosa que acumulen els museus de tot el món és fonamentalment la dels oficis litúrgics, ja que són les peces més riques; hi ha poca indumentària conservada de vestits de carrer. La primera peça que compon la indumentària, començant pel cap, és l'amt, que és de lli i de forma quadrada i se'l posaven al cap per recollir la suor; en fa referència Sant Isidre i sembla que el seu significat litúrgic era el d'un casquet protector. La segona peça és l'alba, túnica blanca amb mànigues que habitualment també era de lli. És clarament d'origen romà i està prescrita pels clergues des del Concili de Cartago del 398, encara que no es va usar de forma comuna a l'Església occidental fins al segle VIII. L'ús del lli per aquestes peces tenia també significat, ja que en contacte amb el cos no hi podia haver cap peça d'un animal sacrificat per respecte al sacrifici de Crist.

Per damunt de l'alba es col·locava l'estola; és una peça que tal vegada tingui un origen jueu, encara que, també podria ser un préstec cultural romà, com tants d'altres en la indumentària religiosa catòlica. En la litúrgia catòlica les estoles anaven molt decorades i es documenten ja en la litúrgia visigòtica.<sup>377</sup>

El maniple, fet del mateix material que l'estola, es portava penjat al braç dret i originàriament sembla que havia estat el mocador, encara que el seu símbol reflectia la purificació de la mà que havia de sostenir el cos sagrat.

La casulla, la peça litúrgica per excel·lència, es generalitza per l'ofici de la missa des del segle XII i el seu origen és, com en la majoria de casos anteriorment descrits, també romà. Normalment presentava obertures laterals, a més d'un forat a la part superior per introduir-hi el cap. A partir del segle XV, les casulles es presenten fortament ornamentades. La seva funció s'especifica en el cànon XVIII del IV Concili de Toledo, el 633.

Finalment, cal parlar de la dalmàtica i la capa pluvial. La primera, utilitzada per diaques, és una túnica ampla i llarga amb mànigues fins els colzes; es porta sobre l'alba i és més funcional que la casulla, ja que permet moviments més còmodes. Pel que fa a la capa

---

<sup>377</sup> La majoria d'exemples històrics d'aquestes peces d'indumentària litúrgica que estem descrivint es troben als catàlegs dels museus episcopals o diocesans, així com als tresors de moltes catedrals europees. Vegis els catàlegs i guies expositives LUCCHESI, G. *Museo dell'opera del Duomo di Pisa*. Ospedaletto: Pacini Editore, 2005; TAVOLARI, B. *Guia. El museo dell'opera de Siena*. Livorno: Sillabe, 2007, o el monogràfic GIORGI, S. *La mitra di Sant'Isidoro*. Bologna: Musei Civici d'Arte Antica, 1999.

pluvial és una peça concebuda per abrigar-se a les processons i en principi la portaven els bisbes, encara que es va estendre a qualsevol oficiant. Són peces que concentren una bona part de la decoració artística de la indumentària litúrgica i, encara que les capes primitives eren de teles dures, des del segle X comencem a trobar-les confeccionades a base de teles de molta qualitat.<sup>378</sup>

No cal dir que hi ha molts altres elements d'indumentària eclesiàstica catòlica, des de la mitra dels bisbes, fins al barret dels capellans –birrets i teules-, sense oblidar-se del bàcul i les sabates, estrictament regulades també en el Concili de Trento.<sup>379</sup>

Finalment, pel que fa referència encara a la indumentària religiosa, s'hauria de tenir present l'existència d'hàbits molt diversos, en funció de la presència d'ordres masculines i femenines, encara que aquest tipus de peces d'indumentària no són freqüents en els museus, perquè en ser peces mancades de valor econòmic, normalment no hi ha propensió a conservar-les, exceptuant les que pertanyen a algun sant o santa reconeguts.<sup>380</sup> Aquests hàbits no diferenciaven tan sols ordres monàstiques, sinó que en alguns casos en diferenciaven també les jerarquies dins d'algunes ordres.<sup>381</sup>

Si deixem de banda la indumentària religiosa i els uniformes, hem de plantejar els vestits funcionals, és a dir, aquells que estan pensats pel treball que amb ells s'ha de fer. Aquest és el cas, per exemple, de les bruses dels camperols que en una bona part d'Europa havien adoptat mànigues llargues i que arribaven més o menys fins el genoll, segons els períodes i els llocs; molt freqüentment estaven tenyides de blau o eren de tela blava i per la seva amplitud es tractava d'una camisa còmoda i sembla ser que barata. A molts pobles de les costes europees les feien servir també els mariners i a les ciutats era un vestit habitual dels aprenents dels oficis i dels aprenents de comerç. Amb l'aparició de les fàbriques aquesta roba camperola es va transferir al món industrial i, ja fos més o menys oberta per davant, ja fos de color gris o de color blau, era gairebé l'uniforme del món del treball. Quan eren blaves s'havien tenyit amb un colorant molt sòlid i barat, el

<sup>378</sup> Per l'evolució de la indumentària litúrgica catòlica vegeu DE SOUSA, F. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Istmo, 2007, pp. 426-441.

<sup>379</sup> LATRE, M. *Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Barcelona: Imprenta de Benito Espona, 1845; vegeu secció "XXV, Decreto de reforma de religiosos y monjas", p. 328 i següents.

<sup>380</sup> Com és el cas de l'hàbit que es conserva al santuari de Sant Francesc d'Assís, a la localitat de l'Úmbria, i que es diu que va pertànyer al sant.

<sup>381</sup> Per una descripció detallada de vestits d'ordres religioses masculines i altres categories eclesiàstiques és interessant MERCANTI, L.; STRAFFI, G. *Quando l'abito faceva il monaco*. Firenze: Edizioni Polistampa, 2006.



glast, i aquest color ha quedat ja com a emblemàtic dels *monos* de treball i uniformes d'empleats de correus, trens, etc. Pel que fa als miners, també han tingut a Europa vestits més o menys associats al seu ofici des del segle XVI. Sovint els veiem amb davantals de cuir que els protegeixen la part de davant i amb caputxes al cap; portaven també una mena de brusa de fustany botonat fins al coll. El fustany és una tela “con urdimbre de lino y trama de hilo grueso de lana o algodón, con ligamento de sarga, o raso, y pelo corto, perchado por el revés, que servía para forros, colchones, almohadas, jubones, etc.”<sup>382</sup> Amb tot, aquestes indumentàries de treball no es van generalitzar mai, ni van donar peu a allò que en podríem dir modes laborals. Tal vegada l'únic element que ha donat peu a una autèntica moda del treball és el *mono* d'una sola peça, aparegut vers els anys vint del segle passat. Es tracta d'un tipus d'indumentària originària dels llenyataires del Canadà, però que els pilots d'avió americans d'aquests anys, en descobrir les seves grans avantatges, els van adoptar. Es tracta d'una sola peça amb botonadura per davant que es tanca als punys i als turmells i que més tard es va dotar de cremalleres, per fer-la més hermètic. Per la seva funcionalitat s'ha transformat en un autèntic uniforme de treball i, ja sigui fabricat amb materials sintètics, ignífugs o lleugers i frescos, se l'identifica com una de les peces més específiques del món laboral.

Si el món del treball va generar alguns prototipus específics, els esports, a partir del segle XIX, primer a Anglaterra i després a la resta del món, van requerir una sèrie d'equipaments nous per facilitar els moviments i millorar-ne les marques. Un dels primers equipaments per esport, que neix ja a finals del segle XVIII, és el dels *jockeys* de les curses de cavalls: pantalons de cuir, botes cenyides de canya alta i jaquetes fetes de seda de colors per fer-los fàcils de distingir junt amb petits barretets. Un dels primers clubs que va tenir indumentària pròpia fou el de Londres.

A imitació d'aquest primer esport aristocràtic van començar a sorgir altres indumentàries esportives. La boxa va ser, també, dels primers esports amb requerir robes especials, ja des del segle XVIII, i a partir de 1880 es va obligar els boxejadors a la Gran Bretanya a portar guants folrats, que s'havien inventat un segle abans, i amb anterioritat a la Guerra Mundial els lluitadors portaven pantalons llargs de punt

---

<sup>382</sup> DÁVILA, R.M.; DURAN, M.; GARCÍA, M. *Diccionario histórico de telas y tejidos (Castellano-catalán)*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 2004, p. 91.



enfundats dins uns botins amb cordills; naturalment, anaven despullats de tors, i això indicava que per sota de la cintura els cops estaven prohibits.

Els jocs col·lectius que fan servir pilota van necessitar molt aviat identificar els jugadors de cada equip, i la brutalitat dels cops va aconsellar portar genolleres ben folrades als jugadors de criquet, canyelleres pels jugadors de futbol i protectors més complexos per esports com el rugby o el beisbol.

A partir de la segona meitat del XIX les dones comencen també a practicar l'esport i van començar amb el croquet i el tennis, però no tenien un vestit especial i es limitaven a arremangar-se la faldilla exterior i jugar amb enagos i crinolines més o menys a la vista. Però ja a finals de segle van començar a jugar amb cotilles-camisola a imitació de les camises masculines i faldilles llargues que no es van començar a escurçar fins als anys vint.<sup>383</sup> El vestit d'amazona també va ser un dels primers equipaments especialitzats, que durant molt de temps va constar encara de faldilles i que va anar optant pels pantalons en relació estreta amb un nou esport, el ciclisme, on es feia imprescindible la utilització d'una peça amb dos camals i que va generar un nou vestit que suposà l'acceptació definitiva, si bé gradual, d'una peça que alguns moralistes consideraven encara inapropiada i gairebé endimoniada per les dones.

També el bany va anar requerint indumentària pròpia, encara que durant molt de temps, fins principis del segle XIX, la gent es banyaven vestida o bé despullada.<sup>384</sup> Però la moda de banyar-se al mar té noms i cognoms i se sol dir que va ser la duquessa de Berry, la jove de Lluís XVIII de França, qui es va fer portar a Dieppe l'any 1827 per banyar-se dins el mar amb una túnica llarga que recobria una mena de pantalons lligats fins els turmells.<sup>385</sup> Va ser conduïda fins la vora de l'aigua pel prefecte local amb vestit de gala. El bany va causar sensació i l'aristocràcia va començar-lo a imitar, cada cop més, a les platges del Canal de la Mànega. Les banyistes es feien conduir fins la vora de l'aigua en una mena de cabines amb rodes i abillades amb una brusa i uns pantalons

---

<sup>383</sup> Vegis l'article dedicat al vestit femení de tennis amb fotografies il·lustratives a la revista *Femina*. "Numéro spécial de Printemps" n. 296, 15 mai 1913. La mateixa revista, en el número 307, de l'1 de novembre del mateix any, 1913, mostra la moda d'esquí i altres esports d'hivern, com el patinatge sobre gel o el senderisme sobre neu, que combina conjunts amb faldilles just per sota del genoll amb altres on la peça inferior és els pantalons. En tots aquests vestits comença a fer-se present el gènere de punt en els jerseys, dits també *pullovers*, i en els escalfadors.

<sup>384</sup> Sota els ponts del Sena de París els homes es banyaven despullats fins que una prohibició municipal va acabar amb aquesta pràctica l'any 1830.

<sup>385</sup> Vegis DESLANDRES, Y. *El traje, imagen del hombre*. Barcelona: Tusquets, 1985, p. 218.

llargs de llana, i encotillades i calçades amb espartenyas a sobre de les mitges es posaven dins l'aigua. Un cop moll aquest vestit ningú no es plantejava passejars-se amb ell, de manera que duïen un vestit de carrer que es posaven a la mateixa vora del mar. Aquest era de colors clars i teixit lleuger i no hi mancaven ni els guants, ni el vel, ni la ombrel·la. El vestit de bany es concebia com a protector, sobretot del sol, que no havia de malmetre la blancor de la pell, signe de bellesa i distinció. Cap al 1900 es van introduir modificacions, ja que els pantalons de dona es van escurçar fins sota el genoll i les cames es protegiren amb mitges negres. El cos es cobria amb una túnica de màniga curta que baixava fins a mitja cama. Aquest conjunt era de llana fosca adornat amb galons blancs o vermells.<sup>386</sup> Pel que fa als homes es van incorporar més tard a aquesta moda, tot acompanyant les dones, i ho van fer amb uns mallots de punt que anaven fins a mitja cama i que duïen màniga llarga. Solien estar decorats amb ratlles horitzontals blanques i vermelles i que durant molt de temps han estat associades al vestit d'oci i de passeig vora el mar.

La idea d'aquests vestits de bany concebuts com a protecció contra el sol, la sorra i les impureses de l'aigua desapareix a partir dels anys vint del segle passat, quan les dones també comencen a adoptar mallots d'una sola peça, amb faldilla curta o sense. Les modes mèdiques de l'helioteràpia, que els higienistes recomanaven per guarir mals d'ossos i per gaudir de bona salut, van començar a introduir la pell morena a partir dels anys vint, essent Chanel una de les primeres dones de França, junt amb la seva amiga Misia Sert, qui va posar de moda el bronzejat a la cara.<sup>387</sup> D'aquesta manera, el vestit de bany es va anar convertint en una mena de vestit de platja i va començar a ser objecte d'atenció per part de dissenyadors i sastres. És en el període dels anys trenta quan els homes abandonen el mallot i comencen a banyar-se amb pantalons curts. Les dones comencen a portar pantalons curts o shorts també vers els anys trenta. Entorn els mateixos anys Jacques Heim va inventar i difondre el *pareo*, tot imitant els vestits de les dones tahitianes.

---

<sup>386</sup> Per veure l'evolució del vestit de bany femení al llarg de les deu dècades del segle XX convé fer una ullada a PEACOCK, J. *XXth Century Fashion*. London: Thames & Hudson, 1993.

<sup>387</sup> Misia Godebska va néixer el 1880 i va ser criada en un ambient aristocràtic i liberal. Es va casar amb el director de la revista de modes *La revue blanche*. Era una dona d'idees liberals i avançada, i junt amb la seva amiga Chanel van popularitzar una forma desenfadada de practicar el bany que després va esdevenir una moda comú, primer entre les classes altes europees i després entre les classes mitges. Vegis SERT, M. *Misia. Autobiografia*. Barcelona: Tusquets, 1983.

Pel que fa al vestit de bany femení de dues peces, ja es fa servir l'any 1934, tot i que aleshores eren molt tapats encara, i es popularitza realment a partir de l'any 1945, amb formes més insinuants. Un fabricant de roba de bany, Réard, va proposar per aquest vestit de bany de dues peces el nom de *bikini*, al·ludint a les proves atòmiques que es feien a l'atol·ló pacífic de les illes Bikini.<sup>388</sup> El nom d'aquesta marca va passar a ser genèric i als anys seixanta ja era una peça generalitzada, tant que es va donar un pas més i, concretament el 1965, les revistes de moda van començar a parlar del "monoquini", tot al·ludint a les noies que es passejaven amb el pit descobert per les platges de la Costa Blava.

Si dels esports de mar passem als esports de muntanya, els orígens d'una indumentària peculiar l'hem de cercar, també, al segle XIX. Les primeres ascensions d'alpinistes ja van emprar vestits calents, botes de claus, ulleres protectores i ombrel·les; de fet, el primer alpinista que va pujar el Montblanc ho va fer ja el 1787 i portava una indumentària com la descrita; pel que fa a la primera dona, ho va fer el 1838 amb una indumentària poc adequada. Fins a finals de segle XIX es pensava amb teixits del tipus *loden* amb estoles i caputxons com a parts fonamentals de la indumentària de l'alpinista, a l'igual que les calces i les genolleres. Aquesta indumentària, als primers anys del segle XX i molt especialment després de la Primera Guerra Mundial, va anar evolucionant, ja que els excursionistes i alpinistes van adoptar vestits protectors d'origen militar, amb pantalons bombatxos pel que fa a la part superior del camal i ajustats al turmell, jaquetes de llana amb colzeres, ulleres especials i, sobretot, un calçat cada vegada més preparat. Aquesta indumentària va començar a ser adoptada també per dones a finals dels anys vint, espacialment als Alps suïssos i alemanys. A partir de la segona meitat del segle XX l'aparició de fibres especials lleugeres, impermeables i amb gran capacitat d'aïllament tèrmic va revolucionar el món de les modes alpines, entre les que s'inclouen l'esquí; i l'alta tecnologia continua, fins avui, marcant els passos d'aquests esports.<sup>389</sup> Pel que fa a l'equipament d'esquiar, als anys seixanta passa del que havia estat un leitmotiv durant la primera meitat del segle, la superposició de peces més estretes a més amples de teixit de punt fet de llana amb gruixos i pesos diversos, que se sumaven per incrementar al màxim la seva capacitat d'aïllament, a adoptar una concepció de vestit

<sup>388</sup> El nom inicial proposat sembla ser que fou el d' "atòmic", en previsió dels efectes devastadors que tindria sobre els homes.

<sup>389</sup> DESLANDRES, Y. *El traje, imagen del hombre*. Barcelona: Tusquets, 1985, pp. 213-226.

molt diferent a partir de la introducció dels teixits elàstics que ressegueixen les formes del cos i en faciliten els moviments. Un clar exemple d'aquesta transformació és l'evolució dels pantalons d'esquí, que van passar d'uns pantalons de pitillo de gavadina inspirats en el model del *pantalón à pont* del segle XIX a uns pantalons elàstics de niló i tul bielàstic per les costures.<sup>390</sup>

Tots els esports que s'han anat creant introdueixen la seva indumentària específica, des de la bicicleta, les motos i els cotxes, fins a l'atletisme o el waterpolo. I de fet, la indústria indumentària a l'entorn d'aquests esports investiga i genera nous materials i formes per afavorir al màxim les marques dels esportistes d'elit, i moltes d'aquestes aplicacions tècniques han acabat introduint-se en la indumentària esportiva comú; com per exemple el *Gore-Tex*, un teixit especial tipus membrana molt popularitzat avui dia en la confecció de roba esportiva i d'activitats a l'aire lliure, ja que té com a avantatge la combinació d'una gran lleugeresa amb una alta impermeabilitat i gran transpiració.

A vegades, fins i tot, els usos de l'alta tecnologia i els avenços en la indumentària esportiva són tan revolucionaris que han arribat a crear grans controvèrsies, com és el cas de la firma d'equipament d'esquí *Spyder*, que el 1994 va patentar la tecnologia *Speedwre* que permetia reduir la resistència aerodinàmica fins un vint per cent. La selecció dels Estats Units d'Amèrica la va emprar i es va emportar dos Campionats Mundials d'esquí alpí, cosa que va provocar les crítiques generalitzades per avantatge deslleial i comportà la prohibició de la utilització d'aquesta tecnologia per part de la Federació Internacional d'Esquí. Un cas semblant succeí el 2000 dos als Jocs Olímpics de Sydney, aquest cop amb un vestit de natació integral anomenat *Swift Suit* de la multinacional Nike i el vestit de bany *Fastskin* de la marca *Speedo*, que en aquest cas es van autoritzar. El cas més extrem de condemna d'aquests nous materials ha estat el 2008, també amb el vestit de natació *LZR Racer* de la *Speedo*, quan els nedadors que el van utilitzar van aconseguir trenta-cinc noves marques mundials en els primers tres mesos des del llançament del nou invent, i que va comportar acusacions de "dòping dels materials" i de "*drugs on a hanger*", fet que ha reviscolat el debat latent també en molts

---

<sup>390</sup> FESOLI, L. "I tessuti per lo sportswear, un elemento strategico di diversificazione produttiva. Casi d'eccellenza nel distretto tessile pratese", a *Superhuman Performance. L'evoluzione del tessuto per lo sport. The Evolution of Textiles for Sports*. Prato: Museo del tessuto Edizioni, 2008, p. 103.

altres esports sobre quins són els límits dels esports alhora de permetre “ajuda tecnològica”.<sup>391</sup>

És evident que tota aquesta indumentària basada en l'esport sols es pot explicar per l'aparició d'una societat on l'oci vinculat amb la salut i amb la higiene forma un conglomerat fonamental per entendre les formes de vida contemporànies. També en aquest cas, doncs, la indumentària és un reflex de les tendències i dels canvis que s'han produït al llarg del temps.

---

<sup>391</sup> KINSELLA, P. “Superhuman Performance”, a *Superhuman Performance. L'evoluzione del tessuto per lo sport. The Evolution of Textiles for Sports*. Prato: Museo del tessuto Edizioni, 2008, pp- 63 i 65.



## **10. ELS MUSEUS DE LA INDUMENTÀRIA: ELS GUIONS I EL TEMPS HISTÒRIC**

### **10.1. La indumentària com a element sintètic dels valors estètics**

Hem vist, fins ara, com la indumentària porta una gran varietat de missatges que van des de l'estatus social fins a la tècnica. Ara és el moment d'analitzar com tots aquests missatges conflueixen en una única imatge sintètica de tots ells que no és altra cosa que l'ideal estètic de la nostra societat a través del temps, és a dir, l'evolució històrica de l'estètica de la indumentària a través del devenir històric. De fet, quan contemplem un element d'indumentària posat sobre el cos, és a dir, en el cos vestit, i emetem un judici, diem que és graciós, bonic, sublim, meravellós, en contraposició a lleig, poc afavoridor, *kitsch*, horrible; són adjectius que fem per dir que una peça ens agrada o no ens agrada. Per tant, quan fem els adjectius positius, en el fons estem dient que quan una cosa és bonica equival a bona i aquesta relació d'identificació entre allò bonic i allò bo, de fet, s'ha establert en diverses èpoques del passat. Amb tot, si allò que considerem bo o bell ho jutgem a través de la nostra experiència personal, allò que anomenem bonic i bo no només ens agrada, sinó que, a més a més, ho voldríem tenir; per tant, una cosa bonica és allò que estimula el nostre desig, que ens agradaria posseir. En el fons, una

peça indumentària que etiquetem de “maca”, de fet, s’adequa a una mena de principi ideal intern que nosaltres tenim, ja sigui perquè ens l’han induït, ja sigui perquè l’hem anat adquirint a base del costum, ja sigui perquè la trobem especialment útil o perquè en realitat és allò que estimem.

En tot cas, el concepte d’allò que anomenem “bonic”, “bell” i, en general, “maco” no és un concepte universal vàlid per tots els llocs i en totes les èpoques; i si no és universalment vàlid sempre vol dir que és mutable, és a dir, que canvia. Per tant, quan a vegades veiem imatges d’indumentària d’un període històric, en el fons estem presentant un dels models de bellesa imperant en aquell moment; si bé és cert que aquest model pot no ser compartit i que, fins i tot, pot ser minoritari. Moltes vegades, l’ideal de bellesa que mostren els vestits no és el mateix que el que accepten els filòsofs, i un cas molt clar el podem trobar, per exemple, en la Il·lustració, on modes dominants eren ridiculitzades per determinats pensadors. Es pot dir, per tant, que en moments del passat concrets hi ha un concepte de bellesa que és àmpliament acceptat pels artistes i que domina en la indumentària –al cap i a la fi, les arts visuals representen, també, la indumentària- i hi ha, al mateix temps, una bellesa dels filòsofs, dels ideòlegs i dels pensadors.

Si apliquem aquestes consideracions a la indumentària clàssica, observem que mentre la bellesa que els artistes pinten mostra regularitat, simetria i proporció, el concepte de bellesa que els filòsofs defensen no sempre respon a aquestes pautes. El pensament pitagòric estaria d’acord en aquestes representacions artístiques de la bellesa, ja que la bellesa és harmonia i proporcions, mentre que per altres pensadors de la Grècia clàssica la bellesa és simplement allò útil o funcional. Per tant, unes sandàlies, per exemple, per uns són belles si la sola s’ajusta al peu i en ressalta les formes, pels altres ho són si són còmodes i serveixen a la funció per la que van ser creades, és a dir, per caminar.

En la mesura que el pensament clàssic ha influït en les idees estètiques posteriors es pot dir que el món occidental, tant pel que fa a les arts convencionals i, sobretot, també pel que fa a la indumentària ha estat regit durant molt de temps per una autèntica estètica de les proporcions, que està implícita en molts dels models desenvolupats històricament, i



que no fa més que reproduir la perfecció divina i la del món fet de proporcions.<sup>392</sup> De fet, la idea de proporció i de simetries que ha regulat els gustos estètics, siguin de la indumentària o no, la trobem en tots els tractadistes que des de principis de l'era moderna es fonamenten en la idea de *divina proportione*. Així, això ho trobem en el *Tractat de les proporcions* d'Albert Dürer, en l'edició veneciana de l'obra de Palladio, en els *Tractats de la perspectiva* de Vignola i en tants d'altres. Quan s'examinen aquests volums, encara que només sigui superficialment, hom s'adona de la impressionant cultura matemàtica exhibida per pintors, arquitectes, escultors i estetes afeccionats del Quattrocento i Cinquecento. Tots ells, i als que hi hauríem d'afegir també Alberti, Leonardo, Bramante, Brunelleschi i Miquelangelo, tenien una fe infinita en la llei del número i la proporció. Tot aquest cúmulo d'idees en què es fonamenta l'estètica clàssica i que són vàlides per les arts visuals i plàstiques estan latents també en el món de la indumentària.<sup>393</sup>

Quan hom s'endinsa en un altre període de la història del qual n'hem comentat la indumentària, i que és l'Edat Mitjana, descobrim molt aviat que allò que els historiadors han anomenat "l'edat fosca" era en realitat l'època de la llum i del color. Un dels inspiradors de la ideologia medieval, Tomàs de Aquino, al segle XIII, a la *Summa Theologicae*, en el volum II, 145,2 escriu que "como puede deducirse de las palabra de Dionisio (Areopagita), lo bello está constituido por el esplendor y por las debidas proporciones: en efecto, él afirma que Dios es bello 'como causa del esplendor y de la armonía de todas las cosas'. Por eso la belleza del cuerpo consiste en tener los miembros bien proporcionados, con la luminosidad y el color debido."<sup>394</sup> Així, doncs, l'origen colorista del vestit medieval es justifica per la idea que Déu es llum. Amb tot, el concepte de color i llum tan important en les arts visuals medievals –des de les catedrals gòtiques als retaules– té una base que no només és religiosa i filosòfica, sinó

---

<sup>392</sup> Els autors renaixentistes recullen aquestes idees clàssiques en les seves obres literàries, Dante, al cant VII de l'Infern de *La Divina comèdia*, recull aquesta idea d'harmonia divina fins i tot alhora d'establir un equilibri en la possessió de riqueses de manera que "Aquel [...] hizo los Cielos y les dio un guía, de modo que toda parte brilla para toda parte, distribuyendo la luz por igual; con el esplendor del mundo hizo lo mismo, y le dio una guía que, administrándolo todo, hiciera pasar de tiempo en tiempo las vanas riquezas de una a otra familia, de una a otra nación, a pesar de los obstáculos que crean la prudencia y previsión humanas." –edició consultada ALIGHIERI, D. *La divina comedia*. Barcelona: Iberia, 1965, p. 42.

<sup>393</sup> GHYKA, M. C. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona: Poseidón, 1979. En aquesta obra l'autora fa un anàlisi geomètric i matemàtic del complex sistema de proporcions en l'art, tot introduint, també, l'anàlisi de la indumentària, del seu sistema de proporcions deduït a través de l'escultura.

<sup>394</sup> DE AQUINO, T. *Suma Teológica*. Vol. II, 145,2. *hjpg.com.ar*: <<http://hjpg.com.ar/sumat/>> [consulta: 25 agost 2009]

que, en el fons, també respon a una base social. Umberto Eco, a la *Historia de la belleza*, explica com en front de les fams endèmiques el poder, a l'Edat Mitjana, troba la seva manifestació més paradigmàtica en la sumptuositat de la indumentària; justament per mostrar el seu poder i autoritat “los señores se adornan con oro y joyas y se cubren con ropas teñidas con los colores más preciosos, como el púrpura. Los colores artificiales que proceden de minerales o vegetales y son objeto de complejas elaboraciones, representan, por tanto, la riqueza, mientras que los pobres se visten exclusivamente con telas de colores desvaídos y modestos. Es normal que un campesino vista con tejidos naturales, que no han pasado por las manos del tintorero, gastados por el uso, de un gris o un marrón casi siempre sucios [...] la riqueza de los colores y el brillo de las piedras preciosas son signo de poder y, por tanto, objeto de deseo y de maravilla.”<sup>395</sup> Algunes fonts medievals com *Le roman de la rose*, del segle XIII, reforcen aquesta idea.<sup>396</sup>

Els colors medievals no sols són elements per refermar la bellesa plàstica i visual; a l'Edat Mitjana hi ha la creença que totes les coses de l'Univers tenen significats sobrenaturals. L'Univers és un llibre escrit per la mà de Déu i amaga molts missatges secrets. De fet, les Sagrades Escriptures són vistes com claus per interpretar aquests missatges que la natura amaga, i la obligació de teòlegs i eclesiàstics, així com de les ordres religioses contemplatives, és la de trobar més significats a la paraula de Déu. Per tant, res és gratuït, els animals tenen significat, ja sigui moral o místic, i encarnen el bé i el mal, també els colors, i, per tant, des de les pintures murals a les dels còdex miniats, passant pels vestits, cap color hi és perquè sí, i el codi que regula els colors és un codi de contraris. Qualsevol color, doncs, pot tenir dos significats, depenent d'on sigui aplicat. Així, el groc és el color de la traïció i la covardia, i amb groc són marcats els grups marginats; però també és el color associat a l'or i a l'esplendor de la llum de Déu, i de grocs són pintades les corones dels sants. El vermell, color de martiri, valor i noblesa, és també el color de les prostitutes; el blau, és un color poc apreciat durant

---

<sup>395</sup> ECO, U. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2004, p. 105-106.

<sup>396</sup> “Riqueza llevaba un vestido de púrpura: no consideréis exageración si os digo y afirmo que jamás hubo otro así de bello, rico y elegante en el mundo. Estaba lleno de adornos de pasamanería y tenía dibujadas con hilo de oro historias de duques y reyes; llevaba en el cuello una banda de oro y esmaltes enriquecida con abundantes piedras preciosas que desprendían una gran claridad. Riqueza llevaba un cinturón muy elegante; ninguna dama se había puesto nunca uno tan rico: el broche estaba hecho con una piedra, que tenía unas propiedades y unas virtudes extraordinarias, pues el que lo llevara consigo no debía temer ningún veneno, ni ser envenenado por nadie.” DE MEUNG, J.; DE LORRIS, G. *Le roman de la rose*. Tomo I, vv. 1051-1087, citat per ECO, U. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2004, p. 106.

segles i que precisament és a l'Edat Mitjana i amb el culte marià que quan es pren valor i representa tant el cel com la puresa, i així amb la resta de colors.<sup>397</sup> Els colors del vestit medieval, doncs, no responen a factors arbitraris, sinó que són l'expressió del món sobrenatural.<sup>398</sup>

Cal ressaltar un últim element sobre el pensament medieval que influeix fortament sobre la indumentària, ens referim a la sensualitat. Els teòlegs i els místics medievals aparentment no tenien per què reflexionar sobre la sensualitat i la bellesa de la dona, ja que tots ells eren homes i la moral de l'època els havia ensenyat a desconfiar dels plaers de la carn. Amb tot, els resultava impossible lliurar-se de la gran quantitat de textos bíblics que feien referència a les dones i, fins i tot, a l'eròtica del cos femení. L'exemple més paradigmàtic són els sermons sobre el *Càntic dels càntics*. Aquest llibre de l'Antic Testament en el fons, per més que hom el llegeixi en clau místics, és l'exaltació del cos de l'estimada per part de l'estimat. Umberto Eco fa esment, en aquest sentit, d'un sermó d'Hug de Fouilloi en què descriu el seu ideal de pits femenins dels que diu “bellos son, en efecto, los senos que sobresalen poco y son módicamente abultados, contenidos, pero no comprimidos, sujetos suavemente y no agitando en libertad.”<sup>399</sup> Tota aquesta sensualitat medieval que trobem, fins i tot, en els llibres de sermons i que esclata en obres mestres de la literatura com el *Decameron* s'expressava a través de la idea de la dona desitjada i inaccessible dels cants dels trobadors. Totes aquestes dones de ficció que personifiquen en la literatura, com en l'art, els ideals de bellesa i sensualitat de la seva època, anaven vestides amb roba que intensificava els atributs eròtics del moment. Precisament Boccaccio, a la novel·la sisena de la jornada desena del *Decameron*, en descriure la bellesa d'unes joves, no oblida fer apunts importants sobre el vestit i diu “en el jardín entraron dos jovencitas de unos quince años de edad cada una, rubias como las hebras de oro y con los cabellos todos ensortijados y sobre ellos, sueltos, una ligera guirnalda de vincapervinca, y cuyos rostros más que otra cosa parecían ángeles,

---

<sup>397</sup> El valor simbòlic dels colors queda palès en tota la iconografia medieval, especialment en obres com el Beat de Lièbana i altres. Si agafem el cas del Beat de Lièbana, per exemple, en la il·lustració referida a “La retenció dels quatre vents” (f. 135r.) el color del rectangle que rodeja la làmina és el blau, que fa referència a la volta celestial i als oceans que rodegen la terra; la part central, on es troben els sants amb l'arbre, està envoltada de color groc, que simbolitza la llum divina; mentre la franja de sota, és vermella perquè fa referència al martiri. Vegeu AAVV. *Beato de Lièbana. Códice de Girona*. Barcelona: M. Moleiro editor, 2004, p. 111.

<sup>398</sup> Per aprofundir en el significat dels colors tant a l'Edat Mitjana com en altres èpoques de la història d'Occident vegeu; SIMONNET, D. *Le petit livre des couleurs*. Paris: Éditions du Panama, 2005, i PASTOUREAU, M. *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

<sup>399</sup> ECO, U. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2004, p.154.

delicados y hermosos como eran; vestían trajes de lino finísimo y blanco como la nieve sobre las carnes, estrechísimos de la cintura para arriba y de allí para abajo anchos, a guisa de pabellón, y largos hasta los pies”,<sup>400</sup> i la sensualitat és fa present més endavant quan narra com “las jóvenes [...] salieron de vivero, con todo el blanco y fino vestido pegado a las carnes, sin celar casi cosa alguna de sus delicados cuerpos”.<sup>401</sup>

Tot plegat constitueix, doncs, la base filosòfica i estètica que justificarà el vestit medieval i la seva riquesa entre les classes altes en front de la misèria generalitzada de la majoria. Aquest luxe i aquesta riquesa tenien un model important, autèntic mirall en què es reflectien els monarques i aristòcrates europeus: la cort de Bizanci. Malgrat la debilitat política de l’Imperi, que es manifesta des del segle XI, el luxe de la cort atreïa el desig i les mirades dels poderosos d’Occident. De fet, la indumentària bizantina tan cobejada pels occidentals era una barreja sofisticada de les formes del vestit clàssic i dels colors i la brillantor de les indumentàries orientals, especialment els teixits perses, siris –teixits de Damasc-, indis i xinesos –fonamentalment sedes-. Bizanci, com a intermediari entre aquest ric món oriental i les potències occidentals, era no sols objecte d’admiració i cobdícia, sinó que, fins i tot, va ser objecte de saqueig; només cal recordar com l’any 1204, en motiu de la quarta croada, els venecians van transportar al palau dels *dogos* i l’església de Sant Marc importants quantitats de marbres i obres d’art com els quatre cavalls que ornamenten la basílica o el famós retaule d’or del seu interior. Si tot això que avui coneixem és tan important que encara ara nodreix el tresor de la basílica, què no haurien estat la indumentària i els rics tapissos i teixits saquejats de Bizanci.

Aquest capítol del vestit medieval té especial rellevància en la Península Ibèrica i a Sicília, ja que en ser aquests dos territoris els únics que varen entrar en contacte directe amb el món musulmà, també foren ells els hereus de la rica i brillant tradició de la indumentària àrab. No és una casualitat que les millors teles i vestits de les tombes reials castellanes del *Museo de telas medievales* de las Huelgas Reales de Burgos siguin manufactures andalusines. Es diu que era tant el prestigi i qualitat de les teles peninsulars que “la España musulmana, modelo a imitar en las cortes cristianas por el lujo de su indumentaria, competía en la fabricación de tejidos de seda con manufacturas

---

<sup>400</sup> BOCCACCIO, G. *El Decamerón*. Vol. II. Madrid: Alianza, 2007, p. 879.

<sup>401</sup> Op. cit. p. 880.

orientales, hasta entonces los únicos centros productores de estas telas tan apreciadas.”<sup>402</sup> La rellevància d’aquesta rica cultura mossàrab d’influència oriental es palesa en els mots emprats per denominar peces de vestir com “camisa sírica”, que és la camisa de seda enfront la “camisa lineal”, de lli, que totes dues es generalitzaren a la Península al segle X; la “aljuba” o la “almexía”, que fan referència a túniques exteriors; el “mutebag” o “mofarrex” són també noms de túniques; pel que fa als mantells i capes i altres peces d’abric hi ha una col·lecció de mots com “mobatana”, quan portaven folre de pell, si era de llana se’l coneixia com a “barragán” i si era de pells riques es denominava “alifafe”, mentre que altres noms de mantells eren “arrita”, “zorama”, “feruci”, “kabsane” i “zoramen”.

El panorama va canviar substancialment en el Renaixement, època en la qual moltes dones, a la cort i fora d’ella, prenen iniciatives importants i es converteixen en centre d’activitats i, fins i tot, de tertúlies filosòfiques. La dona renaixentista comença a dictar la moda de la cort i es comença a adaptar al luxe i etiqueta imperants; aquesta dona renaixentista és la que utilitza l’art de la cosmètica de manera abundant i dedica especial atenció a la cabellera, amb un artifici molt refinat, tenyint-se de ros i, fins i tot, amb tons rogencs.<sup>403</sup>

També el cos masculí es va veure afectat per les transformacions ideològiques. Les formes del cos masculí no amaguen la força ni els efectes del plaer; l’home gros, robust, quadrat exhibeix els símbols del poder. Si observem les figures del Papa Borja, de Llorenç el Magnífic, d’Enric VIII, Francesc I i Ludovic el Moro mostren totes a homes grassos i contundents, i malgrat això, des de la nostra perspectiva, i precisament per això, des de la perspectiva renaixentista, eren objecte de desig per les dones. Si la natura no els havia concedit aquestes característiques tan preuades a l’època, la indumentària les corregia: utilitzaven artificis varis per augmentar la mida d’espatlles, panxes, bragueta, malucs i cames, com ja hem fet esment.

Aquests ideals estètics de finals del segle XV i del principis del XVI que intenten apropar tot allò que és humà a la bellesa de la natura tenen com a objectiu mostrar una indumentària i un aspecte que encara que sigui fruit de l’artifici sembli natural. Aquest

---

<sup>402</sup> DE SOUSA, F. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Istmo, 2007, p. 51.

<sup>403</sup> No deixa de ser una innovació de caire ideològic-moral, perquè el color vermellós o taronja dels cabells havia estat rebutjat en períodes anteriors per estar associat a poders malignes.

objectiu l'expressa molt bé Baltasar de Castiglioni a *El cortesano* que escriu “¿No veis vosotros quanto mejor parezca una mujer que, ya que se afeite, lo haga tan moderadamente que los que la vean estén en duda si va afeitada o no, que otra tan enjalbegada que parezca a todos una pared o una máscara y ande tan yerta que no ose reírse por no quebrar la tez, y nunca mude de color sino a la mañana cuando se compone y después de todo el día esté como un mármol sin menearse, dexándose ver solamente, no a la claridad del sol, sino a la luz de las velas, como mercader cauteloso que muestra sus paños o sus sedas en la tienda do entre la claridad tan medida como es menester para sus engaños?”<sup>404</sup> Afegeix Castiglione un detall en aquest text que deixa entreveure el sentit de la moda, quan diu “¿No habéis vosotros mirado cuando acaso acontece que yendo una dama por la calle [...] se le descubre un poco el pie o el chapín descuidadamente, si entonces se ve bien aderezado lo que muestra, cuál bien parece? De mí os digo que huelgo mucho de vello y creo que vosotros también; porque cada uno agradece más el aderezo en parte así escondido que adonde siempre se ve”.<sup>405</sup>

Respecte als ideals estètics del segle barroc, tant pel que fa a la indumentària com per la resta de les arts visuals, estaven encapçalats per l'artifici, per allò que els autors castellans en deien “el disimulo”, és a dir, per la falsificació de la realitat; i a diferència del segle anterior, aquesta modificació estètica no havia d'aparentar naturalitat, sinó que el mer artifici era un valor a exaltar. Un dels creadors de l'estètica barroca, Bernini, en ser interrogat sobre aquest punt, l'artifici, en la plaça de Sant Pere de Roma va explicar que hi havia posat “varios cirios, de los cuales unos parecen grandes, otros medianos, otros más pequeños y finalmente algunos pequeñísimos como hilos, acomodados a la disminución que la perspectiva hace realmente, y que por un artificio había hecho también disminuir las luces de grosor y que se debilitara también su luminosidad; dijo que aquella representación había engañado a todo el mundo, y añadió que para las perspectivas de las velas no hacía falta que el sitio tuviera más de veinticuatro pies de profundidad; que este espacio era suficiente para hacer alejamientos infinitos, disponiendo bien las luces.”<sup>406</sup>

---

<sup>404</sup> CASTIGLIONE, B. *El cortesano*. Cap. 1, v. 40. Madrid: Cátedra, 1994.

<sup>405</sup> Op. cit.

<sup>406</sup> FRÉART DE CHANTELOU, P. *Diario del viaje del caballero Bernini a Francia*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986, p. 68.

L'artifici barrocs arriba a tal extrem que concep la idea que només falsejant la realitat les coses tenen una aparença real, aquest principi aplicable des de l'escultura al retrat, passant per l'arquitectura i les arts decoratives, el trobarem també aplicat a la indumentària. En aquest sentit és insuperable la transcripció d'una conversa de Bernini feta pel seu amfitrió i espia a la cort de França Paul Fréart de Chantelou: "Hablando de la escultura y de la dificultad que hay para que salga bien, particularmente en los retratos de mármol, y para conseguir el parecido real, me dijo [Bernini] una cosa notable y que repitió desde entonces en toda ocasión: que si alguien se blanquease los cabellos, la barba, las cejas y, si fuese posible, la niña de los ojos, y los labios, y se presentase en este estado a los mismos que lo ven todos los días, que tendrían dificultades para reconocerlo; y, como prueba de ello añadió: 'Cuando una persona se desmaya, la simple palidez que se extiende sobre su rostro hace que apenas se le conozca ya, y se diga a menudo: *Non pareat piú desso*'; que, por lo mismo, es muy difícil hacer que se parezca a un retrato de mármol, el cual es todo de un color. Dijo otra cosa más extraordinaria aún: que, a veces, en un retrato de mármol, es preciso, para imitar bien lo natural, hacer lo que no está en lo natural. Parece que sea una paradoja, pero lo explicó así: 'Para representar la lividez que algunos tienen alrededor de los ojos hay que ahuecar en el mármol el lugar donde está esa lividez, para representar el efecto de ese color y suplir por medio de este artificio, por decirlo así, el fallo del arte de la escultura, que no puede dar color a las cosas.' Con todo, lo natural no es, dijo, lo mismo que la imitación."<sup>407</sup>

Si els ideals barrocs es van estendre fins ben entrat el segle XVIII, habitualment concebem aquest segle com el segle de la Raó, coherent i fred, però sota aquesta fredor s'hi amaguen moltes coses. En primer lloc, s'hi amaga un torrent de passions i frivolitat, tractats abundantment pel cinema<sup>408</sup> i la literatura i que van des d'obres eròtiques com *Anandria. Confesión de la señorita Safo. Historia ingenua, rara y deliciosa de una libertina precoz y de una sociedad secreta de amor sáfico*,<sup>409</sup> obra anònima francesa del segle XVIII que mostra els refinaments o vicis, segons es miri, d'una societat terriblement diversa, fins a *El libertino de calidad*,<sup>410</sup> del comte de Mirabeau. Frivolitat

---

<sup>407</sup> Op. cit. p. 16 i 17.

<sup>408</sup> Són moltes les pel·lícules ambientades en aquest segle que reflecteixen aquest món de sensualitat i llibertinatge; vegeu, per exemple, *Valmont*, *Las amistades peligrosas* i *Vatel*.

<sup>409</sup> ANÒNIM. *Anandria. Confesión de la señorita Safo. Historia ingenua, rara y deliciosa de una libertina precoz y de una sociedad secreta de amor sáfico*. Madrid: Akal, 1978.

<sup>410</sup> DE RIQUETI, H.G. *El libertino de calidad*. Barcelona: Bruguera, col. Biblioteca de erotismo, 1984.



disfressada de delicadesa i sofisticació d'una vida permanentment de cara a l'aparador, com la que duïen nobles i dames a les corts europees i que es potenciava amb la gran quantitat de vestits, específics per cada una de les diferents ocasions, totes elles ocasions socials a desenvolupar-se en públic. Les regles del bon gust tan exhibides en l'obra classicista de Canova no van impedir fins i tot a aquest autor obres tan sensuais i gairebé lèsbiques com *Les tres gràcies* del Museu de l'Ermitage de Sant Petersburg, com no van impedir arribar a extrems d'exageració en la indumentària que sobrepassaven el límit d'allò ridícul.

Un altre dels elements fonamentals d'aquest segle que s'amaga sota l'aparença de racionalitat són els trets fortament innovadors d'aquest moment i que es diferencien clarament de totes les èpoques anteriors; ens referim a la relació entre el filòsof i el públic i, sobretot, l'afirmació dels anomenats "salons femenins" liderats per dones. L'intel·lectual i l'artista, en aquest segle, es van veure cada vegada menys sotmesos a la dependència de mecenes, monarques i prínceps i els seu ideal va ser gaudir d'una esplèndida independència. Voltaire, sens dubte un dels pensadors més significatius de la Il·lustració, s'enorgullia d'haver arribat a la vellesa amb una total independència econòmica respecte els reis i els poderosos del seu temps, i afirmava, no sense sornegueria: "He visto tantos hombres de letras pobres y despreciados, que hace tiempo llegué a la conclusión de que no debía aumentar su número [...] después de haber vivido en casa de los reyes, me he hecho rey en la mía [...]. Mientras disfrutaba en mi retiro de la vida más placentera que se pueda imaginar tuve el pequeño placer filosófico de ver que los reyes de Europa no gozaban de esta feliz tranquilidad y de llegar a la conclusión de que la situación de un particular es a menudo preferible a la de los más grandes monarcas."<sup>411</sup> No és estrany, doncs, que tot aquest món complicat i subtil acabés donant peu a les modes desenfrenades de la revolució amb els vestits transparents de les dones, que mostraven els pits i les cames, i els homes mostrant les calces estretes i les armilles curtes deixant veure l'anatomia de l'entreceix.

L'ideal estètic del segle XIX no va trigar en emergir; el poeta Ugo Foscolo, de qui es conserva un retrat magistral de François-Xavier Fabre a la *Galleria degli Uffizi*, es descriu a si mateix en un sonet de la manera següent: "Surcada tengo la frente, ojos

---

<sup>411</sup> VOLTAIRE, F. M. *Memorias para servir a la vida de Voltaire escritas por él mismo*. Madrid: Valdemar, 2004, p. 88 i 89.



hundidos atentos,/crin leonada, mejillas hendidas, aire osado,/labios túmidos encendidos, y dientes tersos,/cabeza gacha, hermoso cuello y amplio pecho;/miembros proporcionados, vestir simple y selecto/ [...] triste los más días y solo ensimismado,/pronto, iracundo, inquieto, tenaz;/de vicios rico y de virtudes, alabo/la razón, pero acudo donde el corazón place;/ muerte solo me dará fama y reposo.”<sup>412</sup> El conflicte entre els canons clàssics i el gust romàntic latent en aquestes paraules de Foscolo fa emergir una visió del passat com una mena de dipòsit d’imatges extraordinàriament variades i diferents, sorprenents, insòlites, que el període anterior havia deixat oblidades i que ara, gràcies als viatges, passen a primer pla. D’aquesta manera es rellança el gust per allò exòtic, manifestat a través de l’orientalisme, de la ruïna, de la fantasia medieval. Tots els grans romàntics viatgen. De fet, si agafem un dels romàntics alemanys més eminents, Heinrich Heine, que va viure del 1798 al 1856, aquest autor descriu el món amb una mirada romàntica en els seus *Quadres de viatges*,<sup>413</sup> i de les seves pàgines emergeixen descripcions i comentaris sorprenents sobre aquesta Europa imaginària. És d’aquest esperit de viatge i de recerca d’allò exòtic i llunyà que neix un concepte de bellesa fugisser, caduc i inconcret. No és estrany que tot això acabés produint una indumentària que, d’una banda, semblava conrear un estudiant *déshabillé* pel que feia als homes, amb el màxim exponent en els cabells desigualment tallats envoltant el rostre i en aparença desendreçada, però que implicava hores de dedicació; de l’altra, veiem com la moda de la dona passa d’un extrem a l’oposat en menys de quaranta anys; en un primer moment, recupera les formes clàssiques adequades al gust modern –és l’anomenada “moda imperi”–, en un segon període, torna a ser engabiada entre cotilles i crinolines, i passa així de la llibertat de moviments a una fragilitat trencadissa; perquè, de la mateixa manera que hi va haver dues burgesies, una de revolucionària i una de conservadora, igualment es van donar dos romanticismes, un de revolucionari –que es manifesta ja a finals del segle XVIII- i un de reaccionari i conservador que es desenvolupa en ple segle XIX.

Aquesta moda que despentina graciosament homes i dones i que està propera als moviments romàntics més revolucionaris sembla una encarnació de la revolta de Rousseau contra la civilització, és a dir, contra les regles i contra els artificis del

---

<sup>412</sup> FOSCOLO, U. “Belleza y melancolía”, *Sonetos*, VII, 1802, a ECO, U. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2004, p. 301.

<sup>413</sup> HEINE, H. *Quadres de viatges*. Barcelona: Edicions 62 i La Caixa de Pensions, 1983.

classicisme i el barroc, i els porta a enaltir, fins i tot, la bellesa de la lletjor i de les forces devastadores; és la bellesa tant de Quasimodo com dels paisatges de naufragis i tempestes.

A la segona meitat del segle XIX, un cop passat el xarampió del Romanticisme, la burgesia va tornar a “posar seny”; arreu d’Europa s’aixecaven les noves catedrals del ferro, començava l’era d’una arquitectura utilitària que no tenia excessives pretensions estètiques. El ferro semblava destinat a servir l’arquitectura del futur com una nova base per fer edificis. Per què no abandonar, com proposava Boetticher, la màscara dels estils historicistes i començar de nou, amb un nou estil originari i primitiu? No era això el mateix que postulava Courbet en la pintura realista quan volia rehabilitar el procés de pintar? I no és aquesta la idea que es transmet darrera de la imatge austera i negra del vestit de la reina Victòria? No era utilitari el vestit masculí “a l’anglesa” que des de París s’imposava a l’Europa industrial? Podríem anomenar tot això l’estil d’indumentària del realisme?

El segle XX, lluny de presentar una excepció a la correlació entre vestit i ideals estètics, n’és un dels màxims exponents fins el punt que en una mateixa època arriben a conviure més d’un i dos ideals de bellesa i, per tant, diverses modes. Un dels primers moviments estètics que afecten globalment diverses manifestacions de la vida quotidiana de les classes altes, i de retruc les més senzilles, és la *belle époque* que en l’ideal de bellesa femenina significa el triomf de la dona flor, la dona jonc, prima i esvelta, constrenyida dins una cotilla que podríem anomenar multifuncions, ja que d’una banda oprimeix la cintura i de l’altra ressalta els pits i el cul, de tal manera que confereix a la dona que el porta una silueta en perfil d’”S” i frontalment forma de rellotge de sorra. Sembla que la deformació de la cintura era tal que algunes senyores van recórrer al bisturí per desplaçar i fins i tot extirpar algunes costelles. A aquesta forma artificiosa no li manquen complements, que tindran relació amb els objectes decoratius que embelleixen els interiors i exteriors *art nouveau*: agulles de cap i *peinetas* de corn i conxa; joies de brillants tallades per Lalique o Tiffany en forma d’animals sinuosos; es decoren els cabells amb pols daurada i platejada que brillen amb la proximitat de les noves llums de gas, etc.

La dècada dels anys deu estarà marcada per l'estètica del cinema mut, amb els característics ulls misteriosos emmarcats en llapis de *kohl*. Les actrius de cinema, com abans ho havien fet les de teatre i cabarets, comencen a marcar tendència, situació que es mantindrà al llarg de tot el segle XX i anirà *in crescendo* com més popular i més democràtic es torni el cinema i el paper dels *mass media*. Però en plena dècada la guerra assolirà Europa i l'esperit galant de l'era anterior donarà pas a una moda pragmàtica en què s'abandona la cotilla en pro de la mobilitat i l'acció que se'ls hi demana; les faldilles s'escurcen per la manca de teixit i el "vestit sastre" fosc s'imposa, com a símbol d'ingrés en un món fins aleshores vetat per elles.

Tots aquests canvis pragmàtics porten a canvis en la concepció dels ideals estètics sobretot femenins, que en la dècada subsegüent s'afirmaran amb l'anomenada moda *garçonne*, que du el nom d'una novel·la homònima escrita per Victor Margueritte el 1922. El llibre consagra un nou tipus de dona, que fuma, porta el cabell curt, practica esports, condueix cotxes i s'independitza de la tutela masculina. A aquesta dona, com els homes que seran companys de converses i d'activitats, no li importarà mostrar un rostre i un cos bruns, perquè es l'època d'una de les revolucions estètiques més importants en la història de la indumentària i de la ideologia occidental i que posa de manifest un canvi de tendències dels sistemes econòmics i socials. Les classes benestants, dedicades a viure en l'oci es recreen a l'aire lliure i una senyal evident de la seva vida "burguesa" i "rica" es troba precisament en el color de la seva pell, que tothom veu; pel que fa a les classes treballadores encara estan sotmesos a llargues jornades de treball dins les fàbriques que els priven de percebre la benignitat i la marca de classe dels raigs solars.

Les dècades següents estan marcades per les crisis econòmiques i polítiques d'Occident que culminaran amb l'esclat de la Segona Guerra Mundial i coincideixen amb l'eclosió dels moviments ideològics totalitaris que tindran una forta influència sobre la indumentària. En efecte, el feixisme, estèticament deutor del futurisme, imposarà en la indumentària els diversos uniformes del *fascio*, barreja de les influències militars i del moviment obrer; els colors negres, els pantalons de camall estret, les botes altes, i tota la fanfàrria pròpia de l'estètica militar marquen les tendències de la moda a Itàlia i s'estenen a moltes altres àrees d'influència. El nazisme fa propis aquests ideals estètics i amb altres simbologies i colors els adapta a la societat alemanya i austríaca; al mateix

temps, l'altre gran totalitarisme de l'est, encarnat especialment per Stalin, també desenvolupa una estètica "antiburgesa" no exempta del seu tribut al militarisme. No s'ha d'oblidar tampoc que tots aquests moviments van tenir milions de seguidors a tota Europa, i des dels moviments feixistes a Croàcia, Ucraïna, els Països Bàltics i, fins i tot, la França de Vichy tindran rèplica a l'orient; en primer lloc al Japó i posteriorment a la Xina. Així, tota Europa es tenyirà de colors que van del bru alemany, al negre italià, sense oblidar el blau del feixisme espanyol.

I malgrat que els dirigents d'aquesta Europa, homes i dones, seguiran emprant puntualment la indumentària "burgesa" dels anys vint, es pot ben dir que aquesta meitat del segle XX es va emportar tota una estètica que ja no apareixerà fins a finals del segle. L'estètica dels totalitarismes sempre va respondre a ideals uniformitzadors, la massa en l'ideari nazi és una cosa amorfa que s'emmotlla, se li dóna forma i es pasta a voluntat del dirigent i de l'elit del partit. Per Stalin, com per Lenin "el partit és com un puny" que lidera a la massa i la transforma en poble. D'aquí en deriva una estètica que d'una banda pretén incorporar les formes de la roba de treball els valors del treballador: força, masculinitat i joventut. Per això fins i tot la roba femenina es masculinitza, es fa angulosa i acaba accentuant atributs del sexe masculí: espatlles amples, pantalons, camisa militar, botes altes, etc.

No és estrany que els anys cinquanta i sobretot els seixanta, amb l'enfonsament dels moviments totalitaris a l'Europa Occidental aquest valors desapareguessin per ser substituïts, d'una banda, per ideals altra vegada burgesos i que potencien la classe mitja. Al cap i a la fi, els guanyadors de la guerra havien estat els nord-americans, la gran república democràtica de les classes mitges i dels homes nous. Malgrat que aquesta segona part del segle XX va tenir molts canvis en la indumentària, com ja hem vist en d'altre apartats, hi ha uns ideals estètics que s'imposen; són aquells que consagren la joventut com a valor i el sistema del *prêt-à-porter* com a base de la nova era. Aquests ideals han estat capaços de digerir i sincretitzar tots els moviments socials i totes les revolucions, des de l'estil hippie al *mao*, fins a arribar a inaugurar el segle XXI amb "*melting pool*" de cànons estètics i formes d'indumentària.

Una vegada més, doncs, en la història de la indumentària contemporània el vestit ens apareix com una síntesi dels ideals estètics de l'època, tal com hem vist que havia passat en tota la història anterior.

## 10.2. La indumentària com a indicador de temps

Per adonar-nos fins a quin punt la indumentària reflecteix el pas del temps i fins i a quin punt pot ser un indicador cronològic molt precís només cal mirar com l'estatuària romana, en la seva varietat de retrats, tan si són idealitzats –*simulacra achillea*- com si són realistes –*simulacra iconica*-, mostra una successió de modes de pentinat extraordinàriament fidel a l'evolució del gust del període imperial. Així, el pentinat exhibit per Livia a la Gliptoteca de Copenhaguen és característic del moment, partit amb dues bandes i arriat en els laterals; si deixem l'estil de pentinat de la casa d'August i passem a l'època dels flavis veiem que la moda d'aleshores era de rínxols enroscats que formaven una alta diadema sobre el front, en un estil característic de niu d'abelles; i si ens fixem en els pentinats de l'època de Trajà a Domicià ens adonem, també, com en els homes s'introdueix la barba i els cabells rinxolats.<sup>414</sup> No cal dir que és característic el pentinat dominant en homes i en dones del període constantinià, molt diferent del dominant a l'època de Cèsar. Aquesta evolució de la moda no és diferent de la que un estilista actual podria dir respecte els pentinats del segle XX. De la mateixa manera que a començament del segle XXI moltes dones imiten en els seus pentinats les top models i no resultaria difícil fer un catàleg evolutiu de les tendències any darrera any, en el passat podríem establir també una taula cronològica evolutiva que, segurament, tindria un valor tant o més precís que les taules cronològiques que estableixen els arqueòlegs amb els vasos ceràmics o amb qualsevol altre aspecte de la cultura material.<sup>415</sup> Igual que el pentinat, molts altres accessoris són indicadors cronològics, com es pot veure amb detall al llibre *Fashion Accessories*, on s'han recopilat més de mil imatges de barrets, sabates, joies, bosses, xals i molts altres accessoris procedents no només d'Europa, sinó de la

---

<sup>414</sup> MÉLIDA, J. R. *Arqueología Clásica*. Barcelona – Buenos Aires: Labor, 1933.

<sup>415</sup> L'evolució dels cànons de bellesa del segle XX ja ha estat objecte d'una abundant bibliografia; tal vegada, un dels llibres més significatius i precisos pel que fa a les dones és el de CHAHINE, N. (et alii) *La belleza del siglo. Los cánones femeninos del siglo XX*, Barcelona: Gustavo Gili, col. GGModa, 2006. En aquest llibre les autores posen èmfasi en l'evolució de l'estètica femenina a través dels pentinats i els cosmètics, i no tant del vestit.

resta de continents, i es pot apreciar, així, tant una evolució històrica com cultural d'aquests complements.<sup>416</sup>

La indumentària i la moda com a indicadors del temps històric troba la seva màxima expressió en els museus d'indumentària de tipus cronològic, com el *Museo del Traje* de Madrid o la *Museum of Costume* de Bath, i sobretot en les històries de la moda i de la indumentària a què ja hem fet al·lusió en altres apartats. Des del punt de vista del temps la indumentària presenta cicles llargs, cicles curts, *revivals* i, fins i tot, retorns mimètics del passat. Aquests cicles indumentaris temporals no es donen necessàriament de forma simultània en totes les peces que la componen; hi ha moments del passat en què la indumentària masculina evoluciona més ràpidament i amb més floritures que la femenina, com és el cas del segle XVII, i d'altres en què la indumentària masculina entra en un cicle llarg com és amb la idea de vestit bifurcat dels homes des del segle XV. Per tant, a l'hora d'establir pautes cronològiques a base de la indumentària cal tenir molt present aquests ritmes dissociats i diversos. Si haguéssim d'establir cicles cronològics llargs és evident que hi ha una etapa que comença amb els pobles de l'Antiguitat i cobreix una bona part de la història antiga i medieval i que alguns autors han denominat "del vestit llarg".<sup>417</sup> Es tractaria d'un període immens que, com a mínim, arrenca en el primer mil·lenni abans de l'era i que podríem donar per acabat a finals del primer mil·lenni de després de l'era. Es tracta d'un cicle de dos mil anys on, si bé el vestit llarg és dominant, sobretot per les classes altes, i agafa igualment a homes i a dones, també hi conviuen altres formes indumentàries derivades de la mateixa tradició neolítica que trobem en l'home del gel.

Aquest cicle llarg va ser seguit per un cicle que s'inicià, tal vegada, al segle XIII amb les grans transformacions urbanes d'Occident i les extenses xarxes mercantils que van unir orient i occident, i que realment cobreix tota l'època moderna. Podríem dir, junt amb Heinrich Wölffin, que tot aquest període "no es otra cosa que la continuación natural del Quatrocento [...] No nació como imitación de un modelo extraño –la Antigüedad–, no es un producto de escuela; nació en el campo abierto, en la hora de más fuerte desarrollo."<sup>418</sup>

---

<sup>416</sup> VAN ROOJEN, P. *Fashion Accessories*. Amsterdam – Singapore: The Pepin Press, 2006.

<sup>417</sup> DEL BAÑO, A. (et alii) *Así vestía Europa (1450-1850)*. Barcelona: CYMIS, 1981.

<sup>418</sup> WÖLFFIN, H. *El arte clásico*. Madrid: Alianza, colección Forma, núm. 26, 1985, p. 17.

El tercer gran cicle podria iniciar-se amb les transformacions de la Revolució Industrial, on la indumentària canvia profundament i no sols en les formes. Aquest és un cicle del que encara sembla que no n'hem sortit.

A part del temps cronològic és evident que hi ha un temps subjectiu que va més lligat a la capacitat d'anàlisi de l'observador que no tant al pas real del temps; com més allunyat és el període de temps que estudiem més difuminat és el paisatge contemplat. La llunyania en el temps ens fa perdre detalls i ens porta a generalitzacions; així, alguns exemplars trobats a la Prehistòria ens justifiquen per cobrir un període de més de cinc mil anys, i la llunyania de la Roma republicana o de la Roma dels reis, amb la manca relativa d'il·lustracions i de testimonis, ens fa posar dins un mateix estoig períodes que sens dubte són d'una gran complexitat en tots els aspectes de la vida i, per tant, també de la indumentària. En canvi, la nostra lupa ens augmenta desmesuradament el nostre temps i ens fa creure en canvis importants que, tal vegada, no són altra cosa que efímers accidents de la moda. En aquest sentit podem parlar d'un temps històric relatiu que també caldrà tenir present.

Pel que fa als ritmes dels canvis, és ben clar que la història de la moda reflecteix grans continuïtats i moments de canvi trepidants; hem entrevist les modificacions del pentinat romà al llarg de tres segles, des del segle d'August a Constantí; aquest canvi del pentinat no va igualment acompanyat de canvis coneguts en el calçat, ni tampoc va canviar excessivament la moda pel que fa a les tècniques del color. A les *fullonicae* de Roma les coses no van canviar durant aquests tres-cents anys, de la mateixa manera que els processos d'adobat de la pell del segle XIV es van mantenir fins a principis del segle XVIII.

Per tant, la indumentària és un indicador clar de canvis, però també de grans continuïtats, i és aquesta combinatòria d'alternança de ritmes i continuïtats el que fa molt complex el seu estudi.

Fenomen peculiar de la indumentària, encara que no exclusiu, és el dels *revivals*, els retorns, i que ja hem apuntat. El concepte de recuperar el passat mai és un concepte purament estètic i té molt d'ideològic; l'enyor del passat sempre comporta el desig de reviuire un temps esgotat, i per apropar-s'hi, ja que no es pot ressuscitar el temps, s'intenta recuperar les ideologies que el van caracteritzar i es fan visibles símbols i

formes. De tota manera, ja va escriure Marx que quan la història es repeteix, la primera vegada, quan els fets passen per primer cop, ho fa en forma de tragèdia, però la segona ho fa en forma de tragicomèdia.<sup>419</sup> Així, quan la Revolució Francesa posa de moda l'estil imperi, per ressuscitar les idees republicanes, en l'imaginari d'aquells que ho van pensar hi havia l'estatuària clàssica i aquesta es va aplicar al vestit de les dones, però es curiós i significatiu observar que en aquest *revival* clàssic els homes no van tornar a portar el vestit llarg, i cap dignatari de la Revolució es va passejar per París amb faldilles. És evident que l'esperit clàssic no deixava de ser una falsificació aplicable únicament a les dones, un univers que, en la mentalitat masculina del segle XVIII, no deixava de ser inferior i secundari. Poc després, també la indumentària de les dones havia d'incorporar reminiscències del vestit renaixentista, com eren les mànigues bombades i els *acuchillados*.

Moltes vegades els *revivals* van lligats a moviments i modes que fins i tot impliquen retrocessos en conceptes tan fonamentals per la indumentària com la comoditat i l'utilitarisme. Qui havia de pensar que a mitjans de segles XIX, el segle de la Ciència Europea, renaixerien els *corsés* de les dones i els *verdugados*, en forma de crinolines? Qui havia de dir que les crítiques dels il·lustrats a peces tan incòmodes havien de quedar arxivades i desbancades per una estètica arcaïtzant?<sup>420</sup>

---

<sup>419</sup> Aquestes idees Marx les va escriure el 1871, en el context de la Comuna de París i de la caiguda del Segon Imperi en un text titulat *La guerra civil en França*; també exposa idees semblants en diversos articles de premsa publicats l'any 1854 arrel dels moviments revolucionaris a Espanya.

<sup>420</sup> El retorn d'aquesta moda no és anecdòtic; coincideix a Europa amb el fracàs del cicle revolucionari avortat definitivament el 1848. És l'època en què els moviments lliberals i democràtics havien estat frenats i arreu s'havia imposat un sufragi censatari que limitava amb duresa els drets polítics de les majories en un intent de frenar l'ascens del proletariat. Aquesta va ser l'època de la monarquia de Lluís Felip d'Orléans a França i dels governs conservadors a la Gran Bretanya, sense parlar del fort *corsé* que l'Imperi austríac havia imposat a tots els pobles de l'Europa central. Aquesta moda, doncs, coincideix, gairebé fil per randa amb el triomf de la burgesia conservadora Europea, encarnada de forma emblemàtica i significativa per Lluís Felip d'Orléans.



## 11. LES FUNCIONS DELS MUSEUS DE LA INDUMENTÀRIA

Habitualment, quatre són les funcions que els organismes públics encomanen als museus: documentar, conservar, difondre i investigar. Aquestes funcions, comuns a tots els equipaments museístics, adquireixen, però, característiques peculiars en funció de la naturalesa de les col·leccions, i en el cas específic dels museus tèxtils i d'indumentària, la funció de documentar i conservar, habitualment, ha dominat sobre les funcions d'investigar i difondre. Per això és necessari examinar detingudament en què consisteixen aquestes funcions abans d'endinsar-nos en l'estudi detallat de tots i cada un dels equipaments.

La funció de documentar és una de les més importants per un museu d'indumentària; de fet, aquesta funció, en el cas de la indumentària, només la fan els museus. Es pot dir que moltes vegades aquests museus es dediquen, fonamentalment, a documentar.<sup>421</sup> Aquesta documentació s'entén en una doble direcció: d'una banda, reunir documents i objectes de caràcter molt variat relacionats amb la indumentària i, d'altra banda, aplicar uns

---

<sup>421</sup> De fet, com ja hem dit reiteradament, existeixen equipaments anomenats museus on la seva única funció és la de documentació, sense desenvolupar tasques de difusió ni exposició; és el cas, per exemple, del *Museum of Costume and Textiles* de Nottingham, exemple a què ja hem fet esment amb anterioritat.

protocols de treball sobre els diversos conjunts documentals. Normalment, la tasca de documentació implica organitzar i gestionar aquests documents, registrar els ingressos i els moviments interns de cada un dels elements d'indumentària, portar un fitxer de registre que implica un inventari, mantenir al dia la biblioteca i els serveis de consulta i també assessorar a professionals i a investigadors sobre temes indumentaris. Aquestes tasques en altres temes de la cultura, com podria ser l'arqueologia o l'art, la poden fer també altres institucions, però en el cas de la indumentària és gairebé exclusiva dels museus.

La segona tasca important és la de conservar, és a dir, garantir la transmissió dels fràgils elements indumentaris a generacions futures. En el cas de la indumentària, si el museu només fes aquesta funció ja es justificaria a sí mateix, ja que, com hem insistit, la conservació de les peces és una tasca molt difícil, que requereix mètodes d'anàlisi científic complexos i cars. A més, cal tenir present que la varietat de materials que dona la indumentària obliga a instal·lacions de conservació molt especials i de cost elevat. És per això que aquests museus han de procurar obtenir les condicions necessàries per a la conservació preventiva dels seus fons; vigilar i controlar el seu estat físic; programar analítiques i exàmens periòdics sobre l'estat de conservació dels fons; informar de la conveniència o no de moure determinades peces per préstecs o exposicions; gestionar qualsevol moviment intern de les peces, i organitzar els sistemes d'emmagatzematge. També aquesta funció a vegades apareix com a única i alguns museus no fan pràcticament altra cosa que conservar.<sup>422</sup> Realment, la fragilitat del material a vegades ho justifica plenament.

La tercera tasca que voldríem comentar és la tasca de recerca feta pels museus d'indumentària. Realment, sense recerca no hi ha generació de coneixement. Amb tot, la recerca requereix, també com a condició prèvia, l'existència de biblioteca, arxiu, laboratori, tallers i, sobretot, investigadors.

Les tasques de recerca dels museus d'indumentària poden consistir en crear els propis instruments de descripció i catalogació per l'anàlisi científica de les col·leccions;

---

<sup>422</sup> Com ja hem fet esment en apartats anteriors, un cas emblemàtic d'aquest tipus d'institucions és el *Kyoto Institute of Costume*, al que cal afegir-hi altres com la *Historic Costumes and Textiles Collection* de l'*Ohio State University* o la *Wages Collection* de la *Historic Clothing and Textiles Collections* de la *Brenau University*.

investigar la nova documentació que apareix i esbrinar-ne el seu significat històric, cultural o estètic; publicar en les revistes especialitzades articles i treballs com a resultat de les tasques que els hi són assignades; elaborar programes d'investigació institucional sols o amb altres museus i que generalment impliquen la mobilitat dels investigadors, i, finalment, assessorar aquells investigadors d'indumentària d'altres museus o d'altres àrees que necessitin informacions específiques i concretes respecte a la temàtica que el museu investiga. Normalment, la tasca d'investigar, en el cas dels museus d'indumentària va molt lligada a la de documentar i col·labora estretament amb el personal dedicat a la conservació.

La darrera de les funcions que volem comentar és la de difusió i comunicació; són tasques que intenten apropar el museu i els fons a la societat. És la labor de socialització de la cultura. Si es mira bé, sense la difusió cap de les altres tasques tindrien sentit, ja que tot element de la cultura té com a últim objectiu el gaudi. Ara bé, en el cas de la indumentària la difusió no sempre és una tasca prioritària, com ja hem dit. En tot cas, difondre implica estudiar científicament les característiques, les motivacions i les necessitats del públic; programar, projectar i realitzar exposicions permanents i temporals que vagin exhibint els fons de la institució; elaborar mitjans d'informació específics sobre la indumentària; avaluar l'impacte que l'activitat del museu té sobre el públic; organitzar i planificar la difusió tant per tota mena de públics com, específicament, pel públic escolar; col·laborar amb institucions educatives i ciutadanes per arribar millor a tota mena de públics i portar a terme accions de propaganda, i de màrqueting quan es cregui convenient.

És evident que el nervi de la tasca de difusió és l'exhibició o exposició; mitjançant l'exhibició el museu dona a conèixer les seves col·leccions. La funció d'exposar les peces, aparentment pot ser molt senzilla, però si es vol fer de forma rigorosa i científica, emprant les bases de la museografia didàctica, la tasca pot arribar a ser molt complexa, ja que requereix el coneixement, d'una banda, de la matèria que es vol exposar i, de l'altra, del públic a què va dirigida. Naturalment, tota exposició es basa en un discurs expositiu que intenta transmetre els missatges a un públic destinatari concret i que ensenya a llegir correctament els objectes indumentaris. Tot discurs expositiu ha de tenir un concepte central i elements complementaris que generin una estructura més o menys ordenada, que presenti els objectes, desenvolupi la temàtica i aporti una

conclusió. L'exposició ha de tenir sempre una finalitat, uns objectius concrets i, naturalment, ha d'exposar els elements sense ambigüitats i de forma clara.<sup>423</sup>

---

<sup>423</sup> Sobre les funcions dels museus en general hi ha moltíssima bibliografia i, sobretot, legislació. És innecessari, doncs, insistir per part nostra en aquest apartat que només volem ressenyar per evidenciar allò que és específic en els museus d'indumentària. Per conèixer aquesta legislació, especialment la que fa referència a l'àmbit internacional, cal consultar els documents publicats per l'ICOM i, especialment, el *Codi de deontologia de l'ICOM pels museus*, aprovat a la XXI assemblea de l'ICOM celebrada a Seül el 2004. Aquest codi proporciona una normativa general mínima i remet als instruments jurídics internacionals que serveixen de norma i que són:

- la Convenció per la protecció dels béns culturals en cas de conflicte armat (Convenció de La Haya, Primer Protocol de 1954 i Segon Protocol de 1999);
- la Convenció de la UNESCO sobre les mesures que s'han d'adoptar per prohibir i impedir la importació, l'exportació i la transferència de propietats il·lícites de béns culturals;
- la Convenció sobre el comerç internacional d'espècies amenaçades de fauna i flora silvestres, Washington 1973;
- la Convenció de les Nacions Unides sobre la diversitat biològica (1992);
- el Conveni d'UNIDROIT sobre els béns culturals robats o exportats de manera il·lícita (1995);
- la Convenció de la UNESCO sobre la protecció de patrimoni cultural subaquàtic (2001), i
- la Convenció de la UNESCO per la salvaguarda del patrimoni cultural immaterial (2003).

A més d'aquestes convencions, hi ha les Cartes Internacionals i altres declaracions afavorides, en aquest cas, per les diverses assemblees generals de l'ICOMOS:

- Carta Internacional sobre la conservació i restauració de monuments i conjunts històric-artístics (Venècia, 1964)
- Protocol de la cort per la importació d'objectes de caràcter educatiu, científic o cultural (Nairobi, 1976)
- Carta de Florència sobre els jardins històrics (Florència, 1982)
- Carta Internacional per la conservació de poblacions i àrees urbanes històriques (1987)
- Carta Internacional per la gestió del patrimoni arqueològic (1990)
- Document de Nara sobre l'autenticitat (Nara, 1994)
- Principis per la creació d'arxius documentals de monuments, conjunts arquitectònics i llocs històric-artístics de 1966, adoptada per l'ICOMOS el 1996
- Carta Internacional per la protecció i la gestió del patrimoni cultural subaquàtic (1996)
- Carta del patrimoni vernacle construït (Assemblea General d'ICOMOS, Mèxic, 1999)
- Carta Internacional sobre el turisme cultural (1999)
- Principis que han de regir la conservació de les estructures històriques en fusta (1999)
- Convenció per la salvaguarda del patrimoni cultural immaterial (2003)
- Nova Carta d'Atenes. La visió de les ciutats al segle XXI del Consell Europeu d'Urbanistes (Atenes, 2003)
- Principis per la preservació, conservació i restauració de les pintures murals (Tessalònica, 2003)
- Declaració de Xi'an sobre la conservació dels entorns de les estructures, llocs i àrees patrimonials (Xi'an, 2005)

## 12. LA INDUMENTÀRIA I LA DIDÀCTICA

Per l'ensenyament-aprenentatge de les Ciències Socials sembla lògic que s'hauria de tenir en compte tres tipus de qüestions: les qüestions disciplinàries, les qüestions psicològiques i les qüestions didàctiques. Es tracta de tres qüestions íntimament lligades o entrelaçades que no sempre són fàcils d'afrontar. En la primera part d'aquest treball hem parlat de la indumentària i els seus museus com a objecte d'estudi; hem reflexionat, doncs, sobre la qüestió pròpiament disciplinar de la Història. En aquesta segona part intentarem afrontar les qüestions didàctiques, és a dir, aquelles que fan referència a com utilitzar determinats instruments amb finalitats educatives o instructives. Deixarem de banda, òbviament, per la seva complexitat, les qüestions psicològiques, que mereixerien una recerca independent i amb unes bases metodològiques que nosaltres, aquí, no hem contemplat. Amb tot, malgrat que aquest aspecte no serà tractat sí que les haurem de tenir presents; serà imprescindible afrontar problemes de la comprensió del temps històric, per exemple, o bé del desenvolupament dels mapes cognitius en un ensenyament de la Història.

Les qüestions que ens ocupen en aquesta part de la recerca són de caire estrictament didàctic i, per tant, fan referència a com ensenyar.

## **12.1. Encara no existeix una didàctica de la indumentària**

El primer que hem de tenir present en el moment d'afrontar les qüestions didàctiques és que realment no ha existit una didàctica de la indumentària; mestres i professors d'Història han ensenyat i ensenyen aquesta disciplina manejant milers d'il·lustracions on homes i dones del passat hi desfilen en una corrua inacabable, i normalment no van pas despullats. Tots passen els ulls per damunt d'aquestes figures d'altres temps extretes de la Història de la pintura, d'escultures o fotografies, sense deturar-se en el fet obvi que els humans ens hem vestit sempre i de formes diferents.<sup>424</sup> Aquest menyspreu implícit per l'estudi de la indumentària, que ha mostrat l'ensenyament de la Història, val a dir que no és exclusiu del vestit; moltes altres icones fonamentals per conèixer el passat solen ser menys tingudes en l'ensenyament d'aquesta disciplina. Així ho veiem pel que fa a l'arquitectura<sup>425</sup> o, fins i tot, a la tecnologia. És possible explicar la Revolució Industrial sense que ningú s'aturi a observar un teler, una llançadora o una màquina de vapor. Aquest ensenyament de la Història que desconeix els objectes del passat i que renuncia sistemàticament a l'ús de les fonts materials de la Història sovint basa totes les seves estratègies en les fonts textuais i, sobretot, en fonts escrites de tipus secundari. En tot cas, allò que sí és cert és que hi ha molt poques experiències conegudes en què la indumentària sigui un instrument per ensenyar la Història.

Sols cal fer una breu cerca de les tesis doctorals realitzades a Espanya sobre el tema de la indumentària per adonar-se de la poca recerca existent a principis del segle XXI.<sup>426</sup> La recerca sobre museus i indumentària tampoc promet més, atès que fins el present pràcticament no hi ha cap tesi publicada.<sup>427</sup> Aquesta situació no millora massa quan es

---

<sup>424</sup> Hi ha pocs treballs que modernament hagin parlat de la imatge com a instrument didàctic, un d'ells és GONZÁLEZ, I. (et alii) "La imagen artística como instrumento didáctico", a *La iconografía en la enseñanza de la Historia. Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Núm. 26, Barcelona: Graó, 2000, pp. 7-19; també del mateix autor vegeu GONZÁLEZ, I. (et alii) "La iconografía histórica", a *La iconografía en la enseñanza de la Historia. Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Núm. 26, Barcelona: Graó, 2000, pp. 69-80.

<sup>425</sup> Una recerca sobre el poc ús que fa l'escola de l'arquitectura en l'ensenyament és la tesi doctoral de la Dra. Margarita Lleida Alberch presentada a la Universitat de Barcelona i que té com a títol *El patrimoni arquitectònic, una font per a l'ensenyament de la història i les ciències socials. El pensament i la pràctica docent dels professors*.

<sup>426</sup> En el cercador TDR no apareix cap tesi doctoral sobre indumentària o vestits; i si les tesis sobre didàctica ja no arriben a una cinquantena res s'ha fet que relacioni la didàctica de les Ciències Socials i la història del vestit o la indumentària en general. I a DIALNET sols hi ha tres tesis que facin referència d'alguna manera a la indumentària.

<sup>427</sup> Al cercador TDR el nombre de tesis que tinguin com a objecte d'alguna manera els museus no arriba a la mitja dotzena.

contempla el panorama de la recerca universitària europea; contrasta molt l'interès que socialment desperten els temes de la moda i de la indumentària, en general, amb la poca atenció que des d'àmbits acadèmics s'ha donat a aquests temes. Fins i tot sorprèn la distància que hi ha entre l'enorme producció bibliogràfica sobre la història i sociologia del vestit i l'escàs interès que aquest ha despertat en els mitjans educatius.<sup>428</sup>

La didàctica de la indumentària tampoc ha estat aprofitada des d'un enfocament multicultural; cal fer notar que aprendre i respectar la indumentària dels altres és una de les formes d'educació en la multiculturalitat i podria ser molt útil analitzar críticament estereotips associats als diversos grups culturals del passat i del present. Aquest tipus d'anàlisi conduiria l'escola a conèixer el seu propi entorn socio-econòmic i, sobretot, a prendre consciència de fins a quin punt el vestit és avui un fenomen global. L'estudi de la pròpia indumentària, la de les tribus urbanes i la dels grups culturals que viuen en el nostre entorn podria ser, doncs, una bona fórmula per treballar la multiculturalitat.<sup>429</sup>

Els pocs treballs que existeixen sobre moda i vestit que per les seves característiques tenen un ús didàctic no és freqüent que sorgeixin de l'àmbit docent i normalment els trobem en webs que tracten més temes de moda i d'actualitat que no pas de didàctica.<sup>430</sup>

Alguns dels enfocaments didàctics entorn de la indumentària freqüentment s'articulen en relació als diferents teixits. En aquest sentit es confeccionen unitats didàctiques que ajuden a definir-los i classificar-los i que aporten coneixements històrics.<sup>431</sup>

Finalment, alguns dels treballs escolars referits a indumentària fets en els últims anys tracten temes com els de la cultura popular del folklore, però aquests queden fora de la

<sup>428</sup> Els cercadors Cybertesis, DART Europe E-Theses Portal, així com el cercador TESEO pràcticament no ofereixen resultats.

<sup>429</sup> L'escola ha produït algun material des d'aquesta òptica; vegeu GUTIÉRREZ, J.; RODRÍGUEZ, H. *La indumentaria des de una perspectiva multicultural*. Ministerio de Educación y Ciencia, 2001, *Ministerio de Educación y Ciencia*: <<http://www.mec.es/sgci/usa/es/file/sfl/apoyo-sec-a5.pdf>> [consulta: 25 agost 2009]

<sup>430</sup> SANTIBÁÑEZ, J. "Por qué la moda es más que moda", *Algarabía*, 2008, <<http://www.algarabia.com>> [consulta: 25 agost 2009]. En aquest mateix web hi ha un comentari de Néstor Luján titulat "De dónde vienen".

<sup>431</sup> Una bona part d'aquest material didàctic, cada vegada amb més freqüència, apareix en revistes digitals; un exemple és RUIZ, M. R. "Unidad didáctica conozcamos los tejidos más frecuentes de la indumentaria", a *Revista digital Innovación y experiencias educativas*, núm. 1, desembre 2007, *Central Sindical Independiente y de Funcionarios*: <[www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod\\_ense/revista/pdf/rosa\\_ruiz.pdf](http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/rosa_ruiz.pdf)> [consulta: 25 agost 2009]

nostra anàlisi. Es tracta d'unitats didàctiques realitzades per agrupacions folklòriques, ja siguin sardanistes, “gaiteros”, “almas rociaras”, etc.<sup>432</sup>

Tot això demostra que no hi ha un corpus teòric sobre la didàctica de la indumentària.

## **12.2. Aproximacions a la didàctica de la indumentària des dels àmbits escolars**

Tal vegada, una de les aportacions més significatives en el camp de la didàctica que ha propiciat aproximacions a l'estudi de la indumentària va ser la de Decroly en la seva obra *La fonction du globalisation et son application à l'enseignement*.<sup>433</sup> Aquest autor, en parlar de l'estreta relació que hi ha entre la “globalització” i l'interès dels infants posava èmfasi en què l'interès va sempre lligat a les necessitats, és a dir, alimentar-se, vestir-se, defensar-se del perill, etc. Per a Decroly, l'infant aprèn progressivament els valors socials i morals sense convertir-los en matèria d'ensenyament, i per això en les seves escoles la Història i la Geografia s'eliminaven, com totes les altres matèries. La Història, per Decroly, no era altra cosa que fer associacions en el temps, com la Geografia era per fer-ne en l'espai. Per aquest motiu, les escoles Decroly fan frisos cronològics com a simples suports per localitzar els fets en el temps; analitzen qualsevol objecte d'estudi en diferents períodes de temps –i, per tant, la roba i qualsevol element d'indumentària pot ser analitzat–; fan observacions directes sobre fonts materials, i finalment elegeixen un tema com a centre d'interès. És evident que aquest tema freqüentment és la indumentària, com també ho són l'alimentació o el transport. Per tant, el mètode Decroly va permetre, potser per primera vegada, utilitzar elements d'indumentària, de manera més o menys sistemàtica, per aprendre. Però el mètode de Decroly mai s'ha basat en la indumentària com a eix fonamental; simplement ha estat, a vegades, un centre d'interès.

---

<sup>432</sup> Vegeu, en aquest sentit, una comunicació presentada al *Seminario de patrimonio etnológico* que va tindre lloc a Saragossa el mes de novembre de 2002; els autors són la *Comisión de elaboración de unidades didácticas de la Asociación de gaitero de Aragón* i la comunicació es titula “Unidades didácticas de cultura popular aragonesa”, <<http://www.aragob.es/edycult/patrimo/etno/seminario/comunicaciones/aparicio.pdf>> [consulta: 25 agost 2009]

<sup>433</sup> DECROLY, O. *La fonction du globalisation et son application à l'enseignement*. Bruxelles: Desoer, 1965.



Amb tot, autors tan importants com Rafael Altamira,<sup>434</sup> pel que fa a un ensenyament racional de la Història, o Andrés Manjón,<sup>435</sup> eclesiàstic i fundador de les escoles de l'Ave Maria i que tanta influència van exercir en la pedagogia catòlica del segle XX a Espanya i que basava la seva acció pedagògica en el desenvolupament d'activitats en els infants, no van plantejar-se mai l'ús del vestit com a element important per ensenyar Història.

El grup 13-16,<sup>436</sup> a la dècada dels anys vuitanta, va crear un dels pocs models existents de didàctica basats en l'ús de la indumentària.<sup>437</sup> El mètode Història 13-16, anglès d'origen, era el resultat d'una important reflexió pedagògica i partia de plantejaments rigorosos i coherents en el terreny de la teoria del coneixement i dels avenços que s'havien fet fins aleshores en psicopedagogia. Per elaborar el material es partia de l'anàlisi de les capacitats i de les necessitats d'alumnes de les edats compreses entre tretze i setze anys.<sup>438</sup>

El material publicat pel Grup 13-16 consta d'un petit llibre distribuït en cinc grans apartats i que vol ser una història social de la indumentària; va acompanyat d'un quadernet amb làmines de retallables. El llibre, anomenat *Así vestía Europa (1450-1850)* i al que ja hem fet referència anteriorment, consta de cent trenta pàgines amb una introducció titulada "El vestido no sólo sirve para proteger del frío" i cinc capítols que són els següents:

- I. Con las ciudades, una nueva forma de vestir
- II. Europa, un mosaico de vestidos
- III. El siglo XVII: la corte i los mendigos

<sup>434</sup> ALTAMIRA, R. *La enseñanza de la Historia*. Madrid, 1895. Hi ha una reedició de l'editorial Akal, Madrid, 1997.

<sup>435</sup> MAJÓN, A. *El maestro mirando hacia fuera o de adentro a fuera*. Madrid: Patronato de las Escuelas del Ave María, 1949.

<sup>436</sup> Els membres que van formar part d'aquest grup d'innovació didàctica són Antonia del Baño, Jesús Domínguez, Camino García, Antonia Loste, Joaquim Prats, Joan Santacana, Imma Socies i Gonzalo Zaragoza.

<sup>437</sup> DEL BAÑO, A. (et alii) *Así vestía Europa (1450-1850)*. Barcelona: CYMIS, 1981.

<sup>438</sup> Per una valoració d'aquesta experiència vegis PRATS, J. "Las experiencias didácticas como alternativa al cuestionario oficial: reflexiones críticas sobre las experiencias 'Germanía-75' e 'Historia 13-16'", a CARRETERO, M.; POZO, J. I.; ASENSIO, M. (comp) *La enseñanza de las Ciencias Sociales*. Madrid: Aprendizaje Visor, 1989, pp. 201-210.

IV. El siglo XVIII: de las medias a los pantalones

V. El siglo XIX: gorras i sombreros

Les tesis fonamentals del llibre parteixen de la idea que el vestit i la indumentària al llarg del temps han tingut diverses funcions, de les quals es destaca el seu paper com indicador del poder econòmic i social, com a termòmetre dels avenços científico-tècnics i com a indicador cronològic. En la mateixa introducció es fa esment que l'objectiu és comprendre “los cambios y la continuidad que constituyen la trama viva de la Historia.”<sup>439</sup> Finalment, el llibre acaba amb una bibliografia molt breu i un “vocabulario básico”.

Cada un dels capítols presenta una doble pàgina inicial on sembla que es volen reflectir els principals fets històrics del període que ajudaran a interpretar el vestit. Així, el capítol primer, titulat, com ja hme dit, “Con las ciudades, una nueva forma de vestir”, presenta una introducció històrica al segle XV i un apartat interessant titulat “El abandono del traje largo”. Els fets històrics que es remarquen son el renaixement urbà de la baixa Edat Mitjana, la importància del comerç d'espècies, les grans expedicions geogràfiques transatlàntiques, el comerç intereuropeu entre el cercle de la Hansa i les ciutats italianes, la nova societat burgesa i el naixement de l'estat modern.

Totes aquestes transformacions es relacionen, segons els autors, amb l'aparició d'un vestit curt que es contraposa amb el llarg i que s'identifica amb el nou esperit de la burgesia urbana, caracteritzada per una moral cada vegada més laica en contraposició amb la ideologia dominant a l'alta Edat Mitjana. En les làmines de retallables es contraposa, també, el vestit llarg amb el vestit curt, tot fent ben evident elements com la seda, el vestit femení, que remarca l'anatomia, fins i tot amb un coixí a la panxa de les dames, el capell en forma de banyes, etc.

En un esquema molt senzill, i aquest capítol vol relacionar el pensament de la burgesia urbana, basada en el comerç i en la banca, amb la introducció d'un indumentària més atrevida i que remarca la diferenciació de gèneres.

---

<sup>439</sup> DEL BAÑO, A. (et alii) *Así vestía Europa (1450-1850)*. Barcelona: CYMIS, 1981, p. 5.

El següent capítol, titulat “Europa, un mosaico de vestidos”, també té una introducció i dos apartats, “El lujo en la indumentaria” i “Predominio de la moda espanyola”. Dos apartats més fan referència al “Desarrollo de la fabricación de tejidos” i a la “Indumentària militar i uniformes”. Els fets claus que es remarquen en aquest capítol, que bàsicament vol cobrir el segle XVI, són l’aparició de les monarquies absolutes, el moviment humanista i el Renaixement, la importància creixent de la banca europea, les reformes i les lluites religioses, l’existència de grans capes de marginats en la societat europea de l’època i, sobretot, l’Imperi Hispànic de Carles I i Felip II. Tots aquests fets històrics es relacionen amb una creixent introducció del luxe en la indumentària, en l’aparició de teixits cada cop més rics i luxosos, fruit de l’arribada massiva de plata i or americans, i, sobretot, amb l’Imperi Hispànic, al qual s’atribueix la difusió d’una moda d’homes i dones caracteritzada pel vestit negre. Tot aquest procés es relaciona amb el desenvolupament de les idees mercantilistes, encara que aquestes no apareixen amb aquest nom. El darrer apartat d’aquest capítol fa referència a la indumentària militar i la seva influència sobre la dels civils i posa com a exemples “las cuchilladas” i “las hombreras”; les primeres es relacionen amb els estrips de la guerra, i les segones amb la necessitat de portar un coixí per recolzar l’armadura i esmorteir els cops dels trets.

A aquest capítol li corresponen uns retallables on els prototips masculins i femenins porten una rica indumentària on destaquen els “verdugados” i els “corseletes” de les dones i el clàssic vestit masculí amb “acuchillados”, “hombreras” i bragueta prominent. La idea central del capítol sembla que vulgui ser relacionar la riquesa aparentment austera de la indumentària de negre de la cort espanyola, amb l’arribada de l’or i la plata americans que justificarien el luxe.

El capítol tercer es titula “El siglo XVII: la corte i los mendigos”; ja en la doble làmina de dibuixos inicials s’indica la idea central del capítol: l’hegemonia francesa a Europa durant els regnats de Lluís XIII i Lluís XIV, que pren el relleu al poder espanyol. Les altres idees dominants són les de la creació de les companyies d’índies i el contrast entre rics i pobres en la societat barroca. Aquest capítol compta amb diversos apartats; comença amb una petita introducció sobre “El vestido barroco” i li segueix un llarg capítol titulat “La corte francesa dicta la moda europea” i que en realitat ve a dir com des de Versailles es decidia tot. Tres petits apartats fan referència al negre com a vestit

de la burgesia, a l'uniforme militar i als nous materials emprats en la indumentària; i un darrer apartat parla de la moda espanyola.

Els retallables, en aquest cas, mostren al complexitat del vestit barroc i semblen especialment útils per posar de manifest canvis i continuïtats.

El quart capítol, dedicat al segle XVIII, es titula “El siglo XVIII: de las medias a los pantalones”. La doble làmina de dibuixos introductoris és també, en aquest cas, molt il·lustrativa, ja que hi ha una il·lustració que fa referència a les plantacions esclavistes de cotó, a la Revolució Industrial, a la Independència dels Estats Units d'Amèrica, al pensament il·lustrat i als viatges britànics de Cook i altres vers el Pacífic. Tota la introducció al capítol remarca el creixent paper d'Anglaterra en el comerç mundial i en l'obertura de rutes vers el llunyà orient. Aquest darrer fet es relaciona amb la introducció d'elements xinesos en la moda –apartat 1 “La moda China i los petimetres”; mentre que la segona meitat de segle es planteja la penetració de la moda britànica – apartat 2 “Los clásicos y... los ingleses”-. Un darrer apartat –apartat 3 “La revolución y la moda”- explica com la Revolució Francesa va canviar la indumentària.

Els retallables que acompanyen aquest períodes són dobles; d'una banda, una parella vestits segons la moda francesa del segle, on hi destaquen perruques i les perxes per col·locar-les, així com el “tontillo” i el “corsé” femenins i les mitges, la jupa, la camisa amb *chorreras* i la casaca masculins; pel que fa al segon retallable, es tracta d'una parella vestida segons la moda revolucionària, ell porta pantalons i jupa curta –armilla-, i ella du vestit de mussolina, un xal i sabates planes.

La idea central d'aquest capítol és doble, d'una banda, mostrar la creixent influència d'Anglaterra en el món de la moda com a resultat del seu poder creixent en el món, i, de l'altra, mostrar com les idees de la Revolució Francesa van influir fortament en la indumentària.

Pel que fa al darrer capítol, curiosament li manca la doble pàgina d'il·lustracions i es titula “El siglo XIX: gorras y sombreros”. Aquest capítol està dividit en cinc apartats; en el primer es parla del Romanticisme i la moda romàntica, remarcant “el estilo inglés”; en el segon apartat, titulat “Los años de la crinolina”, es destaca com la burgesia conservadora torna a constreynir els vestits de les dones amb cotilles i crinolines mentre

una exagerada diferència de gènere manté els homes en l'austeritat gairebé monàstica. Hi ha un tercer apartat, anomenat “Las dudas de fin de siglo”, on es contrasten les lluites per l'emancipació amb els polissoes. El quart apartat parla de “Campesinos y proletarios” i és el que permet enllaçar amb el títol del capítol que fa referència a “gorras y sombreros”.

És interessant l'epíleg, molt curt, on es comenta la frase “dime cómo vistes y te diré quién eres” tot transformant-la en un nou aforisme, certament menys brillant, i que diu “dime cómo vistes y te explicaré la historia de tu tiempo”. Tot acaba amb un mapa conceptual sobre la Revolució Industrial i la indumentària.

Els retallables, en aquest cas, mostren el vestit de meitat de segle, amb un gran contrast entre el vestit de l'home i el de la dona.

Aquesta part del mètode didàctic emprat pel Grup 13-16 no sembla que hagués generat cap manual i tot dona la impressió que si es va experimentar no se'n va fer cap publicació. Si es volgués fer una valoració i anàlisi crítiques, el primer que cal dir és que sempre és difícil l'anàlisi *postmortem*, ja que els mètodes didàctics només els valida l'ús. Amb tot, des del punt de vista conceptual, el primer que sorprèn és que aquesta història de la indumentària comenci a l'Edat Mitjana i s'acabi, precisament, al segle XIX. Com justificar l'absència d'un capítol que hauria pogut ser tan ric referit a la Història Antiga, i per què prescindir de la indumentària del segle XX, que hauria pogut atreure, sense dubte, l'interès dels adolescents més que la crinolina? No en tenim la resposta, però podria ser degut a un fet exterior a la història de la indumentària; el Grup 13-16 havia publicat una llarga introducció metodològica a com treballar la Història i la majoria dels quaderns de treball acabaven a l'Edat Mitjana, amb una forta presència d'Arqueologia i Història Antiga. Així, doncs, si es volia fer una història “amb continuïtat”, és a dir, al llarg del temps, s'havia de començar, justament, quan s'acabava la part anterior. Pel que fa a prescindir del segle XX es fa difícil trobar la resposta, però el mètode originari britànic acabava els estudis de la línia del temps o “en continuïtat” amb els anomenats “estudis en profunditat”, que sovint tractaven del segle XX. Si aquesta hagués estat la idea, s'explicaria que la indumentària cobrís del segle XV al segle XIX, és a dir, la part central de la Història que figurava als currículums escolars.

Aquest intent de fer una història social de la indumentària destinada a joves i infants va ser pioner tant en els mètodes didàctics com en l'aspecte de la Història de la Indumentària, ja que quan aquest llibre es va publicar hi havia molt poca bibliografia en castellà i es va haver de recórrer a fonts primàries. De fet, darrera de cada un dels retallables hi ha vestits i personatges extrets de la Història de l'Art, sobretot de la pintura, alguns d'ells perfectament identificables. En el trasllat de les pintures a l'oli a retallables, els autors del mètode cometien oblits greus com, per exemple, no citar les fonts primàries de les que se n'ha extret el retallable. En un mètode didàctic que es volia basar en la metodologia de la Història, no desvetllar les fonts primàries és sempre un error. D'altra banda, el mètode sembla que renunciés a l'ús de la pintura com a font d'informació, ja que les il·lustracions del llibre són simples suports visuals sense qüestionari d'observació ni res que s'hi assembla.

Amb tot, la idea del mètode, que es basava en estudiar canvis i continuïtats, era brillant i intuïm que efectiva.<sup>440</sup> Si imaginem un grup d'adolescents reunit a l'entorn de tauletes observant una làmina de retallables, comparant-la amb el període següent i extraient-ne semblances i diferències ens adonem com a través del vestit s'intentaria identificar allò que canviava i allò que no; per esbrinar les causes d'aquests canvis calia anar al llibre o bé formular hipòtesis. En tot cas, per formular hipòtesis era imprescindible conèixer les principals característiques del període històric, i és ben clar que aquest és un dels objectius de qualsevol mètode d'ensenyament de la Història.

Des del punt de vista didàctic el mètode que estem comentant no era massa diferent dels centres d'interès que havia posat de moda el mètode Decroly encara que en cap cas els autors esmenten aquesta relació. En realitat es tractava d'atreure l'atenció dels alumnes envers la indumentària i les disfresses. Per aquest motiu, fins i tot, hi ha un vídeo publicat pel Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya en què es fa referència a una mena de desfilada de models i es relaciona la moda amb la Història. El guió i la filosofia que hi ha darrera d'aquesta producció és la del Grup 13-16, encara que, en aquest cas, figura com a autor un membre del grup.

---

<sup>440</sup> Nosaltres, al llarg dels cursos 2006-2007 i 2007-2008 vam procedir a experimentar parcialment la idea central d'aquest mètode. L'objectiu era veure si realment funcionava en un tram d'edat que no tenia res a veure amb els 13-16 anys. Es tractava dels cursos de Didàctica de les Ciències Socials destinats a l'Ensenyament de Mestres. L'experiència la recollim en l'annex número III.

Posteriorment, se suposa que començava l'estudi de la indumentària amb l'anàlisi de les unitats basades en els retallables. Aquesta història havia de ser treballada a classe després de les unitats introductòries titulades "Hacer Historia: el trabajo de detective", a què ja hem fet esment.<sup>441</sup> Per tant, se suposava que els alumnes ja havien après a formular hipòtesis, analitzar i classificar fonts i a fer preguntes. Per tant, en teoria, i si el mètode havia funcionat, estaven en condicions d'interrogar-se sobre els canvis i continuïtats que hi havia darrera de la indumentària.

### 12.3. Problemes de l'ensenyament de la Història: possibles aportacions de la indumentària vers la construcció d'un currículum integrat

Encara que la problemàtica de l'ensenyament d'una disciplina intrínsecament no hauria de tenir massa a veure amb els idearis, els models ideològics imperants al sistema educatiu i les modificacions o reformes d'aquests mateixos sistemes, és obvi que els problemes de l'ensenyament de la Història a Espanya no es poden deslligar de les sotragades que han provocat en l'educació les successives reformes i contrareformes del sistema en el darrer mig segle. Per valorar fins a quin punt determinades concepcions de l'ensenyament o l'aplicació de marcs legals nous poden influir en els problemes d'ensenyar Història només cal tenir present els criteris d'aplicació dels anomenats mínims; és a dir, dels conceptes bàsics mínims d'Història que s'han d'introduir en el sistema educatiu.<sup>442</sup> L'aplicació d'aquests mínims a l'Educació Secundària i al Batxillerat espanyols a l'any 2000 va comportar una tornada a programacions inabastables i de caràcter clarament regressiu respecte al currículum existent. Per tant, és evident que la didàctica i el marc legal en què aquesta es desenvolupa no són variables independents. D'altra banda, l'ensenyament de la Història també va molt lligat a les problemàtiques específiques de cada una de les seves parts; no comporta la

<sup>441</sup> DEL BAÑO, A. (et alii) *Hacer Historia: trabajo de detective*. Barcelona: CYMIS, 1981.

<sup>442</sup> VALLS, R. "No basta con oír y repetir: la ampliación de las enseñanzas mínimas y sus efectos", a *Ciencias sociales: los avatares de las reformas. Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Núm. 33, Barcelona: Graó, 2002, pp. 52-57. Vegis també PAGÈS, J. "El currículum de ciencias sociales, geografía e historia en el Real Decreto de Enseñanzas Mínimas de diciembre de 2000, ¿un ejemplo de calidad educativa?", a *Ciencias sociales: los avatares de las reformas. Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Núm. 33, Barcelona: Graó, 2002, pp. 69-77. En aquest sentit, un punt de vista interessant sobre la deconstrucció de la reforma i la seva implicació en l'ensenyament-aprenentatge de la Història és el de HERNÁNDEZ, F. X. "Dinámicas curriculares en ciencias sociales. La Reforma y su deconstrucción", a *Ciencias sociales: los avatares de las reformas. Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Núm. 33, Barcelona: Graó, 2002, pp. 78-93.



mateixa problemàtica ensenyar història antiga<sup>443</sup> que ensenyar història medieval<sup>444</sup> o història contemporània.

Amb tot, i malgrat que totes les qüestions relatives a l'organització del currículum o continguts específics, és a dir, tipus d'història que es vol ensenyar, són importants a l'hora d'analitzar la problemàtica general, nosaltres ens voldríem centrar en els problemes de tipus cognitiu, és a dir, el filtre pel que han de passar els continguts que volem ensenyar; i aquest filtre, a nivell cognitiu, és evident que és la ment de l'alumne.

Ja fa anys que alguns autors van voler estudiar aquesta qüestió al nostre país,<sup>445</sup> i els resultats van ser descoratjadors; els autors volien centrar la investigació en veure com els alumnes aprenien els conceptes socials bàsics, com conceptualitzaven el temps històric, com solucionaven problemes hipotètic-deductius i la comprensió de la causalitat històrica. La metodologia que van fer servir era molt simple i, fins i tot, primària. Van elaborar un qüestionari amb allò que ells anomenaven “conceptos básicos” extrets dels llibres de text de 6è, 7è i 8è de l'antiga EGB. Els conceptes que van seleccionar sorprenentment, eren abstraccions com, per exemple, “imperialisme”, “feudalisme”, “cronologia”, etc. Als alumnes se'ls donava una sèrie de definicions agrupades en sèries de quatre i ells havien de triar entre la que els autors anomenaven “correcta”, la incorrecta, l'anecdòtica i la incompleta. Els resultats van ser devastadors, ja que la meitat dels conceptes eren compresos “inadecuadament”. En realitat, els enquestats només havien de reconèixer i no havien de formular ells la definició –només faltaria-; però el problema era, segurament, no tant de conceptualització, sinó probablement de comprensió lectora. De tota manera, voler avaluar la conceptualització a partir d'abstraccions com les elegides realment era, com a mínim, agosarat.

Pel que fa al temps històric, que abordarem en l'apartat subsegüent, apuntem aquí que els resultats de l'esmentada investigació van anar per un camí semblant. Per altra part, si mirem el resultat de la investigació referida a problemes hipotètic-deductius, hi ha un

---

<sup>443</sup> Vegis al respecte ÁLVAREZ-SANCHÍS, J. R.; HERNÁNDEZ, D.; MARTÍN, M. D. “Prehistoria e Historia Antigua en la enseñanza secundaria. Tradición e innovación en los textos escolares”, a *Historia Antigua en la Enseñanza. Iber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Núm. 6, Barcelona: Graó, 1995, pp. 31-38.

<sup>444</sup> Vegis SABATÉ, F. “La Edad Media en nuestro presente”, a *Historia medieval en la Enseñanza. Iber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Núm. 14, Barcelona: Graó, 1997, pp. 23-36.

<sup>445</sup> CARRETERO, M.; POZO, J. I.; ASENSIO, M. “Problemas y perspectivas en la enseñanza de las Ciencias Sociales: una concepción cognitiva”, a CARRETERO, M.; POZO, J. I.; ASENSIO, M. (comp) *La enseñanza de las Ciencias Sociales*. Madrid: Aprendizaje Visor, 1989, pp. 15-29.



element previ que cal tenir present: els autors volien fer una recerca sobre la solució de problemes hipotètico-deductius amb contingut social, però era ben clar que segons els resultats de la seva primera recerca sobre conceptes claus bàsics els alumnes enquestats no coneixien aquestes abstraccions, per tant, si fracassaven en la primera de les enquestes, lògicament havien de fracassar en la de construcció d'hipòtesis, no pas perquè necessàriament els adolescents no sabessin formular hipòtesis, sinó, sobretot, perquè els conceptes amb què se'ls interrogava eren abstractes i estaven fora del seu llenguatge habitual. El mètode amb què treballaven també era molt simple, ja que proporcionava als alumnes taules de dades sobre emigracions i un llistat de possibles causes de naturalesa molt diversa. La tasca dels alumnes enquestats era verificar si les causes proposades eren correctes o incorrectes, sempre atenent els resultats de la taula. No cal dir que el resultat d'aquestes enquestes van ser també devastadors; encara que no es va comprovar prèviament si allò que fallava no era el pensament hipotètic-deductiu, sinó simplement coses tan elementals com la manca de pràctica en el maneig de taules i, probablement, el desconeixement matemàtic de les aplicacions bijectives.

Per verificar la comprensió de la causalitat, els alumnes llegien un petit text en què es descrivia l'evolució d'un país imaginari i, tot seguit, se'n donava una llista de possibles causes. El resultat era que els alumnes més petits no establien relacions entre els factors, mentre que els més grans, sí. Només la meitat dels alumnes de BUP donaven respostes acceptables; els alumnes de 6è no ho relacionaven. Quines conclusions en van treure, els autors?

Els autors fan dues precisions, la primera relaciona el nivell de respostes amb la condició socio-econòmica i cultural en què es desenvolupa l'alumnat, tot dient que aquest factor és decisiu; la segona compara els seus resultats amb els d'alumnes anglesos, on s'han fet treballs semblants i afirmen que els resultats no són diferents.

És ben clar que la resposta a aquestes qüestions, en els darrers anys, ha estat lligada a les investigacions psicopedagògiques i psicològiques de Piaget, especialment en els seus treballs del desenvolupament cognitiu dels adolescents. Segons Piaget, aquests alumnes no entenien els continguts escolars ni de ciències socials ni de ciències naturals perquè el seu desenvolupament cognitiu no els ho permetia. Segons ell, no havien arribat al nivell de les operacions formals; aquestes operacions formals van lligades al maneig de

conceptes abstractes i a resoldre problemes complexos. El pensament piagetianà aplicat a l'estadi que en podríem dir adolescent es caracteritza per l'absència d'aquestes tres habilitats:

- a. Capacitat de formular hipòtesis i comprovar-les sistemàticament
- b. Capacitat d'utilitzar procediments de control de variables
- c. Capacitat de raonar sobre proposicions verbals i no solament sobre fets concrets

Els autors esmentats posen en entredit els resultats dels estudis de Piaget, o com a mínim els matisen, però arriben a conclusions semblants, encara que per motius diferents. Entre aquests motius esmenten la influència negativa que exerceixen les idees prèvies i com aquestes generen contradiccions.

Amb tot, quan aquest mateix estudi es va aplicar a alumnes de COU, a estudiants d'Història i a estudiants de Física els resultats van ser igualment descoratjadors.<sup>446</sup>

No tots els autors estan d'acord amb aquests resultats i, de fet, hi ha concepcions de la psicologia cognitiva que parteixen de pressupostos i bases radicalment diferents. Howard Gardner,<sup>447</sup> en una de les seves obres clàssiques, dedica un capítol, el sisè, a allò que ell anomena una educació per la comprensió. Aquest autor nord-americà considera fonamental introduir els estudiants en allò que ell en diu les formes principals del pensament disciplinar, i entre les disciplines triades per ell per analitzar hi ha la Història. Gardner no considera essencial examinar totes les disciplines, com tampoc tots els períodes de la Història. Allò important, per ell, és que l'estudiant explori amb una profunditat suficient un nombre raonable d'exemples. El seu objectiu és que l'alumne pugui veure com actua l'investigador, ja sigui un geòmetra, un artista o un historiador. Adverteix que no s'ha de confondre aquest objectiu amb el de transformar els alumnes en experts a escala reduïda d'una disciplina concreta, com la història o la matemàtica. El psicòleg nord-americà diu que és molt difícil per un docent deixar de costat tantes disciplines interessants o tants capítols importants de la història; per això, pocs

---

<sup>446</sup> Sobre aquest darrer estudi resulta especialment interessant la pàgina 34 del llibre analitzat: CARRETERO, M.; POZO, J. I.; ASENSIO, M. (comp) *La enseñanza de las Ciencias Sociales*. Madrid: Aprendizaje Visor, 1989, p. 34.

<sup>447</sup> GARDNER, H. *La educación de la mente y el conocimiento de las disciplinas*. Barcelona: Paidós, 2000.

educadors opten per aquest mètode. Sembla més gratificant dedicar cinc minuts a cada disciplina per aconseguir un vernís cultural sense embrancar-se en un estudi amb profunditat. D'aquesta manera l'ensenyament de la història es converteix en un llistat de conceptes que, com que han de ser molt generals per englobar-ho tot, necessàriament força a què l'ensenyament-aprenentatge sigui molt superficial. És aquesta superficialitat i, per tant, la impossibilitat d'aprofundir, allò que condueix a recórrer a abstraccions molt obtuses, de difícil comprensió, no sols pels infants i els adolescents, sinó per tothom. Aquest tipus de resums de la història que troben la seva màxima expressió en els anomenats llibres de text, on els autors han definit la Il·lustració en deu línies o han de dir en dues pàgines allò que és més rellevant de la Revolució Francesa, resulten avorrits, abstractes i, el que és més greu, són falsos. Gardner ironitza sobre això que diem amb la frase següent: “Bueno, muchachos, ya hemos hablado bastante del Holocausto. Ahora toca hablar de los hologramas.”<sup>448</sup>

No cal dir que el sarcasme de l'autor va més enllà de l'exercici al qual van sotmetre els estudiants els investigadors espanyols Asensio, Carretero i Pozo, i de què ja n'hem fet esment. Ell escriu que qui dubti de la inutilitat d'aquesta mena d'aprenentatges superficials que faci una prova senzilla a qualsevol grup d'estudiants després d'un temps d'haver fet l'examen, o bé que s'agafi un grup escollit de funcionaris i legisladors “que insistieron en atiborrar el currículo con cantidades tan inmensas de datos y conceptos aislados”,<sup>449</sup> i que ben segur que han estudiat les beceroles de la història, i que se'ls torni a examinar, i afegeix que, en aquest cas, demana que es facin públiques les puntuacions.

Gardner afirma que quan una persona comprèn realment un concepte vol dir que el pot aplicar de forma apropiada en qualsevol altra situació; i si no és així, considera que no hi ha hagut aprenentatge suficient. En una altra obra seva,<sup>450</sup> demostra empíricament que ni els millors estudiants de les millors escoles arriben a comprendre la meitat dels conceptes curriculars. Per tant, no es tracta necessàriament d'una dificultat intrínseca de la ment, sinó, probablement, del fet que no hi ha hagut aprenentatge. També ell ha experimentat això entre els estudiants de Física de les millors universitats, com el MIT –

<sup>448</sup> Op. cit. p. 137.

<sup>449</sup> Op. cit. p. 137.

<sup>450</sup> GARDNER, H. *La mente no escolarizada*. Barcelona: Paidós, 1997.

Massachusetts Institute of Technology- de Boston; el rendiment d'aquests estudiants és acceptable en els exercicis de classe o en els exàmens, però quan se'ls demana que ho apliquin a fenòmens quotidians no poden donar una explicació satisfactòria “y, lo que es peor, tienden a dar el mismo tipo de respuestas que otras personas –incluyendo niños pequeños- que nunca han estudiado mecánica.”<sup>451</sup>

De les tesis de Gardner es dedueix que quan els infants i els adolescents desenvolupen guions sobre fets de la vida quotidiana, des d'un aniversari fins una festa local, independentment de la seva edat interpreten i recorden nous esdeveniments d'acord amb patrons que ja els són familiars. L'autor a qui estem seguint en aquesta anàlisi fa un símil curiós; considera que des de ben petits els nens i nenes estan avesats a arguments i guions com els de la Guerra de les Galàxies. En el fons, per aquests guions, la vida consisteix en una lluita entre les forces del bé i les del mal on els bons sempre guanyen. Moltes pel·lícules i programes de televisió s'adeqüen a aquest argument i reforcen aquest preconcepte. D'altra banda, quan els professors d'història expliquen els fets reals, com la Primera Guerra Mundial, intenten mostrar la complexitat de les seves causes. Malgrat les classes d'Història, on els estudiants aprenen a donar explicacions complexes sobre aquests fets, quan es troben en situacions reals la majoria tenen una manera de pensar elemental i invoquen el guió tan ben après de la Guerra de les Galàxies. Amb això, el que Gardner vol dir és que els preceptes els aprenem molt bé; el seu aprenentatge és profund i eficaç. En canvi, els conceptes històrics que l'escola ensenya són més fràgils; sobre el paper, la quantitat de conceptes que s'ensenyen és impressionant, però, mentre allò que s'ha anat gravant a la ment des de petits i de forma amena perviu inalterable en la ment, allò que s'ha après en l'ensenyament formal es va difuminant ràpidament a mesura que passa el temps i al final del procés allò que en resta inalterable és allò que fou gravat inicialment. De tot això es dedueix que l'aprenentatge de la història, com el de qualsevol altra matèria, és més eficaç quan més aviat es produeixi i com intensament i profundament s'hi arribi.

És per aquests motius que el pitjor que pot fer un professor d'història és acabar el programa a la força, independentment de la profunditat a què es pugui arribar. Només un treball molt ric, variat i, sobretot, profund sobre temes significatius pot posar en

---

<sup>451</sup> GARDENER, H. *La educación de la mente y el conocimiento de las disciplinas*. Barcelona: Paidós, 2000, p. 139.

quarantena els preconceptes falsos. Allò que es treballa a fons, relacionant molts factors i a partir de realitats materials concretes és allò que pot tenir possibilitats de ser gravat en la ment dels infants, independentment del tipus de matèria –història, art, ciències naturals, etc-. Les dificultats en l’aprenentatge no rau en la naturalesa de les matèries, sinó en la manera d’aprendre-les.

Les tesis d’aquest autor nord-americà fonamenten la hipòtesi que parteix de la base que si una persona examina a fons un tema concret té moltes més possibilitats d’aprendre a pensar científicament que si assimila cent exemples diferents procedents d’una dotzena de camps.<sup>452</sup>

Aquest pensament, així com el model d’ensenyament-aprenentatge que hi ha al darrera del treball de Gardner ens és especialment útil per nosaltres, que pretenem construir un model didàctic a partir de la història de la indumentària. En efecte, la indumentària es materialitza amb objectes concrets que són les peces de roba que hi ha als museus, els complements i les fonts primàries iconogràfiques de molts museus d’art o de col·leccions fotogràfiques. No cal dir que la indumentària té també fonts primàries de base textual, que van des d’inventaris fins a fonts notarials, correspondència o llibres de comptes. Si és cert, i els capítols anteriors intenten explicitar-ho suficientment, que la indumentària és significativa és evident que constitueix un element d’estudi de la història prou important, ja que comprèn a tots els humans, de tots els temps i a qualsevol lloc del món. El seu estudi en profunditat, encara que només fos d’un petit període, o fins i tot d’un determinat nombre de peces, ens hauria de permetre ensenyar a fons el funcionament del pensament científic, fins a l’extrem de poder-lo replicar. Amb tot, hauria de quedar ben clar que el simple coneixement dels fets o dels objectes indumentaris tampoc tindrien sentit, ja que una ment disciplinada requereix submergir-se profundament en els detalls dels casos concrets, desenvolupar allò que Gardner en diu la musculatura disciplinària. La inutilitat d’aprendre definicions, llistes i altres detalls es fa ben palesa, ja que tots aquests elements els podem tenir literalment a la punta dels dits: “basta con teclear una breve orden en un ordenador de mano, o incluso puede que nos baste con decir en voz alta, ‘¿Cuál es la capital de Estonia?’ o ‘¿Dónde se encuentra exactamente el Ecuador?’”. La pura memorización será anacrónica; sólo será

<sup>452</sup> Op. cit. p. 144.

necesaria para enseñar a los estudiantes a manejar la versión informática que en aquel momento pueda haber de la [Enciclopedia] *Britannica*.”<sup>453</sup>

Un cop plantejats alguns dels problemes reals o falsos que rodegen l'ensenyament-aprenentatge de la història ha arribat el moment de plantejar fins a quin punt la indumentària pot ser l'eix estructurant d'un currículum integrat.<sup>454</sup> És evident que parlar d'un currículum integrat vol dir, en primer lloc, superar la simple juxtaposició de matèries com a elements estructurants del currículum. En la concepció tradicional de l'ensenyament de l'espai i el temps es juxtaposaven dues disciplines, la Geografia i la Història, sense que realment les dues estiguessin integrades. Es tractava, doncs, de dues disciplines separades amb mètodes diferents. Quan aquest binomi va voler ser superat, simplement s'hi van juxtaposar altres ciències socials com la sociologia, l'antropologia, el dret o l'economia, i a vegades, fins i tot, l'ètica. Si juxtaposar dues disciplines ja és complicat, fer-ho amb cinc o sis és, simplement, impossible. El resultat ha estat la destrucció de l'ensenyament de la geografia i la història. Parlar d'un currículum integrat d'aquestes dues disciplines implica, també, un altre binomi, que és el de conceptes i mètodes. També en aquest camp es podria fer una simple juxtaposició i parlar dels conceptes històrics i posteriorment parlar i treballar els mètodes d'anàlisi de la història. Naturalment, la simple juxtaposició dels dos elements ha estat una pràctica gairebé clàssica, quan en els manuals es col·loquen d'una banda els conceptes “que s'han d'estudiar” i, per l'altra, els exercicis “que s'han de fer”. Si als conceptes i mètodes de la història hi sumem els de la sociologia, els de l'antropologia, l'economia i el dret, el resultat és un caos que només un sistema educatiu estúpid podria proposar. Pensem que voler ensenyar els mètodes de treball de la història, de la geografia, de la sociologia, del dret, etc. obligaria a una extensió tal que faria inviable l'ensenyament de la matèria. En aquest cas, del resultat ja no en podríem dir història, sinó que hauríem de parlar d'un magma simple, reduccionista i, sobretot, inútil. En aquest cas estaríem a les antípodes de l'anàlisi i de les tesis de Gardner.

La indumentària, en la mesura que, d'una banda, és significativa des del punt de vista històric, però que també ho és des del punt de vista geoestratègic o, simplement,

---

<sup>453</sup> Op. cit. p. 145.

<sup>454</sup> Una reflexió aprofundida sobre els currículums integrats la veiem a CALAF, R. *Didáctica de las ciencias sociales: didáctica de la historia*. Barcelona: Oikos-Tau, 1994, pp. 22-27.

geogràfic, permet integrar les dues matèries emprant el mètode d'anàlisi específic de cada una d'elles, si fos necessari. D'altra banda, la indumentària podria integrar totes les ciències socials que es consideri necessàries. Així, per exemple, imaginem el dret, que per molts podria ser una ciència social; com s'integra amb la indumentària? La resposta és relativament simple: la història de la indumentària és un seguit de regulacions i desregulacions; ja sigui mitjançant pragmàtiques o de lleis, les societats històriques han regulat allò que els homes i dones poden o no poden portar; en moltes societats s'ha perseguit i es persegueix que els homes vesteixin de dones, i a l'inrevés; en d'altres societats, les pragmàtiques han regulat allò que cada estament pot portar d'indumentària fins a detalls inversemblants. En la nostra mateixa societat, qui es vestís d'arquebisbe o de capità general podria ser jutjat per usurpació de la personalitat de l'altre. Per tant, és evident que totes aquestes normes, siguin justes o no, són legals en cada una de les societats històriques que comentem, doncs el dret i la justícia són dos conceptes que sovint no van plegats. L'estudi de la legalitat permet descobrir la filosofia de la llei, i aquesta filosofia és evident que està al servei de l'essència de la societat que vol regular. Així, per exemple, les pragmàtiques de la monarquia de Lluís XIV regulant la indumentària que podia i no podia portar la burgesia, en el fons, són la constatació evident d'un estat, el de l'Antic Règim, que allò que pretenia protegir, precisament, eren els estaments privilegiats i que impedia que per qualsevol motiu el tercer estament destaqués per sobre dels altres dos.

La indumentària, per tant, encara que només sigui tractada com a simple centre d'interès, pot nuclearitzar al seu entorn els conceptes més fonamentals de la història, sense oblidar, si es volgués, molts dels conceptes inherents a altres ciències socials. I, d'altra banda, l'anàlisi científica de la indumentària està tan lligat a la història que és molt difícil parlar de mètodes sense, al mateix temps, fer-hi jugar conceptes; és en aquest sentit que proposem treballar la indumentària com a nucli central d'un currículum integrat i no pas com un element més en una simple juxtaposició de matèries més o menys afins denominades ciències socials.

L'essència d'aquesta proposta és emprar la indumentària com a base per poder inculcar en els estudiants el funcionament del pensament científic en el camp de la història. És evident que no hauria de ser necessari conèixer o dominar tota la història, i aquest no pot ser mai l'objectiu didàctic. Parafrasejant Howard Gardner, "Lo importante es que

los estudiantes exploren con una profundidad suficiente un número razonable de ejemplos para que puedan ver cómo piensa y actúa un científico, [...] un historiador. Este objetivo puede alcanzarse aunque los estudiantes sólo investiguen [...] un período histórico. Debo insistir en que el propósito de esta inmersión no es hacer de los estudiantes unos expertos a escala reducida en una disciplina dada, sino conseguir que empleen estas formas de pensamiento para comprender su propio mundo.”<sup>455</sup>

Imaginem que seguint allò que hem transcrit en el paràgraf anterior proposem l'estudi en profunditat d'una part de la història, centrant-nos en els usos indumentaris; imaginem, encara, que ens plantejem aplicar-nos a un període. Imaginem que proposem treballar el segle XVIII. Al llarg d'aquest segle, i fins a la revolució, les dones es van caracteritzar, com ja hem fet esment en capítols precedents, per l'ús molt freqüent del *miriñaque*, també anomenat *panier*. Es tracta d'àmplies anelles de metall que van anar variant la forma, sobre les que s'hi col·locava un vestit que indefectiblement s'eixamplava, fins arribar a fer una rotllana d'un metre i mig. Normalment consistia en tres anells de metall superposats i cosits als enagos que es subjectaven gràcies a un quart anell col·locat a la cintura; hi havia varietats de crinolines que tenien únicament dues anelles, i a la cintura només empraven un cinturó. El volum de la faldilla produïa la sensació d'una cintura molt prima, ja que, a més a més, el *miriñaque* estava acompanyat d'una cotilla, que n'augmentava l'efecte. Aquesta moda francesa implicava un escot generós que mostrava, al menys, l'arrencament dels pits, mentre que el vestit, freqüentment, s'obria per davant, deixant a la vista la faldilla interior. Naturalment, sota aquesta fórmula indumentària s'amaguen una gran quantitat de detalls i variacions que feien que el vestit i, amb ell, la silueta de les dones canviessin al llarg del segle. Fins i tot, les variacions es donaven simultàniament, és a dir, la forma dels vestits variava dels anomenats vestit de dia als vestits de cort.

Aquest tipus d'indumentària femenina va ser àmpliament representada per alguns pintors de l'època, especialment Watteau i també Boucher, per la qual cosa no sols en tenim mostres molt ben conservades, en alguns museus, sinó que també podem veure l'efecte que feia el vestit posat en algunes de les principals dames de la cort com, per

---

<sup>455</sup> GARDENER, H. *La educación de la mente y el conocimiento de las disciplinas*. Barcelona: Paidós, 2000, p. 137.



exemple, Madame de Pompadour, la noia que Lluís XV havia triat com a amant i que realment actuava com a cortesana principal a la cort francesa.

Hi ha moltes formes de presentar aquest tema a alumnes adolescents o preadolescents, però si imaginem que fabriquem amb cartró rígid i anelles metàl·liques una cotilla i una crinolina i deixem que les alumnes d'una classe se'l emprovin haurem donat el primer pas per desencadenar tot un seguit de preguntes referides a aquest tema.<sup>456</sup> Aquestes preguntes és evident que poden apuntar vers camps molt diversos que van des del dret, l'economia, la moral, la sociologia o la geopolítica del segle XVIII.

Siguin quines siguin les preguntes que ens fem sobre els perquè d'aquesta indumentària i les hipòtesis possibles que formulem, el mètode a seguir des d'un punt de vista científic seria el següent: en primer lloc, recollir un bon nombre d'imatges que actuessin com a fonts històriques fonamentals; haurien de ser de procedència francesa, ja que l'exemple que hem posat és de la moda francesa del segle XVIII. Seria important adonar-nos de les variants entre la moda de cort i la de la gent del carrer. El segon pas ja és intentar veure, en alguns museus d'indumentària, ja sigui de forma directa, mitjançant visita, o indirecta, a través de la Xarxa, quines peces tenen exposades d'aquest període amb la finalitat d'observar-ne els detalls, els teixits i, fins i tot, la talla. Aquest exercici ens familiaritzaria i ens faria adonar d'aspectes minúsculs que segurament ens han passat desapercebuts com, per exemple, els encaixos prisats que portaven les dones en els escots i que s'anomenaven *tâtez-y* i que traduït literalment vol dir "toqueu aquí".<sup>457</sup> El tercer pas, metodològicament parlant, ja hauria de ser la discussió de la hipòtesi i veure si a partir de les fonts primàries realment es pot verificar alguna cosa. El procés de discussió de la hipòtesi probablement ens portaria a cercar més fonts –gràfiques, objectuals o escrites– i a relacionar el vestit amb fets i circumstàncies històriques de l'època. Finalment, hauríem d'extreure conclusions que no necessàriament serien una validació de la hipòtesi, però sí el resultat d'una anàlisi

<sup>456</sup> Durant el curs 2007-2008, en dues classes de Didàctica de les Ciències Socials de la Facultat de Formació del Professorat de la Universitat de Barcelona vam fer aquesta mateixa prova, per explicar una indumentària femenina similar del segle XVII. El *corsé* havia de ser rígid i aplanar i amagar el pit, mentre que la crinolina, anomenada en aquest segle *verdugado*, es va fer amb anelles de cartró resistent i flexible. Per cosir les peces es va emprar cinta adhesiva plàstica. Tot molt bàsic. Aquest exemple era per cridar l'atenció sobre la rigidesa i incommodat que aquest tipus d'indumentària plantejava i totes les implicacions que això tenia.

<sup>457</sup> COSGRAVE, B. *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*, Editorial Gustavo Gili, Col·lecció GGmoda, Barcelona, 2006, p. 174.

seriosa i feta amb rigor. Aquí cal recordar que allò que importa és explorar amb una profunditat suficient un nombre raonable d'exemples.

La formulació i estudi d'alguns exemples ens hauria de portar a comprendre el tema, però la prova de foc hauria de consistir en plantejar els estudiants un tema desconegut i veure fins a quin punt el poden interpretar; naturalment, aquells que tinguessin una bona comprensió dels exemples estudiats podrien fer ús dels conceptes adequats, mentre que qui tingués una comprensió incipient, com a mínim podria emprar conceptes que tinguessin alguna relació amb el tema o que els portessin a saber quines dades fan falta per aclarir-ho. Finalment, qui tingués una comprensió escassa o nul·la es quedaria bloquejat i només podria aportar dades superficials o parcials sobre el tema.

Suposem que alguns estudiants comprenguessin les raons profundes de la indumentària que hem comentat; si el tema desconegut que els proposem és el de l'anàlisi dels canvis indumentaris apareguts en la dècada dels anys seixanta del segle XX, aquells que haguessin arribat a una comprensió del mètode actuarien seguint passos metodològics semblants, mentre que els altres només es limitarien a buscar respostes simples, tal vegada amb l'ajuda d'Internet.

#### **12.4. La indumentària com a eix estructurant del temps històric**

Hem comentat ja fins a quin punt el temps històric és per molts investigadors un problema greu que compromet l'ensenyament de la història; hem examinat la posició d'aquells que, fins i tot, han arribat a escriure que “De los resultados de nuestra investigación se puede desprender una visión pesimista respecto al tiempo histórico por los adolescentes. Y sería igual para la mayoría de los aspectos que plantea la enseñanza de la historia.”<sup>458</sup>

Amb tot, cal dir que malgrat aquest tipus d'estudis hem fet esment a recerques que ens porten a pensar que la introducció dels infants en la història és més eficaç quan més aviat es fa, ja que allò que importa és ajudar a construir preconceptes que no siguin erronis. És en aquesta direcció que pensem que les dates poden jugar un paper important en la construcció del temps en la ment dels infants. Haurien de ser com una mena de

---

<sup>458</sup> CARRETERO, M.; POZO, J. I.; ASENSIO, M. (comp) *La enseñanza de las Ciencias Sociales*. Madrid: Aprendizaje Visor, 1989, p. 135.

marques o fites necessàries sobre les quals poder-hi bastir construccions més complexes. És evident que aquesta hauria de ser la primera fase, que no és altra que la de proporcionar, doncs, una mena d'inclusors de la ment. La indumentària, per la seva plasticitat i materialitat, pot jugar un paper fonamental en la creació d'aquestes marques temporals.

En una segona fase, els infants haurien de poder establir relacions entre una data i l'altra, és a dir, entre dues marques temporals. No cal recordar que cada "marca" està presidida per un vestit d'home i de dona, i és ben clar com aquestes correspondències entre dates temporals, és a dir, entre dos fets esdevinguts en el temps resultaran més fàcils d'establir quan es pot recórrer a imatges visuals concretes que no pas quan s'utilitzen conceptes abstractes.

El tercer pas en la construcció d'allò que en podríem dir el mapa temporal dels infants és integrar a l'entorn de cada "marca" un nombre suficient d'elements històrics, ja siguin altres imatges, conceptes concrets, fets, idees i, fins i tot, personatges.

Imaginem un exemple. En un primer nivell, que podria ser entre el primer i el segon cicle de l'ensenyament primari, es tractaria simplement de proporcionar inclusors basats en la indumentària; imaginem que aquests inclusors són tres o quatre que, a tall d'exemple, podrien ser el vestit llarg clàssic, el vestit curt medieval, els vestits de negre del segle XVI i els vestits de meitat del segle XIX. Tots aquests exemples es contemplarien en les seves varietats masculina i femenina. La intenció seria crear les primeres marques temporals; per això, cal no només visualitzar la indumentària, sinó fer nines de retallables, mirar il·lustracions, jugar al joc de les set diferències, fer trencaclosques amb imatges i, fins i tot, disfressar-se per Carnaval, si convé. En tot cas, estariem creant així els inclusors de què hem parlat en la primera fase.

És evident que aquestes marques ja són temporals, però aquest fet s'ha d'explicitar bé en la segona fase amb la finalitat de poder-les relacionar; es tracta de fer que no siguin vistos com elements aïllats. Per tant, és el moment de plantejar què va abans i què va després, quin vestit es va portar primer, quantes generacions separen un vestit de l'altre, etc.

El tercer pas és rodejar el vestit de tots aquells elements que el van acompanyar en el seu temps. Aquesta seria la tasca a realitzar sobretot en el Cicle Mitjà i a començaments del Cicle Superior.

Aquests tres passos creiem que haurien de ser importants per crear en la ment dels infants el mapa temporal. És ben evident, però, que tot això hauria d'anar acompanyat de moltes altres coses, de manera que aquests elements que acompanyen el vestit no es vegin com elements juxtaposats, sinó amb estreta relació, integrats en el període. Això ens obliga a plantejar un quart pas, que ja no té tant a veure amb la formació del mapa temporal, sinó amb integrar en la ment dels estudiants els conceptes referits al mètode de la història, és a dir, el perquè dels canvis, el perquè de les continuïtats, la construcció de les hipòtesis i tot allò que ja hem esmentat amb anterioritat.

Malgrat tot el que hem dit caldria insistir, però, que quan es vol plantejar el problema del temps històric i l'adquisició de les nocions temporals, si obviem els treballs de Piaget, ara ja molt antics, els de Friedman,<sup>459</sup> els de Montenegro<sup>460</sup> o els dels ja esmentats Carretero, Pozo i Asensio, realment sorprèn la poca bibliografia que hi ha sobre el tema.<sup>461</sup> Nosaltres no volem aquí fer una recerca especialitzada sobre la comprensió del temps històric, que queda, òbviament, fora del nostre abast, però sí que és necessari assenyalar els problemes que presenta el seu ensenyament. En aquest sentit, el primer que cal dir és que en els infants la noció del temps depèn més de les seves pròpies accions que no pas d'altres factors. En tot cas, el domini progressiu del temps, i, sobretot, les abstraccions que això implica, en els infants va lligat amb la rapidesa amb què dominen els sistemes de mesura, que, com és lògic, són sempre quantitativs. Quan els infants comencen a dominar allò que en podríem dir temps convencional, les nocions temporals es van construint una damunt de l'altra. La comprensió del temps històric s'ha de recolzar sobre bases prèviament adquirides. Friedman proposa, respecte a aquest punt, que l'adquisició de la noció de temps convencional és el resultat d'adquirir un domini de tres coses: en primer lloc, de l'ordre de successió dels fets en el temps, és a dir, de la capacitat d'organitzar seqüències temporals d'elements dins un

---

<sup>459</sup> FRIEDMAN, W. J. (ed) *The Developmental Psychology Time*. New York: Academic Press, 1982.

<sup>460</sup> MONTENEGRO, J. "Perspectives actuelles sur al psychogenèse du temps", a *L'année psychologique*, núm. 84, pp. 433-460, 1984.

<sup>461</sup> Com a treball de síntesi que recull la problemàtica del temps històric cal destacar l'obra COMAS, P.; TREPAT, C. *El tiempo y el espacio en la didáctica de las Ciencias Sociales*. Barcelona: Graó, 1998.

mateix sistema; en segon lloc, cal dominar la duració de cada element del sistema respecte la totalitat de la seqüència, i, finalment, cal tenir controlada la idea de cicle, que engloba l'ordre en què se succeeixen les coses, la seqüència i també la seva recurrència. Per tant, és evident que aquesta adquisició de nocions temporals és complexa i no sembla que avui estigui del tot clara. D'altra banda, sembla que és cert que no existeix una adquisició lineal del concepte de temps, sinó que hi ha adquisicions puntuals i parcials d'un conjunt de sistemes o subsistemes. Sembla ser que primer ens adonem del temps a base de referències i experiències pròpies, de manera que creem subsistemes temporals que més endavant enllacem. Per tant, en l'última fase, quan ja tenim diversos subsistemes temporals identificats, podem pretendre interaccions entre ells fins arribar a adquirir una noció més o menys lineal.

Quan parlem de temps històric, construït sobre la base d'allò que hem dit abans, és fonamental comprendre el concepte de "durada"; així, per exemple, un infant pot arribar a saber què és l'Edat Antiga, però això no vol dir que sàpiga dir-nos quant de temps va durar aproximadament. El concepte de durada temporal també l'aprenem a construir lentament. Els infants, al començament, tenen el temps associat a allò que els passa a ells i, per tant, aquest concepte no és quantitatiu, sinó més aviat qualitatiu.<sup>462</sup> Com que el temps històric es basa en la durada, aquest concepte és força fugisser i a vegades molts infants associen la durada d'un període amb la quantitat de coses que van passar. Però fins i tot en el cas que els alumnes descobreixin que un període de temps pot ser molt llarg no sempre això significa que siguin capaços de manejar-lo.

En tot cas, i com a resum, podem establir que les superposicions en l'adquisicions de les nocions temporals segueixen la seqüència següent: temps personal – temps físic – temps social – temps històric.<sup>463</sup>

És ben clar, doncs, que dins d'aquest esquema sembla que hauríem de plantejar l'ús de les marques temporals a què ja hem fet esment més amunt i que hem referit a base de la indumentària.

<sup>462</sup> La durada del temps en els nens i nenes, com en els adults, depèn de molts factors, però el factor benestar és fonamental; en funció de si hem estat bé o malament creiem que ha passat menys o més temps. Aquesta sensació és subjectiva i no depèn del temps cronològic.

<sup>463</sup> CARRETERO, M.; POZO, J. I.; ASENSIO, M. (coord) *La enseñanza de las Ciencias Sociales*. Madrid: Aprendizaje Visor, 1989, p. 133.

## **12.5. La conceptualització de la Història mitjançant la indumentària: vers la creació de mapes conceptuals**

Quan hem parlat en apartats anteriors de les marques temporals hem fet esment de la necessitat de rodejar cada marca o vestit d'un conjunt d'elements que defineixen un període temporal. És evident que això només es pot fer en la mesura que la indumentària pugui aglutinar conceptualment molts elements; és a dir, es tracta de mostrar com a base de la indumentària es pot incrementar el sistema de conceptualització històric.

Els mapes conceptuals han estat sempre un instrument emprat per establir relacions entre conceptes. En aquest sentit, un mapa conceptual no és més que la plasmació gràfica d'un model. Per la seva banda, els models, encara que no són la realitat, constitueixen abstraccions del món real. Un model no és, doncs, ni cert ni fals, sinó que és suggerent o no. Els models serveixen per fer aproximacions a la realitat, però no són la realitat. En la mesura que un organigrama o mapa conceptual permet plasmar models de tota mena –models organitzatius, sociològics, econòmics, històrics...- la modelització en l'ensenyament de les ciències socials és un dels mecanismes d'ensenyament i aprenentatge més emprats.

Els models o mapes conceptuals, doncs, estan constituïts per dos elements: els encapsulats i els segments de relació. Entenem per element encapsulat cada un dels marcs gràfics o polígons que encerclen un concepte, mentre que els segments de relació són línies que relacionen els elements encapsulats.

L'ús d'aquests mapes ha generat una bibliografia relativament important pel que fa al nombre d'articles i, fins i tot, s'han desenvolupat programes informàtics especialitzats en l'elaboració de models, com el programa *Draw* d'OpenOffice. En realitat la qüestió és força simple, ja que els segments de relació indiquen tan sols que es poden establir relacions positives o negatives entre els dos conceptes que uneixen, però en cap cas s'ha d'entendre que aquestes relacions siguin de causa-efecte. En realitat, allò que s'ha anomenat mapa conceptual o organigrama en els entorns informàtics de Microsoft se l'anomena, simplement, diagrama.

Des del punt de vista de la seva utilitat per esquematitzar models històrics o econòmics, els mapes conceptuals, de fet, es divideixen en tres grans grups. El primer grup és el que s'anomena arboriforme, on l'organigrama parteix d'un concepte que es vol prioritzar i d'aquest en surten branques més o menys paral·leles, amb capacitat de connectar-se, o no; depèn del nombre de branques poden ser unilineals, bilineals, trilineals, etc.

Els models de tipus arboriforme solen ser útils quan d'un element central se'n volen desglossar característiques o seqüències independents, i són molt útils per establir processos comparatius sincrònics, evolucions institucionals i fenòmens històrics multicausals. Aquests mapes conceptuals són útils, sobretot, quan els processos que volen representar són de tipus exponencial, és a dir, de creixement il·limitat.

El segon model és l'anomenat circular i consisteix en elements relacionats entre si sense principi ni fi. En aquest cas, un concepte porta a l'altre i s'autoalimenta així un circuit de creixement, que pot ser infinit. Són útils per descriure processos tancats, cíclics, i, per tant, el seu ús entre els economistes i historiadors és freqüent, en la mesura que conceben els fets històrics o econòmics com a elements cíclics, és a dir, aquells que desenvolupen corbes de tipus logarítmic.

El tercer i últim model susceptible de ser representat mitjançant mapes conceptuals és el model centrífug-centrípet. Es tracta d'un model que té un element central, del qual surten diversos segments radials, s'anomena model centrífug quan les relacions que s'estableixen van en la direcció del centre a la corona perifèrica, mentre que els models centrípets són els contraris, és a dir, generen moviment des de la perifèria en direcció al centre. En tot cas, en aquests models l'element central és el prioritari, també anomenat primari, mentre que els perifèrics són els elements secundaris.

Tots aquests models de mapes conceptuals permeten, doncs, establir relacions entre conceptes diversos, però aquestes relacions poden ser unidireccionals o bijectives. En el cas de què es tracti d'aplicacions bijectives vol dir que les relacions de causa-efecte no tenen una sola direcció, sinó que, simplement, un concepte reforça l'altre, i a l'inrevés.

En realitat, un model d'aquesta mena està ben fet i és suggerent quan tots els elements que el componen estan entrelligats. És a dir, si establim un producte cartesià de tots i cada un dels conceptes que intervenen en un mapa conceptual obtindrem que cada un

dels conceptes de l'eix de les ordenades està relacionat amb tots i cada un dels conceptes de les abscisses.

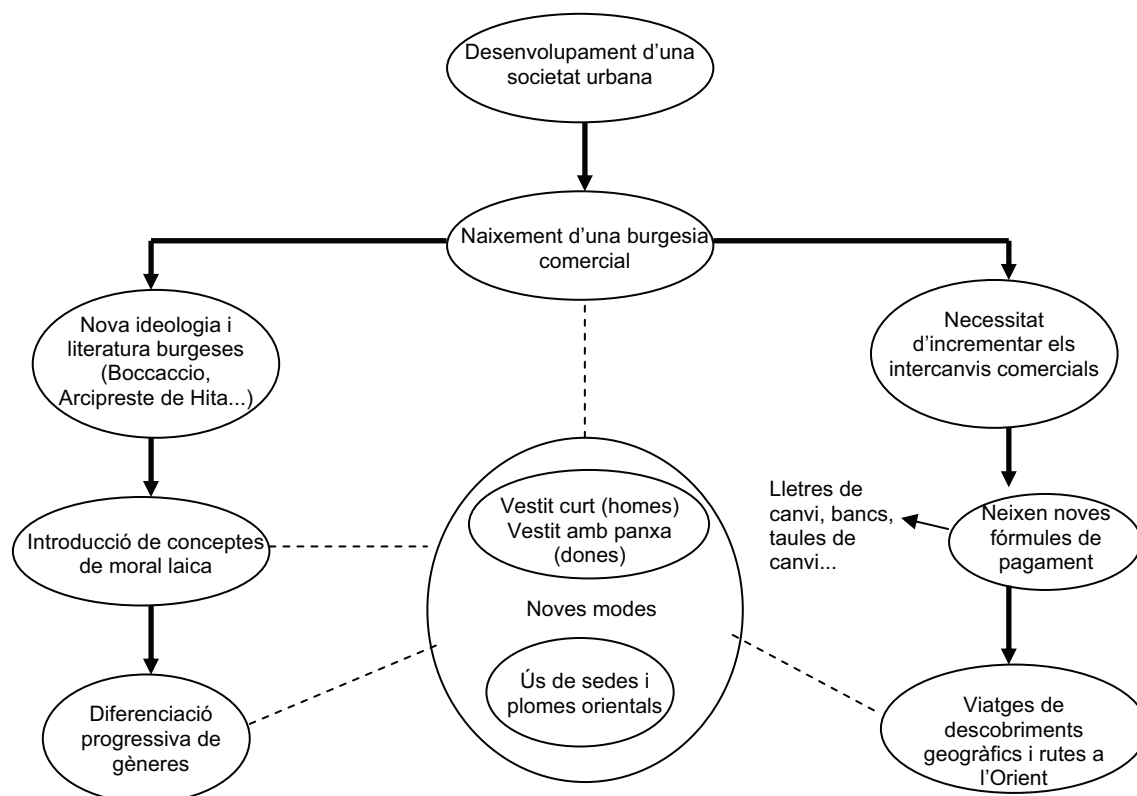
Són totes aquestes característiques dels models conceptuals les que els fan especialment útils per dissenyar esquemes d'ensenyament-aprenentatge de ciències socials. Si tot això ho apliquem a la nostra proposta sobre l'ús de la indumentària per fonamentar una didàctica de la història obtenim com a resultat el conjunt d'elements conceptuals susceptibles de relacionar-se amb cada un dels models indumentaris. A tall d'exemple, desenvoluparem un triple model aplicat a les societats europees de la baixa Edat Mitjana, que esquematitzarem segons un mapa conceptual arboriforme, un de circular i un altre de centrífug-centrípet. Aquí és el moment de recordar que el mapa conceptual, en ser un model, no és la realitat, ni és cert o fals, com ja hem dit. El seu ús, des d'una perspectiva didàctica, és simplement perquè –s'ha de recordar, també– els models han de ser suggerents i aquesta és la seva funció principal.<sup>464</sup>

---

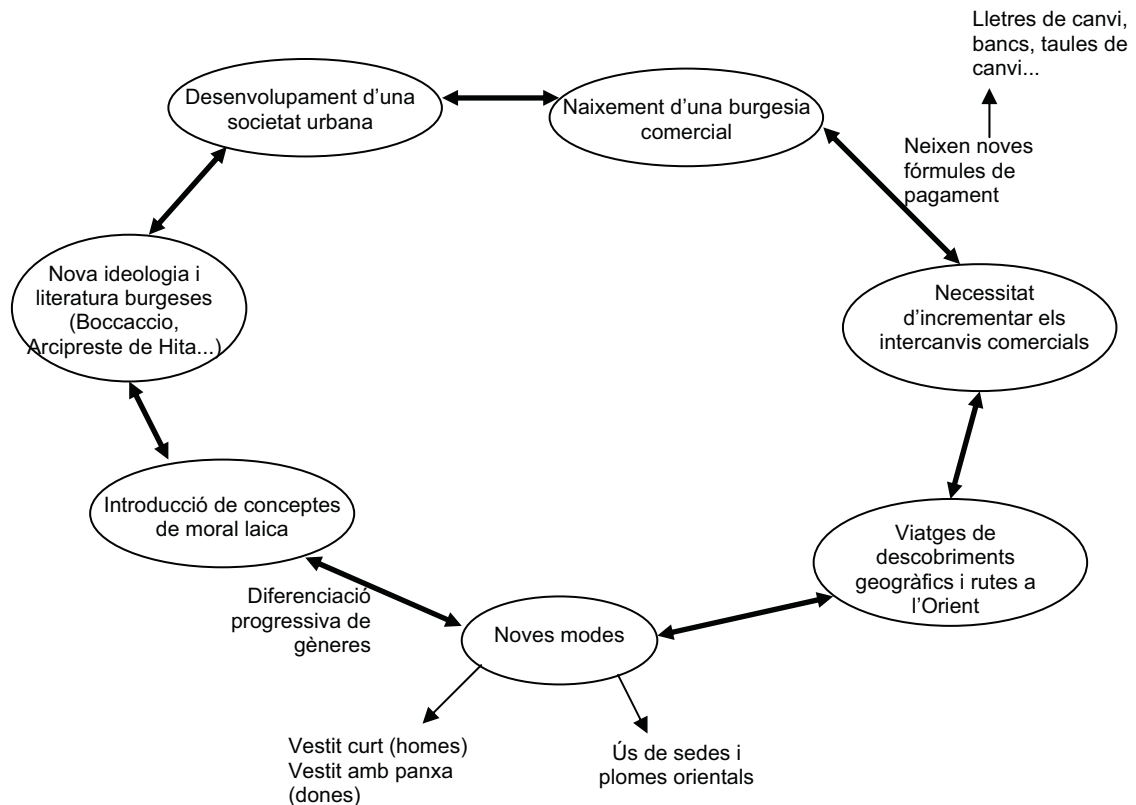
<sup>464</sup> En aquest sentit, quan des del punt de vista historiogràfic es volen crear models que siguin certs allò que s'aconsegueix són, freqüentment, explicacions mecanicistes de la història; es tracta d'explicacions parcials que si el didacta obliga a memoritzar creen en la ment dels alumnes conceptes falsos i, amb freqüència, erronis, ja que la complexitat causal dels fets històrics desafia els models matemàtics simples.



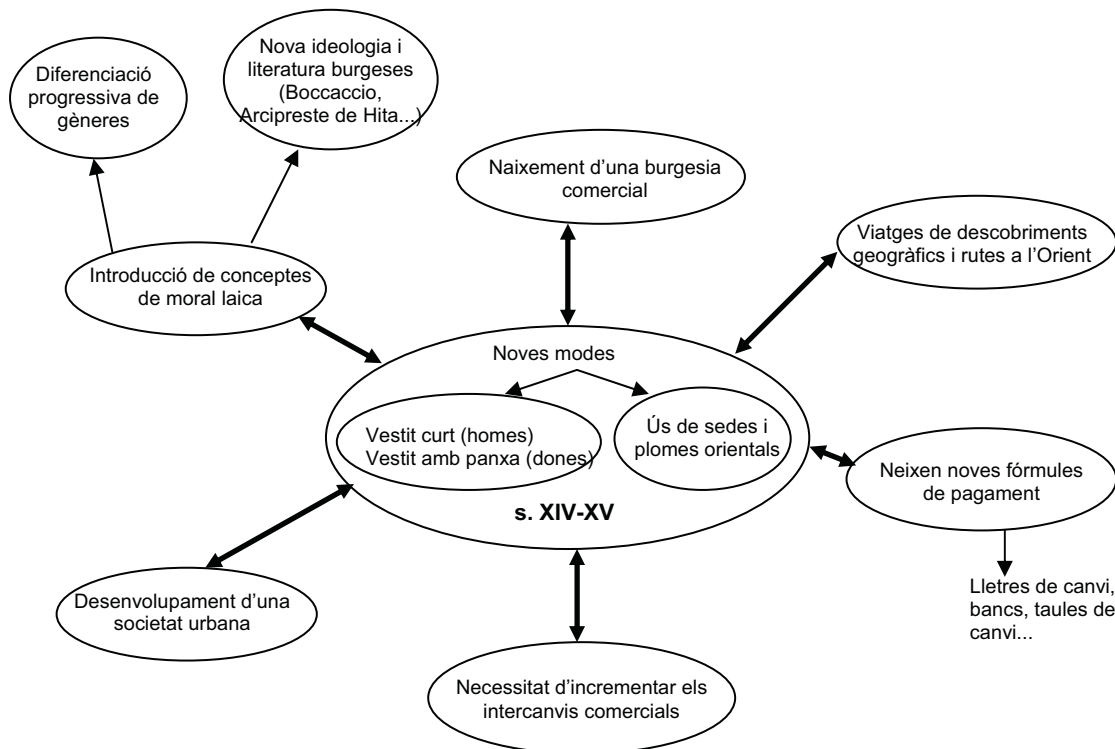
Exemple de model arboriforme basat en les relacions entre la indumentària baix-medieval i els factors històrics del període



*Exemple de model circular basat en les relacions entre la indumentària baix-medieval i els factors històrics del període*



*Exemple de model centrífug-centrípet basat en les relacions entre la indumentària baix-medieval i els factors històrics del període*



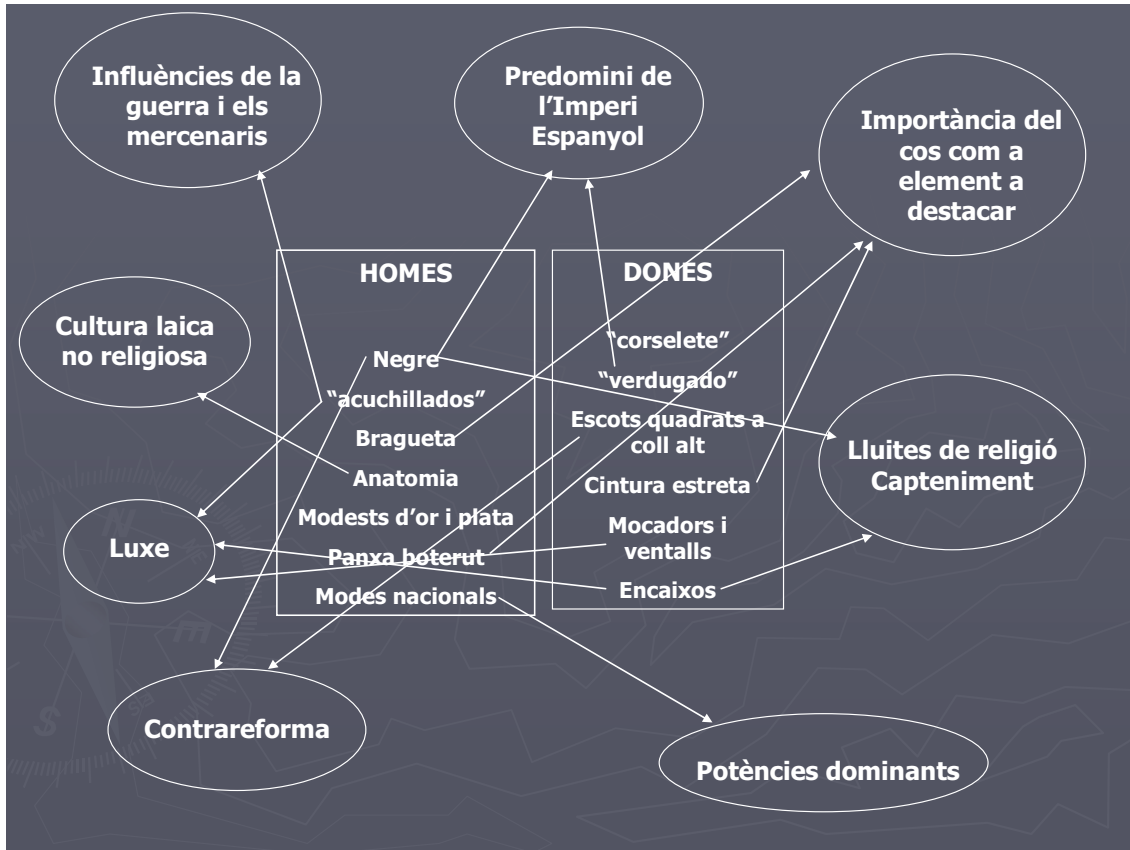
Els tres mapes conceptuals han estat fets emprant els mateixos encapsulats i l'únic que ha canviat és la relació establerta pels segments. Això és possible perquè tots els elements que componen els mapes són conceptes que giren a l'entorn del mateix moment històric, i és ben clar que la indumentària és un d'ells.

Lògicament, el nombre de mapes conceptuals susceptibles de ser creats a l'entorn de la indumentària és pràcticament il·limitat i realment serviria de poc voler fer-ne una relació completa.<sup>465</sup> A tall d'exemple, en posem dos que inclouen una gran complexitat

<sup>465</sup> Si el volgués fer una relació exhaustiva dels mapes conceptuals susceptibles de ser incorporats en un currículum caldria anar a revisar els conceptes claus mínims que estableix el currículum. Tal vegada aquesta tasca tindria alguna utilitat, però difícilment enriquiria la pràctica docent.

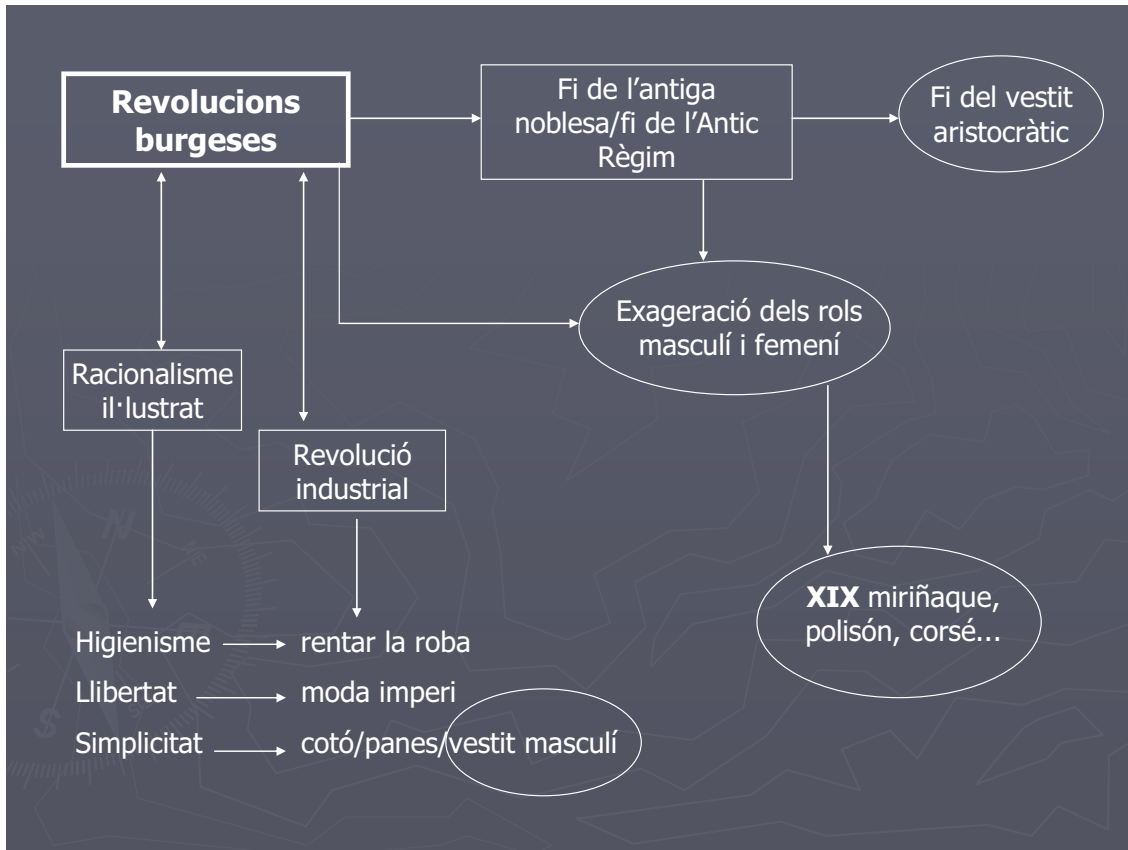
d'elements. El primer pertany a un model per desenvolupar el segle XVI i el segon a un model per desenvolupar el segle XIX.<sup>466</sup>

*Model de mapa conceptual del segle XVI*



*Model de mapa conceptual del segle XIX*

<sup>466</sup> Tots dos mapes conceptuals estan extrets de sengles materials emprats a classe.



Observem, finalment, que la complexitat de cada un dels mapes conceptuals depèn de la quantitat de conceptes abstractes que hi vulguem incloure, així com el nivell de relacions que es vulguin establir; en tot cas, allò que s'ha de tenir present és que hi ha una regla universal que regeix aquests esquemes, i és la que diu que el nombre de conceptes abstractes és directament proporcional a l'edat.

### 12.6. El mètode cíclic, el mètode regressiu i el mètode per descobriment a través de la indumentària

Un cop analitzats alguns dels principals problemes atribuïts a l'ensenyament de la història i establertes les relacions que tots ells poden tenir amb l'ensenyament mitjançant estratègies com l'ús de la indumentària, és important ara plantejar-se les qüestions de mètode. D'alguna manera, quan parlem de mètode d'ensenyament de la història en referim a l'ordre premeditat que el professor observa o es proposa en l'execució de la tasca d'ensenyar, tot sigui dit, sota un pla estructurat i ben disposat. Per tant, entenem com a mètodes la forma de procedir d'acord un pla determinat. Aquesta forma de procedir, normalment, s'haurà d'adequar a un conjunt de regles. Establim aquesta definició provisional perquè moltes vegades se sol confondre la paraula mètode

amb el mot sistema; nosaltres entenem com a sistema la coordinació dels coneixements teòrics i especulatius, mentre que mètode fa referència, més aviat, el conjunt de preceptes per posar en pràctica el sistema.<sup>467</sup>

És lògic suposar que molts investigadors han parlat de mètodes o estratègies per l'ensenyament de la història; amb tot, sota aquesta expressió s'amaga, a vegades, un garbuix d'idees que porten a la confusió. Davant d'aquest panorama, alguns analistes han volgut establir criteris racionals i han volgut agrupar sota unes úniques denominacions la gran varietat de mètodes. Així, per exemple, Roser Calaf va optar per parlar de mètodes per recepció, mètodes empírics i mètodes hipotètic-deductius.<sup>468</sup> Autors més antics, com Rafael Altamira, ja parlava del mètode cíclic, del mètode regressiu, del mètode biogràfic, o bé, del mètode basat en l'anàlisi de la història local i que avui en diríem microhistòria.<sup>469</sup> De fet, però, els autors fan servir expressions particulars, gairebé cada un d'ells. Així, Bruner, en un treball seu publicat l'any 1966,<sup>470</sup> es refereix a una estratègia d'ensenyament "en espiral", que en el fons, és una reformulació d'allò que se n'ha dit mètode cíclic. Tot i aquesta varietat de mots emprats per referir-se a mètodes, la realitat de l'ensenyament de la història en les nostres aules demostra que la pràctica més usual és aquella que eufemísticament se'n diu aprenentatge per recepció, i que no és altra cosa que el vell discurs escolàstic segons el qual el docent, font de tota saviesa, explica "allò que va passar", els alumnes s'ho creuen i s'ho aprenen. Com ha mostrat fa uns anys Esteve Dalmaes, la realitat de l'ensenyament de la història, al menys a Catalunya, és l'existència predominant del mètode discursiu recolzat en un avorrit subratllat del llibre de text. De fet, l'autor, coneixedor de la realitat escolar catalana gràcies a la seva pràctica laboral d'inspector del sistema educatiu, constata l'existència d'una important regressió en l'ús de mètodes pel que fa a l'ensenyament de la història.<sup>471</sup>

---

<sup>467</sup> El mot "mètode" prové del llatí *methodus*, que vol dir forma d'actuar. Al llarg del nostre treball entenem la paraula en aquest sentit literal.

<sup>468</sup> CALAF, R. *Didáctica de las ciencias sociales: didáctica de la historia*. Barcelona: Oikos-Tau, 1994, p. 54.

<sup>469</sup> ALTAMIRA, R. *La enseñanza de la Historia*. Madrid, 1895 (reedició a Akal, Madrid, 1997).

<sup>470</sup> BRUNER, J. *Toward a Theory of Instruction*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1966. Hi ha una traducció castellana BRUNER, J. *Hacia una teoría de la instrucción*. Uthea, 1969.

<sup>471</sup> DALMASES, E. "Las actividades prácticas en las ciencias sociales: ¿utopía o posibilidad?", a *Los laboratorios en ciencias sociales. Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Núm. 43, Barcelona: Graó, 2005, pp. 15-23.

Per tant, nosaltres, sense afany d'establir cap mena de classificació sobre aquests mètodes, ens limitarem a descriure, analitzar i comentar aquells mètodes que creiem que porten una trajectòria més llarga i que permetrien, si s'apliquessin, un coneixement millor no solament de la història, sinó, també, d'altres disciplines acadèmiques. Obviarem parlar de l'ensenyament-aprenentatge per recepció i ens centrarem en els mètodes denominats regressiu, cíclic –o en espiral- i per descobriment. Sobre l'anomenat mètode de la història local o de la microhistòria, en farem només breus referències, donat que no l'entendem tant com un mètode, sinó simplement com la determinació d'un centre d'interès a partir del qual construir el coneixement del passat. En aquest sentit, tal vegada seria més oportú dir-ne una estratègia de gran valor didàctic, i no incloure'l dins el conjunt de sistemes metodològics ja esmentats. El mateix cal dir del mètode anomenat biogràfic. Per tant, començarem per comentar breument aquestes dues últimes estratègies per centrar-nos després en els tres mètodes que analitzarem amb més deteniment.

Estudiar la història a través del mètode biogràfic consisteix en despertar l'interès dels infants per mitjà de la biografia de persones rellevants. A través d'aquestes biografies es presenten les línies generals dels fets o característiques històrics en què els personatges biografiats ocupen un lloc important. L'ús del mètode biogràfic ha tingut molts defensors, especialment, a la segona meitat del segle XIX, i, en el fons, les biografies pretenien ser “exemplars”. En l'ensenyament primari tradicional, el mètode biogràfic s'ha emprat com a “lectures” i es pot dir que hi ha un ampli espectre de materials didàctics que es basen en aquest mètode i que van des de les posicions més conservadores i retrògrades fins a les més avançades. Com a exemple d'això que diem podríem fer esment de llibres que van tenir una àmplia difusió a l'escola espanyola de postguerra i que sota un perfil extraordinàriament conservador intentaven proporcionar eines per fer una història a base de biografies. Obres com *Cien figuras españolas*<sup>472</sup> o *Cien figuras universales*<sup>473</sup> podrien exemplificar perfectament això que diem. Per contra, la defensa del mètode biogràfic la veiem avui encapçalada per pedagogues tan significatives com Marta Mata que, des de la Fundació Àngels Garriga de Mata, va promoure en els darrers anys de la seva vida col·leccions escolars que basen l'ensenyament de la història en el mètode biogràfic. L'esmentada pedagoga considerava

<sup>472</sup> ONIEJA, A. *Cien figuras españolas*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 1948.

<sup>473</sup> ONIEJA, A. *Cien figuras universales*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 1957.

que no és fàcil plantejar la història als infants i que, en tot cas, cal fer-ho de manera engrescadora i creativa. Per portar a terme aquesta tasca Marta Mata va encapçalar una col·lecció de llibres de contes escolars basats en biografies de personatges reals o que tenien una base real. Es tractava de presentar sota la forma de conte infantil les biografies d'homes i dones que han contribuït d'alguna manera a fer la història. En molts aspectes els personatges biografiats es poden considerar representatius de les diferents èpoques del passat i, al mateix temps, són personatges que participen, amb més o menys grau, de fets claus que han configurat el present. Aquets contes biogràfics, que comencen en la Prehistòria i acaben amb la vida d'un immigrant de la darrera onada migratòria, han estat encarregats a especialistes en història que, a més a més, són ensenyants.

Aquest projecte afavorit per l'esmentada fundació ha publicat gairebé una vintena de biografies i és un exemple del valor del mètode biogràfic. Entre aquests contes hi ha històries molt diverses; així, per exemple, es parla de *La Caterina: remeiera o bruixa?*,<sup>474</sup> on la protagonista és una dona que va viure al Penedès al segle XVII i que mostra la vida plena de dificultats de les dones camperoles d'aquesta època. Una altra biografia és la de Teresina Martorell<sup>475</sup> o el conte de *La criadeta*,<sup>476</sup> del que és autora la pròpia Marta Mata, i que explica la història d'una criada del seu mas a principis del segle XX. En aquesta col·lecció l'Edat Mitjana es planteja en el llibre *Els somnis de na Guilia de Banyeres*,<sup>477</sup> conte que explica les relacions d'una dama noble amb una noia del poble. Pel que fa a la Prehistòria, és abordada per dos contes: *La meva casa és una cova*<sup>478</sup> i *El somni dels ibers*.<sup>479</sup> La col·lecció és molt completa i, des del punt de vista cronològic, el darrer llibre es titula *Jo també sóc immigrant*,<sup>480</sup> i fa referència a la darrera onada de migracions interiors del país, a meitat del segle XX.

Aquests contes biogràfics contenen sempre orientacions didàctiques que inclouen els "Continguts de fets i conceptes", les "Activitats d'aprenentatge", les "Qüestions" i la "Bibliografia".

---

<sup>474</sup> CANYELLES, N. *La Caterina: remeiera o bruixa?*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 2006.

<sup>475</sup> HERAS, M. R. *Teresina Martorell*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 2007.

<sup>476</sup> MATAS, M. *La criadeta*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 2007.

<sup>477</sup> ORPÍ, R. M. *Els somnis de na Guilia de Banyeres*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 2006.

<sup>478</sup> SABATÉ, G. *La meva casa és una cova*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 2007.

<sup>479</sup> SALLÉS, N.; SANTACANA, J. *El somni dels ibers*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 2007.

<sup>480</sup> RESINA, G.; RESINA, J. A. *Jo també sóc immigrant*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 2007.



Aquesta iniciativa afavorida per Marta Mata no va nàixer només com a resultat de la idea d'un pedagog progressista com ho era la impulsora de la col·lecció; l'origen de la idea va ser un seminari permanent de mestres de la comarca del Baix Penedès que, després de debatre sobre les dificultats reals d'ensenyar història als infants, van arribar a la conclusió que les biografies eren instruments molt útils i, per tant, calia dotar-se d'instruments bibliogràfics d'aquest tipus adequats per infants.

El mètode biogràfic, doncs, acostuma a ser molt valorat pels docents malgrat la manca d'instruments existents. Les característiques d'aquest mètode per ser eficient en els infants, i després d'analitzats els materials, ens atreviríem a dir que són les següents:

- a. Les narracions han de ser biogràfiques i en forma de conte, és a dir, han de tenir una estructura amb plantejament, nus i desenllaç.
- b. Els contes han de ser narracions curtes, amb llenguatge planer.
- c. Els protagonistes han de ser personatges reals o que es presentin com a tals.<sup>481</sup>
- d. Els contes han de tenir elements molt concrets.
- e. Les narracions han de ser rigoroses, des del punt de vista històric, ja que es tracta de crear inclusors.
- f. L'edat òptima per aquestes narracions és entre els 6 i els 10 anys, encara que el mètode biogràfic sempre és flexible.
- g. Les il·lustracions són fonamentals en aquest tipus de mètode; sense il·lustracions el mètode perd força.
- h. Les narracions han de ser molt variades; la repetició cansa indefugiblement.
- i. Cada personatge biografat ha de tractar una època o un tema; no es pot pretendre que a base d'un personatge s'expliquin molts temes.
- j. La posada en escena del mètode biogràfic és fonamental; tot allò que tregui passivitat a la narració serà bo.<sup>482</sup>

---

<sup>481</sup> En el cas que no existeixin casos reals identificables, com a la prehistòria, cal crear un personatge prototípic.

L'aplicació d'aquest mètode didàctic per l'ensenyament de la història és recomanable, sobretot, a l'escola primària, ja que és en aquests anys quan es creen una bona part de les marques a què hem fet al·lusió en apartats anteriors i que fonamenten la major part dels preconceptes. Segons el nostre parer, aquesta etapa és clau per aprendre història. És en aquest moment quan s'han de crear inclusors. Si aquestes històries biogràfiques es poguessin acompanyar d'elements d'indumentària, tenim el convenciment que els inclusors, en ser visuals, serien molt més profunds i, per tant, actuarien amb més eficàcia.

El descrèdit del mètode biogràfic no ha vingut mai de la mà de pedagogs ni de mestres. El perill d'aquest mètode ha estat sempre assenyalat per historiadors, que a finals del segle XIX van plantejar com en les biografies tot allò que és individual concentra l'atenció del lector i, per tant, els fenòmens econòmics i socials en queden marginats; dit d'una forma, en la biografia allò anecdòtic esdevé principal, mentre que allò important – el context històric- esdevé secundari.<sup>483</sup>

La reivindicació del mètode biogràfic com a un mètode eficaç i vàlid prové, doncs, de l'àmbit de la didàctica i, sobretot, de la pràctica escolar. I cal tenir present, en aquest sentit, que de la mateixa manera que la història té uns objectius la didàctica en té uns altres, i els mètodes de cada disciplina s'han d'adequar als objectius que li són propis i específics.

Si deixem el mètode o estratègia de tipus biogràfic i passem a considerar l'estratègia que es basa en l'ús de la història local,<sup>484</sup> el primer que cal dir és que la història local, en general, no ha tingut bona premsa, al nostre país; sovint, quan es tracta de treballs de

---

<sup>482</sup> Naturalment, és molt important que l'educador o mestres sigui expressiu, utilitzi recursos com indumentària d'època o algun element material concret, recorri a teatralitzacions, etc.

<sup>483</sup> La crítica del mètode biogràfic des del punt de vista de la historiografia és evident i ha rebut crítiques fonamentades des de la historiografia marxista al positivisme més estricte. Malgrat aquestes crítiques, historiadors claus en el pensament actual l'han practicat; i encara que sigui com a exemple de fins a quin punt la biografia pot arribar a nuclearitzar una època, ens atrevim a recomanar l'impressionant treball de MANN, G. *Wallenstein*. Barcelona/Buenos Aires/México: Grijalbo, 1978. També va ser Altamira un dels crítics del mètode biogràfic, perquè en aquest cas va predominar el seu paper com a membre de la Real Academia de la Historia que no pas el seu paper com a didacta, vegis ALTAMIRA, R. *La enseñanza de la Historia*. Madrid, 1895 (reedició a Akal, Madrid, 1997, p. 275).

<sup>484</sup> Sobre història local vegis els articles següents: HERNÁNDEZ, B. "De la historia local a la microhistoria", a *Nuevas fronteras de la historia. Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Núm. 12, Barcelona: Graó, 1997, pp. 72-78, i PRATS, J. "El estudio de la historia local como opción didáctica. ¿Destruir o explicar la historia?", a *Aprender y enseñar historia del arte. Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Núm. 8, Barcelona: Graó, 1996.

recerca local els historiadors professionals sempre tenen la sospita de poc rigor acadèmic i, sobretot, que aquest tipus de relats es perden en l'anàlisi de particularitats que no van més enllà de la simple curiositat. Però, malgrat que això pugui ser cert en molts casos, és evident que els grans interrogants de la història nacional de qualsevol territori només es poden respondre atenent a fets concrets, menuts i repetits. I la concreció, la microanàlisi, només es pot fer des de la història local. És a nivell local on es pot conèixer a fons el teixit històric del país; en el terreny de la demografia, per exemple, l'estudi dels registres parroquials, de les llibretes de comunions o dels aniversaris i de les misses ens permet percebre el grau de falsedat dels recomptes generals de població, dels cadastres públics i d'altres registres que tenen ocultacions greus per motius fiscals.

En la història local, els llibres d'actes dels consells municipals, per exemple, ens proporcionen el veritable pols del que passava en aquestes institucions: una cosa és el que publicava *La Gaceta*, i una altra de ben diferent allò que passava als consells. Tan sols l'estudi dels arxius locals ens proporciona les autèntiques dimensions dels municipis del país. La llista pot ser molt llarga i no faria més que reforçar la idea que les històries generals, que no es recolzen en moltes anàlisis locals, són, sovint històries sense fonaments, marcs ideològics sense contingut real. Una vegada més cal recordar que el rigor de l'anàlisi històrica no té res a veure amb l'escala territorial que fem per aquesta anàlisi del passat; el rigor depèn del mètode, de les preguntes que som capaços de fer, de les hipòtesis proposades, de la forma com s'interroguen els documents i, en definitiva, dels models emprats.<sup>485</sup>

Des del punt de vista didàctic, treballar la història local no és altra cosa que aplicar el model que planteja anar d'allò concreta a allò abstracte, d'allò particular a allò general; i aquest model és certament vàlid en l'aprenentatge de totes les matèries. D'altra banda, és un recurs que a vegades pot ser molt motivant, sobretot quan la història local va reforçada per una bona pràctica en el maneig del mètode de recerca; però, com ja hem dit, no entenem la història local com un mètode de treball per l'ensenyament de la història, sinó simplement com una estratègia o, tal vegada, com un recurs. Hi ha autors que afirmen que "La historia local tiene cierta validez porque incorpora la historia oral,

<sup>485</sup> HERNÁNDEZ, F. X. "Història local: problemes i llacunes", a BELARTE, M. C.; SANTACANA, J. (et alii) *Història del Vendrell*. Valls: Cossetània, 2003.

porque se puede incentivar mejor los principios pedagógicos de considerar la esfera experimental del alumno”.<sup>486</sup>

Si volguéssim plantejar la validesa de la història local des del punt de vista estrictament didàctic caldria dir que:

- a. La història local tracta d'allò que és pròxim i, per tant, accessible a l'escola i els infants.
- b. La història local s'acosta als fets de forma minuciosa i concreta i, en aquest sentit, esdevé un instrument útil.
- c. La història local sovint és motivant, perquè enllaça allò conegut amb allò desconegut.
- d. La història local permet el desenvolupament de mètodes d'anàlisi i per això enriqueix el currículum escolar.
- e. La història local fomenta apreciar allò que són béns patrimonials i, per tant, fomenta l'educació cívica.

Per tots aquests ítems, la història local és fortament recomanable i, en la mesura que es preocupa per elements concrets, i a vegades amb molt de detall, facilita l'estudi de la indumentària. Quan es realitzen treballs d'història local i es recorre a mètodes orals, a fotografies de les persones, a l'anàlisi de les fonts materials i als documents d'arxiu – com testaments i inventaris- la indumentària sempre hi és present. Sovint, en els pobles allò que una persona llegava als seus descendents en morir no era altra cosa que els llençols, les màrfegues i la roba i, per tant, se'n feien descripcions detalladíssimes.<sup>487</sup>

Un cop feta la revisió de les estratègies referides a l'ensenyament a base de biografies i d'història local cal abordar ja allò que són pròpiament mètodes i el primer que tractarem

---

<sup>486</sup> CALAF, R. *Didáctica de las ciencias sociales: didáctica de la historia*. Barcelona: Oikos-Tau, 1994, p. 39.

<sup>487</sup> A tall d'exemple volem fer esment d'un dels treballs més complets d'història local editat a Catalunya a finals del segle XX: FUENTES, M. M. *El castell, vila i terme del Catllar*. Catllar: Ajuntament del Catllar, 1999. En gairebé nou-centes pàgines l'autor analitza la documentació local des del segle XII al segle XVIII; més del trenta per cent de les fonts primàries que s'hi relacionen –tres-cents vint documents d'arxiu- fan referència de manera molt precisa a elements d'indumentària. Per valorar la importància de la història local com a eina historiogràfica és molt interessant el pròleg d'aquesta obra i que es deu a la ploma d'Antoni Pladevall i Font.

és l'anomenat **mètode cíclic**. Aquest mètode és el que es basa en una successió regular de narracions que se succeeixen sense interrupció sempre en el mateix ordre. És evident que els cicles s'han aplicat des de sempre a tots els mecanismes cronològics; així s'entén que els calendaris han seguit sempre sistemes cíclics. El mètode cíclic consisteix en l'estudi íntegre de la història en cada etapa escolar consecutiva de manera que augmenta els continguts, detalls i conceptes a mesura que s'avança en edat. El primer que el descriu a Espanya va ser Ignacio Ramón Miró que, en el seu article sobre "Historia. Observaciones sobre su enseñanza" publicat l'any 1856 en el *Diccionario de educación y métodos de enseñanza* que dirigia Mariano Cardelera,<sup>488</sup> fa referència al "método de la enseñanza de la historia en las escuelas primarias" i "del que se sigue en la enseñanza secundaria". Aquest autor, tot referint-se a l'ensenyament de la història en l'escola primària afirma que l'educació moral ha de prevaldre sobre la intel·lectual en l'etapa infantil i es planteja que en les primeres etapes no és important ni saber moltes coses de noms i dates de memòria ni conèixer l'ordre cronològic de successió dels fets. Afirma que en aquesta etapa "basta que conozcan la marcha general de la sociedad y aquellos hechos y personajes que han influido de manera notable en la carrera de la civilización." Imbuït l'autor de la idea que en aquesta etapa cal educar i no instruir,<sup>489</sup> planteja que en els primers anys s'han d'explicar molt superficialment aquells períodes de la història "donde no campea mas que el crimen, manifestando [el profesor] cuanto le repugna tener que hablar de ellos, y haciendo ver a los niños como la infamia y la execración pública, y casi siempre un horroroso fin, han caído sobre los hombres de corazón perverso." Dit això, l'autor assenyala que el mètode cíclic que ell empra consisteix en primer definir algunes nocions cronològiques, parlar dels personatges i esdeveniments més significatius de cada període i acabar "con un reducido cuadro de la historia". Aquesta seria la primera anella a treballar en els primer anys.

La segona anella del cicle és repetir el mateix però aplicat a la "historia de España, dándole, no obstante, mayor ó menor extensión, según lo permitan la edad y la disposición de los niños."<sup>490</sup>

<sup>488</sup> CARDELERIA, M. *Diccionario de educación y métodos de enseñanza*. Madrid: Imprenta de A. Vicente, vol. II, 1856, pp. 593-596, consultado del original.

<sup>489</sup> Aquesta idea sostinguda per l'escola conservadora de 1856, sorprenentment, és encara vigent i s'ha renovat en els darrers anys tot aplicant-se en molts dels materials curriculars.

<sup>490</sup> El paràgraf continua dient que en aquesta etapa de la història d'Espanya s'ha d'explicar "sin detenerse en la historia contemporánea, pues este es terreno que dificilmente el maestro puede recorrer sin

La tercera anella és ja la de la història universal, encara que es recomana fer a grans trets i s'explicita que aquesta anella s'ha de desenvolupar "llamando su atencion [...] particularmente sobre los hechos que tienen una relacion mas directa con nuestro país." En aquesta anella es procurava enllaçar amb l'anella anterior.

L'autor proposa, encara, una anella subsegüent que es podria confondre amb l'anterior i en la qual s'ha de parlar "de la marcha lenta, pero progresiva de la civilizacion" amb els principals invents i descobriments, i fent referència en què no sempre és la casualitat la causa d'aquests. En el text es fa esment d'invents tan significatius com la brúixola, la impremta, la vacuna, el tren i el telègraf.

Per completar la instrucció dels alumnes en la història es proposa una darrera anella que refereix a la història local, "se les explicara la historia del pueblo que les vio nacer." En aquest punt Ignacio Ramón fa una detallada relació de com treballar la història local, tot dient que "esta ocupacion será muy agradable al niño y de muy trascendentales consecuencias."

És certament curiós que el diccionari de Cardelera fes ja referència, a meitat del segle XIX, al mètode cíclic, ja que, de fet, els seus més importants defensors, com Ernest Lavisse,<sup>491</sup> el van recomanar en dècades posteriors.

L'interès d'aquest mètode d'ensenyament de la història tal vegada rau en el fet que els programes escolars espanyols el donaven com un mètode implícit; sense especificar-ho obertament, era el mètode més emprat. De fet, fins la liquidació del marc imposat per la Ley General de Educación de 1970, que es va iniciar caòticament vers el 1983, els anomenats aleshores "programas de historia" eren cíclics.<sup>492</sup>

De fet, al llarg del segle XX s'han alternat visions cícliques de la història que, fonamentalment, tenien dues anelles; la primera anella era una història general, que a

---

lastimarse." És obvi que l'autor escrivís això en plena època en què estaven vigents els *cesantes* per motius polítics.

<sup>491</sup> Ernest Lavisse era un important historiador francès nascut el 1842 i que va morir el 1922. Membre rellevant de l'Acadèmia de la Història va ser, també, un important pedagog. Vegis *Encyclopaedia Britannica*. ed. 11<sup>a</sup>, 1910-1911.

<sup>492</sup> Sobre els processos de reforma i contrareforma educatives a Espanya hi ha molt d'escrit, encara que des del punt de vista estrictament didàctic té poc interès per la nostra recerca. Amb tot, un bon enfocament és el del monogràfic dedicat al tema i que ja hem citat prèviament: *Ciencias Sociales: los avatares de las reformas*. *Iber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Núm. 33, Barcelona: Graó, 2002.

vegades va agafar la forma d'història de les civilitzacions, i una segona anella que tractava la història d'Espanya, i es deixava sovint la història contemporània com una tercera anella que cobria els darrers anys dels cicles educatius de secundària.

Aquest mètode es basa en la idea d'aprenentatge progressiu i crea d'aquesta manera unes estructures bàsiques en les primeres anelles que s'intenten desenvolupar en les anelles posteriors. Des del punt de vista teòric, el mètode cíclic es basa en el desenvolupament de diversos elements dels mapes cognitius dels alumnes;<sup>493</sup> en primer lloc, aquests elements solen a ser les “fites” o elements bàsics entorn dels quals es coordinen accions i decisions dels infants. Les fites constitueixen veritables punts estratègics, i les primeres fites eficients són sempre visuals.

En segon lloc, hi ha les “rutes” o camins; per elaborar el mapa cognitiu cal anar d'una fita a l'altra; de fet, aquestes rutes han estat descrites, a vegades, com a rutines sensoriomotors, i la ment va d'una fita a una altra gràcies a elles.

En tercer lloc caldria parlar de les “configuracions”. Malgrat que les fites i les rutes són elements fonamentals d'aquests mapes, no n'hi ha prou per veure com s'estructura tota la informació a la ment; si haguéssim de recordar totes les rutes de forma aïllada necessitariem una capacitat de memòria enorme. És necessari, per tant, un mitjà que ens permeti emmagatzemar la informació i localitzar-la dins un entorn en una sola estructura cognitiva. Aquest medi són les configuracions. Si fem un símil groller d'això que diem, és probable que el més proper sigui el del funcionament dels sistemes informàtics d'emmagatzematge d'informació, on també hi ha unes fites, unes rutes i unes configuracions, ja que la informació sempre es recupera mitjançant els mateixos enllaços o camins.

Aquest mètode, que creiem que realment no ha estat mai avaluat com a tal, deu haver estat eficient, donat que s'ha mantingut, i encara es manté, en molts aspectes. Col·loquialment, alguns educadors el citen quan parlen del fet que l'aprenentatge eficient és sempre un “*llueve sobre mojado*”. De fet, la introducció de la història de la indumentària en el marc del projecte curricular 13-16, del que ja n'hem fet esment

---

<sup>493</sup> MARTÍN, E. “El desarrollo de los mapa cognitivos y la enseñanza de la geografía”, a CARRETERO, M.; POZO, J. I.; ASENSIO, M. (comp) *La enseñanza de las Ciencias Sociales*. Madrid: Aprendizaje Visor, 1989, pp. 179-196.

abastament no era altra cosa que una “història en continuïtat” que proporcionava les marques o fites, segons la terminologia que es vulgui fer servir. En tot cas, allò que aquí importa assenyalar és que l’ensenyament de la història a base de la indumentària també encaixa perfectament en aquest mètode i, fins i tot, es presenta com un dels recursos més adients.

El mètode anomenat regressiu aplicat a l’ensenyament de les ciències socials va ser postulat per Leonard Nelson en una conferència pronunciada davant la Societat Pedagògica de Göttingen el desembre de 1922. En aquesta sessió acadèmica, Nelson presentava la necessitat d’utilitzar aquest mètode en l’ensenyament de la filosofia i l’oposava al mètode dogmàtic. En el fons, allò que ell anomenava **mètode regressiu** era l’antic mètode Socràtic, que partint de situacions reals actuals i de judicis d’experiència retrocedia fins arribar a judicis particulars, tot eliminant els elements accidentals.<sup>494</sup>

En els estudis d’història aquest mètode agafa força a partir dels treballs de Marc Bloch,<sup>495</sup> que afirmava que donat l’estat de la documentació és necessari, per interpretar el passat, mirar prèviament el present. Ell defensava que aquest mètode anomenat regressiu anés retrocedint etapa rere etapa amb la finalitat de descobrir les irregularitats i les variacions de la seqüència sense salts. Aquest mètode, per tant, no pretén aclarir els orígens de les coses o d’un fet social, sinó explicar-se els antecedents immediats o llunyans que han conduït a la situació del present. En el mètode regressiu l’estudi s’inicia des de l’època més coneguda i va reunint cada un dels indicis que ajuden a comprendre un passat més confús i llunyà. Bloch defensava aquest mètode sobretot pels estudis d’història rural i ell mateix l’havia aplicat en el seu treball sobre la història rural francesa editat a principis dels anys trenta.

A Espanya, alguns autors ja havien donat la seva opinió sobre l’aplicació del mètode regressiu implementat no tant en l’estudi de la història, sinó en la didàctica de la història. Sens dubte, un dels pioners havia estat Altamira, que com en tantes altres coses s’havia avançat molt en el seu temps. Segons ell, el mètode regressiu era molt

---

<sup>494</sup> NELSON, L. *El método socrático*. Cádiz: Hurqualya, 2003. L’edició té un estudi de Javier Aguirre titulat “El método regresivo”.

<sup>495</sup> Per una aproximació al pensament de Marc Bloch vegeu HOFFMANN, S. “Prólogo”, a BLOCH, M. *La extraña derrota*. Barcelona: Crítica, 2003; text original BLOCH, M. *L’étrange défaite. Témoignage écrit en 1940*. París: Gallimard, 1990.



beneficiós pels infants, ja que sospitava que estudiar el passat a partir del present seria molt més comprensible.

Deixant, però, a part aquests precedents llunyans, el mètode regressiu ha tingut poc èxit en la pràctica habitual del professorat d'història. En un article publicat el 1999, Alberto Luis Gómez,<sup>496</sup> tot comentant l'obra d'Aróstegui, explica com aquest autor<sup>497</sup> fa diverses propostes didàctiques molt interessant a partir de la utilització, al menys parcial, del mètode regressiu, ja que l'alumne, d'aquesta manera, coneix la societat en què viu abans de conèixer el passat. Lògicament, Aróstegui, al igual que tots els altres autors que reivindiquen aquest mètode, no pretén explicar el passat, sinó explicar el present històricament; és a dir, buscar sempre les arrels de la realitat actual. És evident que la utilització d'aquest mètode solament és possible en connexió amb altres disciplines, com la sociologia, l'economia i la geografia humana. Aróstegui creu que els arguments de cara a justificar aquesta alternativa metodològica a les aules són múltiples i els detalla i comenta.

Malgrat la defensa aferrissada que alguns didactes fan de l'aplicació del mètode regressiu, realment hi ha molt pocs exemples publicats que permetin valorar a la pràctica l'ús del mètode. Alberto Luis Gómez, en l'article mencionat, afirma que el grup de recerca en didàctica Asklepios comparteix plenament el punt de vista d'Aróstegui, que va recolzat per historiadors com Josep Fontana.

L'ús del mètode regressiu, des del punt de vista de la seva aplicació a l'escola, és possible sempre i quan l'objectiu sigui analitzar situacions històriques relativament recents; així, per exemple, en treballs que pretenen analitzar un conflicte actual –el conflicte israelià-palestí, el conflicte iraquí, o el conflicte entre l'Estat Espanyol i ETA– o un fet actual com l'emergència de la Xina com a potència econòmica, l'aplicació del mètode regressiu pot ser eficient. La causa d'això és que en tots aquests problemes actuals el professor d'història extreu els antecedents que creu apropiats per enquadrar el conflicte en les coordenades actuals. Naturalment, l'ús d'aquest mètode des d'una perspectiva didàctica encobreix, però, molts altres problemes, ja que sempre és el

---

<sup>496</sup> GÓMEZ, A. L. “Conocimiento académico y enseñanza: las preocupaciones de los historiadores españoles en los niveles no universitarios”, a *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, núm. 162, Barcelona: Universidad, junio 1999.

<sup>497</sup> ARÓSTEGUI, J. “Qué historia enseñar”, a *Apuntes de Educación*, núm. 17, 1985, p. 142.

professor qui decideix quins antecedents es busquen i quins altres s'amaguen i, per tant, el diagnòstic del present està ja prefixat des del mateix moment que es decideix el tema d'anàlisi. No obstant això, l'ús del mètode és recomanable especialment per les etapes finals de l'ensenyament secundari i, sobretot, per l'ensenyament universitari, ja que en aquests casos l'alumne pot disposar ja no només de criteris propis, sinó, sobretot, de l'accés a informacions diferents de les aportades pels professors.

Les característiques més destacades del mètode regressiu són les següents:

- a. Tot estudi s'inicia a partir d'una situació actual perfectament definida i, sobretot, acotada tant en l'espai com en el temps.
- b. La segona fase del treball és la de formular les qüestions o interrogants que plantegen els problemes objecte d'estudi.
- c. La tercera fase consisteix en cercar els precedents immediats sense pretendre anar més enllà que la simple resposta a les preguntes o qüestions fetes, ja que un perill important del mètode és la dispersió en la regressió.
- d. La quarta fase és la d'explicar els fets actuals en funció dels paràmetres analitzats en la regressió.

Val a dir que aquest mètode pot tenir aplicacions molt simples en l'etapa primària quan per explicar situacions actuals es recorre a cercar antecedents immediats. Aquesta utilització parcial del mètode regressiu es pot fer, i de fet es practica, a base d'analitzar espais urbans.

Finalment, és precís abordar, dins les estratègies per l'ensenyament de la història, l'anomenat aprenentatge per descobriment o **mètode per descobriment**. Es tracta, en aquest cas, que els alumnes no rebin elaborat el coneixement que han d'assimilar. És a dir, la informació que es proporciona a l'alumne requereix, per la seva part, un treball d'ordenació i de relació, a més d'anàlisi de la informació rebuda. D'aquesta manera, l'alumne pot arribar a deduir regularitats, seqüències o, fins i tot, lleis. En el fons, el que es pretén en aquest mètode és que l'alumne en reordenar la informació l'adapti al seu propi esquema cognitiu.

L'aprenentatge per descobriment prioritza, doncs, el desenvolupament d'eines i habilitats d'investigació, ja sigui mitjançant inducció o deducció, i sovint condueix a aplicacions que en podríem dir de resolució de problemes.

Hi ha molts factors que influeixen en el bon desenvolupament d'aquest mètode, però entre els més importants destacaríem els següents:

- a. La quantitat, complexitat i grau d'organització de les dades proporcionades.
- b. El context en què s'inscriuen aquestes àrees i la seva relació amb conceptes que l'alumne ja tingui més o menys estructurats; sempre s'aprèn sobre allò que ja se sap.
- c. Les capacitats cognitives de l'alumne, la seva formació i, sobretot, l'actitud. En aquest mètode, si no hi ha una actitud positiva normalment no hi ha aprenentatge.
- d. L'adequació dels conceptes a aprendre i les capacitats que tingui l'infant. No tothom té les mateixes capacitats a la mateixa edat.

L'estratègia d'aprenentatge per descobriment, segons alguns autors, està basada en els treballs de Piaget, però, en el cas de l'ensenyament de la història, ja a finals del segle XIX es defensen i practiquen estratègies d'aquesta mena. Només cal mirar l'obra de Rafael Altamira ja citada per adonar-nos de fins a quin punt aquest autor plantejava el mètode per descobriment a partir del mètode històric. Justament parlant de l'ensenyament de la història a Espanya a finals dels segle XIX Altamira escrivia que “no se concibe el trabajo personal en historia, el estudio y conocimiento de las fuentes, sino como trabajo de gabinete, reservado para los especialistas que dedican a él su vida, sin que a los alumnos de las facultades e institutos quepa más que recoger los resultados dogmáticos de tales estudios y asimilárselos, como una droga misteriosamente preparada, sin crítica alguna de su procedencia.”<sup>498</sup> La figura de Rafael Altamira ha estat recuperada recentment de l'oblit al que havia caigut malgrat que fou i continua essent un referent fonamental a Espanya per plantejar l'ensenyament i aprenentatge de

<sup>498</sup>ALTAMIRA, R. *La enseñanza de la Historia*. Madrid, 1895 (reedició a Akal, Madrid, 1997).

la història.<sup>499</sup> De fet, l'aprenentatge de la història per descobriment ha tingut molts defensors al llarg del segle XX<sup>500</sup> i, per nosaltres, és especialment significatiu el fet que autors com Gardner proposin mètodes que en el fons es basen en l'aprenentatge per descobriment. Actualment, aquest sistema ha trobat una bona sortida a través dels *webquest*, que consisteixen, bàsicament, en ser estratègies d'aprenentatge per descobriment que guien el procés de treball dels alumnes tot emprant els recursos de la web. La proposta va ser formulada a mitjans dels anys noranta per Bernie Dodge i desenvolupada posteriorment per molts altres.<sup>501</sup>

L'ús del mètode per descobriment mitjançant la *webquest* és una activitat didàctica atractiva pels estudiants, ja que els permet arribar a conclusions mitjançant recerques personals. El mètode és molt semblant al sistema clàssic escolar d'ensenyament per descobriment, “se trata de hacer algo con información: analizar, sintetizar, comprender, transformar, crear, juzgar, valorar, etc. La tarea debe ser algo más que simplemente contestar preguntas concretas sobre hechos o conceptos o copiar lo que aparece en la pantalla del ordenador en una ficha. Idealmente, la tarea central de una *WebQuest* es una versión reducida de lo que las personas adultas hacen en un trabajo, fuera de los muros de la escuela”.<sup>502</sup>

L'aprenentatge per descobriment en el sistema educatiu secundari espanyol ha tingut pocs defensors i molts crítics. Entre els defensors d'aquest sistema hi ha una bona part dels membres el grup Història 13-16 que van elaborar el seu peculiar mètode basant-se, gairebé de forma exclusiva, en el mètode per descobriment. Aquest equip basava part de

---

<sup>499</sup> CALAF, R. *Didáctica de las ciencias sociales: didáctica de la historia*. Barcelona: Oikos-Tau, 1994, p. 40.

<sup>500</sup> L'aprenentatge per descobriment va agafar força, sobretot, a la dècada dels anys setanta del segle XX gràcies a les propostes que sobre l'aprenentatge havia fet Jerome Bruner. En aquella època, moltes escoles, sobretot als Estats Units, buscaven que els alumnes construïssin el seu propi coneixement gràcies al descobriment de determinats continguts, i aquest autor va aprofundir notablement en aquest concepte. Així ho va formular a la seva obra escrita l'any 1966 i titulada *Towards a Theory of Instruction* (BRUNER, J. *Toward a Theory of Instruction*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1966).

<sup>501</sup> *WEBQUEST. Una estratègia de aprendizaje por descubrimiento basada en el uso de Internet*: <<http://webpages.ull.es/users/manarea/webquest/queeswebquest.htm>> [consulta: 22 agost 2008]. Aquesta pàgina web planteja els elements fonamentals per treballar amb aquest mètode, ja que ens diu què és un *webquest*, els seus components, el procés de creació, tipus de tasques, exemples i ens mostra els anomenats laboratoris d'educació basats en noves tecnologies.

<sup>502</sup> ADELL, J. 2002 citat a <<http://webpages.ull.es/users/manarea/webquest/queeswebquest.htm>> [consulta: 28 agost 2009]

la seva metodologia de treball en l'obra de Denis Shemilt,<sup>503</sup> director del projecte 13-16 britànic. Les dificultats de l'aplicació d'aquest mètode a Espanya són les que comenta Joaquim Prats en el seu treball sobre les experiències didàctiques alternatives als qüestionaris oficials del que ja hem fet esment. Amb tot, les dificultats assenyalades són circumstancials, ja que eren degudes a la peculiar estructura del sistema educatiu espanyol, i no tenen res a veure amb el mètode d'ensenyament i aprenentatge per descobriment. Els atacs d'aquest mètode provenen d'un desconeixement groller d'allò que significa en didàctica la paraula "descobrir"; així, per exemple, s'ha arribat a dir: "No parece razonable ni eficaz proponer que los alumnos lleguen a descubrir, tras un lento proceso inductivo, conceptos y leyes que la ciencia ha tardado siglos en construir. Igualmente tampoco resulta lógico pensar que se puedan ordenar, discernir y encontrar sentido a unos datos desnudos sin disponer de algún tipo de instrumento teórico orientador."<sup>504</sup> És evident que l'autor confon allò que és pròpiament una recerca o investigació en el camp estrictament disciplinar de la ciència amb el concepte de descobrir aplicat als infants. És tan groller pretendre que un alumne, amb quatre dades, elabori la teoria de la relativitat d'Einstein que no creiem que sigui necessari estendre's en aquest plantejament crític.

En el cas de la història, aprendre per descobriment no és altra cosa que permetre que l'alumne relacioni de forma lògica i coherent conceptes i elements que prèviament li han estat proporcionats, tot aplicant elements metodològics propis de la disciplina. Així, si tenim en compte que de la història s'ha de conèixer, sobretot, el mètode de l'anàlisi crítica de les fonts i especialment el plantejament d'hipòtesis com a base de tota explicació causal, els elements a proporcionar als alumnes haurien de ser indiscutibles; és a dir, fonts primàries del passat. No volem dir amb això que les fonts primàries siguin invariablement certes, doncs, al igual que tot producte humà, presenten elements de subjectivitat i de parcialitat. Allò que és indiscutible d'una font primària és el fet que va ser elaborada coetàniament als fets.

<sup>503</sup> PRATS, J. "Las experiencias didácticas como alternativa al cuestionario oficial: reflexiones críticas sobre las experiencias 'Alemania-75' e 'Historia 13-16'", a CARRETERO, M.; POZO, J. I.; ASENSIO, M. (comp) *La enseñanza de las Ciencias Sociales*. Madrid: Aprendizaje Visor, 1989, pp. 201-210.

<sup>504</sup> DOMÍNGUEZ, J. "El lugar de la historia en el currículum 11-16 un marco general de referencia", a CARRETERO, M.; POZO, J. I.; ASENSIO, M. (coord) *La enseñanza de las Ciencias Sociales*. Madrid: Aprendizaje Visor, 1989, p. 56.

Aprendre el mètode és una cosa tan lògica en disciplines com la física, la química, la geologia, la botànica o la biologia que ningú ho discuteix. Només quan s'arriba a la història hi ha autors que, com hem vist, es permeten discutir-ho. La base de totes aquestes discussions és la creença, com deia ja Altamira, que els alumnes són incapaçs d'analitzar i interpretar les fonts i que és necessari que "els savis" ho preuin i els ho serveixin en "plats combinats". Lògicament, aquesta mena d'història que ha obviat el mètode, sols es pot aprendre, és a dir, memoritzar. I aquí resideix la clau del problema: la creença en la història com a disciplina dogmàtica i el desconeixement del seu valor científic com a mètode. En el fons, aquests raonaments vénen a dir que hi ha unes disciplines rigoroses i serioses en què cal aprendre's el mètode i unes altres en què n'hi ha prou amb una pinzellada. A ningú li estranya que a les anomenades ciències experimentals o naturals es necessitin laboratoris, ni tampoc els hi estranya que es digui que un alumne no sap física o no sap química si no domina el mètode d'aquestes disciplines; en canvi, si el professor intenta ensenyar el mètode d'anàlisi de la història, que no és altre que el mètode d'anàlisi de la realitat social i de moltes ciències humanes, se li retreu que vol fer de l'alumne un petit historiador, que pretén que l'alumne descobreixi i es posicioni sobre fets del passat que els historiadors "savis" han trigat dècades en conèixer. Aquesta manera de pensar, que redueix la història a una mera comparsa de l'educació en valors i que la transforma en una disciplina sense valor crític, ametodològica i, sovint, avorrida, prepara el camí per eliminar-la dels sistemes educatius i diluir-la en un magma de ciències socials, que com que són molt diverses i tenen metodologies diferents no és possible establir ni ensenyar cap mètode. D'aquesta forma, la història resta aparcada en els programes educatius com una mena d'educació cívico-social sense estructura interna, sense aparell crític i sense cap mena d'utilitat.<sup>505</sup> El resultat d'aplicar aquest pensament és l'eliminació real de la història dels programes i dels currículums.

En el fons, la justificació de la presència de la història en l'ensenyament obligatori només es pot fer de dues maneres: o bé se la concep com una disciplina de caràcter ideològic que té la funció de desenvolupar l'esperit nacional i l'amor a la pàtria, tal com

---

<sup>505</sup> SANTACANA, J. "La investigación en archivo: pautas i propuestas para la escuela secundaria", a *Los archivos en la didáctica de las ciencias sociales. Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Núm. 34, Barcelona: Graó, 2002, pp. 7-20.

avui encara passa en infinitat de sistemes educatius,<sup>506</sup> o bé se la concep com a disciplina capaç d'introduir els ciutadans en un anàlisi crític de la realitat social i, per tant, ha de tenir un important contingut metodològic.<sup>507</sup> L'ensenyament de la història, doncs, pot tenir una d'aquestes dues potes, però si les hi tallem és innecessari ensenyar història.

Un altre dels problemes que s'esmenten per no introduir l'ensenyament per descobriment és el que deriva de "la lentitud de l'aprenentatge". En aquest punt ens remetem als treballs de Howard Gardner que ja hem referit abastament.

La base del mètode per descobriment és sens dubte l'ensenyament del propi mètode històric. Per tant, cal esbossar, encara que només sigui molt breument, en què consisteix l'estudi de la història. No cal dir que la història és molt rica metodològicament, ja que el seus mètodes s'han d'adequar a la naturalesa del fenomen que es vol estudiar. No és el mateix voler estudiar història econòmica que història de les mentalitats. Sobre una base comú es desenvolupen mètodes molt diversos. Al mateix temps cal dir que no és el mateix fer una anàlisi històrica a partir de fonts objectuals i materials, com fa l'arqueologia, que basar-se en fonts orals. Per tant, quan en el camp de la didàctica ens referim a ensenyar el mètode, hem d'entendre que ens estem referint a la base metodològica; de la mateixa manera que en la didàctica de la química no es pretén ensenyar les diverses i variades formes que hi ha de fer anàlisi de materials, sinó anar a les bases metodològiques de la química.<sup>508</sup> Per tant, la base comú de la història, com d'altres disciplines socials, és la que segueix els passos següents:

- Primer pas. Plantejament del problema o qüestió que es vol estudiar.  
Delimitació i acotament del camp.

<sup>506</sup> Per veure models d'ensenyament de la història que, en el fons, tenen un fort contingut ideològic és interessant el monogràfic *La historia en la enseñanza iberoamericana*. *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Núm. 22, Barcelona: Graó, 1999.

<sup>507</sup> Vegis en aquest sentit els números *Los archivos en la didáctica de las ciencias sociales*. *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Núm. 34, Barcelona: Graó, 2002; *Laboratorios en geografía e historia*. *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Núm.45, Barcelona: Graó, 2005, i *Arqueología experimental*. *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Núm. 57, Barcelona: Graó, 2008.

<sup>508</sup> Si en un laboratori es vol analitzar, per exemple, una aliatge metàl·lic hi ha mètodes molt diferents que van des de l'espectrògraf de masses fins a l'analítica per densitats.

- Segon pas. Estat de la qüestió. Estudi de totes les respostes o plantejaments que s'han fet a l'entorn del problema.
- Tercer pas. Valoració de les diverses hipòtesis formulades pels autors sobre la base dels elements interns de cada una de les propostes.
- Quart pas. Anàlisi i classificació de totes les fonts primàries relacionades amb el problema que s'estudia. Aquesta anàlisi està en funció del tipus de fonts i és molt diferent el tractament d'una font oral que el d'una font objectual.
- Cinquè pas. Fonamentació, si s'escau, de la hipòtesi resultant del pas anterior. Plantejament de la problemàtica a l'entorn de la hipòtesi.
- Sisè pas. Anàlisi provatori. Aquest pas sempre és molt difícil en història, ja que els procediments provatoris depenen de l'anàlisi crítica de les fonts o bé de l'existència d'analítiques que poden ser de bases tan diverses com la química o les ciències jurídiques.
- Setè pas. Redacció de les conclusions a què s'ha arribat. Dubtes i qüestions sorgides a l'entorn de la investigació i, si s'escau, formulació de noves preguntes.

Tota aquesta base metodològica, comú a tots els mètodes aplicables en història pot arribar a ser molt complexa, ja que, per exemple, una anàlisi de tipus quantitatiu o economètric d'una població del segle XVIII requeriria el maneig de bases estadístiques i, d'altra banda, una anàlisi de la cultura material romana podria requerir el coneixement de catàlegs ceremològics. On ha de posar el professor el límit? És concebible voler ensenyar història medieval a base de la transcripció *at literam* de pergamins redactats en llatí medieval? Pot el professor introduir un catàleg de ceràmica campaniana republicana per estudiar la història de Roma? És ben clar que aquests exemples no són utilitzables en els nivells de l'ensenyament primari o secundari, i la qüestió dels límits és sempre una qüestió de sentit comú. Així, per exemple, proporcionar una sèrie numèrica i remetre l'alumne a l'ús d'una senzilla fórmula matemàtica o al desxiframent d'una gràfica és un exercici que està en funció, sobretot, d'allò que l'alumne ja sap



d'aquests camps o bé d'allò que raonablement es pot pretendre que aprengui. Igualment, podem remetre un alumne a una simple anàlisi numismàtica per referir una qüestió cronològica, però no seria lògic remetre'l als catàlegs numismàtics.

L'aprenentatge de la història per descobriment s'ha de recolzar, naturalment, en aquestes bases metodològiques que acabem de plantejar, encara que adaptades a les capacitats dels infants i estimulants-ne, sobretot, la curiositat i l'interès. I per fer això, cal tenir present David P. Ausubel quan deia que tota la pedagogia es podria resumir en una sola frase: "esbrina el que una persona sap i actua en conseqüència".

Aquests plantejaments són ideals si volem emprar la indumentària com a element aglutinador de l'estudi del passat. La base principal per construir un mètode didàctic per ensenyar història mitjançant el descobriment i centrat en l'estudi de la indumentària és que qualsevol nen o nena, tingui l'edat que tingui, té nombrosos preconceptes sobre la indumentària. A més, aquests preconceptes tenen bases molt semblants i, per tant, resulta fàcil aplicar allò que deia Ausubel sobre esbrinar el que saben i actuar en conseqüència. D'altra banda, la indumentària pot esdevenir fàcilment un centre d'interès i, per tant, un recurs motivant interessant per totes les edats.

El mètode per descobriment és relativament senzill d'aplicar en el camp de la indumentària, ja que és fàcil d'acotar si el professorat elegeix amb molt de compte les peces a estudiar i no pretén fer una història enciclopèdica per sastres i modistes. Els passos metodològics en aquest cas poden ser molt variats, però ens podríem remetre a un esquema que, simplificat, és el següent:<sup>509</sup>

- a. Plantejament de l'interrogant. Per exemple: per què els homes i les dones vestim diferent? Debat sobre el tema on els alumnes exposaran els seus preconceptes i les opinions que hi ha en el seu entorn.
- b. Recerca d'informació bàsica. Per exemple: com podem saber si sempre hi ha hagut diferències entre el vestit dels homes i el de les dones? Podem mirar-ho en les obres d'art o en un museu de la indumentària?

---

<sup>509</sup> Aquest plantejament el vam portar a terme durant el curs 2008-2009 amb els alumnes de l'assignatura de Didàctica de les Ciències Socials de la Universitat de Barcelona.

- c. Classificació de fonts primàries. Com organitzar tota la informació que hem rebut? Cal construir una mena de classificador o base de dades?
- d. Elaboració de conclusions. Per exemple: en quins moments del passat el vestit d'homes i dones s'assembla més? En quins moments difereix més?
- e. Plantejament de noves preguntes o hipòtesis. Per exemple: per quins motius creiem que hi ha moments en què vestim més diferent que d'altres? Tenim alguna idea –hipòtesi- al respecte?

Aquest esquema de plantejament que hem introduït i que probablement seria adequat per edats compreses entre els 16 i els 18, podria adaptar-se a altres nivells. Al mateix temps, el nombre d'exemples a emprar és pràcticament tant il·limitat com la pròpia història, ja que podríem plantejar estudis comparatius de dues indumentàries d'èpoques diferents per estudiar-ne els canvis i continuïtats. En aquest sentit l'esquema podria ser com el que segueix:

- a. Plantejament de l'interrogant. Per exemple: entre l'any 1000 i el 1500 va canviar molt el vestit a Europa?
- b. Recerca d'informació bàsica. Per exemple: mirem fonts primàries relatives a vestits d'homes i dones de l'alta Edat Mitjana i de la baixa Edat Mitjana.
- c. Comparació de fonts primàries. Per exemple: analitzar i comparar les dues formes bàsiques d'indumentària, tot adonant-se de les semblances i de les diferències pel que fa als canvis i les continuïtats.
- d. Elaboració de conclusions. Per exemple: adonar-se de les diferències de gènere com a tret més significatiu.
- e. Plantejament de noves preguntes o hipòtesis. Per exemple: plantejar els factors històrics que fan que en la baixa Edat Mitjana es donin canvis tan importants en la indumentària.

Per tant, i com a colofó, és important adonar-se que sigui quin sigui el mètode emprat per ensenyar història la introducció de conceptes basats en la indumentària és pertinent i esdevé útil de manera independent a l'esquema metodològic de treball empleat.

### 12.7. La indumentària com un instrument per a una didàctica lúdica

La introducció de la indumentària dins el procés de l'ensenyament de la història té una justificació important pel fet que en tractar-se d'un element aparentment secundari i que té materialitzacions que es poden visualitzar formaria part d'un entorn que en podríem anomenar lúdico-didàctic. Cal dir, però, que els aspectes teòrics i metodològics relacionats amb els jocs didàctics han estat poc tractats des del punt de vista de l'escola. Encara que el joc com a mètode d'ensenyament té una llarga història, fins a finals del segle XX no s'ha investigat realment sobre els aspectes psicològics del joc o de la teoria de jocs. De fet, es pot dir que hi ha diversos tipus de jocs: jocs de regles, jocs de construcció, jocs de dramatització, jocs de creació, jocs de rol, jocs de simulació i jocs didàctics pròpiament dits.

En tot cas, sigui de la classe que sigui, tot joc és una activitat de recreació que serveix per desenvolupar capacitats mitjançant la participació activa del jugador de tal manera que tot aprenentatge fet mitjançant jocs és una experiència feliç i agradable.

Quan parlem de joc didàctic estem fent esment, doncs, a una mena de tècnica participativa de l'ensenyament que va dirigida a desenvolupar en aquells que el practiquen activitats de conducta, d'aplicació de normes i habilitats, i que serveix per entrenar els nens i nenes en la presa de decisions per solucionar problemes diversos.

Tot això que diem no té sentit si aquesta activitat lúdica no és, sobretot, una activitat feliç que desenvolupa íntegrament la personalitat dels infants i la seva capacitat creativa. Mitjançant el joc es pot fomentar l'observació, l'atenció, les capacitats lògiques, la imaginació, la iniciativa, els hàbits, la fantasia i, sobretot, la investigació científica. En aquest sentit podem parlar del joc didàctic com d'una activitat que desenvolupa les capacitats intel·lectuals i cognitives dels nens i nenes.

D'altra banda, mitjançant el joc didàctic és possible desenvolupar l'esperit autocrític, la disciplina, la perseverança, el respecte per l'altre, la responsabilitat, l'audàcia, la puntualitat i, en general, la regularitat o la conducta sistemàtica, sense parlar de la cooperació, la lleialtat, la seguretat en un mateix i, sobretot, la solidaritat.

Tal vegada sigui per aquests motius que totes les societats humanes, inclosa la nostra, han desenvolupat jocs infantils que moltes vegades han esdevingut la base de l'educació d'homes i dones, ja que servien i serveixen per transmetre les normes de convivència social, la capacitat creadora i les normes de convivència de grup.

Segons Alexander Luis Ortiz Ocaña les característiques dels jocs didàctics són les següents:<sup>510</sup>

- a. Despertem l'interès respecte les assignatures.
- b. Provoquen la necessitat de prendre decisions.
- c. Creen en els estudiants habilitats de treball relacionant la col·laboració mútua en el compliment conjunt de tasques.
- d. Exigeixen l'aplicació dels coneixements adquirits en les diferents temàtiques relacionades amb el joc.
- e. Permeten conèixer les habilitats adquirides en els ensenyaments reglats.
- f. Constitueixen activitats pedagògiques dinàmiques en les que intervenen variables diverses.
- g. Acceleren d'adaptació dels nens i nenes en els processos socials dinàmics de la seva vida.
- h. Trenquen els esquemes habituals de l'aula i el paper sovint autoritari o exclusivament informador del professorat.

La indumentària és un element important en el disseny estratègic de jocs; és susceptible de ser emprada en jocs de rol, jocs de dramatització i jocs de construcció. És a la vegada material fàcil d'emprar en els jocs de regles, els de simulació i els de creació. Per tant, una didàctica basada en l'ensenyament de la història mitjançant la indumentària hauria d'implicar, d'alguna manera, la utilització del joc, ja sigui com a disfressa o com

---

<sup>510</sup> ORTIZ, A. L. *Aprendizaje creativo y juegos didácticos: dos aliados en las instituciones educativas*. Barranquilla: Antillas, 2006.

embolcall dels diversos papers o rols que els infants tenen en l'activitat didàctica que el professorat dissenyi.

### **12.8. Exemples d'aplicacions de la indumentària en la didàctica de les Ciències Socials**

Hem vist en els apartats anteriors com independentment del mètode que es faci servir en l'ensenyament de la història el vestit pot ser un instrument didàctic eficaç. Amb tot, esquematitzar els continguts d'una proposta d'aquesta mena no és fàcil, ja que aquesta hauria de recollir una bona part del que hem dit referent a la indumentària i a la didàctica.

En primer lloc, s'hauria d'introduir la temàtica de la indumentària tot relacionant-la amb la seva significació simbòlica. Això vol dir que el primer que caldria plantejar seria el considerar la indumentària com un sistema més de protecció i confort, però mostrar-hi com moltes vegades la indumentària no és confort, sinó tot el contrari; el vestit pot ser un element importantíssim d'incomoditats i generar també problemes físics.

Dins d'aquesta primera temàtica caldria insistir en què el vestit no només serveix per protegir-nos del fred i la calor, ja que el vestit també transmet missatges que poden ser de gènere, de funció social, de cultura, de formes de concebre la moral, de treball i, en definitiva, d'ideologia política, religiosa, musical, etc. No cal dir que des del punt de vista simbòlic el vestit també és un fort indicador de la tecnologia que cada societat ha estat capaç de desenvolupar.

Totes aquestes idees les podríem recollir en una unitat didàctica que, a mode d'exemple, adjuntem i que vam anomenar "Unitat 1. Vestit i símbol".<sup>511</sup>

---

<sup>511</sup> Les exemplificacions de tot el que diem en aquest apartat constitueixen una part del material de treball elaborat entre els cursos 2006/2007, 2007/2008 i 2008/2009. L'àmbit didàctic on s'ha aplicat han estat els grups M2 i T2 de l'assignatura "Didàctica de les Ciències Socials II" de la facultat de Formació del professorat de la Universitat de Barcelona. Tot i que aquests materials els hem anat modificant a mesura que els anàvem experimentant, no n'hem fet una avaluació rigorosa, ja que no era aquest l'objectiu del material didàctic. L'objectiu era, simplement, veure fins a quin punt era possible incorporar la història de la indumentària dins un marc acadèmic "normal" i observar com diversos grups d'adults responien davant una temàtica tan diferent de l'habitual. Des del punt de vista didàctic, aquests materials volien ser també un instrument en mans dels futurs mestres que els permetés fer una didàctica de les ciències socials de caire lúdic, però basat en el coneixement de la indumentària. Vegis annex III.

El segon tema introductorí que caldria presentar és el que relaciona el vestit i l'eix temporal –“Unitat 2. Vestit i temps”. En aquest cas, el primer que caldria plantejar és que cada època vesteix d'una manera diferent i que dins un mateix moment els vestits indiquen canvis generacionals. Amb tot, malgrat els canvis continuats amb què el vestit marca el pas del temps també hi ha continuïtats importants, ja que hi ha elements indumentaris molt resistents al canvi. D'altra banda, la indumentària, com moltes altres coses, és cíclica i hi ha modes que van i vénen. La relació estreta entre el vestit i el que es diu moda s'ha de plantejar aquí. Finalment, en aquesta unitat proposem plantejar la relació possible entre vestit i educació.<sup>512</sup>

Després d'aquestes dues unitats introductòries, i seguint l'esquema proposat, la unitat següent hauria de plantejar ja la indumentària del Món Antic. Aquesta unitat és evident que podria començar amb la Prehistòria i acabar amb l'Alta Edat Mitjana, encara que, tal vegada, la part central de la unitat s'hauria de referir a la indumentària del món clàssic. La vam titular “Unitat 3. El temps dels vestits llargs”.

Per dissenyar aquest material es va emprar un conjunt de retallables referits al vestit grec i romà i editats per la Diputació de Barcelona i destinats com a material didàctic del Museu d'Arqueologia de Catalunya.<sup>513</sup>

En aquest cas, el primer que calia plantejar era el fet que la indumentària clàssica es basava en l'ús de túniques i mantells; mitjançant la visualització de les làmines i de les fonts primàries es plantejaven qüestions com les diferències de gènere o el fet que la indumentària d'aquest període semblava pensada per ressaltar el cos despulrat. Sota una aparent uniformitat, la unitat planteja com hi ha moltes formes de posar-se un mantell o una toga, el vestit de temporada, el dels esclaus i els homes lliures, els complements, etc.

La unitat següent –“Unitat 4. Del vestit llarg al vestit curt”- vol plantejar les grans transformacions que va significar l'Edat Mitjana i la seva influència en el vestit, així com els elements importants de continuïtat entre aquesta època i el període clàssic. La influència de l'Imperi Romà d'Orient tan decisiva en la història medieval és el primer

---

<sup>512</sup> Cal tenir present que la proposta que exemplifiquem va ser dissenyada per l'ensenyament de mestres i, per tant, era necessari plantejar-hi la utilitat didàctica de la història del vestit.

<sup>513</sup> ALBERIC (et alii). *Aprenere a observar*. Museu Arqueològic de Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.

que planteja la unitat, tot fent notar com una bona part de la gent vestia roba llarga. Per aquesta unitat ens va semblar adient utilitzar, entre d'altres coses, materials de retallables que havien estat elaborats, feia anys, pel grup Història 13-16 i que, malgrat estar pensats per adolescents, eren encara útils pels objectius que perseguíem.

La unitat planteja la llibertat limitada que aquest vestit proporcionava a les dones, com amagava la forma del cos i, sobretot, el contrast entre el luxe i la sobrietat. Aquesta unitat, com moltes de les altres, està plantejada, sovint, sota fórmules interrogatives amb la voluntat d'introduir el debat. Així, per exemple, respecte el tema del luxe i la sobrietat, es plantegen qüestions com "Indumentària jeràrquica o de gènere? Què era més important?" o bé "Barbes i bigotis, símbols? De què?".

Aquesta unitat, però, té un punt clau i és quan planteja el tema del segle XIV: "Ara toca anar de curt", és a dir, els vestits curts dels homes i el seu significat. Pel que fa al vestit de les dones, l'observació de fonts primàries mostra com l'anatomia femenina agafa un protagonisme insospitat. Naturalment, tots aquests canvis en la indumentària a la unitat es mostra com es relacionen estretament amb el naixement d'una nova mentalitat pròpia de les burgesies urbanes. És també aquí on es planteja la qüestió de les pragmàtiques del vestit i de les lleis sumptuàries que intentaven regular el luxe. Indumentària, doncs, que no s'explica sense les ciutats, els diners, els exèrcits mercenaris, el naixement del nou món i el sorgiment d'una nova moral.

La unitat següent –"Unitat 5. Els homes de negre"– és una introducció a la indumentària del Renaixement, el pes de les ciutats italianes en un primer moment i el predomini absolut dels Habsburg a Europa i al món. El títol de la unitat és ben significatiu, ja que fa referència al color més emblemàtic de l'Imperi Hispànic. També en aquest cas la unitat està resolta, en gran part, en forma de preguntes com, per exemple "Qui marcava tendència? Des d'on? Per què?" o "Senzillesa i colors foscos antònims del luxe i l'ostentació?". El vestit de les dones és àmpliament analitzat a la unitat i es fa observar quina part del cos femení es mostra o bé qüestions tan importants com la rigidesa del vestit tant contrària a la comoditat.

La unitat també planteja el canvi d'influències vers la moda francesa i la importància creixent de França com a potència hegemònica. Aquesta unitat, com d'altres, es pot

resoldre, al final, amb un gran mapa conceptual que demostrï, fins a quin punt, tots els elements de la història són susceptibles de ser relacionats amb la indumentària.

La unitat següent –“Unitat 6. Entre nobles i burgesos”- ens mostra el pas d’una època on els homes van començar a anar vestits amb mitges i perruca i van acabar vestint pantalons. La unitat planteja com va començar el segle XVIII, amb una burgesia rica, poderosa i influent vestida de negre a causa de les pragmàtiques. És l’evidència de l’Antic Règim. En aquesta unitat s’introdueixen algunes importants peces museístiques com a fonts primàries, com a complement de les fonts artístiques. Les transformacions, però, de la indumentària a finals de segle respondran a perquè molt complexos: tot un segle de revolucions que s’inicien a Boston el 1776 i que duren, gairebé, fins la meitat del segle següent. A la llibertat política que es proclamava al carrer al principi de la Revolució hi anava la llibertat del cos, que exhibien aquestes mateixes dones revolucionàries. Però la revolució política va acabar essent inseparable del triomf del cotó i de la pana.

La unitat acaba plantejant el triomf final del burgesia i el retorn a “les bones costums”, és a dir, a l’abismal contrast d’indumentària entre homes i dones, i al fet evident a través del vestit de què “els homes les volien boniques i inútils”, amb el retorn dels fantasmes –és a dir, crinolines i cotilles- i l’invent diabòlic del polisson. Tot això en antagonisme de la sobrietat del vestit masculí on s’imposa el cotó, la camisa, la jaqueta i els pantalons.

En aquesta unitat ens plantejem fins a quin punt la indumentària implicava noves formes de comportament per homes i per dones, amb temes molt diversos, que van des de l’amor romàntic, als cafès, les revistes de modes, etc. Tot plegat remet també, en aquest cas, a un mapa conceptual.

Aquesta proposta didàctica no té altra pretensió que ser un exemple de l’ús de la indumentària com a instrument didàctic per ensenyar història. El seu caràcter exemplificador ens porta a atrevir-nos a mostrar-ne el desenvolupament pràctic a base dels materials didàctics en format Power Point. En cap cas es tracta d’una proposta exhaustiva i articulada a l’entorn d’objectes indumentaris indiscutibles. És simplement



la posada en pràctica d'algunes de les idees centrals que hem desenvolupat en múltiples apartats anteriors.<sup>514</sup>

### **12.9. L'ús del museu d'indumentària com a font de coneixement**

Hem vist, al llarg de tota la recerca, que hi ha molts museus d'indumentària que responen a tipus molt diversos; amb tot, la majoria d'ells presenten col·leccions que s'inicien de forma contínua en el segle XVIII. D'abans d'aquest període, com ja hem fet esment, hi ha excepcions, és a dir museus que tenen algunes peces, però no hi ha cap museu que presenti una col·lecció permanent des de l'antiguitat fins avui. Com haurien de ser aquests museus per esdevenir font de coneixement per un públic general? Quins elements museogràfics podrien tenir?

Atenent tot el conjunt d'elements museogràfics que hem vist als museus d'indumentària o en aquells museus que per alguna raó exposen elements indumentaris, creiem que els grans suports que podrien articular una museografia potent ideal podrien ser els següents:

- Els suports de la imaginació
- Els suports de la informació
- Els suports de l'observació i la interacció
- Els suports de la col·lecció

#### 12.9.1. Els suports de la imaginació

Per suports a la imaginació entenem aquell conjunt de recursos que permeten a l'usuari evocar determinat moment o període històric. Per aquesta finalitat, els suports audiovisuals són de gran utilitat i efectivitat. De forma general, s'haurien d'emprar quan les peces originals no permeten contextualitzacions escenogràfiques.

Els objectius d'aquests suports haurien de ser explicar seqüències de fets i narracions de llarga durada, o bé, ampliar la informació sobre elements determinats i que no és fàcil

---

<sup>514</sup> Vegeu apèndix documental annex III.

fer-ho d'una altra manera. També seria interessant introduir aquesta mena de suports per presentar les principals característiques d'un període històric.

En general, quan parlem, doncs, de suports a la imaginació de base audiovisual ens referim als grans audiovisuals multipantalla, els audiovisuals de petit format –com són monitors intercalats, retroprojeccions, etc.–, l'ús d'escenografies que permetrien ambientar determinats vestits, o bé fórmules més imaginatives com els “diàlegs entre el passat i el present”.<sup>515</sup>

#### 12.9.2. Els suports de la informació

Tota exposició d'indumentària ha de comptar amb recursos que tinguin com a objectiu facilitar informació de tipus bàsicament textual. Malgrat que reduir el text el màxim possible és una norma en museografia didàctica, no es pot prescindir d'ells. En aquest sentit, és aconsellable que els missatges escrits constin de quatre parts: el títol general, el subtítol explicatiu, el breu text descriptiu i la senyalització o etiquetatge de peces concretes.

#### 12.9.3. Els suports de l'observació i la interacció

Els visitants, a més dels recursos de text, audiovisuals o auditiu, requereixen, també, suports dirigits a estimular la seva participació. Es tracta de recursos que es dirigeixen directament al visitant incitant-lo a què intervingui mitjançant accions diverses. Són els nomenats elements interactius i presenten una gran varietat, des de rèpliques d'indumentària que és possible emprovar-se, fins a mòduls que permeten tocar els diversos tipus de teixits.

#### 12.9.4. Els suports de la col·lecció

Les característiques pròpies de la col·lecció de peces de cada museu requereixen uns elements expositius per poder ser presentades al públic; es tracta de maniquins o penjadors el disseny dels quals pot ser molt variat, i van des de maniquins realistes com

---

<sup>515</sup> Aquesta fórmula audiovisual consisteix, bàsicament, en dos o més personatges virtuals que dialoguen entre si; un d'ells representa una persona d'avui, mentre que l'altre representa una persona del passat. Són fórmules que permeten al visitant una certa empatia. N'hem vist en molts museus, però un dels primers on fou emprada aquesta fórmula va ser al *Museo de Bellas Artes* de Castelló de la Plana.

els dels grans magatzems, fins a petits penjadors de metacrilat que confereixen forma i volum a les peces sense prendre cap protagonisme.

Si aquests són, doncs, els suports museogràfics dels museus d'indumentària anem a plantejar ara les pautes museològiques desitjables, és a dir, els elements centrals que haurien d'articular el discurs.

La primera àrea, evidentment introductòria, hauria de plantejar-se el vestit com a fenomen cultural, responent a la pregunta "Vestir-se, per què i per qui?". Hauria de ser una àrea introductòria que hauria de mostrar al visitant com els humans transmetem missatges a través del vestit; hauríem de fer evident, aquí, aquella afirmació d'Umberto Eco que deia que "és impossible fer-se el nus de la corbata al matí i desconèixer que aquesta està destinada a emetre missatges durant tot el dia". Els continguts del guió d'aquesta àrea podrien ser els següents:

- a. Els nostres vestits emeten missatges
- b. Els nostres vestits ens protegeixen de la intempèrie
- c. Els nostres vestits són indicadors de rang
- d. Els nostres vestits tenen una funció social
- e. Els nostres vestits es relacionen amb conceptes ideològics
- f. Els nostres vestits són indicadors de sistemes de producció
- g. Els nostres vestits són indicadors de riquesa
- h. Els nostres vestits canvien amb el temps

La segona àrea hauria de cobrir la història de la indumentària des dels orígens fins al segle XVIII, que és el període on la majoria de museus comença a tenir col·leccions; si algun museu presenta col·leccions del segle XVII, per exemple, aquesta àrea hauria d'arribar fins aquest moment. És evident que aquesta part ha de ser substitutòria de la col·lecció inexistent. Es pot resoldre de moltes maneres, des del punt de vista museogràfic, però creiem que una fórmula molt efectiva seria la d'emprar l'audiovisual

de gran format, el qual, entre quatre i sis minuts, ens hauria de donar una visió general i preparar el públic per veure els documents originals dels períodes subsegüents.

Els continguts d'aquest mòdul podrien respondre al guió següent:

- De la pell al teixit
- Vels, mantells i túniques
- Amb les ciutats, una nova forma de vestir
- Europa, un mosaic de vestits

Aquest guió es podria iniciar tot mostrant cossos nus als que se'ls va introduint els orígens de la indumentària, “de la pell al teixit”, als inicis de la història humana.

A continuació, la indumentària romana aniria mostrant el vestit llarg masculí, comú a tota la història antiga, tot mostrant les peces que el componen –*subligar*, túnica interior o *subucula*, amb totes les seves variants; la toga *praetexta*, *virilis*, *picta*, els mantells tipus *pallium*, *paenula*, *lacerna*, *burdocuculus*, *caracalla*, i altres.

El vestit femení podria aparèixer de forma simultània, amb la *subucula*, la *fascia pectorales*, el *sugligar*, la *stola*, la túnica recta, així com els accessoris tipus *ricinum*, *palla*, *paenula*, *soleae*, *baxar*, *socci*, i altres.

Tot seguit, es podria mostrar el vestit talar, propi de les cultures antigues del Mediterrani, i que va perdurar durant bona part de l'Edat Mitjana sota la forma del brial, el pellís i el mantell, que eren peces poc diferenciats entre homes i dones –essent el vel la principal peça diferenciadora-.

El vestit va patir una forta transformació a la baixa Edat Mitjana, quan tot un seguit de factors que ja hem apuntat –el renaixement urbà, el desenvolupament de la burgesia comercial, les expedicions a la recerca d'espècies, el desenvolupament de les grans fires (Burgos, Medina, Champagne, etc.) i el sorgiment de les monarquies autoritàries- van provocar canvis notables en les condicions socials i polítiques d'Europa Occidental. Apareixen, doncs, noves formes d'indumentària, que retallen la llargada del vestit masculí, amb jupes i jaquetes –*jubones* i *jaquetas*-, *calzas*, *borceguies de polaina*,

*ajorcas*, etc., i que aporten nous prototipus per la dona, a qui ajusten la figura, i s'utilitzen hàbits i tabards i apareixen barrets molt variats –de còfia, de *sillín*, de banyes, de cor, etc.–, a més s'utilitzen noves fibres, mentre que es modifiquen els colors.

L'evolució del vestit durant el Renaixement no fou fruit de l'atzar; de fet, l'ampli desenvolupament de la indumentària negra pels homes, que va simbolitzar el poder i influència de tot un imperi, l'Habsburg, no es pot explicar sense els mercaders de la Hansa, sense els burgesos dels Països Baixos, sense la reforma luterana i la contrareforma catòlica. La indumentària masculina es defineix, aleshores, per la presència de la camisa amb la *golilla* o gorgera, les calces, la bragueta, la jupa, els gregüescos i les capes curtes.

Pel que fa al vestit femení les novetats van ser importants amb la saia, que prendrà forma de camisa interior, el *corselete*, les mitges, el *vedugado*, la vesta, el *corpiño*, la faldilla i la sobrevesta.

Finalment, el muntatge audiovisual hauria de plantejar la lenta i imparabile ascensió de la moda francesa al llarg del segle XVII i la connexió de la indumentària civil amb la dels militars. Segle de contrastos, el XVII va mostrar, al costat d'una moda aristocràtica exuberant i rica, un vestit de les classes populars extraordinàriament pobre.

La indumentària masculina va aportar també peces noves, que van des de la camisa amb *chorreras* fins les botes de taló i el barret d'ala ampla amb plomall; al temps que el vestit de les dones augmentava de volum amb els *guardainfantes* o tontillo, els enagos, les puntes i llaços, etc.

D'aquesta manera la indumentària va indicant com un fidel termòmetre els canvis de la història, des de les hegemònies polítiques i militars fins al comerç i els descobriments.

Aquest mòdul o àrea que hem descrit i que s'hauria de basar en un sistema de projeccions audiovisuals i d'imatges virtuals, naturalment ha de tenir present quines són les fonts d'aquesta indumentària, especialment les gràfiques –pintures i gravats–, les escultures i relleus, i, en el cas que existeixin, les poques peces indumentàries que restin d'aquestes èpoques, en què els museus acostumen a ser molt pobres.

El mòdul següent correspon al segle XVIII, un segle en què la indumentària d'una bona part d'Europa, al començament, com ja hem dit repetidament, estava dominada per la cort de França. Espanya, país que havia estat hegemònic en el segle XVI, ara també estava sota l'òrbita borbònica i, per tant, el vestit a l'espanyola anava a ésser substituït, en gran part, per les influències franceses. Com que aquest període ja és un moment ric en objectes i peces de vestir, el nostre hipotètic museu de la indumentària ja disposa sempre de molts més elements; per tant, l'exposició permanent s'hauria de basar ja en les fonts primàries materials. Res hauria d'impedir situar les peces reals en contextos audiovisuals, sempre i quan hi hagués els filtres de llum necessaris perquè les radiacions lumíniques no arribessin mai a les peces a més de 50 lux. De tota manera, el guió d'aquest mòdul hauria de fer esment, de forma obligada, a les casaques i corbates militars, a les mitges i a les perruques, a les cotilles i, sobretot, a l'hegemonia francesa i la cort de Versailles.

Aquesta part de la història ha estat molt recreada pel cinema; per tant, aquest mòdul podria incorporar fragments de films on la indumentària ha estat reconstruïda de forma magistral. Exposar peces d'indumentària en un espai escenogràfic que tinguis al darrera una projecció cinematogràfica de l'època sens dubte és un recurs per la imaginació que no s'hauria de menystenir.

Si el nostre hipotètic museu s'ubiqués a Espanya, en aquest mòdul no hi podria mancar l'al·lusió al fenomen del *majismo*, tan important, sobretot, a l'època de Carles III. També és molt important, en aquest període, parlar extensament del teixit d'indianes o cotó pintat, que tan bé va imitar els brodats de les classes altes. El cotó va ser un bon competidor de la seda, i en una època en què les pragmàtiques reials impedièren a la burgesia l'ús de brodats d'or i plata i restringien la seda de forma notable, el cotó era la solució per aquesta burgesia. Molière, que va ser un observador crític i punyent de la societat francesa del segle anterior, ja s'havia adonat d'aquesta realitat i se'n fa ressò en to burleta en alguna de les seves obres, com és ben sabut.

Per relacionar entre si tots aquests elements, proposaríem que el nostre museu estigués dotat, en aquest mòdul, d'una mena de mapa conceptual, tal vegada sota la forma d'organigrama escolar, però on algunes imatges serien substituïdes per objectes reals i

altres per petites pantalles. Aquest mapa conceptual hauria d'enllaçar els següents elements:

- a. Les estampes de la moda o les imatges de la moda de Versailles
- b. El reialme de les “poloneses” o el vestit de carrer de les dames
- c. Higiene i indumentària. Influència de les teories higienistes angleses i franceses i les seves repercussions sobre la moda infantil
- d. Els canvis de l'era de les màquines: l'era de cotó
- e. El vestit anglès, el vestit del carrer
- f. Reminiscències del món clàssic

Al marge d'aquest mapa conceptual aquest mòdul electrònic és molt important per poder-hi introduir elements interactius. Aquests elements poden ser molt diversos i poden anar des d'enigmes a l'entorn de “El motín de Esquilache” a la influència dels carnivals de Venècia.

El mòdul següent sembla que ja hauria de fer referència a la influència que van tenir les revolucions americana i francesa sobre la indumentària. És evident que el 1789, quan la revolució va començar a França, els homes vestien mitges, mentre que quan tot va acabar, amb la derrota de Napoleó ja es vestien pantalons. Si el vestit havia tingut fins aleshores un significat social clar, ara adquirirà, també, un significat ideològic. El conservador i aristòcrata Baró de Maldà, mentre es passejava per la Barcelona del 1800 no es cansava de llençar impropis contra allò que ell en deia la *moda currutaca*,<sup>516</sup> que contraposava al el vestit tradicional català. Per ell, la moda francesa introduïda a Barcelona no era altra cosa que el mateix dimoni, el germen de la revolució i segons és ben clar, tenia raó, ja que l'afrancesament de la societat barcelonina anava més enllà de la mera imitació de la moda del vestit; junt amb els vestits i les revistes de moda arribava l'*Encyclopédie* i una bona part de la literatura revolucionària que els “cordones sanitaris” no van poder impedir mai que penetrés.

<sup>516</sup> Sobre aquest punt ja hem fet esment en l'epígraf “La indumentària i la ideologia”.

La museografia que imaginem per aquest àmbit tal vegada hauria de ser més escenogràfica, atenent que cada fórmula indumentària que apareix al segle XVIII es pot encasellar en un context ideològic específic; així, el vestit de la primera etapa de la Revolució és indestriable de la música revolucionària, mentre que el vestit de l'època napoleònica reflecteix els ideals imperials de Bonaparte i la seva afecció pels models neoclàssics. Per tant, seria propi d'aquest mòdul presentar les peces d'indumentària en aquest context, i recursos audiovisuals com els diàlegs entre el passat i el present serien aquí molt pertinents.

Un altre mòdul que hauria d'estar ubicat a continuació de l'anterior és el de la indumentària romàntica. Aquest mòdul presenta una notable complexitat, ja que hauria de tenir present els següents ítems:

- a. Presentar la indumentària de les dècades centrals del segle XIX i vincular-la amb el triomf definitiu de la burgesia conservadora sobre els ideals de l'aristocràcia de l'Antic Règim.
- b. Mostrar com la influència decisiva de la Revolució Industrial sobre els teixits i sobre les àrees hegemòniques europees des del punt de vista de la producció: Manchester i Liverpool eren les fàbriques d'Europa, mentre Sabadell o Terrassa eren, en certa manera, la fàbrica d'Espanya.
- c. Mostrar com la indumentària d'aquesta època va establir unes diferències molt clares entre el vestit de la burgesia industrial i financera i el dels obrers i les classes populars: barrets i gorres, sabates i espadenyes, armilles i bruses, etc.
- d. Presentar l'existència de passatges i galeries comercials amb els sistemes de publicitat incipients a través de la premsa i la proliferació de les revistes de modes. Naturalment, tot això amb les seves implicacions.

Aquesta àrea podria tenir diverses zones; la primera zona, que podríem titular "De les nines a les revistes de moda"- plantejaria els nous consumidors de moda, el triomf del pragmatisme, el vestit fosc, sobri i auster dels homes, el vestit exuberant i acolorit de les dones, les cotilles i les mussolines, el triomf del vestit de nit i el definitiu imperi de la moda amb els primers "modistos".



Una altra zona ha de fer referència als secrets del tocador, amb apartats com “El pas dels baguls o caixes de núvia als tocadors”, “La importància del mirall”, “De les perruques als pentinadors”, “Els perfums d’època”, etc.

Un tercer mòdul hauria de fer referència a complements i el podríem titular “Ombrel·les i barrets”; aquí és important plantejar com els anomenats complements defineixen el gènere i la classe, ja sigui a través de la joiera o dels vanos, els bastons, els guants, etc.

Finalment, el segle XIX és inseparable del triomf de l’òpera i de la seva associació estètica i cultural amb la burgesia. Per tant, hi hauria d’haver un mòdul titulat “Vestits per la llotja” i que mostraria, des del recambró d’una llotja, un grup d’homes i dones amb la indumentària d’etiqueta mirant un escenari operístic on l’òpera es veuria gràcies a un sistema de retroprojecció. Aquesta indumentària luxosa va donar pas a l’anomenat “estil tapisser” on les senyores anaven de *cotillón*, on es ballava el rigodons i el vals, i ja es començava a estiuejar a les estacions de banys, com un pròleg del que seria el segle següent. No hem d’oblidar estacions de banys com San Sebastián, per la monarquia espanyola, o el Lido de Venècia o Marienbad per una bona part de les classes adinerades d’Europa.

El mòdul següent ens ha de parlar de la *Belle époque*, és a dir, dels moderns. També és un mòdul complex que, com a mínim, hauria de tenir quatre parts. Aquesta àrea ens hauria de transmetre les tendències del primer terç del segle XX, des d’allò que implica la progressiva alliberació de la dona fins l’energia elèctrica, que introdueix no només el concepte d’il·luminació, sinó també el d’electrodomèstic. Aquesta és també l’època en què el cinema es transforma en un espectacle de masses i que va tenir una influència decisiva tant en la indumentària com en els comportaments d’homes i dones. Cinema i moda ja no se separaran mai més. En aquest mòdul hem de mostrar ja l’existència de dos conceptes semblants, però que cal matisar: el concepte de moda, entès com efímer i canviant, i el concepte d’estil, entès com a més permanent. Així, la moda canvia cada temporada, però l’estil dels grans mestres no caduca amb tanta rapidesa.

Des del punt de vista museogràfic, no hi ha res en aquest període que el cinema no hagi il·lustrat; ni la *Belle époque*, ni les escenes de bany, ni el muntanyisme han estat aliens del cine dels trenta primers anys del segle. Un dels primer ítems o parts d’aquest mòdul hauria de fer referència a “La posada en escena” de la indumentària de principis de

segle, quan era diferent anar de visita o anar amb tramvia. El següent ítem hauria de parlar de “El passeig”, amb les senyores i les criades, els soldats i les minyones, els elegants i els treballadors. El tercer ítem el podríem referir a “Excursionistes i viatgers”, on hi ha un vestit per anar amb automòbil o amb avió, un altre per fer alpinisme i anar d’excursió, un altre per anar-se a banyar i un altre per encarar els grans viatges transatlàntics.

Un darrer ítem ha de referir-se al segle de la dona i com un nou concepte de dona va nàixer en el segle i va donar lloc a una nova forma de vestir; és el pas del cotilla al sostenidor. Aquests canvis de la imatge de la dona no són només canvis cosmètics; impliquen el concepte d’emancipació de la imatge femenina i són canvis que afecten, fins i tot, el color de la pell, del blanc al bru.

El següent mòdul podria dur per títol “Entre guerres i postguerres”. En efecte, la història del món, en el segle XX és també la història de dues grans guerres centrades a Europa, amb les seves corresponents postguerres. En aquest marc cal també situar-hi la guerra civil espanyola, autèntic pròleg de la segona gran guerra i que també va patir la seva llarga postguerra. En aquest mòdul hem de presentar la guerra com a motor de canvi i d’innovacions tecnològiques i que ha tingut una influència decisiva sobre els vestits; d’altra banda, la duresa de les postguerres obliga a reduir la moda a la seva mínima expressió, gairebé simbòlica.

La influència de la guerra sobre la indumentària del segle XX és indiscutible i comença amb l’aparició de sistemes d’impermeabilització, teixits d’alta resistència, l’aparició de nous sistemes elàstics, colors de camuflatge, calçats de cautxú que substitueixen els cuirs, complements de materials lleugers com l’alumini, etc. Al mateix temps que es produïen aquests canvis en el camp estrictament indumentari, se’n produeixen molts d’altres en camps molt diversos que van des de les erugues mecàniques a la infermeria de guerra, tot passant pel sistema de transmissions.

Des del punt de vista museogràfic, aquest mòdul és evident que hauria de combinar la presència d’elements originals, com teixits, uniformes i complements diversos, amb molta imatge fotogràfica que ajudaria a contextualitzar la indumentària. El mòdul hauria de mostrar fins a quin punt aquesta indumentària nascuda a les casernes i els fronts de combat va tenir aplicacions posteriors en el món civil; així, el mòdul hauria d’exposar

peces pròpies de la indumentària civil dels anys vint a cinquanta, consistents en gavadines, calçats, caçadores, gorres, polaines, passamuntanyes, etc. La nostra proposta de museu, en aquest punt, intentaria relacionar estretament entre si aquests teixits pensats per la guerra amb la indumentària de postguerra, que moltes vegades es devia al reciclatge d'allò que la guerra no havia consumit del tot.

Si el museu hipotètic que comentem hagués de presentar la moda espanyola de postguerra, és ben clar que s'hauria de parlar de la penúria i de l'aïllament de la moda espanyola en contrast amb el cinema americà dels anys cinquanta on les pantes ens venien donades per Ava Gardner, Fred Aster o Rita Hayworth i la tímida aparició de la indumentària associada al *rock 'n roll*.

La darrera àrea del nostre museu la podríem titular "Texans, minifaldilles, tatuatges i piercings" i abraçaria la segona meitat del segle XX. Els objectius d'aquesta àrea serien presentar la irrupció de la primera generació de la segona postguerra; l'època que va de la Guerra Freda a la caiguda del mur de Berlín i que a Espanya correspon al "desarrollismo" dels tecnòcrates del Franquisme fins a la transició dels primers anys del sistema democràtic. Anys marcats per l'onada musical de *The Beatles*, del *Pop Art*, dels Festivals d'Eurovisió, del "bikini" a les platges, de l'home a la lluna, de les fibres sintètiques, dels electrodomèstics i la democratització dels automòbils. Tot això és indestriable de l'ascens imparable de la televisió, plena de texans i de minifaldilles.

La presentació d'aquestes peces d'indumentària no les concebem d'altra manera que en mig de murs fets amb pantalles de televisió que de forma sincronitzada emeten els espots publicitaris i les idees centrals d'aquesta segona meitat del segle. Segle d'influència nord-americana, doncs, per moltes raons, i que, com ja hem dit, tindrà en els *jeans*, denominats aquí texans o *vaqueros*, la seva màxima expressió.

El segle s'acomiada amb un entrecreuament d'elements culturals: piercings, escariacions, tatuatges, rastes, crestes, cadenes, maquillatge teatral, estètica punk, estrips... Tot plegat signes d'un temps on el món comença a esdevenir global i la indumentària és l'expressió del sincretisme cultural.

Aquest disseny imaginari d'un museu d'indumentària que abraça elements culturals tan diversos contindria tots els elements que defineixen la museografia didàctica, ja que els

visitants i usuaris, siguin o no de l'ensenyament reglat, sempre reconeixerien elements d'indumentària propis del seu passat immediat o llunyà; d'aquesta manera la roba actuaria com a incluser i la indumentària es transformaria amb la icona simbòlica de molts altres elements constitutius de la trama històrica. Malgrat que aquest museu no existeix, sí que n'hi ha algun que s'hi acostava molt. A Espanya un dels museus que s'apropa molt a aquest ideal, i del qual ja n'hem fet molt d'esment, és el *Museo del Traje y Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico* de Madrid. El seu esquema expositiu, així com una bona part del guió, s'apropa notablement a allò que nosaltres hem proposat en aquest apartat i, d'aquesta manera, constitueix un bon exemple de museu d'indumentària amb funcions educatives i amb una forta càrrega didàctica. Es tracta d'un museu que s'aproxima molt a allò que nosaltres en diem una font de coneixement.

## 13. ANÀLISI QUANTITATIVA DELS ESPAIS DE PRESENTACIÓ DE LA INDUMENTÀRIA

### 13.1. Caràcter bàsic de l'anàlisi quantitativa

L'estudi de cent vint-i-nou museus relacionats amb la presentació del patrimoni indumentari fa necessari acabar la recerca amb una breu anàlisi quantitativa dels resultats. L'objectiu d'aquesta anàlisi és posar de manifest alguns dels paràmetres estudiats fins aquí i, mitjançant la comparació, establir-ne la major o menor rellevància. Els paràmetres que pretenem analitzar, naturalment, es troben tots presents en les fitxes elaborades al llarg del treball de camp.<sup>517</sup> No tota la informació recollida a les fitxes és susceptible de ser tabulada de manera significativa. Nosaltres entenem que els paràmetres més importants són conèixer, en primer lloc, la distribució percentual i absoluta de la tipologia de museus en funció de la proposta tipològica feta al capítol 8. El segon paràmetre a posar de relleu és el tractament museogràfic donat a la indumentària, és a dir, saber quants museus que consideren la indumentària com una part necessària però no fonamental de la seva exposició i quants fan d'aquesta l'eix estructurant. Un tercer paràmetre que sol ser rellevant en tota institució científica, i

---

<sup>517</sup> Vegeu "Annex I. Fitxes d'anàlisi dels museus investigats".

també en els museus, és l'existència de publicacions; un museu sense publicacions és un museu mort. En aquest sentit, és necessari fer un breu estudi quantitatiu dels museus amb publicacions, siguin pròpies o alienes.

També és important estudiar quantitativament dos paràmetres que considerem rellevants: l'existència d'exposició permanent –cal recordar que els museus d'indumentària no tots en tenen i que en cas que en tinguin la majoria fan rotació de peces- i l'existència d'exposicions temporals d'indumentària. També aquí volem recordar que les exposicions temporals constitueixen el nervi d'un museu o, com diuen Sylvie Girardet i Claire Merleau-Ponty, “Les expositions temporaires sont devenues le nerf de la guerre de toute institution culturelle. Parce que chacune d'elles est un évènement unique et temporaire, elles attirent souvent le public comme un aimant.”<sup>518</sup>

Un altre ítem important és l'existència de dipòsit. Museus i col·leccions mesuren la seva importància segons els dipòsits que tenen i que constitueixen el seu potencial, el seu tresor, les fonts del coneixement. Hi ha museus en què el dipòsit, tot i ser existent, és invisible o irrellevant, mentre que d'altres fan gala d'*stocks* de peces que els permeten fer rotacions contínues de l'exposició permanent. Saber si són del primer tipus o del segon és molt important.

Hi ha dos paràmetres que nosaltres hem considerat imprescindibles d'estudiar: el primer és saber si el museu desenvolupa activitats de tipus educatiu, tinguin o no un departament d'educació propis; el segon paràmetre és constatar l'existència o absència d'elements propis de la museografia didàctica. Donat el tipus de recerca que fem és bàsic conèixer els dos paràmetres esmentats.

Finalment, cal conèixer la distribució geogràfica dels exemples analitzats i la caracterització dels diversos equipaments en relació amb els països on es troben. Aquesta darrera magnitud, tal vegada no sigui especialment rellevant, donat que nosaltres no hem analitzat tots els museus del món, però sí que és significativa, ja que indica amb precisió l'abast geogràfic de l'estudi.

Per tant, i resumint, els paràmetres que tot seguit analitzem són els següents:

---

<sup>518</sup> GIRARDET, S.; MERLEAU-PONTY, C. *Une expo de A à Z. Concevoir et réaliser une exposition*. Paris: Les Musée en Herbe-OCIM, 1994, pàg. 2.

1	Tipologia de museus amb continguts d'indumentària
2	Tractament museològic: la indumentària com element central o secundari
3	Presència o absència de publicacions
4	Presència o absència d'exposició permanent
5	Presència o absència d'exposicions temporals
6	Presència o absència de dipòsit d'indumentària
7	Presència o absència d'activitats educatives
8	Presència o absència de museografia didàctica
9	Distribució geogràfica dels museus per països

### 13.2. Taules de resultats obtinguts en l'anàlisi quantitativa

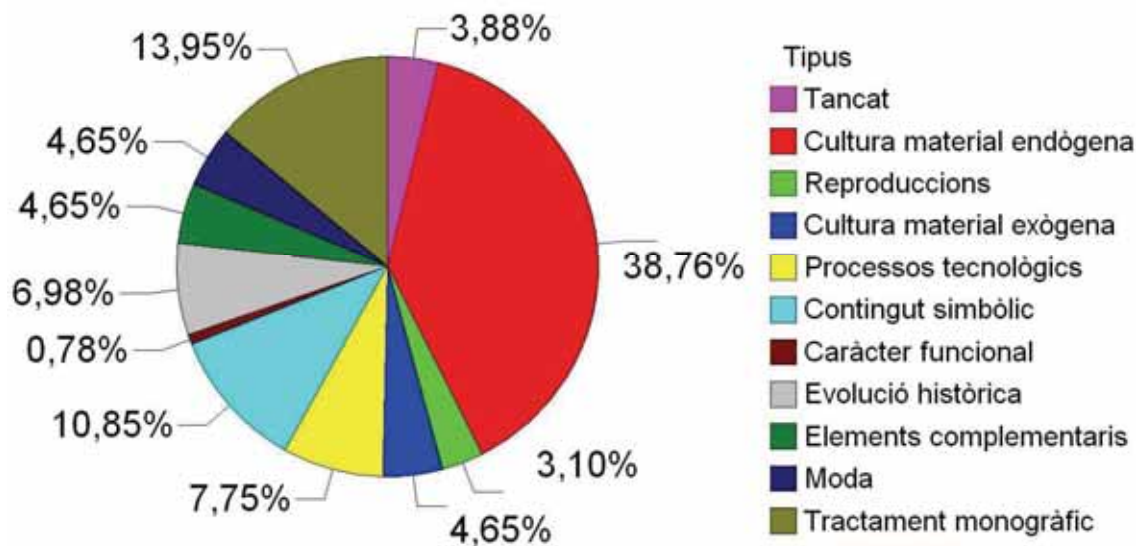
Com a resultat de l'anàlisi dels nou paràmetres abans esmentats, n'extraïem, de manera sintètica, divuit gràfiques corresponents a les taules de valors absoluts i relatius dels paràmetres esmentats.<sup>519</sup>

#### 13.2.1. Tipologia de museus amb continguts d'indumentària

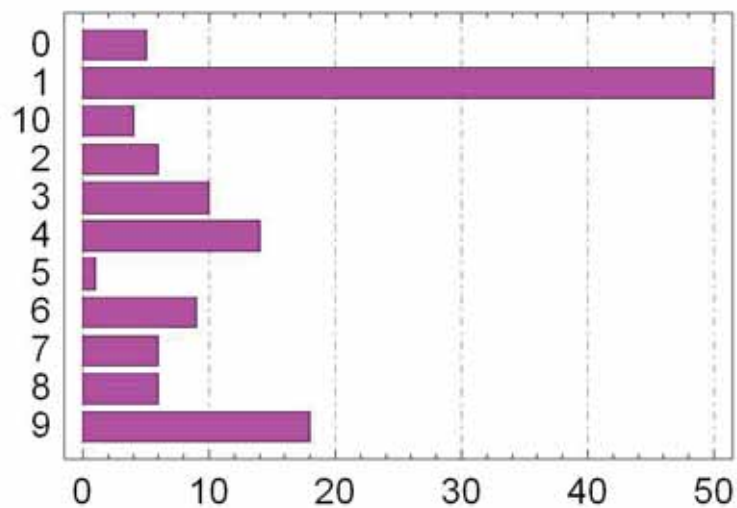
El primer paràmetre analitzat fa referència a la tipologia de museus, segons siguin contenidors de cultura material endògena, o exògena, mostrin processos tecnològics de la indumentària, facin èmfasi en el valor simbòlic d'aquesta, es fixin en el seu caràcter funcional, es refereixen als elements complementaris, a la moda, etc. El resum gràfic d'aquest primer paràmetre l'oferim tant al "Diagrama de sectors de tipologies de museus" com al "Diagrama de barres de tipologies de museus" exposats a continuació:

<sup>519</sup> Les dades numèriques en forma de taula les oferim en l'annex IV. El programa emprat per tabular els resultats és el StatGraphics. Volem aprofitar l'avinentesa per agrair el suport proporcionat en aquest capítol als membres del grup de recerca DIDPATRI, en especial a la Maria Carmen Rojo, que amb paciència va respondre a totes les qüestions que li vam plantejar sobre aquest annex.

## Diagrama de sectors tipologies de museus



## Diagrama de barres tipologies de museus



El primer que destaca en aquest diagrama és que la gran majoria de museus, el 38,76%, tracten la indumentària com un element material de la cultura endògena, és a dir, del propi territori. Això no podia ser d'una altra manera, ja que, com és ben evident, en tota la recerca la indumentària es troba, sobretot, exposada en grans museus i és un



complement important de les exposicions. Museus de les arts decoratives, museus d'art, museus d'història, i, fins i tot, museus arqueològics són alguns d'aquests museus que mostren la indumentària com a part de la cultura endògena.

El segon grup més nombrós, amb gairebé un 14%, fa referència als museus que mostren indumentària des del punt de vista del seu tractament monogràfic, ja que són molts els museus específics sobre un tema, un període o un personatge que exposen objectes indumentaris relacionats i que poden ser fins i tot considerats gairebé fetitxes.

Una altra tipologia important és la que en diem de “contingut simbòlic”, amb un 10,85% de museus, i es deu al fet que molts museus visitats han estat de base religiosa i militar, i en tots ells la indumentària hi és omnipresent, si bé no com a element protagonista.

Un 7,75% dels museus estudiats mostren indumentària des d'un punt de vista dels seus processos tecnològics.

La indumentària vista des de la seva evolució històrica, amb gairebé un 7% de museus, té un paper rellevant en els museus i demostra fins a quin punt aquests equipaments no estan concebuts com a simples exposicions d'objectes, sinó que tenen una important intenció interpretativa.

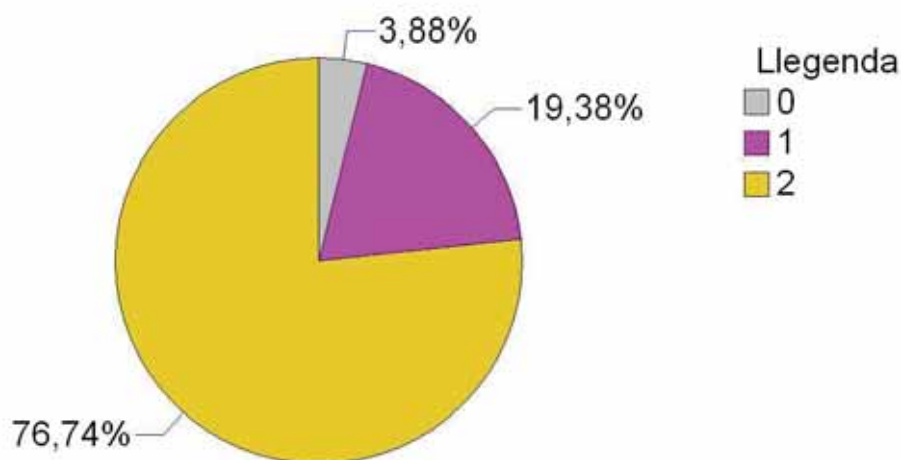
La resta d'ítems del diagrama són molt poc rellevants, és el cas de “moda”, “elements complementaris”, “cultura material exògena”, “reproduccions” i “caràcter funcional”. Amb tot, cal destacar que els dos primers són ítems de museus específics d'indumentària.

Cal fer un apunt sobre l'ítem “Tancat”, que fa referència als museus pels que es va fer desplaçament, però que no es van poder visitar per trobar-se tancat per raons diverses. Aquestes dades apareixen a la majoria de les gràfiques sectorials amb el número 0.

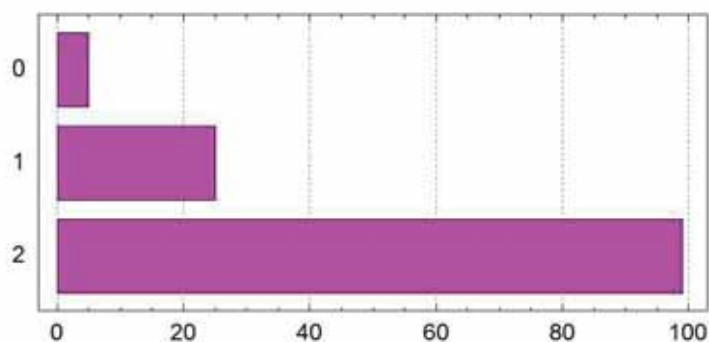
### 13.2.2. Tractament museològic: la indumentària com element central o secundari

El panorama museològic dels museus que exposen indumentària és molt significatiu i reforça la informació de la gràfica anterior.

### Diagrama de sectors tractament museogràfic indumentària



### Diagrama de barres tractament museogràfic indumentària



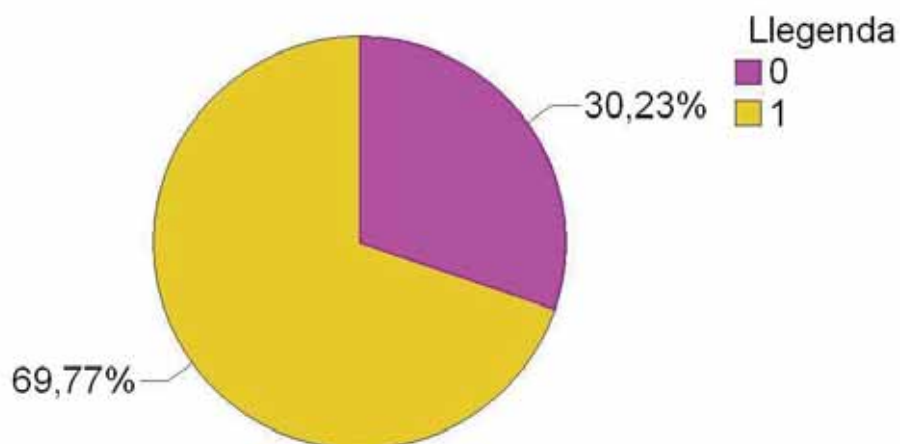
Així, en els diagrama de barres i de sectors del tractament museogràfic de la indumentària es posa de manifest com els museus que contenen indumentària ho fan des de l'òptica que considera el vestit i els complements com a elements perifèrics de la cultura (barra 2 i sector 2) i que equivalen a un 76,74% dels museus estudiats. En canvi, un percentatge molt baix dels museus analitzats, un 19,38%, té la indumentària com element central (barra 1 i sector 1).<sup>520</sup>

---

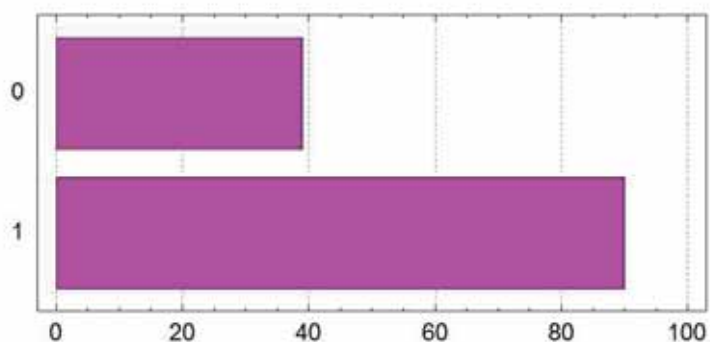
<sup>520</sup> En els diagrames elaborats sempre hi hem comptabilitzat aquells museus que per raons diverses no eren accessibles. La no accessibilitat a un museu pot ser significativa en alguns casos, ja que indica que està tancat en dies laborables o festius en els quals la majoria d'equipaments d'una ciutat estan oberts;

### 13.2.3. Presència o absència de publicacions

#### Diagrama de sectors segons publicacions



#### Diagrama de barres segons publicació



El “Diagrama de barres segons publicacions” i “El diagrama de sectors segons publicacions” contempla el 0 com a indicador de museus sense publicació, mentre que

d’altres són col·leccions i exigeixen concertar visita prèvia, i finalment, n’hi ha alguns que defugen les visites “no controlades”. Tots aquests els hem agrupat sota la denominació estadística de Barra 0; en aquesta gràfica, el 0 de les ordenades indica exclusivament aquest tipus d’equipaments difícils de visitar i que constitueixen el 3’88% dels equipaments.

L'1 indica els museus amb publicacions. Aquests darrers representen el 69'77% dels museus visitats, mentre que la resta, el 30'23%, són aquells que o bé no tenen publicacions o bé no s'han pogut visitar.

La presència de publicacions no indica necessàriament l'existència de recerca a d'interior del museu, ja que aquestes publicacions poden ser realitzades per investigadors aliens al museu, però que n'han fet servir les col·leccions. En tot cas, indica que aquestes col·leccions són objecte de recerca, ja sigui pròpia o aliena, i que la institució n'és conscient. Per tant, doncs, es pot concloure dient que els museus amb col·lecció d'indumentària tenen un gran percentatge d'investigadors al seu voltant.

#### 13.2.4. Presència o absència d'exposició permanent

Diagrama de sectors segons presència indumentària exposició permanent

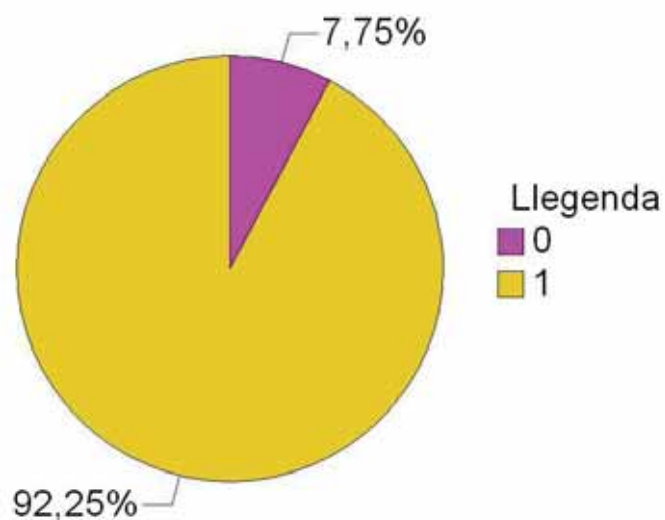
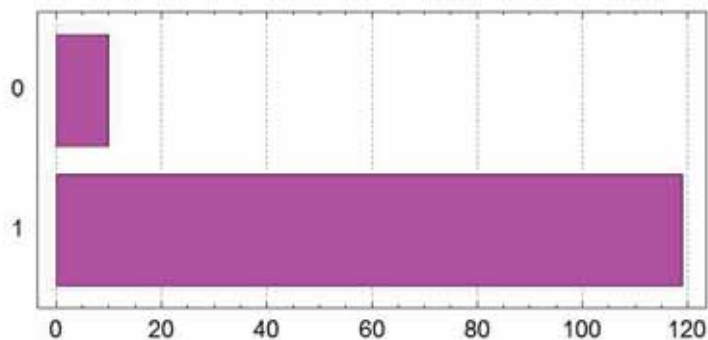


Diagrama de barres presència indumentaria exposició permanent



El diagrama de barres i el de sectors que reflecteixen les dades de l'ítem "presència d'indumentària en l'exposició permanent" ens mostren que el 7'75%, que equival a deu d'aquests equipaments, entre els que hi ha els cinc no visitats, no solen tenir el que se'n diu "exposició permanent". Ja hem comentat abastament que el concepte de permanent en la indumentària és relatiu, ja que la majoria de vegades les exposicions són rotatòries pel que fa a les peces, si bé mantenen el discurs museològic i la disposició museogràfica. Amb tot, cal indicar que la gràfica evidencia que la majoria, el 92'25%, mantenen el concepte d'exposició permanent.

#### 13.2.5. Presència o absència d'exposicions temporals

Diagrama de sectors presència indumentària exposició temporal

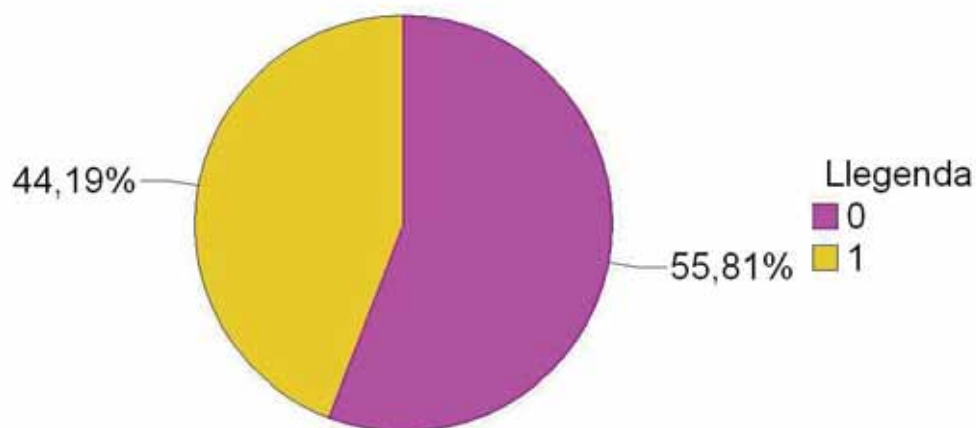
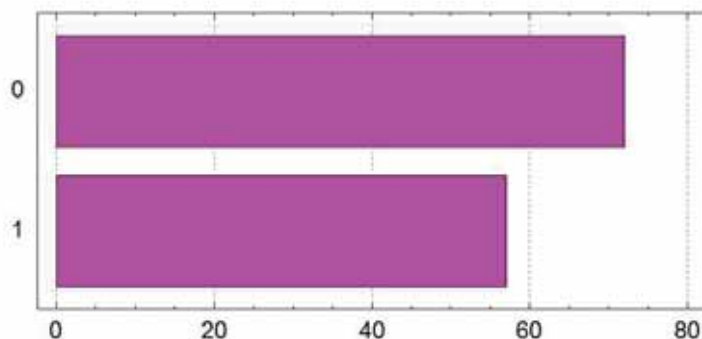


Diagrama de barres presència indumentària exposició temporal

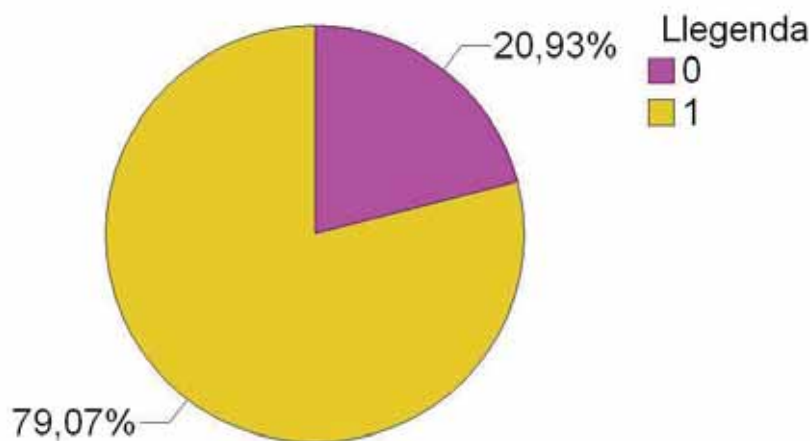


La presència o absència d'exposicions temporals referides a la indumentària és un indicador de la potència d'un museu. En el "Diagrama de sectors presència indumentària exposició temporal" es posa de manifest que més de la meitat, un 55'81%, d'aquests equipaments no programa exposicions temporals referides a la indumentària; mentre el 44'19% sí que ho fan. De fet, aquestes dades posen de manifest, sobretot, que una bona part d'aquests museus, més d'una setantena, segons el "Diagrama de barres presència indumentària exposició temporal" no poden assumir els costos de les

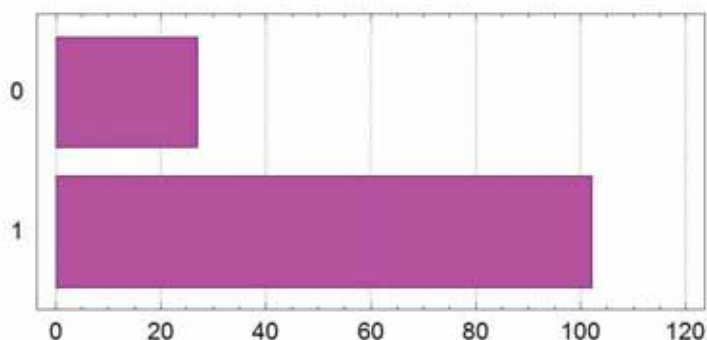
exposicions temporals i que, per tant, es tracta d'equipaments poc potents pel que fa a la seva capacitat de finançar aquest "nervi central" de la museografia.

### 13.2.6. Presència o absència de dipòsit d'indumentària

#### Diagrama de sectors segons presència dipòsit



#### Diagrama de barres segons presència dipòsit

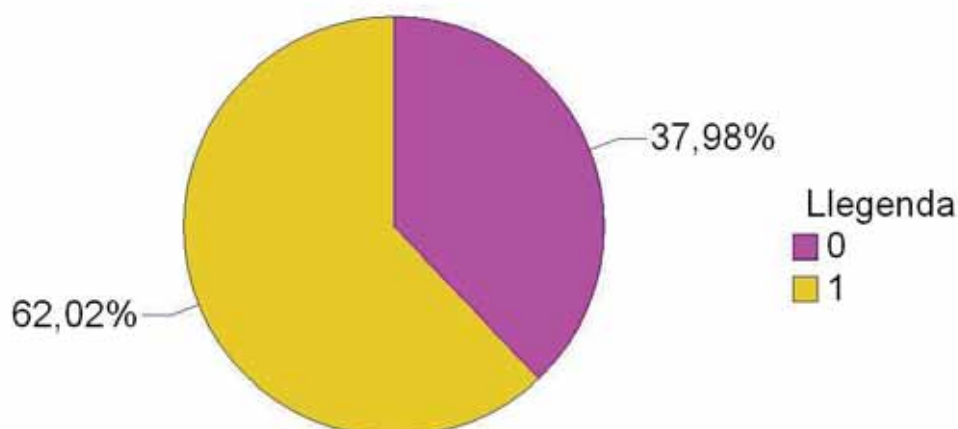


També la presència o absència de dipòsits és un indicador de la potència dels museus, un 20'93% no tenen dipòsit, però un 79'07% sí en tenen. Això vol dir que molts museus dels visitats, la majoria, disposen de bones col·leccions, guardades en dipòsit. L'existència de dipòsits i la manca d'exposicions temporals posada de manifest en

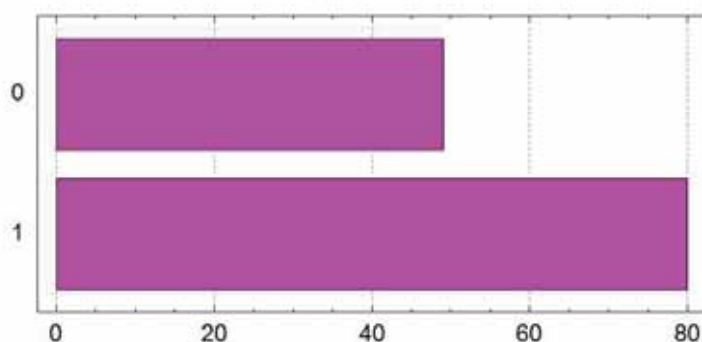
L'ítem anterior és molt significatiu, ja que indica que els museus analitzats probablement tenen la possibilitat de realitzar exposicions temporals amb els seus propis fons, però que, per raons que desconeixem, no en fan gaires.

### 13.2.7. Presència o absència d'activitats educatives

**Diagrama de sectors segons oferta activitats educatives**



**Diagrama de barres segons oferta activitats educatives**



El "Diagrama de sectors segons oferta activitats educatives" ens indica que predominen els museus que n'oferten, però, en aquest cas, el que ens interessa destacar és que el 37'98% no n'oferten. La manca d'oferta educativa indica molt clarament a qui va dirigit



el museu, ja que en aquests equipaments el concepte d'educació molt freqüentment s'associa a infància i ensenyament reglat. Els vuitanta museus (barra 2 del "Diagrama de barres segons oferta activitats educatives") que fan activitats educatives constitueixen el 62'02% del total de museus estudiats; tot i això, aquestes activitats poden ser molt simples; així, al costat d'accions molt meritòries hi ha també simples visites col·lectives amb un guia. Per tant, la qualitat de l'oferta educativa no la valorem, en aquest ítem, sinó que simplement constatem l'existència o absència d'aquesta oferta.

### 13.2.8. Presència o absència de museografia didàctica

Diagrama de sectors presència museografia didàctica

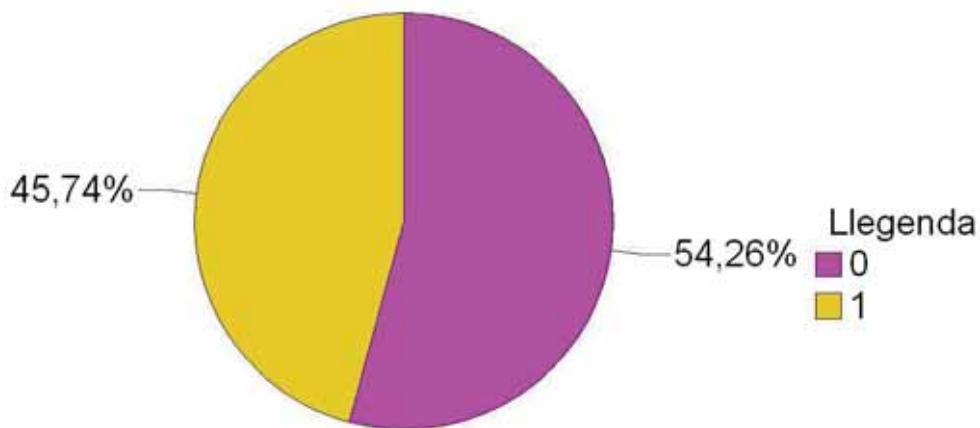
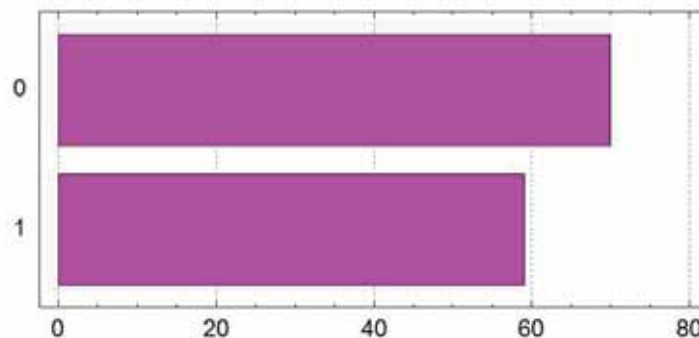
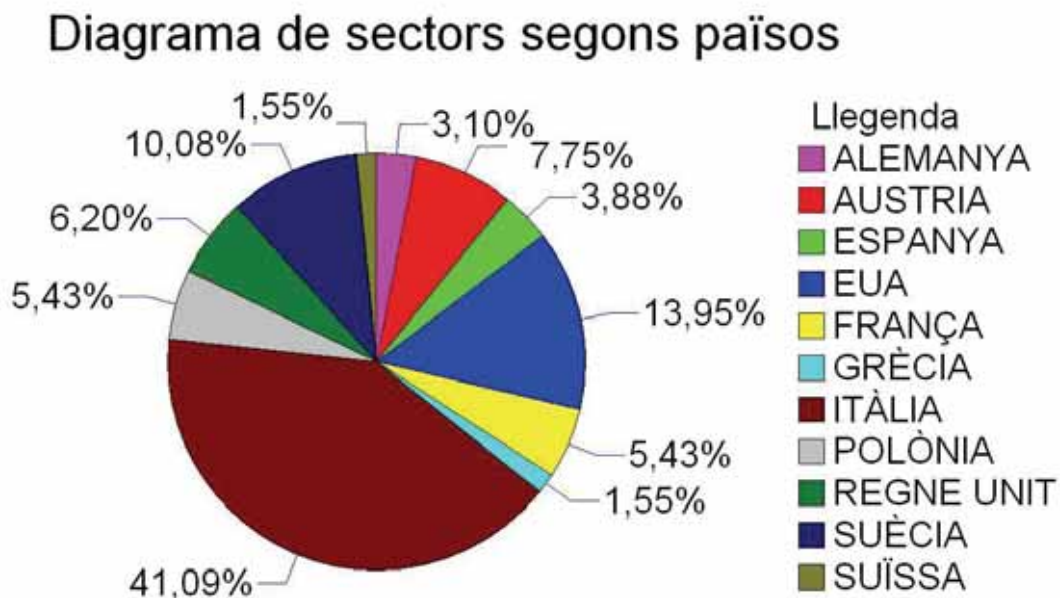


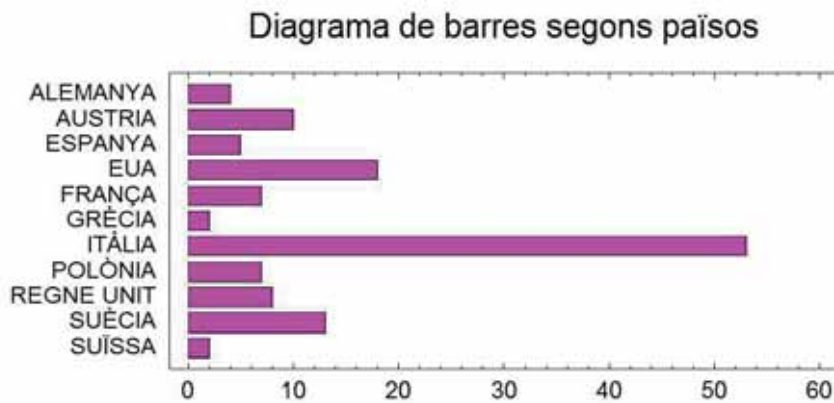
Diagrama de barres presència museografia didàctica



Aquest paràmetre es pot relacionar molt directament amb el paràmetre anterior, i en ell observem que si comparem les dues barres del “Diagrama de barres presència museografia didàctica” la del 0, és a dir la de l’absència, és superior a la del 1, és a dir, de la presència. Així, el 54’26% dels equipaments no disposen de cap element de museografia didàctica; això vol dir, carència absoluta d’interactivitat i reducció dels elements d’intermediació bàsicament a cartel·les. Pel que fa als museus amb algun element de museografia didàctica són el 45’74%. Cal matisar que aquest ítem dona valors força igualats i que demostra que en els equipaments estudiats hi ha algun element de museografia didàctica, tot i que el nombre d’aquests elements i els graus didàctics i interactius són molt diversos; així, dins aquest ítem, l’existència de museografia didàctica pot anar des d’un parell de mòduls fins a una museografia didàctica contextual i total.

#### 13.2.9. Distribució geogràfica dels museus per països





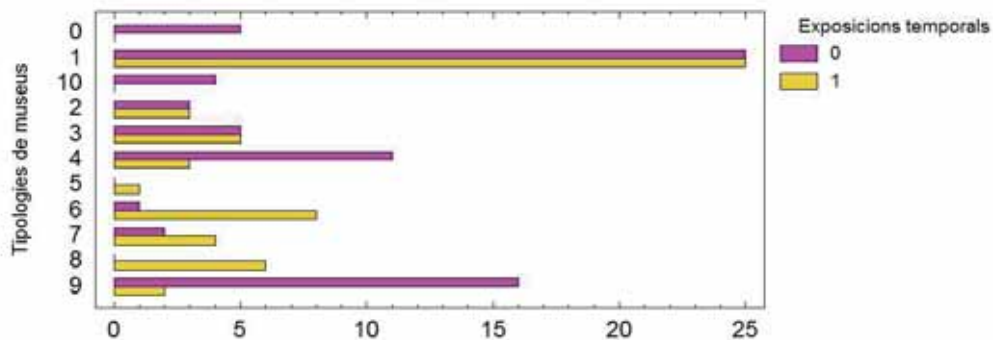
Finalment, el darrer paràmetre a analitzar és el que fa referència als equipaments “segons països” i les gràfiques resultants són una radiografia de la nostra recerca. En tots dos diagrames es pot veure clarament com gairebé la meitat dels museus visitats són italians, el 41’09%, i equivalen a 53 museus; segueixen els museus nord-americans, amb el 13’95% i un nombre de 18 museus. Suècia, amb un 10’08% i 13 museus, és el tercer gran país, pel que fa a museus visitats. Mentre que Àustria, amb un 7’75% i 10 equipaments, és el quart. La resta de països tenen una presència molt minoritària en la recerca, és el cas de Polònia, Regne Unit, Espanya, França, Alemanya, Grècia o Suïssa. Fins a quin punt és significatiu aquest gràfic dels museus de la indumentària al món occidental? Certament el que mostra és la proporció o pes de cada país en els resultats de la recerca. Amb tot, que Itàlia ocupi el primer lloc no ha de sorprendre, i respon tal vegada a una realitat inqüestionable: la potència del patrimoni italià. Igual podríem dir dels Estats Units d’Amèrica. D’altra banda, països com Grècia o Espanya tenen dèficits importants en aquest tipus de museus, ja que un museu d’indumentària és molt més costós de mantenir que un museu d’arqueologia. Per tant, pot ser que un estudi detallat i molt més exhaustiu dels museus que contenen indumentària a Europa donés resultats no massa diferents als que oferim en aquesta gràfica.

### 13.3. Anàlisi crítica dels resultats

Per analitzar críticament les dades obtingudes proposem creuar informacions diverses que puguin donar resultats significatius; així, per exemple, les tipologies de museus les creuem amb les dades relatives a exposicions temporals, museografia interactiva, publicacions, tractament museològic de la indumentària i oferta de tipus educatiu; les

activitats didàctiques s’han de creuar amb la museografia didàctica, mentre que les publicacions, les hauríem de correlacionar no només amb la museografia didàctica, sinó també amb l’oferta d’activitats educatives. El resultat d’aquests creuaments són les vuit gràfiques que oferim a continuació. En aquestes gràfiques apareix la barra de les ordenades i la de les abscisses, en aquesta darrera barra hi consta el número de museus amb xifres absolutes.

**Diagrama de barres tipologies de museus per exposicions temporals**

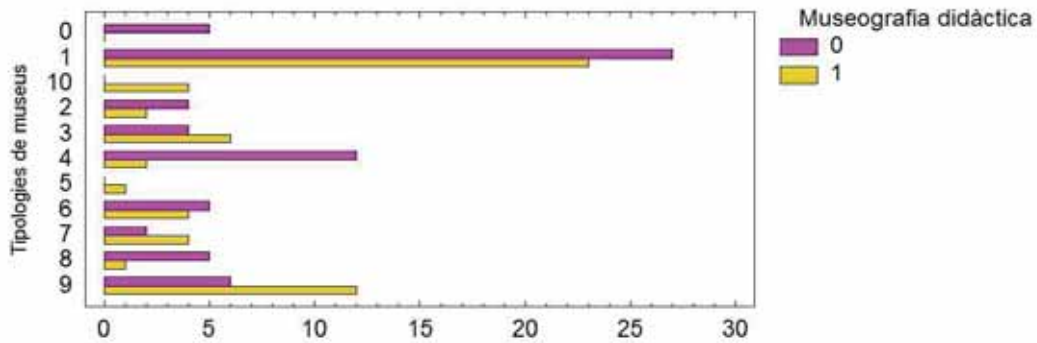


En el “Diagrama de barres tipologies de museus per exposicions temporals”, a les ordenades hi ha les tipologies de museus preestablertes, i que es detallen al Diagrama de sectors de tipologies de museus”, i el nombre de museus amb xifres absolutes a les abscisses. La barra groga indica la presència d’exposició temporal i la fúcsia n’indica l’absència. De la categoria 1, hi ha el mateix nombre de museus que tenen exposicions temporals que els que no en tenen, com passa també a les categories 2 i 3. D’altra banda, és molt significatiu que a la categoria 10 no hi hagi cap museu que tingui exposicions temporals. Semblantment passa a les categories 9 i 4, on gairebé cap museu presenta exposicions temporals referides a la indumentària. Contràriament succeeix amb les categories 6 i 7, i en l’extrem hi ha les categories 5 i 8, que tan sols tenen exposicions temporals.

De l’anàlisi d’aquestes gràfiques en deduïm que els museus més específics d’indumentària, com són els de la moda (categoria 8), no necessiten exposicions permanents i com veurem tampoc requereixen tractaments didàctics, ja que van dedicats a un públic especialista. D’altra banda, és normal que la categoria 10 es trobi a la banda

contrària, és a dir, no tingui mai exposicions temporals, ja que es tracta de museus que normalment manquen de fons indumentari i, per tant, fan servir només rèpliques.

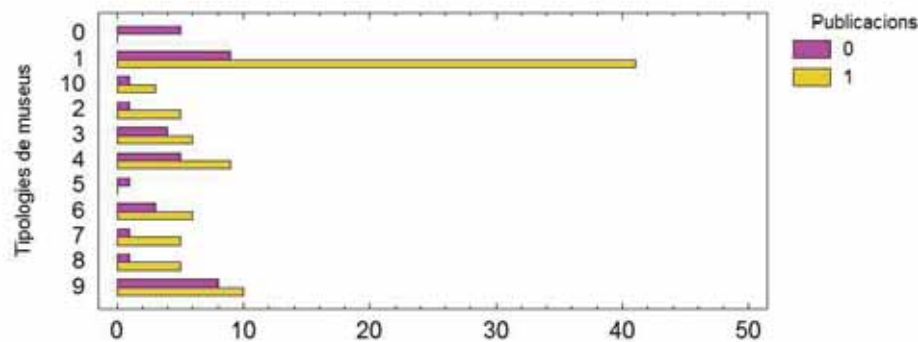
Diagrama de barres tipologies de museus per museografia didàctica



Si anem a la gràfica que interrelaciona les mateixes tipologies amb la museografia didàctica, i que mostrem a sobre, ens adonem també que de la tipologia 1 hi ha gairebé tants que tenen algun element de museografia didàctica com que no en tenen, com passa també als museus de la tipologia 6, amb una lleugera dissimetria numèrica a favor dels que no en tenen. També els de la categoria 4, on es destaca de la indumentària el contingut simbòlic, la immensa majoria no tenen museografia didàctica, i aquesta situació es repeteix en els de la categoria 8, que són museus de moda, i que, com ja hem dit abans, no en solen necessitar.

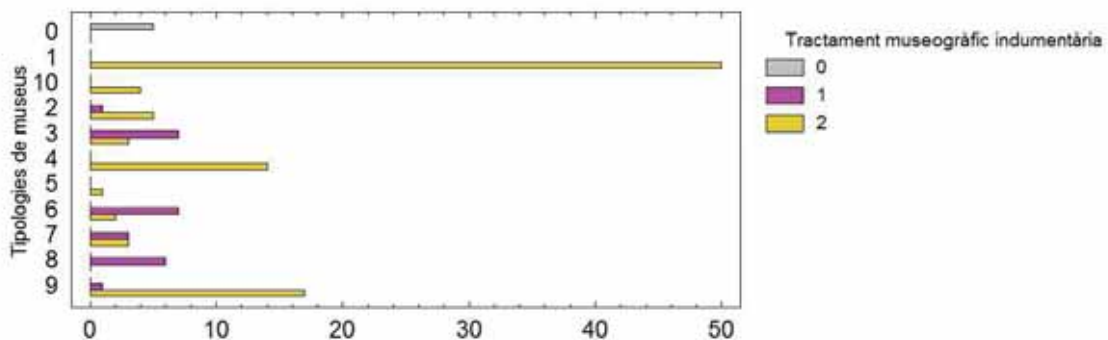
Contràriament, els museus de les categories 5, 9 i 10 la museografia didàctica és important. Es tracta de museus on es destaca el caràcter funcional de la indumentària, o bé se la tracta monogràficament o es basa en reproduccions. Per tant, aquestes tres categories són, en principi, les que responen a museus amb més preocupacions didàctiques.

Diagrama de barres tipologies de museus per publicacions



Pel que fa al creuament entre tipologies de museus i publicacions, en el “Diagrama de barres tipologies de museus per publicacions” es posa de manifest que són els de la tipologia 1 els que més freqüentment tenen publicacions; però tots els altres n’acostumen a tenir, si exceptuem els que relacionen la indumentària i el seu valor funcional. Aquesta, doncs, és una correlació poc significativa.

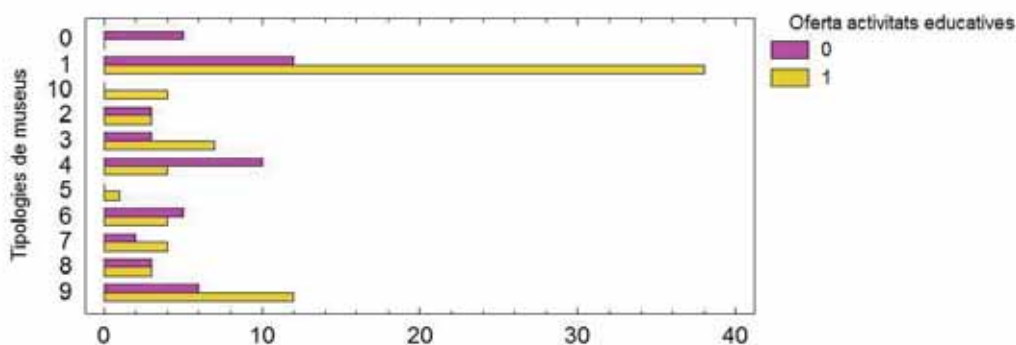
Diagrama de barres tipologies de museus per tractament museogràfic indumentària



En el diagrama de barres on creuem aquestes tipologies de museus amb el tractament museològic de la indumentària s’observa que als de la categoria 1, lògicament sense excepció, la indumentària és un element més de l’exposició, i pot compartir espai amb objectes decoratius, mobiliari, documents notariais, etc. Aquesta situació es repeteix en els de les categories 4, 5, 9 i 10 i únicament s’inverteix la situació en els museus de moda (categoria 8), encara que es pot dir que passa similarment en els museus de les

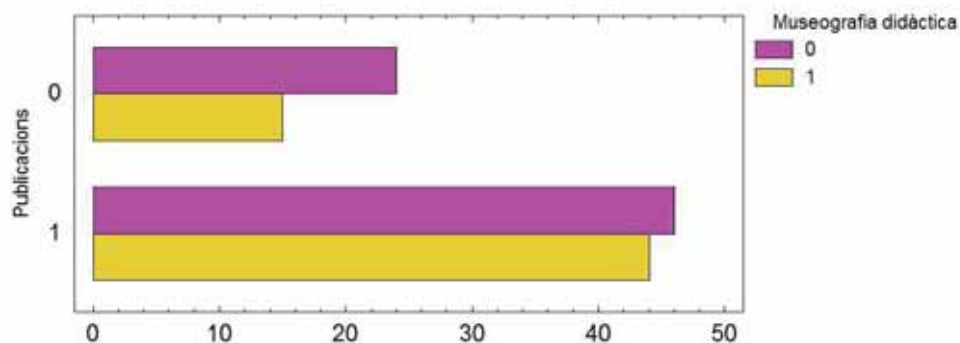
categories 3 i 6, on la indumentària es tractada com a part d'un procés tecnològic o dins una línia d'evolució històrica.

Diagrama de barres tipologies de museus per ofertat activitats educatives

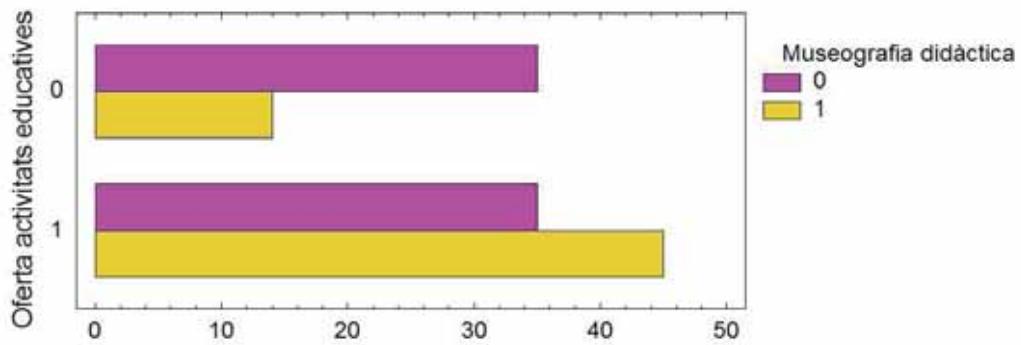


Finalment, com veiem a sobre, hi ha un darrer diagrama de barres que creua les tipologies dels museus amb l'oferta d'activitats educatives; les categories 1, 3, 5, 7, 9 i 10 són les que tenen més equipaments amb ofertes educatives, mentre que les categories 2, 4, 6, i 8 o en tenen menys o estan molt anivellats.

Diagrama de barres publicacions per museografia didàctica



**Diagrama de barres oferta activitats educatives per museografia didàctica**



El diagrama de barres que relaciona les publicacions amb la museografia didàctica indica que segurament no existeixen relacions entre un paràmetre i un altre, al contrari del que indica el que interrelaciona la museografia didàctica i les activitats didàctiques.

En resum, doncs, es pot dir que l'absència d'exposicions temporals no sol tenir res a veure amb l'existència o no de bons dipòsits i que la presència de publicacions és independent d'aquests dos factors, mentre que l'existència d'activitats educatives o didàctiques i la presència de museografia didàctica són ítems molt interrelacionats i que com més específic és el museu, menys preocupacions didàctiques té.



## 14. CONCLUSIONS I PROPOSTES

Moltes recerques comencen per l'estat de la qüestió; en aquesta, l'estat de la qüestió n'és el resultat. En el fons, l'objectiu d'una recerca és sempre situar el tema objecte d'estudi dins un conjunt més ampli de desenvolupaments científics i aquest enquadrament és molt important, ja que ens ajuda a valorar el treball realitzat i apreciar amb major claredat les aportacions i novetats que s'incorporen respecte als estudis anteriors.

El primer objectiu de la recerca era **analitzar els aspectes museològics i museogràfics de la indumentària, és a dir, què s'exposa, com s'exposa i per què s'exposa**. Es tractava d'un objectiu ambiciós que abastava una bona part d' Europa Occidental i de la costa atlàntica nord-americana. Per aconseguir aquest objectiu era necessari, i fins i tot imprescindible, fer una **radiografia** de tots els equipaments que d'alguna manera tractessin el tema. El primer problema amb què ens vam trobar és que la indumentària, en ser un element transversal de la cultura, està dispersa en equipaments de naturalesa molt diferent; hem vist que pot haver indumentària en un museu d'arqueologia i en una col·lecció de moda; hem vist que podem trobar indumentària en un museu monogràfic que tracti sobre un personatge i en un museu de civilització i cultura. Per tant, la recerca

implicava no sols identificar els equipaments susceptibles de disposar de col·leccions d'indumentària, sinó també classificar-los. Si la recerca hagués estat d'arqueologia, per exemple, posant en un cercador aquesta paraula en diverses llengües hauríem obtingut amb facilitat el llistat dels equipaments dedicats a l'arqueologia, tant si són generals o específics d'un territori; però posar en un cercador "museus d'indumentària" certament dóna resultats, però en queden fora la majoria dels equipaments. Per tant, l'estat de la qüestió no podia ser el punt de partida, ja que abans ens calia definir bé a què ens referíem quan parlàvem de museus d'indumentària.

D'altra banda, l'ús de la indumentària com a eina per l'aprenentatge de les ciències socials és pràcticament inexistent. Quan hem intentat mirar els treballs de recerca i tesis doctorals sobre aquesta temàtica, Espanya n'és un desert i a Europa hi ha molt poca cosa feta, que no passa d'algunes experiències aïllades amb més o menys èxit i algunes unitats didàctiques on la indumentària és l'excusa per plantejar temes de diversitat cultural, de coneixement del propi jo o semblants. Per tant, per aconseguir l'objectiu primer, el treball de camp havia de tenir un abast no sols molt ampli, sinó que metodològicament havíem de cercar instruments que ens apropessin a espais de recerca que no ens hauríem imaginat, com per exemple, l'estudi arqueològic del vestit.

L'anàlisi dels aspectes museològics i museogràfics s'especifica amb detall en l'apartat sisè, dedicat al treball de camp. Per conèixer l'abast de la col·lecció d'indumentària de cada museu i sobretot per fer-ne l'anàlisi museològica i museogràfica era necessari anar-hi i estudiar-ho amb un cert detall, aplicant a tots la mateixa fitxa. Gairebé cent trenta equipaments amb radiografies de detall ens han permès presentar els missatges fonamentals que es transmeten i que han estat expressats al llarg del capítol 9 de la present recerca; missatges organitzats a l'entorn de set eixos que tenen present la tècnica, l'estatus social, el gènere, la geopolítica, la ideologia, l'edat i les activitats d'oci i negoci. És en aquest capítol on abordem el primer objectiu general, concretament "per què s'exposa" la indumentària, és a dir, l'aspecte museològic.

L'anàlisi dels aspectes museogràfics està recollida de forma detallada en l'annex I. La problemàtica específica d'aquest tipus de museus, és a dir, el com s'exposa la indumentària i les condicions amb què es pot exposar és l'objecte de tractament del

---

capítol quart, que enfoca els problemes de l'exposició. Aquest apartat, doncs, ens mostra sobretot el què s'exposa i el com s'exposa.

El primer objectiu específic de la recerca era **analitzar i comprendre les funcions dels museus de la indumentària a la cultura occidental, així com classificar-los**. La primera part de l'objectiu va ser relativament fàcil, donada la quantitat d'equipaments que vam analitzar i ho exposem en l'apartat número 11. És ben clar, però, que de totes les funcions, la didàctica era la que més ens interessava. Per aquest motiu, el segon objectiu específic es va dedicar a analitzar el valor didàctic de la indumentària i dels seus museus, com veurem. Més complex era intentar establir una tipologia d'aquests equipaments. Abans d'intentar classificar-los ens va semblar important, donada la seva extraordinària varietat, estudiar els seus orígens, com s'havien anat formant les col·leccions i qui hi havia darrera. Aquest tema apassionant, que en el fons ens remet a la història de la museografia, ha estat objecte de tractament, certament no aprofundit, en el capítol 7. Però la classificació pròpiament dita és una part central del treball, ja que, de la mateixa manera que uns quants milions de pedres no són una casa, unes quantes desenes de fitxes no constitueixen una recerca; i els museus d'indumentària desafien qualsevol intent de classificació dels usuals. La idea de recórrer al sistema de producte cartesià, que en el fons és una combinatòria exhaustiva de primer grau, ens va proporcionar la clau classificatòria. La taula classificatòria es basa, doncs, en un producte cartesià i s'estructura a l'entorn dels deu ítems que ens permeten establir les noranta combinacions possibles, però que en realitat en surten quaranta-cinc ítems classificatoris dividits en deu categories. Així és com hem obtingut, en el fons, una taula classificatòria de vàlua universal, en la qual no sols caben tots els museus i equipaments analitzats, sinó també tots els possibles, amb el benentès que hi ha solucions museogràfiques que avui no s'han aplicat o no s'han generalitzat, però que en un futur es podrien generalitzar. Aquesta taula classificatòria és el resultat del capítol 8 de la recerca.

Finalment, el segon objectiu específic, com ja hem dit, era el d'**analitzar el valor didàctic de la indumentària i dels seus museus**. En el fons, es tracta d'un objectiu de valors, és a dir, pretén fer veure que aquest tipus de recurs didàctic constitueix una cosa digna de ser apreciada i emprada. Per poder arribar a apreciar els possibles valors de l'ús de la indumentària a l'ensenyament de la història o d'altres disciplines socials, era

precís, primer, analitzar si existien experiències prèvies suficients i si aquestes havien estat avaluades. També en aquest camp ens vam trobar amb la inexistència d'experiències prèvies rellevants, i en alguns casos ens vam adonar que n'hi havia hagut, però que no havien estat objecte de cap procés avaluador. Tampoc aquí hi havia cap recerca feta des del camp de la didàctica que es traduís en les corresponents tesis doctorals; per tant, s'havia de provar de fer una *mostra criterial*, inicialment no prevista i que ens permetés obtenir algun element de judici. Aquesta mostra queda recollida a l'annex III.

El capítol 12 és un extens apartat dedicat a valorar l'ús de la indumentària des de la perspectiva de la didàctica; com la indumentària podia ser un element important com a eix estructurant del temps, però també per establir models simplificats de la realitat a través dels mapes conceptuals. Es tractava de veure si els diversos mètodes existents, tals com el cíclic, el regressiu o el mètode per descobriment, podien ser-hi aplicats, i sobretot posar de relleu com la indumentària constitueix un instrument interessant vers la construcció d'una didàctica lúdica.

Per acabar, el capítol 13 és l'estudi quantitatiu de tots els paràmetres que intervenen en els museus de la indumentària estudiats. Es tracta d'un simple estudi estadístic en què un cop extrets els diversos percentatges de cada un dels paràmetres, s'intenta establir vuit correlacions entre els diversos ítems a fi d'obtenir una radiografia del que són aquests equipaments respecte a la didàctica. El resultat de la "radiografia" és que en general les apostes didàctiques dels museus on hi ha indumentària solen ser més fortes i més clares quan menys específics són; així, en el fons, els museus d'indumentària que es basen, per exemple, en la moda, en anar dirigits a públics molts especialitzats, no necessiten cap mena d'intermediació i, per tant, la museografia didàctica o les propostes d'activitats educatives són pràcticament inexistents o de molt baixa intensitat. Les demás correlacions respecte a publicacions, dipòsits, exposicions temporals, són irrellevants pel que fa als objectius didàctics.

És evident que tots aquests aspectes ajuden a comprendre com la indumentària pot ser un instrument valuós, que és precisament el segon objectiu específic que hem esmentat. Aquests valors els podríem resumir dient que la indumentària té un gran **potencial didàctic** pels motius següents:

- a. Es tracta d'un element general i universal en la cultura humana i, tal com s'especifica en el capítol 3, "la indumentària és un **fenomen general** que afecta tots els éssers humans, independentment del seu origen geogràfic o cultural, i que, precisament per això, informa sobre aquest origen o, segons els casos, sobre la voluntat de negació d'aquest origen. De fet, és aquesta característica la que permet entendre la raó per la qual la indumentària és un dels objectes que apareixen en col·leccions i en museus tan dispars, aparentment, com els d'etnologia i antropologia, d'història local, d'art i mobiliari victorià, etc. Així, doncs, creiem que els museus d'indumentària, els específics d'aquesta temàtica, haurien de treure el màxim profit possible d'aquesta potencialitat didàctica de la indumentària i no quedar-se amb l'exterioritat de les formes del vestit i amb el seu valor estètic. Caldria que als museus d'indumentària s'expliqués la multitud de lectures a què la indumentària dóna peu."
- b. En segon lloc, el potencial didàctic de la indumentària i dels museus que la contenen rau en el fet que es tracta d'**objectes significatius** de la cultura. De manera que "pocs elements de la cultura humana són tan simbòlics com el vestit: ens tapem i destapem fragments del cos en funció del sistema i dels codis de valors; ens posem determinats tipus de roba o ens allunyem d'ells en funció del sistema ideològic; ens vestim seguint pautes d'edat; ens vestim segons volem ressaltar o no el nostre gènere; ens vestim per aparentar; ens vestim [...] per anar a un concert o per una entrevista de feina, etc."
- c. En tercer lloc, la indumentària té **implicacions clares de tipus social**, ja que marca estatus, gènere, edat, ofici i també està relacionada amb l'economia i la política. La indumentària és un indicador de la globalització actual com ho ha estat de l'expansió gradual de les àrees d'influència europea per tot el món. Com diem en el capítol tercer, "a través de la indumentària es poden explicar, per tant, aspectes sociològics que caracteritzen els grups humans en diferents èpoques i en diversos llocs geogràfics. La indumentària és, doncs, un microcosmos que, un cop analitzat, dóna resposta o explicita les característiques socials, econòmiques, geogràfiques, ideològiques, religioses, polítiques i científiques del món que la va 'portar'."

- d. En quart lloc, la indumentària és un fenomen cultural que s'inscriu en el temps i està subjecta a canvis continus; per aquest fet és un dels indicadors cronològics més precisos, visibles i tangibles, encara que respon a conceptes abstractes. Així, doncs, la indumentària és també un **pont cognitiu** entre allò físic, concret, tangible, i la multitud de conceptes abstractes implícits en ella; per tant, és un element ideal per establir relacions i connexions conceptuals a diferents nivells de coneixement.
- e. Finalment, és difícil discutir el paper rellevant de la indumentària en la formació de conceptes **inclusors de la ment** i, per tant, ens pot proporcionar una estructura de "calaixos mentals" on podem dipositar de forma progressiva altres elements molt més complicats i complexos.

Si fins aquí hem intentat posar de manifest que tant l'objectiu general de la tesi com els objectius específics s'han acomplert, ara és el moment de plantejar les qüestions derivades de la problemàtica d'aquesta mena de museus.

Els problemes que han sorgit al llarg de la tesi es poden resumir fonamentalment en sis. El primer és el fet que la indumentària com a font té un caràcter limitat, ja que presenta una realitat sovint molt esbiaixada vers les classes socials altes, atès que pràcticament només es conserven peces pertanyents a aquestes classes. En aquest sentit, a les fonts indumentàries els passa quelcom molt semblant al que passa amb les fonts escrites d'alguns períodes del passat; també les fonts escrites medievals, especialment les de l'alta Edat Mitjana, solen reflectir els problemes i preocupacions dels estrats més alts de la noblesa i de l'estament eclesiàstic, i no per això són fonts menystenibles. El cert és que aquest tipus de fonts s'ha de completar ja sigui amb les fonts arqueològiques, amb l'arqueologia experimental o amb la iconografia. Això és exactament el mateix que passa amb els museus d'indumentària, que, mancats de peces significatives de les classes socials més baixes, haurien de completar la informació amb altra mena de fonts o recursos per transmetre missatges històricament i culturalment més complets.

El segon problema que plantegen els museus d'indumentària i l'ús d'aquesta com a font de coneixement és que sovint els canvis en l'evolució del vestit tenen una naturalesa de caràcter anecdòtic i, tant en els museus com en la bibliografia especialitzada, no se sol anar més enllà de l'anècdota. Saber l'origen d'una determinada peça o d'un complement

sols ser suficient des de l'òptica de la historiografia de la indumentària. En canvi, en el marc general de la història de la cultura, aquestes anècdotes sempre responen a causes molt més profundes. Així, per exemple, el fet que un determinat monarca de Prússia hagués imposat l'ús de la casaca al seu exèrcit com una decisió personal pot ser un fet anecdòtic qüestionable o no; des del punt de vista de la història de la indumentària n'hi ha prou en saber que el canvi es produeix en un moment determinat de la història prussiana, però per la història de la cultura el que revela l'anècdota és la necessitat que tenien les monarquies autoritàries a mantenir cada vegada més exèrcits permanents per sostenir uns estats que trobaven en les armes la seva columna vertebral. La casaca, en aquest context històric, era ni més ni menys que la peça més eficient i econòmicament menys costosa, com ja s'ha comentat, ja que el gruix i l'acabat del drap protegia del fred, la feia gairebé impermeable en cas de pluja, en dificultava la penetració de les bales i, fins i tot a l'estiu, malgrat la seva aparent incomoditat, no deixava de ser un aïllant. Per tant, és probable que la casaca, utilitzada des d'aleshores en molts exèrcits continentals, fos un dels sistemes més eficients de protecció i confort que s'havien inventat. D'altra banda, es tractava d'un material tèxtil susceptible de ser produït en les ciutats manufactureres d'Europa en grans quantitats i que substituïa eficaçment els encoixinats d'altres moments de la història moderna i que tenien processos de producció més lents. Per tant, l'anècdota sobre l'inici de la utilització d'aquesta peça a Prússia no és rellevant per si sola, sinó com a indicador de la necessitat de mobilitzar exèrcits numèricament importants a costos més baixos que els anteriors, i també és un indicador de com els grans esforços fets per l'estat modern des dels seus començaments no es van pas dirigir a fomentar el confort de la societat civil, sinó a garantir uns draps eficients per la guerra. Amb aquest exemple, allò que volem expressar és, que al marge de les anècdotes, els canvis de la indumentària responen a causes més profundes i, fins que la historiografia no posi de manifest aquestes causes, la història del vestit no deixarà de ser una curiositat per sastres.

El tercer problema que cal ressaltar és que la indumentària d'un període està indissolublement lligada al concepte de bellesa dominant en aquell moment, i aquest no deixa de ser el resultat de tot el sistema de valors. Així, si als anys seixanta es posa de moda un concepte de faldilla curta, la minifaldilla, atribuïda a la dissenyadora britànica Mary Quant o a l'estilista francès André Courrèges, no és una anècdota pròpia del món

de la moda, sinó que respon a un concepte nou que ateny a canvis en la moral i a la revolució sexual; són aquests conceptes els que transformen en un ideal estètic posar la faldilla vint centímetres per sobre del genoll, ja que aquesta estètica responia a l'ideal de llibertat, seducció i atracció sexual. És per això, doncs, que la història de la indumentària solament es pot integrar dins d'una història de la cultura quan es lliga amb aquests conceptes.

Un quart problema que hem posat de manifest al llarg de la recerca és aparentment menor i fa referència a la nomenclatura. El fet que hi hagi poca recerca en aquest camp i que una part de la mateixa estigui en mans d'investigacions molt locals fa que no s'hagi generat una nomenclatura general i acceptada majoritàriament. Els termes emprats en història de la indumentària encara solen ser molt locals i sovint és difícil saber com es tradueix un determinat tipus de teixit d'una regió a una altra. De fet, encara ara la recerca fonamental consisteix en caracteritzar i identificar teixits.<sup>521</sup> Per tant, i en resum, és evident que hi manca una llarga tasca de sistematització i taxonòmica per poder ser considerada la història de la indumentària com una recerca madura.

El cinquè problema està molt estretament relacionat amb la didàctica; ens referim a la manca de grans obres de divulgació amb enfocaments sociològics, econòmics, polítics i ideològics. Si la indumentària es vol que sigui una part important i significativa de la història de la cultura, manca la seva traducció envers un públic no especialitzat. Encara avui es fa difícil trobar autors i obres que ens expliquin clarament el significat que van tenir els canvis d'indumentària a l'Imperi romà entre meitat del segle III i principis del segle IV; però també ens manca introduir la història de la indumentària en les grans històries del segle XX. En quantes històries del segle XX s'analitzen les profundes transformacions de les formes de vestir d'homes i dones que tant han marcat els esdeveniments i transformacions socials actuals? Si les grans històries de la cultura no ho reflecteixen és precisament per la manca d'obres de síntesi i d'alta divulgació de les que sí gaudeixen altres matèries.<sup>522</sup>

---

<sup>521</sup> Nosaltres, en el treball de recerca sobre la tomba del baró de Cervelló detallat en l'annex II hem pogut individualitzar i caracteritzar no menys d'una cinquantena de tipus de teixit; el fet que una recerca com la nostra, acadèmica i poc profunda, hagi pogut identificar i caracteritzar tants tipus de teixit és un indicador del baix nivell de recerca existent.

<sup>522</sup> Quan parlem de la manca de treballs de síntesi i de divulgació som conscients que això no vol dir que no hi hagi bons treballs; vegis l'apartat "Anàlisi de les principals fonts bibliogràfiques" dins del capítol 6, *Treball de camp*.



Un darrer problema voldríem afegir, i és el fet que moltes vegades la indumentària s'estudia únicament a base de fonts molt indirectes; llistats, testaments, últimes voluntats, inventaris notariais i capítols matrimonials són fonts de la història i també de la indumentària, però l'ús exclusiu d'aquestes fonts, sense contrastar-les amb fonts materials, amb els vestits pròpiament dits o amb els complements, és una de les principals causes de confusió i d'errors. Això pot passar i passa perquè la investigació sobre la indumentària està fortament colonitzada per la historiografia clàssica, que veu en els documents escrits una font fonamental, i que a vegades menysté i no valora les fonts objectuals.

El resultat, doncs, de la recerca és un treball que es pot considerar més un estat de la qüestió que altra cosa; hem radiografiat els museus i les col·leccions de la indumentària, els hem mirat per dins i observat el seu estat, i hem parat esment fins a quin punt són equipaments útils des del punt de vista educatiu. Estem convençuts que els treballs sobre la indumentària i els museus que conserven aquest patrimoni aniran a més amb el temps, ja que és impossible comprendre la història de la cultura si es prescindeix d'un element tant significatiu d'ús tan massiu i universal. Però també estem convençuts que aquest treball és una aportació incipient a la recerca, que tal vegada permetrà en el futur incrementar més el coneixement, que és l'objectiu de tota investigació científica.



## 15. BIBLIOGRAFIA

### 15.1. Monografies, revistes i articles

AAVV. *Beato de Liébana. Códice de Girona*. Barcelona: M. Moleiro editor, 2004.

AAVV. *Bellotti foulards. Gusto tecnica successo di un converter comasco*. Como: Museo didattico della Seta, 2002.

AAVV. *Como. Città di Mestiere. La seta e i suoi opifici dal 1860 al 1950*. Como: Museo didattico della Seta, 2000.

AAVV. *Diccionario histórico de telas y tejidos castellano-catalán*. Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2004.

AAVV. *Façon Arlésienne. Étoffes et costumes au XVIIIe siècle*. Conseil Général des Bouches-du-Rhône, 2002.

AAVV. *Giovanni Battista Moroni. Il Cavaliere in nero. L'immagine del gentiluomo nel Cinquecento*. Milano: Skira, 2005.

- AAVV. *Giovanni Battista Moroni. Il Cavaliere in nero. L'immagine del gentiluomo nel Cinquecento*. Milano: Skira, 2005.
- AAVV. *Guía Museo del Traje*. Madrid: Museos Estatales, Ministerio de Cultura, 2006.
- AAVV. *Il Museo del Tessuto di Prato nell'Ex Fabbrica "Campolmi". Il recupero di un importante complesso d'archeologia industriale per il più grande museo tessile in Italia*. Firenze: Polistampa, 2003.
- AAVV. *La colección del Instituto de la Indumentaria de Kyoto. Moda. Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*. Vol. I i II. Madrid: Taschen.
- AAVV. *Le tombe di guerriero di Varenna*. Como: Museu Civici di Como, 2007.
- AAVV. *Merkantilmuseum Bozen. Museo mercantile Bolzano*. Bolzano: Handelskammer Bozen, 1998.
- AAVV. *Museo del Tessuto di Prato. Trenta anni di donazioni*. Prato: Museo del Tessuto, 2007.
- AAVV. *Museo di Castelvechio*. Venezia: Marsilio Editori, 2003.
- AAVV. *Museo Fortuny a Palazzo Pesaro degli Orfei, Venezia*. Milano: Skira, 2008.
- AAVV. *Plimoth Plantation. A Story of Two Cultures*. Lawrenceburg: The Creative Company, 2005.
- AAVV. *Skansen*. Sandvikens Tryckeri, 2005.
- AAVV. Technical Committee "C", *Identificación de fibras textiles*. ED. Blume. Barcelona, 1965.
- AAVV. *The Hungarian National Museum*, Budapest: Corvina, 1992.
- AAVV. *Una città e il suo museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*. Venezia: Civici Museu Veneziani d'Arte e di Storia, 1988.
- AGUIRRE, J. "El método regresivo", NELSON, L. *El método socrático*. Cádiz: Hurqualya, 2003.

- ALBERIC (et alii). *Aprender a observar*. Museu Arqueològic de Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986.
- ALIGHIERI, D. *La divina comedia*. Barcelona: Iberia, 1965.
- ALTAMIRA, R. *La enseñanza de la Historia*. Madrid, 1895 (reedició a Akal, Madrid, 1997).
- ÁLVAREZ-SANCHÍS, J. R.; HERNÁNDEZ, D.; MARTÍN, M. D. “Prehistoria e Historia Antigua en la enseñanza secundaria. Tradición e innovación en los textos escolares”, a *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia. Historia Antigua en la Enseñanza*. Núm. 6, Barcelona: Graó, 1995.
- AMAT, F. *Calaix de sastre*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 2005.
- ANDERSSON, K. (et alii) *Guide. The Gold Room*. Stockholm: Statens Historiska Museem, 2002.
- ANGELIS, C. DE. (et alii) *Introduzione al Museo Civico Medievale, Palazzo Ghisilardi-Fava*. Bologna: Comune di Bologna, 1987.
- ANGELIS, C. DE. (et alii) *Museo Davia Bargellini*. Bologna: Comune di Bologna, 1987.
- ANÒNIM. *Anandria. Confesión de la señorita Safo. Historia ingenua, rara y deliciosa de una libertina precoz y de una sociedad secreta de amor sáfico*. Madrid: Akal, 1978.
- ANÒNIM. *Discurso sobre el luxô de las señoras, y proyecto de un traje nacional*. Madrid: Imprenta real, 1788; edició consultada: Maxtor: Valladolid, 2005.
- ANÒNIM. *Manual de la moda elegante. Tratado de costuras y bordados para las señoras y señoritas*. Madrid: Oficinas de la moda elegante ilustrada, 1878, edició consultada: Maxtor: Valladolid, 2005.
- ARÓSTEGUI, J. “Qué historia enseñar”, a *Apuntes de Educación*, núm. 17, 1985.

*Archeo.life. Informazione insegnamento manifestazioni del Museo Archeologico dell'Alto Adige*, núm. Gener-febrier-març 2009, Bolzano, 2009.

ARMIRAGLIO, F. *Museo Poldi Pezzoli*. Milano: Skira, 2006.

BABBIT, SH. *Museo de Arte de Filadelfia. Guía de las colecciones*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2002.

BALBONI, M. T. (ed) *Tappeti*. Torino: Umberto Allemandi & C, 1993.

BALBONI, M. T. *L'orologio non è il tempo*. Col. Fare Scuola al Museo Poldi Pezzoli – 4. Cologno Monzese: Silvia Editrice, 2001.

BARBERINI, M. G. (ed) *Un vestito da battaglia, una brigantina del '500*. Roma: Campisano Editore, 2008.

BARBERINI, M. G.; GERMONI, S. *Belle e terribili. La collezione Odescalchi. Armi bianche e da fuoco*. Roma: Palombi Editori – Gebart – Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2002.

BARGALLÓ, A.; BARGALLÓ, M.; MARTÍN, R. M. *Els teixits còptes del MHS*. Museu d'Història de Sabadell, 2007.

BARTHES, R. *El sistema de la moda*. Barcelona: Paidós, 2003.

BELARTE, M. C.; SANTACANA, J. (et alii) *Història del Vendrell*. Valls: Cossetània, 2003.

BELFANTI, C. M. *Civiltà della moda*. Bologna: Il Mulino, 2008.

BERNAT, M; SERRA, J. *Els teixits a les Illes Balears- Segles XIII-XVII*. Barcelona: Ed. Àmbit, Institut Balear de Desenvolupament Industrial, 1998.

BIANCHI, C. (et alii) *Il Museo didattico della Seta di Como*. Como: NodoLibri, 2003.

BIGAZZI, I. *Apparire con stile. Guardaroba aristocratici insegnamento di corte, costumi teatrali insegnamento sistemi di moda*. Firenze: Edifi-Ed. Firenze, 2007.

- BIGORRA, P. *Manual práctico de fibras textiles*. Sabadell: L.C.Q. Ed. Agrupaciones Profesionales Narcís Giralt, 1971.
- BLOCH, M. *La extraña derrota*. Barcelona: Crítica, 2003.
- BOCCACCIO, G. *El Decamerón*. Vol. II. Madrid: Alianza, 2007.
- BORRÀS, M. *Historia del traje en Enciclopedia gráfica*. Barcelona: Cervantes, 1930.
- BOSCH, J; SANTACANA, J. *Blat, metall i cabdills. Catalunya del neolític a la iberització*. Barcelona: Rafael Dalmau, 2009.
- BOUCHER, F. *Histoire du Costume en Occident*. Paris: Flammarion, 2004 (1a Edició 1966); edició consultada, BOUCHER, F. *History of Costume in the West*. London & New York: Thames & Hudson, 1987.
- BOUSBIB, C. “Années folles, folles années. Exposition ‘Les années folles (1919-1929)’ au Musée Galliera”, Evene.fr - Février 2008, <<http://www.evene.fr/arts/actualite/exposition-annees-folles-galliera-1163.php>>
- BRADLEY, C. *Western World Costume. An Outline History*. New York: Appleton-Century-Crofts Inc., 1954; versió consultada, l'edició de New York: Dover Publishing Inc., 2001.
- BREWARD, CH.; GILBERT, D.; LISTER, J. (eds) *Swinging Sixties. Fashion in London and beyond 1955-1970*. London: V&A Publications, 2006.
- BRUNER, J. *Toward a Theory of Instruction*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1966; edició en castellà BRUNER, J. *Hacia una teoría de la instrucción*. Uthea, 1969.
- BURMAN, B.; DENBO, S. *Pockets of History. The Secret life of an everyday object*. Arts and Humanities Research Council – University of Southampton, 2006.
- BUSS, C. (ed) *Il paliotto del pellicano: un caso aperto*. Col. Museo Poldi Pezzoli Quaderni di Studi e Restauri VII/2007. Cologno: Silvia Editrice, 2007.

- BYRDE, P.; GARNETT, O. *The Museum of Costume & Assembly Rooms Bath. Authorised guide*. Bath & North East Somerset Council, The Museum of Costume, The National Trust.
- CALAF, R. *Didáctica de las ciencias sociales: didáctica de la historia*. Barcelona: Oikos-Tau, 1994.
- CALEFATO, P. *El sentido del vestir*. Valencia: Engloba, 2002.
- CANYELLES, N. *La Caterina: remeiera o bruixa?*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 2006.
- CAPELLA, M. (ed) *Eccellenza italiana. Arte, moda e gusto nelle icone della pubblicità*. Fondazione Giacomini-Meo. Milano: Silvana Editoriale, 2008.
- CAPELLA, M.; CUCCO, P. (eds) *Versace il genio della moda e l'arte*. Fondazione Giacomini-Meo. Milano: Mazzota, 2006.
- CAPELLA, M.; GIUSTACCHINI, E. (eds) *Missoni e Tiziano. Colore e luce dal Rinascimento veneziano alla moda del '900*. Cilverghe di Mazzano: Fondazione Giacomini-Meo, 2004.
- CARDELERA, M. *Diccionario de educación y métodos de enseñanza*. Madrid: Imprenta de A. Vicente, vol. II, 1856.
- CARDINI, F. *I re Magi di Benozzo a Palazzo Medici*. Firenze: Mandragora, 2001.
- CARMIGNANI, M. *El Castillo Sforzesco de Milán*. Milano: Skira, 2008.
- CARRETERO, M.; POZO, J. I.; ASENSIO, M. "Problemas y perspectivas en la enseñanza de las Ciencias Sociales: una concepción cognitiva", a CARRETERO, M.; POZO, J. I.; ASENSIO, M. (comp) *La enseñanza de las Ciencias Sociales*. Madrid: Aprendizaje Visor, 1989.
- CASTANY, F. *Diccionario de tejidos*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1949.
- CASTIGLIONE, B. *El cortesano*. Cap. 1, v. 40. Madrid: Cátedra, 1994.



*Catálogo de la sección de tejidos, bordados y encajes de los Museos Artísticos Municipales.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1906.

CHAHINE, N. (et alii) *La belleza del siglo. Los cánones femeninos del siglo XX,* Barcelona: Gustavo Gili, col. GGModa, 2006.

CHIARELLI, C.; SISI, C.; TENNIRELLI, G. *Galleria del Costume di Palazzo Pitti. Le collezioni. L'abito ensenyament il volto Storie del Costume dal XVIII al XX secolo.* Firenze: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Sillabe Ed., 2003.

CHIARELLI, C.; ORSI LANDINI, R. *Galleria del Costume di Palazzo Pitti. Le collezioni. Moda e stile. Interpretazioni personali nella storia dell'abbigliamento.* Firenze: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Sillabe Ed., 2006.

CODINA, M. “Presentación”, a CODINA, M.; HERRERO, M. (ed.) *Mirando la moda. Once reflexiones.* Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2004.

COMAS, P.; TREPAT, C. *El tiempo y el espacio en la didáctica de las Ciencias Sociales.* Barcelona: Graó, 1998.

*Comisión de elaboración de unidades didácticas de la Asociación de gaitero de Aragón.* “Unidades didácticas de cultura popular aragonesa”, *Seminario de patrimonio etnológico*, Zaragoza, 2002; disponible en *Gobierno de Aragón*: <<http://www.aragob.es/edycult/patrimo/etno/seminario/comunicaciones/aparicio.pdf>>

COSGRAVE, B. *Costume and Fashion. A Complete History.* London: Octopus Publishing Group Ltd, 2000; edició consultada: *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días.* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

COSGRAVE, B. *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días.* Editorial Gustavo Gili, Col·lecció GGmoda, Barcelona, 2006.

“Costume Museum of Canada moves to Winnipeg”; CBC News, [cbcnews.ca](http://cbcnews.ca), 11 desembre 2006:

<<http://www.cbc.ca/canada/manitoba/story/2006/12/11/costume-museum.html>>

COUPRIE-VERSPIEREN, S.; LE BEC, Y. *Les costumes du monde expliqués aux enfants*. Paris: De la Martinière, 2009.

CROWFOOT, E.; PRITCHARD, F.; STANILAND, K. *Textiles and Clothing, 1150-1450*. London: Boydell & Brewer Ltd, 2001.

CUNNINGTON C. W.; CUNNINGTON, P. *The History of Underclothes*, London: Joseph Ltd, 1951; versió consultada: *The History of Underclothes*, New York: Dover Publishing Inc., 1992.

CURCIO, A. M. (Coord.) *La dea delle apparenze. Conversazioni sulla moda*. Milano: Franco Angeli, 2000.

DALBIÈS-SIZARET, F. (et alii) *Histoires de vies, histoires d'objectes. Acquisitions récentes 1996-2001. Museon Arleten*. Conseil Général des Bouches-du-Rhône, 2002.

DALMASES, E. “Las actividades prácticas en las ciencias sociales: ¿utopía o posibilidad?”, a *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia. Los laboratorios en ciencias sociales*. Núm. 43, Barcelona: Graó, 2005.

DALMASES, N; JOSÉ, A. *Història de l'Art Català. L'art gòtic s. XIV-XV*. Vol. II. Barcelona: Edicions 62, 1984.

DALMASES, N; JOSÉ, A. *Història de l'Art Català. Els inicis i l'art romànic s. IX-XII*. Vol. I. Barcelona: Edicions 62, 1986.

DAVANZO POLI, D.; MORONATO, S. *Il Museo di Palazzo Mocenigo*. Milano: Mondadori Electa, 1995.

DÁVILA, R.M.; DURAN, M.; GARCÍA, M. *Diccionario histórico de telas y tejidos (Castellano-catalán)*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 2004.

DAYNES, K. *The Fabulous Story of Fashion*. London: Usborne Publishing Ltd, 2006.

DE AQUINO, T. *Suma Teológica*. Vol. II, 145,2. *hjpg.com.ar*:  
<<http://hjpg.com.ar/sumat/>>

DE CARO, S. *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*. Napoli: Electa, 2003.

DECROLY, O. *La fonction du globalisation et son application à l'enseignement*. Bruxelles: Desoer, 1965.

DEFOE, D. *Memoirs of Cavalier. A Military Journal of the Wars in German, and the Wars in England. From the Year 1632 to the Year 1648*. Edició on line: Project Gutenberg on line books.

DEGL'INNOCENTI, D. *I tessuti della fede. Bordi figurati del XV e XVI secolo dalle collezioni del Museo del Tessuto*. Quaderni I. Firenze: Edizioni della Meridiana, 2000.

DEL BAÑO, A. (et aliis) *Así vestía Europa (1450-1850)*. Barcelona: CYMIS, 1981.

DEL BAÑO, A. (et alii) *Hacer Historia: trabajo de detective*. Barcelona: CYMIS, 1981.

DE LA CRUZ, V. *El Monasterios de las Huelgas de Burgos*. León: Everest, 1998.

*De las vestiduras de los frailes de la orden de la merced*. Constituciones Americanas de 1272. Constituciones Albertinas de 1327. Constituciones del Padre Salazar o Zumelianas de 1558. Constituciones del Padre Juan Cabrián de 1632. Constituciones del Padre Juan Asensio de 1664 (llatí). Constituciones del Padre José Linás de 1692.

DEMETZ, S. *Museo Archeologico dell'Alto Adige. La guida*. Bolzano / Vienna: Folio Editore e Museo Archeologico dell'Alto Adige, 1998.

DE MEUNG, J.; DE LORRIS, G. *Le roman de la rose*. Tomo I, vv. 1051-1087.

DE RIQUETI, H.G. *El libertino de calidad*. Barcelona: Bruguera, col. Biblioteca de erotismo, 1984.

DESLANDRES, Y. *Le costume, image de l'Homme*. Paris: Albin Michel, 1976; edició castellana DESLANDRES, Y. *El traje, imagen del hombre*. Barcelona: Tusquets, 1985.

DE SOUSA, F. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Istmo, 2007.

DÍEZ, J. L.; BARÓN, J. *El siglo XIX en el Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.

DOMÍNGUEZ, J. “El lugar de la historia en el currículum 11-16 un marco general de referencia”, a CARRETERO, M.; POZO, J. I.; ASENSIO, M. (comp) *La enseñanza de las Ciencias Sociales*. Madrid: Aprendizaje Visor, 1989.

DONADONI, A. M. *Museo Egizio*. Giaveno: Barisone Editore, 2008.

DORFLES, G. *Moda y modos*. Valencia: Engloba, 2002.

DUPONT-KRESAY, O.; KRESAY, C. *Le vêtement*. Mouans-Sartoux Cedex: Editions P.E.M.F., 1991.

DURBAN, G.; MORRIS, S.; WILKINSON, S. *A Teacher's Guide to Learning from Objects*. English Heritage, 1990.

ECO, U. *La psicología del vestir*. Barcelona: Lumen, 1972.

ECO, U. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2004.

“El Museo del Traje tendrá que buscar nueva ubicación”, a *MMMODA.es Cada día, noticias profesionales de moda*, <<http://www.mmmoda.es/index.php/mod.noticias/mem.detalle/idnoticia.66830/recategoria.4005/chk.26f27f2afc423c6499baa12050f19d3a.html>>

*Encyclopaedia Britannica*. Ed. 11ª, 1910-1911.

ENWISTLE, J. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós, 2002.

FAUB, A. *Histoire des tissus en France*. Rennes: Oust-France, 2006.

---

*Femina*. “Número spécial de Printemps” n. 296, 15 mai, 1913,

*Femina* . n. 307, 1 novembre, 1913.

FERNALD, M.; SHENTON, E. *Costume Design and Making. A Practical Handbook*. London: Adam & Charles Black, 1937.

FERNALD, M.; SHENTON, E. *Historic Costumes and How to Make Them*. New York: Dover Publications Inc., 2006.

FERRI, M. *I medici riesumanoi Medici. Cronaca di una straordinaria avventura alla scoperta dei segreti della grande dinastia fiorentina*. Firenze: Nuova Toscana, 2005.

FESOLI, L. “I tessuti per lo sportswear, un elemento strategico di diversificazione produttiva. Casi d’eccellenza nel distretto tessile pratese”, a *Superhuman Performance. L’evoluzione del tessuto per lo sport. The Evolution of Textiles for Sports*. Prato: Museo del tessuto Edizioni, 2008.

FLECKINGER, A. *Ötzi, l’Uomo venuto dal ghiaccio*. Bolzano / Vienna: Folio Editore e Museo Archeologico dell’Alto Adige, 2007.

FLÜGEL, J.C. *The Psychology of Clothes*. London: Hogarth Press, 1930.

FOLGA-JANUSZEWSKA, D.; MURAWSKA-MUTHESIUS, K. (ed) *National Museum in Warsaw Guide. Galleries and Study Collections*. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2001.

FOSCOLO, U. “Belleza y melancolía”, *Sonetos*, VII, 1802, a ECO, U. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2004.

FRÉART DE CHANTELOU, P. *Diario del viaje del caballero Bernini a Francia*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986.

FRIEDMAN, W. J. (ed) *The Developmental Psychology Time*. New York: Academic Press, 1982.

- FUENTES, M. M. *El castell, vila i terme del Catllar*. Catllar: Ajuntament del Catllar, 1999.
- GALÁN, D. *Rebelde sin causa*. Madrid: El País, 2006.
- GARCÍA, A. *Didáctica del museo. El descubrimiento de los objetos*. Madrid: Ed. De la Torre, 1989.
- GARCÍA, A. *Aprender con los objetos. Guías didácticas*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 1997.
- GARDNER, H. *La mente no escolarizada*. Barcelona: Paidós, 1997.
- GARDNER, H. *La educación de la mente y el conocimiento de las disciplinas*. Barcelona: Paidós, 2000.
- GAVARRÓN, L. *Piel de ángel. Historias de la ropa interior femenina*. Barcelona: Tusquets, 1982.
- GAVARRÓN, L. *La mística de la moda*. Barcelona: Anagrama, 1989.
- George Washington's Mount Vernon. Official Guidebook*. Mount Vernon: The Mount Vernon Ladies' Association of the Union.
- GHYKA, M. C. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona: Poseidón, 1979.
- GIORGI, S. *OSPITI 12. La mitra di Sant'Isidoro*. Musei Civici d'Arte Antica del Comune di Bologna, 1999.
- GIRARDET, S.; MERLEAU-PONTY, C. *Une expo de A à Z. Concevoir et réaliser une exposition*. Paris: Les Musée en Herbe-OCIM, 1994.
- GÓMEZ, A. L. "Conocimiento académico y enseñanza: las preocupaciones de los historiadores españoles en los niveles no universitarios", a *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, núm. 162, Barcelona: Universidad, junio 1999.

- GÓMEZ, A.; GONZÁLEZ, M. C. *Museo del Traje. Guía breve*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2007.
- GONZÁLEZ, I. (et alii) “La iconografía histórica”, a *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia. La iconografía en la enseñanza de la Historia*. Núm. 26, Barcelona: Graó, 2000.
- GONZÁLEZ, I. (et alii) “La imagen artística como instrumento didáctico”, a *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia. La iconografía en la enseñanza de la Historia*. Núm. 26, Barcelona: Graó, 2000.
- GUIDOTTI, M. C.; LEOSPO, E. (eds) *La collezione egizia del Civico Museo Archeologico di Como*. Como: Civico Museo Archeologico “P. Giovio”, 1994.
- GUTIÉRREZ, J.; RODRÍGUEZ, H. *La indumentaria des de una perspectiva multicultural*. Ministerio de Educación y Ciencia, 2001, *Ministerio de Educación y Ciencia*: <<http://www.mec.es/sgci/usa/es/file/sfl/apoyo-sec-a5.pdf>>
- HARRIS, J. (ed) *5,000 Years of Textiles*. Washington: Smithsonian Books, 1993.
- HART, A.; NORTH, S. *Historical Fashion in Detail. The 17th and 18th Centuries*. London: V&A Publications, 1998.
- HASLINGER, I.; UNTERREINER, K. *Hofburg de Viena. Apartamentos imperiales, Museo Sisi y Platería de la corte*. Viena: Schoss Schönbrunn Kultur- und Betriebsbes, 2000.
- HATJE, U. *Historia de los Estilos Artísticos*. Madrid: Istmo, 1971.
- HEINE, H. *Quadres de viatges*. Barcelona: Edicions 62 i La Caixa de Pensions, 1983.
- HERAS, M. R. *Teresina Martorell*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 2007.
- HERNÁNDEZ, B. “De la historia local a la microhistoria”, a *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia. Nuevas fronteras de la historia*. Núm. 12, Barcelona: Graó, 1997.

- HERNÁNDEZ, F. X. “Dinámicas curriculares en ciencias sociales. La Reforma y su deconstrucción”, a *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia. Ciencias sociales: los avatares de las reformas*. Núm. 33, Barcelona: Graó, 2002.
- HERNÁNDEZ, F. X. “Història local: problemes i llacunes”, a BELARTE, M. C.; SANTACANA, J. (et alii) *Història del Vendrell*. Valls: Cossetània, 2003.
- HERNÁNDEZ, F.X. “Criterios de intervención y diseño en museografía didáctica”, a SANTACANA, J.; SERRAT, N. (coord) *Museografía didáctica*. Madrid: Ariel, 2005.
- HERNÁNDEZ, F.X.; RIART, F. *Els exèrcits de Catalunya (1713-1714). Uniformes, equipaments, organitzacions*. Barcelona: Dalmau, 2007.
- HERRERO, M. J. *Guía. Santa María la Real de Huelgas, Burgos*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2006.
- HOFFMANN, S. “Prólogo”, a BLOCH, M. *La extraña derrota*. Barcelona: Crítica, 2003.
- HUME, D. *Ensayos morales y literarios*. 1745. Madrid: Tecnos, 2008.
- Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia. La historia en la enseñanza iberoamericana*. Núm. 22, Barcelona: Graó, 1999.
- Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia. Arqueología experimental*. Núm. 57, Barcelona: Graó, 2008.
- Identificación de fibras textiles*, Barcelona: Ed. Blume, 1981.
- INIESTA, M. *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologies*. Lleida: Pagès Editors, 1994.
- JANSEN, G. (ed) *Jan Steen. Painter and Story Teller*. Washington: National Gallery of Art, 1996.



- 
- JOHNSTON, L. *Nineteenth-Century Fashion in Detail*. London: V&A, 2005; edició consultada: *La moda del siglo XIX en detalle*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- KINSELLA, P. “Superhuman Performance”, a *Superhuman Performance. L’evoluzione del tessuto per lo sport. The Evolution of Textiles for Sports*. Prato: Museo del tessuto Edizioni, 2008.
- KÖNIG, R. *La moda en el proceso de la civilización*. Valencia: Engloba, 2002.
- KOSCHNICK, L. *German Historical Museum Berlin*. Munich-Berlin-London-New York: Prestel, 2006.
- KOSCHNICK, L. *Museumsführer Deutsches Historisches Museum*. Berlin: Deutsches Historisches Museum, 2007.
- La Bíblia. Gènesi, 2, 21.*
- “La festa Santificada”, núm. 92-156 (de 26 de juny de 1927 a 8 de juliol de 1928), Sant Vicenç dels Horts.
- LASTRUCCI, C. (coord) *JEANS! Le origini, il mito americano, il made in Italy*. Firenze e Prato: Maschietto Editore e Museo del Tessuto, 2005.
- LATRE, M. *Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Barcelona: Imprenta de Benito Espona, 1845.
- LAVER, J. *Dress: How and Why Fashions in Men’s and Women’s Clothes have changed during the Past Two Hundred Years*. London: John Murria, 1950.
- LAVER, J. *Costume and Fashion. A Concise History*. London & New York: Thames & Hudson, 1969.
- LAVER, J. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra, 2005.
- LEMOINE-LUCCIONI, E. *El Vestido. Ensayo psicoanalítico. Entrevista con André Courrèges*. Valencia: Engloba, 2003.

- LEVENTON, M. (ed) *Costume Worldwide. A Historical Sourcebook. Featuring the classic artworks of Friedrich Hottenroth & Auguste Racienet*. London: Thames & Hudson, 2008.
- LLONCH, N. “El Pla del XARXA DELS HISTÒTOPS DE CATALUNYA, un model alternatiu de turisme cultural”. *Tot CETT*, núm. 34, 2005.
- LLONCH, N. “Els vestits, què divertits!”. *Guix*, núm. 336-337, Barcelona: Graó, 2007.
- LLONCH, N. “Museizar la vida cotidiana, desde el sombrero a los zapatos: problemas y tendencias”. *HERMES. Revista de museología*, núm. 1. Gijón: Trea, 2009.
- LLONCH, N.; PUJOL, M.; SANTACANA, J. *El Baró de Cervelló. Un noble català en la Guerra de Successió*. Calafell: Llibres de Matrícula, 2009.
- Le Musée des Arts et Métiers, Paris*. Paris: Musées et Monuments de France, 1998.
- LUCCHESI, G. *Museo dell'opera del Duomo di Pisa*. Ospedaletto: Pacini Editore, 2005.
- LUJÁN, N. “De dónde vienen”, a SANTIBÁÑEZ, J. “Por qué la moda es más que moda”, *Algarabía*, 2008, <<http://www.algarabia.com>>
- LURIE, A. *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona: Paidós, 2002.
- MAHONEY, O. *Chicago. Crossroads of America*. Chicago: Chicago Historical Society, 2006.
- MAILLET-CONTOZ, F. A. *Fragonard, 80 ans de passion*. Grasse: Fragonard Parfumeur, 2006.
- MAJÓN, A. *El maestro mirando hacia fuera o de adentro a fuera*. Madrid: Patronato de las Escuelas del Ave María, 1949.
- MANN, G. *Wallenstein*. Barcelona/Buenos Aires/México: Grijalbo, 1978.

- MARANGES, I. *Indumentària civil catalana, segles XIII-XV*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1991.
- MARCANDALLI, B. (Dir) 'Collezione di Collezioni. Dal dopoguerra alla fine degli anni '60: storie di tessuti, di moda enseyament di Como'. *La Seta, bolletino ufficiale della Stazione Sperimentale per la Seta*. Vol. XLVIII - 1996.
- MARCANDALLI, B. (Dir) 'Tagliati per il Sì. Storie di spose, tra abiti, immagini e oggetti'. *La Seta, bolletino ufficiale della Stazione Sperimentale per la Seta*. Vol. L - 1998.
- MARIMÓN, S. "El Museo Textil de Terrassa se moderniza". *El País* [en lína]. 8 gener 2003. Disponible en: <[http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Museo/Textil/Terrassa/moderniza/elpepuespcat/20030108elpcat\\_18/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Museo/Textil/Terrassa/moderniza/elpepuespcat/20030108elpcat_18/Tes)>
- MARSHALL, N. *Dictionary of Children's Clothes. 1700s to Present*. London: V&A, 2008.
- MARTÍN, E. "El desarrollo de los mapa cognitivos y la enseñanza de la geografía", a CARRETERO, M.; POZO, J. I.; ASENSIO, M. (comp) *La enseñanza de las Ciencias Sociales*. Madrid: Aprendizaje Visor, 1989.
- MARTÍNEZ, M. C. *Los nombres de tejidos en castellano medieval*. Granada: Series léxica. Publicaciones de la Cátedra de Historia de la Lengua Española, Universidad de Granada, 1989.
- MATAS, M. *La criadeta*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 2007.
- MATZ, E. *Vasa 1628*. Stockholm: Vasa Museet, 2008.
- MÉLIDA, J. R. *Arqueología Clásica*. Barcelona – Buenos Aires: Labor, 1933.
- MEO, F. *Museo della donna. The Museum of a Woman's World*. Cilverghe: Fondazione Giacomini-Meo, 1995.
- MERCANTI, L.; STRAFFI, G. *Quando l'abito faceva il monaco*. Firenze: Edizioni Polistampa, 2006.

- MERISI, F. *Museo del Lino. Le collezioni gli strumenti i manufatti. Raconto di lavori  
enseñament usanze contadine*. Pescarolo ed Uniti: Edizioni Museo del Lino,  
1999.
- MONTENEGRO, J. “Perspectives actuelles sur al psychogenèse du temps”, a *L’année  
psychologique*, núm. 84, pp. 433-460, 1984.
- MORINI, E. *Storia della moda. XVIII-XX secolo*. Milano: Skira, 2006.
- MURPHY, C. (ed) *Kensington Palace. The Official Guidebook*. Historical Royal  
Palaces, 2001.
- Musée du Quai Branly. Le guide du musée*. Paris: Musée du Quai Branly, 2006.
- Museo Storico dello Sbarco in Sicilia 1943*. Catania: Le Nove Muse Editrice, 2002.
- NELSON, L. *El método socrático*. Cádiz: Hurqualya, 2003.
- O’HARA, G. *Diccionario de la moda y de los diseñadores*. Barcelona: Destino, 1999.
- O’HARA, G. *Dictionary of Fashion and Fashion Designers*. London & New York:  
Thames & Hudson, 1986.
- OLIANE, J. (ed) *Victorian and Edwardian Fashions from “La Mode Illustrée”*. New  
York: Dover Publishing Inc., 1998.
- ONIEJA, A. *Cien figuras españolas*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 1948.
- ONIEJA, A. *Cien figuras universales*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 1957.
- Ordenanza de los paños. Juana de Castilla Ley XXIII*.
- ORMEN-CORPET, C. *Modes XIXe-XXe siècles*. Vicente: Hazan, 2000.
- ORPÍ, R. M. *Els somnis de na Guilia de Banyeres*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la  
Nansa, 2006.

- ORSI LANDINI, R. ; NICCOLI, B. *Moda a Firenze 1540-1580. Lo stile di Eleonora di Toledo ensincentament la sua influenza*. Firenze: Edizioni Polistampa e Fondazione Arte della Seta Lisio Firenze, 2005.
- ORTIZ, M. R. *Resumen cronológico de la historia del traje y su evolución*. Madrid: Ed. Mediterráneo, 2001.
- ORTIZ, A. L. *Aprendizaje creativo y juegos didácticos: dos aliados en las instituciones educativas*. Barranquilla: Antillas, 2006.
- PAGÈS, J. “El currículum de ciencias sociales, geografía e historia en el Real Decreto de Enseñanzas Mínimas de diciembre de 2000, ¿un ejemplo de calidad educativa?”, a *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia. Ciencias sociales: los avatares de las reformas*. Núm. 33, Barcelona: Graó, 2002.
- PASTOUREAU, M. *Las vestiduras del diablo. Breve historia de las rayas en la indumentaria*. Barcelona: Océano, 2005.
- PASTOUREAU, M.; SIMONNET, D. *Il piccolo libro dei colori*. Milano: Ponte alle Grazie, 2006 (primera edición en francés, Éditions du Panama, 2005).
- PASTOUREAU, M. *Blu. Storia di un colore*. Milano: Adriano Salani Editore, 2008; edición original *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- PEACOCK, J. *Costume 1066 to the Present*. London & New York: Thames & Hudson, 1986.
- PEACOCK, J. *XXth Century Fashion*. London: Thames & Hudson, 1993; edición consultada: *La mode du XXe siècle*. Paris: Thames and Hudson, 2003.
- PEACOCK, J. *The Chronicle of Western Costume*. London: Thames & Hudson, 2003.
- PEACOCK, J. *The Story of Costume*. London & New York, Thames & Hudson, 2006.
- PEDROCCO, F. *Longhi*. Firenze: Giunti Gruppo, Editorial SpA, 1993.

- PELLEGRINI, F. *L'arte del merletto. Pizzi della collezione Piccaluga*. Padova: Musei Civici, 2007.
- PEPYS, S. *Diarios (1660-1669)*, Renacimiento, 2003.
- PHILIPPE, D. *Le Musée des Meaux-Arts de Lyon*. Paris: Musées et Monuments de France, 1988.
- PIO, R. *Museo Nacional del Bargello*. Nuevo catálogo general. Firenze: Bonechi, 1990.
- PIPONNIER, F.; MANE, P. *Dress in the Middle Ages*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.
- PRATS, J. “Las experiencias didácticas como alternativa al cuestionario oficial: reflexiones críticas sobre las experiencias ‘Germanía-75’ e ‘Historia 13-16’”, a CARRETERO, M.; POZO, J. I.; ASENSIO, M. (comp) *La enseñanza de las Ciencias Sociales*. Madrid: Aprendizaje Visor, 1989.
- PRATS, J. “El estudio de la historia local como opción didáctica. ¿Destruir o explicar la historia?”, a *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia. Aprender y enseñar historia del arte*. Núm. 8, Barcelona: Graó, 1996.
- PRATT, L.; WOOLLEY, L. *Shoes*. London: V&A Publications, 2008 (1a edició 1999).
- PUIGGARÍ, J. *Traje. Monografía histórica e iconográfica*. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1886; edició consultada: Maxtor: Valladolid, 2008.
- QUONDAM, A. *Tutti i colori del nero. Moda e cultura del gentiluomo nel Rinascimento*. Vicenza: Angelo Colla Editore, 2007.
- RACINET, A. *Le costume historique*. Paris, 1882; edició consultada: RACINET, A. *Historia del vestido*, Libsa, Madrid, 1990.
- READE, J. *Assyrian Sculpture*. London: The British Museum Press, 2004.
- RESINA, G.; RESINA, J. A. *Jo també sóc immigrant*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 2007.

- RIBEIRO, A. *Fashion in the French Revolution*. London: B.T. Batsford, 1988.
- RICHARDSON, TH. *The Armour and Arms of Henry VIII*. Leeds: Royal Armouries, 2002.
- RIZZINI, M. *Le collezioni tessili dei Musei Civici di Como. Merletti e Recami dal XVI al XIX secolo*. Comune di Como – Assessorato alla cultura – Associazione “Famiglia Comasca”, 1996.
- ROUX, E. “De la couture au parfum. Créativité et respect de l’identité de la marque: le cas de Thierry Mugler”, a CURCIO, A. M. (Coord.) *La dea delle apparenze. Conversazioni sulla moda*. Milano: Franco Angeli, 2000.
- ROVIRA, J.; SANTACANA, J. *Economia, societats i canvis a la Catalunya Prehistòrica*. Barcelona: CYMYS, 1980.
- RUIZ, M. R. “Unidad didáctica conozcamos los tejidos más frecuentes de la indumentaria”, a *Revista digital Innovación y experiencias educativas*, núm. 1, desembre 2007, *Central Sindical Independiente y de Funcionarios*: <[www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod\\_ense/revista/pdf/rosa\\_ruiz.pdf](http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/rosa_ruiz.pdf)>
- SABATÉ, F. “La Edad Media en nuestro presente”, a *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia. Historia medieval en la Enseñanza*. Núm. 14, Barcelona: Graó, 1997.
- SABATÉ, G. *La meva casa és una cova*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 2007.
- SALLÉS, N.; SANTACANA, J. *El somni dels ibers*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 2007.
- SANDRINI, F. (coord) *L’abito ritrovato*. Quaderni del Museo, n. 1. Museo Glauco Lombardi, Fondazione Monte di Parma, 1999.
- SANDRINI, F. *Museo Glauco Lombardi. Maria Luigia e Napoleone Testimonianze*. Milano: Touring Editore, 2003.
- SANTACANA, J. “Los parques arqueológicos en Europa. Noticia de unos espacios didácticos desconocidos hasta ahora en España”. *La ciudad: didáctica del*

*mundo urbano*, ÍBER. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia. Barcelona: Graó, núm. 3, Año II, Enero 1995.

SANTACANA, J. “La investigación en archivo: pautas i propuestas para la escuela secundaria”, a *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia. Los archivos en la didáctica de las ciencias sociales*. Núm. 34, Barcelona: Graó, 2002.

SANTACANA, J.; LLONCH, N. *El museo local o la Cenicienta de la cultura*. Gijón: Trea, 2008.

SANTACANA, J.; SERRAT, N. (coord) *Museografía didáctica*. Madrid: Ariel, 2005.

SANTIBÁÑEZ, J. “Por qué la moda es más que moda”, *Algarabía*, 2008, <<http://www.algarabia.com>>

SASSOON, D. *The Culture of the Europeans. From 1800 to the present*. Barcelona: Crítica, 2006.

SCHOESER, M. *World Textiles. A Concise History*. New York & London: Thames & Hudson, 2003.

SERRAT, N. i FONT, E. “Técnicas expositivas básicas”, a SANTACANA, J.; SERRAT, N. (coord) *Museografía didáctica*. Madrid: Ariel, 2005.

SERT, M. *Misia. Autobiografía*. Barcelona: Tusquets, 1983.

SHALLCROSS, G. *A Guide to the Collection of the Museum of Fine Arts, Boston*. Boston: Museum of Fine Arts, 1999.

SIMONNET, D. *Le petit livre des couleurs*. Paris: Éditions du Panama, 2005.

*Skansen. Traditional Swedish Style*. London: Scala Books, 1995.

SQUICCIARINO, N. *El vestido habla*. Madrid: Cátedra, 1998.

STAKE, R. E. *Evaluación comprensiva y evaluación basada en estándares*. Barcelona: Graó, 2006.



- STANILAND, K. *Artesanos medievales. Bordadores*. Madrid: Akal, 2000.
- STARN, R. *Ambrogio Lorenzetti. Palazzo Publico Siena*, Torino: Società Editrice Internazionale, 1996. (Títol original, *The Palazzo Publico, Siena*, New York: George Braziller Inc., 1994).
- STEELE, V. *The Corset. A Cultural History*. New Haven & London: Yale Universtiy Press, 2001.
- STEELE, V. "Shoes and the Erotic Imagination," a *Shoes: A History from Sandals to Sneakers*, editat per Giorgio Riello i Peter McNeil, Oxford: Berg, 2006.
- SULZENBACHER, G. *La mummia dei ghiacci*. Bolzano / Vienna: Folio Editore e Museo Archeologico dell'Alto Adige, 2006.
- Superhuman Performance. L'evoluzione del tessuto per lo sport. The Evolution of Textiles for Sports*. Prato: Museo del tessuto Edizioni, 2008.
- TAVOLARI, B. *Guía. El museo dell'opera de Siena*. Livorno: Sillabe, 2007.
- The Metropolitan Museum of Art. Guide*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1994.
- The Pepin Press Visual Encyclopedia*. Amsterdam: The Pepin Press, 2001.
- TOUSSAINT-SAMAT, M. *Histoire technique et morale du vêtement*. Paris: Bordas, 1990; edició consultada: *Historia técnica y moral del vestido*. 3 vol. Madrid: Alianza, 1994.
- UBOLDI, M. *Dalla preistoria all'età del ferro*. Como: Civico Museo Archeologico "P. Giovio", 1999.
- UBOLDI, M. *Culture dell'Età del Ferro. La civiltà di Golasecca. Corredi tombali, ceramiche e ornamenti dall'area occidentale della cultura di Golasecca*. Como: Civico Museo Archeologico "P. Giovio", 2000.
- VALLS, R. "No basta con oír y repetir: la ampliación de las enseñanzas mínimas y sus efectos", a *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*.

- Ciencias sociales: los avatares de las reformas*. Núm. 33, Barcelona: Graó, 2002.
- VAN ROOJEN, P. *Fashion Accessories*. Amsterdam – Singapore: The Pepin Press, 2006.
- VERGANI, G. *Dizionario della moda 2004*. Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2003.
- VOLTAIRE, F. M. *Memorias para servir a la vida de Voltaire escritas por él mismo*. Madrid: Valdemar, 2004.
- WILCOX, C. *Bags*. London: V&A Publications, 2008 (1a edició 1999).
- WILSON, E. *Adorned in Dreams; Fashion and Modernity*. London: Virago, 1985.
- WÖLFFIN, H. *El arte clásico*. Madrid: Alianza, colección Forma, núm. 26, 1985.
- YAPP, N. *1920s. Decades of the 20th Century*. Könemann, 2004.
- YARZA, J. (et alii) *Vestiduras ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2005.
- YOUNG, A. *Spacesuits: The Smithsonian National Air and Space Museum Collection*. Washington: powerHouse Books, 2009.
- ZANELLA, A. *Le Musée provençal du costume et du bijou*. Roma: Palombi Editori, 2003.
- ZANNI, A. (ed) *La tunica dell'Egitto cristiano*. Col. Museo Poldi Pezzoli Quaderni di Studi e Restauri III/1997. Torino: Artema, 1997.
- ZANNI, A. (ed) *Le imprese tessute di Amadigi di Gaula. Due arazzi del Museo Poldi Pezzoli*. Col. Museo Poldi Pezzoli Quaderni di Studi e Restauri VI/2005. Cologno: Silvia Editrice, 2005.
- ZUBIAUR, F. J. *Curso de museología*. Gijón: TREA, 2004.
- ZWEIG, S. *El món d'ahir. Memòries d'un Europeu*. Barcelona: Quaderns Crema, 2001.

---

## 15.2. Pàgines web

*Ajuntament de Bracelona. Institut de cultura. Disseny Hub Barcelona:*  
<<http://www.museutextil.bcn.es>>

*American Museum of Natural History:*  
<<http://www.amnh.org/museum/history/index.html>>

*Augusta Raurica:* <<http://www.augustaurica.ch>>

*Bata Shoe Museum:*  
<[http://www.batashoemuseum.ca/media/background/birth\\_of\\_museum.shtml](http://www.batashoemuseum.ca/media/background/birth_of_museum.shtml)>

*Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa:* <<http://www.cdmt.es>>

*Chicago History Museum:* <<http://chicagohistory.org>>

*Comune di Pavia:* <<http://www.comune.pv.it/museicivici/museistoria/garibaldi.htm>>

*Comune di Verona:* <<http://www.comune.verona.it>>

*Costume Museum of Canada* <<http://www.costumemuseum.com>>

*DDR Museum:* <<http://www.ddr-museum.de>>

*Deutsches Historisches Museum:* <<http://www.dhm.de>>

*Diputació de Barcleona. Museu de Sabadell:*  
<<http://www.diba.es/museuslocals/nouwebmuseus/25.html>>

*Fashion And Textile Museum. The Academy For Fashion, Textiles & Jewellery:*  
<<http://www.ftmlondon.org>>

*Fashion Institute of Technology:* <<http://www.fitnyc.edu>>

*Firenze Musei:* <<http://www.firenzemusei.it>>

*Fondazione Giacomini Meo Fiorot. Musei Mazzucchelli:* <<http://www.museimazzucch>>

*Fondazione Museo delle Antichità Egizie di Torino:* <<http://www.museoegizio.it>>

*Fragonard*: <<http://www.fragonard.com>>

*Gebart. Gestione Servizi Beni Culturali*: <<http://www.gebart.it>>

*George Washington's Mount Vernon State & Gardens*: <<http://www.mountvernon.org>>

*Historical Royal Places*: <<http://www.hrp.org.uk/KensingtonPalace>>

*Hofburg Kaiserappartments, Sisi Museum, Silberkammer*: <<http://www.hofburg-wien.at>>

*Hypermedia Open Center*: <<http://hoc.elet.polimi.it/giovio>>

*ICOM. The International Council of Museums*: <[http://icom.museum/mission\\_fr.html](http://icom.museum/mission_fr.html)>

*IMATEX*: <<http://imatex.cdmt.es>>

*Imperial War Museum London*: <<http://www.iwm.org.uk/>>

*Juliet Club*: <<http://www.julietclub.com>>

*Kunshistorisches Museum de Viena*: <<http://www.khm.at>>

*Les Arts Décoratifs*: <<http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/mode-et-textile>>

*Luxury Alliance*: <[www.luxuryalliance.at](http://www.luxuryalliance.at)>

*Manchester Art Gallery*: <<http://www.manchestergalleries.org>>

*Ministero per i Beni e Attività Culturali*: <[www.museoboncompagni.beniculturali.it](http://www.museoboncompagni.beniculturali.it)>

*Musée des Tissus et des Arts Décoratifs de Lyon* : <<http://www.musee-des-tissus.com>>

*Musei Civici. Comune di Bologna*:

<<http://www.comune.bologna.it/iperbole/MuseiCivici/index.html>>

*Musei Civici Veneziani*: <<http://www.museiciviviceneziani.it>>

*Musei. Comune di Como*:

<[http://www.comune.como.it/como\\_files/da\\_visitare/musei\\_indice.html](http://www.comune.como.it/como_files/da_visitare/musei_indice.html)>

---

*Museo Civico Archeologico di Bologna:*

<<http://www.comune.bologna.it/museoarcheologico>>

*Museo Civico Archeologico Etnologico di Modena:*

<<http://www.comune.modena.it/museoarcheologico>>

*Museo Civico d'Arte di Modena:* <<http://www.comune.modena.it/museoarte>>

*Museo de la moda de Santiago de Chile:* <<http://www.museodelamoda.cl>>

*Museo della Seta di Como:* <<http://www.museosetacomo.com>>

*Museo del Lino:* <<http://www1.popolis.it/MuseoDelLino>>

*Museo del Tessuto:* <<http://www.museodeltessuto.it>>

*Museo del Traje Centro. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico:*

<<http://museodeltraje.mcu.es/index.jsp>>

*Museo di Roma:* <<http://www.museodiroma.it>>

*Museo Glauco Lombardi:* <<http://www.museolombardi.it>>

*Museon Arleten:* <<http://www.museonarlaten.fr/museon/CG13/pid/3>>

*Museo Poldi Pezzoli:* <<http://www.museopoldipezzoli.it>>

*Museu d'Arts Decoratives de Barcelona:* <[www.museuartsdecoratives.bcn.es](http://www.museuartsdecoratives.bcn.es)>

*Museu Episcopal de Vic:* <<http://www.museuepiscopalvic.com>>

*Museum am Burghof:* <<http://www.loerrach.de/servlet/PB/menu/1014077/index.html>>

*Muzeum Historyczne Miasta Krakova:* <<http://mhk.pl/>>

*Muzeum Narodowe w Krakowie:* <<http://www.muz-nar.krakow.pl>>

*Museum of Costume:* <<http://www.museumofcostume.co.uk>>

*Museum of Hosiery:* <[http://www.squidoo.com/museum\\_of\\_hosiery](http://www.squidoo.com/museum_of_hosiery)>

*Museum of Science & Industry:* <<http://www.mosi.org.uk>>

*Napoli Beni Culturali:* <<http://marcheo.napolibeniculturali.it>>

*National Wool Museum:* <<http://www.museumwales.ac.uk>>

*Naturhistorisches Museum Wien:* <<http://www.nhm-wien.ac.at>>

*New York City Fire Museum:* <<http://www.nycfiremuseum.org>>

*Nordiska Museet:* <<http://www.nordiskamuseet.se>>

*Oberrauch Zitt:* <<http://www.oberrauch-zitt.com/oberrauch-zitt-it.html>>

*Obra Social de la Caixa de Catalunya:* <<http://obrasocial.caixacatalunya.es>>

*Opera della Metropolitana:* <<http://www.operaduomo.siena.it>>

*Paris.fr:* <<http://www.paris.fr>>

*Patrimonio Nacional:* <<http://www.patrimonionacional.es>>

*Placesinfrance.com:*

<[http://www.placesinfrance.com/musee\\_galliera\\_mode\\_de\\_la\\_ville.html](http://www.placesinfrance.com/musee_galliera_mode_de_la_ville.html)>

*Plimoth Plantation:* <<http://www.plimoth.org>>

*Polo Museale:* <<http://www.polomuseale.firenze.it>>

*Provincia di Catania:* <[http://www.provincia.ct.it/il\\_territorio/musei/](http://www.provincia.ct.it/il_territorio/musei/)>

*Rete Museale Alto Vicentino:* <<http://www.mutiv.org/retemusealeav/servizi.nsf>>

*Saatchi Gallery:* <<http://www.saatchi-gallery.co.uk>>

*Schofs Shoenbrunn:* <<http://www.schoenbrunn.at>>

*Scottish Mining Museum:* <<http://www.scottishminingmuseum.com>>

*Skansen:* <<http://www.skansen.se>>

*Statens försvarshistoriska museer:* <<http://www.sfhm.se>>

*Stockholm Stadsmuseet:* <<http://www.stadsmuseum.stockholm.se>>

*Sud Tirol-Alto Adige:*

<[http://www.altoadige-suedtirol.it/infoturismo/bambini/museo\\_loden.php](http://www.altoadige-suedtirol.it/infoturismo/bambini/museo_loden.php)>

*The Metropolitan Museum of Art:* <<http://www.metmuseum.org>>

*The Story of Berlin:* <<http://www.story-of-berlin.de>>

*The Textile Museum:* <<http://www.textilemuseum.org>>

*Vasamuseet:* <<http://www.vasamuseet.se>>

*Victoria and Albert Museum:* <<http://www.vam.ac.uk>>





## 16. ANNEXOS

### 16.1. Annex I. Fitxes d'anàlisi dels museus investigats

A l'annex primer hi hem col·locat l'anàlisi detallat d'una bona part dels museus visitats, els més rellevants, i les fitxes d'observació realitzades *in situ* de la resta dels museus visitats. La quantitat de museus analitzats supera els cent vint equipaments, i, naturalment, molts d'aquests centres presentaven característiques repetides i no sempre la informació proporcionada era destacada, és per això que hem fet una tria dels més rellevants i són els que hem analitzat amb més profunditat. En canvi, de la resta en presentem tan sols les fitxes d'observació *in situ*. Fem gràcia al lector de la transcripció íntegra de les entrevistes realitzades als diversos responsables dels equipaments perquè incorrien també en reiteracions, ja que molta de la informació extreta d'aquestes ha estat emprada en la descripció i anàlisi dels equipaments.

A les fitxes s'hi indica també el tipus de museu segons la classificació establerta al capítol 8 de la present recerca. La correspondència del sistema numèric assignat és la següent:

1	La indumentària com a part de la cultura material endògena
2	La indumentària com a part de la cultura material exògena
3	La indumentària i els processos tecnològics
4	La indumentària i el seu contingut simbòlic
5	La indumentària i el seu caràcter funcional
6	La indumentària i la seva evolució històrica
7	La indumentària i els elements complementaris
8	La indumentària i la moda
9	La indumentària i el seu tractament monogràfic
10	La indumentària i les reproduccions

Així, a les fitxes l'ítem relacionat a la tipologia apareixerà marcat T.1; T.2; T.3, etc.

NOM OFICIAL: Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona<sup>523</sup>

T.6

UBICACIÓ: Barcelona

WEB: <http://www.museutextil.bcn.es/>

ADREÇA: Palau Reial de Pedralbes, Av. Diagonal, 686, 08034 Barcelona

TELÈFON: 93 256 34 65

FAX: 93 280 18 74

EMAIL: [museutextil@bcn.cat](mailto:museutextil@bcn.cat)

#### DATA DE CREACIÓ

1969 (amb el nom de Museu d'Indumentària - Col·lecció Rocamora)

1982 (el Museu Tèxtil i el Museu d'Indumentària - Col·lecció Rocamora, instal·lats en els mateixos edificis i amb el mateix personal tècnic, es van unificar en el Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona i ha romàs així fins el 2007)

DATA DE RENOVACIÓ: 1993, 2008

DIA DE VISITA: 8 febrer 2007, 28 octubre 2007

#### CARACTERÍSTIQUES

El Museu Tèxtil i d'Indumentària és un dels museus municipals de Barcelona, propietat per tant, de l'Ajuntament de la ciutat. El seu origen data de l'any 1883, moment en què l'administració municipal va adquirir els primers fons tèxtils amb el Llegat Martorell a fi de formar un museu monogràfic. No fou fins el 1915 que es van exposar els teixits i ornaments litúrgics del fons, quan es va obrir el Museu d'Art Decoratiu i Arqueològic.

Al llarg del segle XX es van anar succeint diverses vicissituds i ampliacions del museu amb nous fons (sovint a través d'aportacions de col·leccions privades), fins que el 1969, gràcies a la donació de Manuel Rocamora, es va crear el Museu d'Indumentària – Col·lecció Rocamora, que obrí les portes al palau del marquès de Llió, al número 12 del carrer de Montcada de Barcelona. Finalment, el 1982, el Museu Tèxtil i el Museu d'Indumentària - Col·lecció Rocamora, instal·lats al mateix edifici i amb el mateix personal tècnic, es van unificar en el Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona. El 1993, el museu reobrí les portes amb una exposició permanent de la col·lecció històrica de teixits i d'indumentària que es clausurà a finals d'octubre de 2007.

<sup>523</sup> Font utilitzada en l'elaboració d'aquesta fitxa: *Ajuntament de Bracelona. Institut de cultura. Disseny Hub Barcelona* <<http://www.museutextil.bcn.es>> [consulta: 29 juliol 2008]

En l'actualitat, el museu està especialitzat en mostrar el món de la cultura de la moda. Amb aquest nou horitzó l'ajuntament ha endegat una renovació del palau del carrer Montcada, després de la qual el palau es transformarà en un nou centre d'activitats i de documentació a l'entorn de la cultura del disseny, que comprèn el disseny de producte, l'arquitectura, la comunicació visual, el vestit i la moda. La col·lecció permanent s'ha traslladat al Palau de Pedralbes amb el títol "El cos vestit".

El museu ofereix activitats com visites-taller per alumnes d'Educació Infantil, Primària, Secundària obligatòria i Batxillerat; visites comentades per a ESO, Batxillerat i escoles de Disseny, Arts Plàstiques i d'Arts i Oficis, i cursos, tertúlies i conferències a l'entorn de les exposicions, la col·lecció, postgraus, etc.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

El discurs museològic de l'exposició permanent del Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona – Col·lecció Rocamora que es va mostrar del 1993 al 2007 al palau del marquès de Llió tenia un guió basat en l'evolució històrica del fons del museu. S'hi barrejaven, pel que fa a les peces més antigues, elements litúrgics i civils. El gruix de l'exposició se centrava en els elements del segle XIX endavant, amb variats exemples de vestits contemporanis de dissenyadors de renom com Azzédine Alaïa, Antoni Miró, Pedro Rodriguez, Balenciaga, etc.<sup>524</sup>

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Les exposicions temporals del 2003 al 2007 han estat dedicades especialment al paper de la moda i del disseny, com ho demostren els seus títols: "Antwerpen, altres propostes de moda" (del 5 de febrer al 25 de maig de 2003); "Leigh Bowery" (del 26 de febrer al 23 de maig de 2004); "La línia primitiva" (del 25 de febrer al 29 de maig de 2005); "El laboratori de la joieria, 1940-1990" (del 15 de juny de 2004 al gener de 2005 i del 10 de juny de 2005 al 30 d'abril de 2006); "Mariaelena Roqué desvesteix Carles Santos" (del 21 de juny al 26 de novembre de 2006, prorrogada fins el 14 de gener de 2007); "FASHION SHOW. Les desfilades de moda" (del 6 de juliol al 28 d'octubre de 2007); "Lucca Preziosa: Time tales" (del 24 de novembre de 2007 al 6 de gener de 2008).

---

<sup>524</sup> Amb posterioritat a la Nostra visita al museu, aquest fou desmuntat i reubicat parcialment en una altra instal·lació. Aquest fet va comportar una reestructuració del discurs expositiu, que ha quedat fora de la nostra anàlisi.

## EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

El museu té un extens dipòsit d'indumentària, teixits i joies. Pel que fa a la indumentària té peces que van dels segles XVI al XXI, amb complements i accessoris com calçat, capells i lligadures, guants i mitenes, mitges i mitjons, xals, mantons de Manila, corbates, davantals, lligacames, tirants i cinturons. La col·lecció d'indumentària es completa amb nines i maniquins (bàsicament pertanyents a la Col·lecció Rocamora), així com gravats de moda, la majoria dels quals provenen de la donació de la marquesa de Vilardaga, i són de la segona meitat del segle XVIII i del segle XIX.

Pel que fa al fons de teixits, el museu els classifica<sup>525</sup> de la següent manera: coptes, hispanoàrabs, gòtics i renaixentistes fins al segle XVIII, ornaments litúrgics, brodats, puntes i estampats.

Pel que fa a la col·lecció de joieria del museu està integrada per gairebé cinc-centes peces realitzades dins i fora de les nostres fronteres (Itàlia, Anglaterra, França) i abasta un ampli període cronològic, des del Renaixement fins el segle XXI.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Són inexistents. Els recursos museogràfics es limiten a vitrines i cartel·les.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Són inexistents.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Inexistent.

## MATERIALS PUBLICATS

No ens consten.

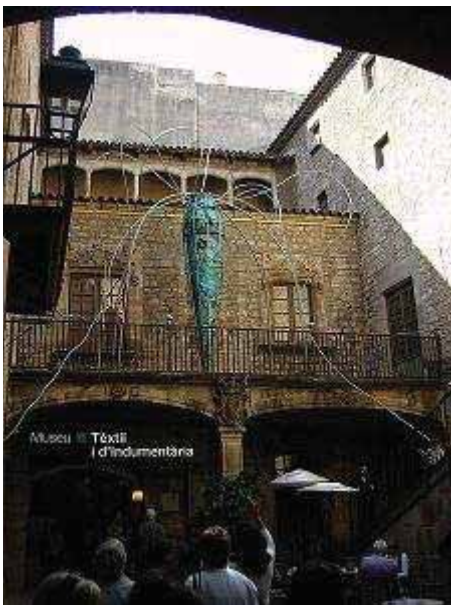
## OBSERVACIONS PARTICULARS

<sup>525</sup> La classificació de la col·lecció del Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona l'hem fet seguint la classificació que apareix al seu web: *Ajuntament de Bracelona. Institut de cultura. Disseny Hub Barcelona*: <<http://www.museutextil.bcn.es>> [consulta: 22 juliol 2008]

Visita a la col·lecció permanent del palau del marquès de Llió i a l'exposició temporal "FASHION SHOW. Les desfilades de moda" (que va tenir lloc del 6 de juliol al 28 d'octubre de 2007).

Entrevista inicial amb la directora del museu, Sílvia Ventosa, el 8 de febrer de 2007 i amb una de les tècniques i historiadores del tèxtil i de la indumentària del museu, la Rosa Maria Martín Ros.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museu d'Història de Sabadell (MHS)<sup>526</sup>

T.1

UBICACIÓ: Sabadell

WEB: <http://www.diba.es/museuslocals/nouwebmuseus/25.html>

ADREÇA: C. de Sant Antoni 13, Sector CENTRE, Sabadell 08201, Barcelona

TELÈFON: 93 727 85 55

FAX: 93 726 60 42

EMAIL: [mhs@ajsabadell.cat](mailto:mhs@ajsabadell.cat)

DATA DE CREACIÓ: 1931

DIA DE VISITA: 16 abril 2008

### CARACTERÍSTIQUES

El MHS fou inaugurat el 1931 amb el nom de Museu de la Ciutat després de més de 25 anys de gestions per part dels responsables de les excavacions arqueològiques i de l'Acadèmia de Belles Arts per tal que la ciutat tingués un museu. Fins el 1970 el no museu no es constituí com a Museu d'Història de Sabadell.

El museu es troba situat al casal del 1859 construït pel fabricant Antoni Casanovas. De l'edifici original tan sols es conserva l'estructura, ja que els interiors s'han adaptat per acollir les sales d'exposicions; el laboratori i magatzem per a les tasques de catalogació, estudi, restauració i emmagatzematge; la biblioteca (especialitzada en temes d'arqueologia, indústria tèxtil, numismàtica i història general de la ciutat); la sala d'actes i els despatxos tècnics.

A més, el Museu d'Història de Sabadell compta amb diversos punts patrimonials i espais d'interès històric dispersos pel municipi que complementen i amplien el discurs de les sales del museu, com són: el paratge de la Salut (d'època romana); l'Horta Major, l'església de Sant Pau de Riu-sec, la capella de Sant Nicolau, l'església de Sant Vicenç de Jonqueres, totes elles d'època medieval; la Casa Duran, el campanar de Sant Fèlix, el Pou de Glaç de Sant Oleguer, els Forns i obrador de ceràmica dels Escaiola, d'època moderna, i la Torre de l'Aigua, els Safareigs de la Font Nova, el vapor Buxeda Vell, el Despatx Lluç (d'època industrial).

Com a tot museu d'història local, el museu compta amb objectes i documents de temàtiques molt diverses: arqueologia, cultura popular tradicional, el món rural,

<sup>526</sup> Font consultada per la redacció de la present fitxa: *Diputació de Barcelona. Museu de Sabadell* <<http://www.diba.es/museuslocals/nouwebmuseus/25.html>> [consulta: 29 juliol 2008]

geologia, història local i comarcal, numismàtica, prehistòria, protohistòria, tecnologia industrial, tecnologia preindustrial, vida quotidiana, època antiga - món romà, època antiga - món ibèric, època medieval, època moderna, etc.

El museu desenvolupa una activitat important en la divulgació del patrimoni local i tèxtil amb activitats culturals, activitats dominicals per a famílies, assessorament científic, préstecs de materials, serveis de consulta i documentació, serveis pedagògics i educatius que desenvolupen tallers diversos, visites i itineraris pels indrets patrimoni històric d'interès, etc.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

El discurs del Museu d'Història de Sabadell s'articula, majoritàriament, a l'entorn de les dues col·leccions més importants: la d'objectes arqueològics prehistòrics i protohistòrics i la d'elements tèxtils i d'indumentària. La planta baixa del museu recull les sales referides a la col·lecció arqueològica, amb algunes reproduccions d'àmbits domèstics de diverses èpoques. L'exposició s'articula sota el títol "El poblament al territori de Sabadell" i mostra com era la vida dels pobladors de la zona des de fa 6000 anys fins a l'antiguitat tardana. El fil cronològic segueix en l'exposició "Sabadello, el naixement d'una vila (segles XI- XV)" on s'explica l'origen de la vila medieval i el seu desenvolupament. Els objectes relacionats amb l'artesania i la indústria tèxtils (sobretot pel que fa a maquinària) es troben en una sala de la segona planta, en l'exposició "La manufactura tradicional de la llana, Sabadell segles XVI – XVIII"

Així com l'exposició dels objectes arqueològics respon a un guió més o menys cronològic, la mostra d'aparells relacionats amb la producció de teixits es limita a exposar telers i altres dispositius de valor històric sense un guió concret.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Els elements relacionats amb indumentària presents a l'exposició permanent fan referència als processos tecnològics de creació de teixits. Així, hi trobem eines i màquines de manufactura tèxtil d'època preindustrial emprades en la manufactura tradicional de la llana dels segles XVI – XVIII i maquinària dels antics vapors del segle XIX i de les fàbriques del segle XX.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA



El Museu disposa d'una sala d'exposicions temporals en què es poden presentar temes diversos relacionats majoritàriament amb la història de Sabadell o amb les col·leccions tèxtils. Una de les darreres exposicions sobre teixits presentades al Museu d'Història de Sabadell entre els mesos de gener i abril de 2008 fou "Egipte, entre el sol i la mitja lluna", on es podia contemplar un conjunt de teixits del fons del CDMT procedents d'Egipte que abasten des del s. IV fins al s. XII, juntament amb una part dels teixits coptes del fons del MHS.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

El fons del MHS s'articula a l'entorn de dues col·leccions: d'una banda, del conjunt de materials arqueològics de diferents èpoques (en especial d'època prehistòrica i protohistòrica) procedents de jaciments i d'excavacions de la ciutat i la comarca; d'altra banda, de l'important fons relacionat amb l'activitat tèxtil. Aquesta darrera col·lecció està formada per eines i màquines tant de manufactura tèxtil d'època preindustrial com per maquinària procedent dels antics vapors del segle XIX i de les fàbriques del segle XX.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

L'exposició temporal sobre l'evolució del poblament de Sabadell i els seus entorns mostra algun recurs de museografia didàctica bàsics com són les reproduccions escenogràfiques.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Pràcticament inexistents.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

El MHS compta amb un ventall ampli d'activitats i que són de naturalesa diversa: activitats infantils, conferències, exposicions, itineraris, tallers i visites guiades, entre d'altres.

A més, té una guia de serveis educatius estructurada segons camps temàtics que coincideixen amb els camps que abasta el museu. Aquesta guia ofereix activitats

educatives sobre ciència i tècnica; de ciències socials, història i etnologia; de prehistòria i arqueologia, i d'altres temes diversos. Si bé el vestit, les tècniques i les manufactures tèxtils són temes transversals que es tracten a moltes de les activitats, hi ha una concreta dedicada a aquesta temàtica i que pertany a l'àmbit "Ciència i tècnica"; es tracta d'un taller que s'anomena "Teixint".

#### MATERIALS PUBLICATS

El museu compta amb una editorial pròpia, l'Editorial del Museu d'Història de Sabadell, que fonamentalment publica els catàlegs de les col·leccions i dues revistes científiques : *Quaderns d'arqueologia* i *Quaderns de patrimoni*.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

Visita de les exposicions permanents i de l'exposició temporal de teixits coptes "Egipte, entre el sol i la mitja lluna".

Pel que fa a la pàgina web, manca d'una pàgina pròpia amb informació exhaustiva. Si bé a la pàgina de l'ajuntament dedicada als museus municipals hi consta la informació bàsica.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico<sup>527</sup>

UBICACIÓ: Madrid

WEB: <http://museodeltraje.mcu.es/index.jsp?lang=esp>

ADREÇA: Avenida de Juan de Herrera, 2. Madrid (28040)

TELÈFON: (+34) 91 5504700

FAX: (+34) 91 5446970

EMAIL: [museodeltraje@mcu.es](mailto:museodeltraje@mcu.es)

DATA DE CREACIÓ: 2004

DATA DE RENOVACIÓ: 2008

DIA DE VISITA: 13 octubre 2008, 9 abril 2008, 9 juliol 2008

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico* es una institució recent, tot i que té una llarga trajectòria. De fet, es tracta d'una col·lecció que ha variat de nomenclatura des del mateix moment de la seva gènesi, el 1925, amb la "Exposición del Traje Regional e Histórico" celebrada al Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid. Del 1927 al 1934 es va anomenar *Museo del Traje Regional e Histórico*, i el mateix any 1934 va passar a formar part del *Museo del Pueblo Español*, institució que perdurà fins el 1993. Aquest mateix any, el *Museo del Pueblo Español* y el *Museo Nacional de Etnología* es van unir per formar el *Museo Nacional de Antropología*. Finalment, el 2004 la col·lecció d'indumentària s'independitzà de nou amb la creació del *Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico*. Aquesta nova institució manté la noció primigènica de mantenir una secció dedicada al "traje histórico" i el respecte pel patrimoni etnogràfic i pretén potenciar-ne el seu estudi i anàlisi com a testimoni de la cultura dels pobles de l'Estat Espanyol.

L'edifici que acull la col·lecció del *Museo del Traje* des de 2004, així com el centre de documentació, les oficines i els espais de magatzem i conservació, fou construït entre 1971 i 1973, segons el projecte de l'arquitecte Jaime López de Asiain, per situar-hi el *Museo Español de Arte Contemporáneo*. Aquest edifici ideal, després de les reformes

---

<sup>527</sup> Les principals fonts consultades per a realitzar la present fitxa han estat: *Museo del Traje Centro. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico* <<http://museodeltraje.mcu.es/index.jsp>> [consulta: 29 juliol 2008] i AAVV. *Guía Museo del Traje*. Madrid: Museos Estatales, Ministerio de Cultura, 2006.

necessàries dutes a terme per aïllar les peces de la incidència dels raigs solars,<sup>528</sup> es propietat de la Universidad Complutense de Madrid, que actualment reclama els seus drets sobre el terreny. Així, doncs, sembla que a partir de 2013, any en què finalitza la cessió dels terrenys al Ministeri de Cultura per un període de cinquanta anys, el museu haurà d'estar ubicat en un altre emplaçament.<sup>529</sup>

El museu, a més de l'exposició permanent i un gran nombre d'exposicions temporals, desenvolupa una important tasca de difusió del seu fons, tasca que es publicita amb la programació trimestral d'una agenda d'activitats que va des de visites guiades fins a tallers per a gent gran, passant per visites escolars, tallers infantils, cursos, “encuentros con...”, conferències, “cortomeTrajes”, etc.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

El guió museològic del museu és fonamentalment cronològic, amb una preponderància dels exemplars indumentaris (vestits i els seus complements) que van des del segle XVIII fins al moment actual. En aquest sentit, no es diferencia gaire d'altres museus sobre l'evolució de la indumentària occidental; en canvi, allò que diferencia el *Museo del Traje* de Madrid és el fet que disposa d'una sala introductòria amb un audiovisual on, en pocs minuts, s'explica l'evolució del vestit a la Península Ibèrica des d'època prehistòrica fins el segle XVI, període en què comencen a preservar-se exemples d'indumentària als fons del museu. En aquesta sala introductòria s'exposen, a més de manifestacions artístiques que suposen fonts primàries indirectes d'indumentària que no es conserva, els exemplars més antics de vestits i complements del museu. Aquestes peces normalment daten dels segles XVI-XVII i, com la resta dels vestits de l'exposició del museu, s'alternen per garantir-ne la conservació.

L'exposició permanent està articulada amb títols que fan convergir aspectes temàtics i cronologia, entre els que s'intercalen algunes sales específiques sobre indumentària etnogràfica i dissenyadors espanyols cèlebres. La distribució museològica és la següent: “Ver y conservar”; “Tiempos lejanos”; “Ilustración y Casticismo (1700-1788)”;

<sup>528</sup> Reforma astuta que ha aconseguit dos àmbits diferenciats: un espai interior que acull l'exposició d'indumentària, preservada dels grans vitralls que envolten l'edifici, i un espai exterior amb mòduls didàctics envoltat de vitralls que faciliten la utilització de llum natural.

<sup>529</sup> “El Museo del Traje tendrá que buscar nueva ubicación” *MMMODA.es Cada día, noticias profesionales de moda*,

<<http://www.mmmoda.es/index.php/mod.noticias/mem.detalle/idnoticia.66830/recategoria.4005/chk.26f27f2afc423c6499baa12050f19d3a.html>> [consulta: 29 juliol 2008]

Afrancesados y burgueses (1789-1833)”; “Romanticismo (1833- 1868)”; “Del miriñaque al polisón (1868-1898)”; “El Traje Regional”; “Belle Epoque (1898-1914)”; “Mariano Fortuny (1871-1949)”; “Vanguardias y Modas (1914-1939)”; “La moda renovada (1939-1959)”; “Cristóbal Balenciaga (1895-1972)”; “Moda de autor (1930-1980)”; “Tiempos actuales” i “Diseñadores actuales”.

#### ELEMENTS D’INDUMENTÀRIA PRESENTS A L’EXPOSICIÓ PERMANENT

En tractar-se d’un museu d’indumentària la seva exposició permanent consta exclusivament d’elements indumentaris i accessoris relacionats. Principalment es compona de vestits i complement occidentals des del segle XVI fins el XXI, però és important, també, la sala dedicada als vestits regionals representatius de les diverses tradicions culturals del territori espanyol. Entre els elements exposats es poden trobar des de vestits i sabates, fins a bosses de mà i nines que segueixen la moda, però també màscares, estris rurals o davantals pertanyents al món tradicional que avui forma part del folklore popular espanyol.

Degut a les condicions adverses a què es troben sotmeses les teles en ser exposades al públic, malgrat els esforços de conservació invertits en la seva posada en escena amb vitrines especials i il·luminació mínima, les peces són rellevades constantment per altres d’anàlogues de la col·lecció. D’aquesta manera el danys causats en els vestits són els mínims i, al mateix temps, s’afavoreix la possibilitat de mostrar el màxim nombre de peces al públic, encara que sigui de manera alternada.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Les exposicions temporals tenen totes relació amb les col·leccions del museu i la capacitat de l’espai del museu permet la presència de diverses exposicions temporal al mateix temps, i fa del *Museo del Traje* una institució molt dinàmica. Així, doncs, versen o bé a l’entorn de manifestacions etnogràfiques relacionades amb el vestit o bé al voltant de la història de la indumentària i de la moda. A tall d’exemple, fem un breu llistat d’algunes de les darreres exposicions temporals que han tingut lloc al *Museo del Traje*: “Fotografía sobre cultura popular 2007” (5 de juny - 31 d’agost de 2008); “20 iconos del siglo XX” (13 de juny - 31 d’agost de 2008); “Yves Saint Laurent” (16 de juny - 20 de juliol de 2008); “Edward Steichen, fotografía de moda (Los años de Condé Nast, 1923-1937)” (26 de juny - 21 de setembre de 2008); “calzArteIII” (23 d’abril – 1

de juny de 2008); “Mujeres de blanco” (7 de novembre de 2007 – 24 de febrer de 2008) i “Juegos de papel” (12 de desembre de 2007 - 2 de març de 2008).

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

El dipòsit del museu compta amb més de 30.000 peces entre teixits, indumentària històrica, peces de dissenyadors contemporanis, indumentària popular, joiera i complements, elements d'aixovars religiosos, etc. A més, totes les peces estan es troben accessibles al públic en general a través del catàleg del *Museo del Traje*, que es pot consultar a través de DOMUS, un sistema integrat de documentació i gestió museogràfica de la *Subdirección General de Museos Estatales y Subdirección General de Tecnologías y Sistemas de la Información, del Ministerio de Cultura*.<sup>530</sup>

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA

En primer lloc, cal dir que l'exposició permanent del Museo del Traje compta amb diversos elements de mediació i interpretació que es complementen entre sí: audioguia; fulls descriptius de cada sala; punts interactius on aprofundir per navegar per les sales i aprofundir sobre els elements exposats; escenografies; pantalles amb reconstruccions virtuals i audiovisuals i mòduls didàctics i interactius.

Els recursos museogràfics de caire didàctic a ressaltar en l'exposició permanent són diversos. D'una banda, hi ha elements audiovisuals, com és el cas de la pantalla amb campana d'àudio de la primera sala de l'exposició permanent. Com ja hem dit, aquesta pantalla projecta una reconstrucció digital de l'evolució de la indumentària a la Península Ibèrica des de la prehistòria fins el segle XVI. Al llarg de l'exposició es troben altres reconstruccions virtuals on es mostra, per exemple, l'evolució de la roba interior femenina. D'altra banda, hi ha els anomenats “punts interactius”, que són pantalles d'ordinador amb un *mouse* integrats tots elles en el mobiliari expositiu. Aquests recursos permeten recórrer les sales del museu i aprofundir en la informació de les peces que es desitgi.

A més dels elements descrits, el museu compta amb una gran sala didàctica que mereix una menció especial. La sala està ubicada de manera que discorre paral·lela a l'espai de la mostra permanent de la col·lecció, però n'està separada pels envans que protegeixen

<sup>530</sup> L'adreça URL del catàleg electrònic del *Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico* és <<http://museodeltraje.mcu.es/busquedas/motorbusquedas/buscar.jsp>>

l'exposició de la llum del sol. Aquest espai està format per diversos mòduls interpretatius sobre aspectes relacionats amb la indumentària com són: les tecnologies aplicades, els colors i colorants, les implicacions simbòliques del vestit, les formes, els estils o modes, etc. Cada un dels mòduls compta amb interactius de tipologies diverses: trencaclosques; jocs d'ordinador; disfresses; mòduls integrats basats en els sentits on es combinen olors, tacte i elements visuals, etc.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

El museu compta amb un departament de difusió que s'encarrega de la relació del museu amb el públic i amb l'exterior. Aquest departament s'encarrega de la planificació i didàctica de les exposicions, de les activitats culturals, de les publicacions, de les relacions públiques, etc.

Pel que fa a les activitats educatives i de difusió s'organitzen i publiquen trimestralment –a través d'un butlletí informatiu i a la pàgina web- i van des de tallers infantils, tallers d'estiu, tallers per a grans, visites comentades, activitats escolars, cursos, conferències, etc. Organitzen també un activitat anomenada “Encuentros con...” que consisteix en uns seminaris que indaguen sobre la obra d'un dissenyador i que inclouen sessions de discussió amb els dissenyadors. A més, el museu convoca quatre premis anual. Dos destinats a l'anàlisi i documentació de la diversitat cultural espanyola: el *Premio de Investigación Cultural Marqués de Lozoya* y el *Premio de Fotografía sobre Cultura Popular*. Un tercer destinat als més joves: *Cómo te vistes, cómo te ves*. Y un quart dedicat a guardonar un creador de moda per l'originalitat i qualitat de la seva obra: el guardó *Aguja de oro*.

## MATERIALS PUBLICATS

El *Museo del traje* desenvolupa una intensa tasca editorial que s'articula al voltant de les categories següents: guies, catàlegs de les col·leccions, catàlegs de les exposicions temporals, monografies, actes de congressos i reunions científiques, els premis d'investigació Marqués de Lozoya, els certàmens de fotografia de cultura popular, els *Anales del Museo del Pueblo Español* y *Anales del Museo Nacional de Antropología*, els treballs i materials del *Museo del Pueblo Español*, la revista del museu, INDUMENTA, a més d'altres publicacions electròniques.



## OBSERVACIONS PARTICULARS

Visita a les instal·lacions de la biblioteca i a la botiga, que compta, aquesta última, amb una secció àmplia de publicacions especialitzades en llengua castellana.

La pàgina web del museu és molt completa i compta amb un llistat hipertextual de tots els articles i notes de premsa que s'hi han publicat i que es poden consultar.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo de la vida en Palacio del Palacio Real de Aranjuez<sup>531</sup> T.1

UBICACIÓ: Aranjuez (Madrid)

WEB: <http://www.patrimonionacional.es/aranj/aranjuez.htm>

ADREÇA: Plaza de Parejas, 28300 Aranjuez (Madrid)

TELÈFON: 91 891 07 40

DIA DE VISITA: 14 octubre 2006

### CARACTERÍSTIQUES

El *Palacio Real de Aranjuez* és una de les set residències reials de l'Estat Espanyol tutelades pel *Patrimonio Nacional*, organisme que custodia els béns de titularitat estatal d'ús i servei tant del Rei com de la resta de membres de la Família Reial espanyola per a exercici de la representació que la Constitució i les lleis els atribueixen segons la Ley de 16 de juny de 1982. El *Museo de la vida de Palacio* es troba a les estances de la planta baixa.

Aquest palau reial, situat entre els rius Tajo i Jarama, fou residència reial en època dels Reis Catòlics. La construcció de l'edifici actual començà sota el regnat de Felipe II, obra dels arquitectes Juan Bautista de Toledo i Juan de Herrera, i es finalitzà en època de Fernando VI, amb la incorporació de dues ales més sota el regnat de Carlos III.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

El recorregut museològic del museu no té cap guió concret, sinó que es tracta de l'exhibició de peces relacionades amb la vida quotidiana i oficial dels habitants del palau. Entre els diversos objectes que s'exposen hom hi troba bressols, carruatges, cotxes, joguines, retrats, ventalls, uniformes i capes reials, vestits de núvia d'infantes i princeses, etc.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Els elements d'indumentària presents dins l'exposició permanent del *Museo de la vida de Palacio* són, fonamentalment, vestits de núvia d'infantes i princeses del segle XX i capes i uniformes de monarques com Alfons XII o Alfons XIII; a més, el museu compta

---

<sup>531</sup> Font consultada: *Patrimonio Nacional* <<http://www.patrimonionacional.es/palacios.htm>> [consulta: 30 juliol 2008]

amb una col·lecció de ventalls decorats dels segles XVIII al XX. A més, les estances reials estan ornamentades amb teixits sumptuosos.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Són inexistents.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

No hi ha notícies.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Inexistent.

#### MATERIALS PUBLICATS

No ens consten més publicacions que la guia dedicada al palau.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

#### IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



T.9

NOM OFICIAL: Museo de telas medievales del Monasterio Santa María la Real de Huelgas de Burgos<sup>532</sup>

UBICACIÓ: Burgos

WEB: [http://cvc.cervantes.es/actcult/camino\\_santiago/quinta\\_etapa/burgos/telas.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/camino_santiago/quinta_etapa/burgos/telas.htm)

ADREÇA: Monasterio de las Huelgas, Compases de Huelgas s/n, Burgos, 09001

TELÈFON: 947-201630 / 947-206045

DATA DE CREACIÓ: 1988

DATA DE RENOVACIÓ: 2008

DIA DE VISITA: 10 abril 2008

### CARACTERÍSTIQUES

El *Monasterio de Santa María la Real de Huelgas* de Burgos és un conjunt monumental que deu la seva fundació al monarca Alfons VIII al 1187. Es tracta d'una construcció medieval que va ser panteó reial de Castella. El rei Alfonso volia per Castella el mateix que tenia ja Lleó a San Isidoro de León, Leyre a Navarra, San Juan de la Peña, a l'Aragó, Ripoll, Poblet i Santes Creus, a Catalunya, Fonte Vrault a Aquitània, etc., tots ells panteons de les dinasties regnants. D'aquesta manera, la capella de Santa Catelina de Santa Maria la Real va ser adequada com a panteó reial. Allà hi van anar a parar les restes dels seus nombrosos fills morts prematurament –Berenguela, Costanza, Leonor, Mafalda i Enrique-, d'Alfonso i de Leonor. També hi van ser enterrats tres infants de nom Fernando, dos de nom Sancho, un altre de nom Enrique i dues infantes més. Quan al 1214 van morir Alfonso i Leonor i foren enterrats al panteó, els va succeir Enric I, que va regnar molt poc temps i va morir d'un cop de pedra al cap el 6 de juliol de 1217, Don Fernando de la Cerda, mort als vint-i-un anys el 1275 i alguns altres.

El conjunt sepulcral havia estat saquejat, en part, el 1808, però algunes de les tombes, com la de Fernando de la Cerda, no havien estat violades perquè estaven cobertes per altres sepulcres. El 1942, el *Patrimonio Nacional* va crear una comissió que tenia com a funció reconèixer i estudiar les restes que hi havia dins aquests panteons, treballs que van començar un any més tard. Amb el material exhumat es va fer un museu, el *Museo*

<sup>532</sup> Les principals fons consultades per la realització d'aquesta fitxa han estat: YARZA, J. (et alii) *Vestiduras ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2005; DE LA CRUZ, V. *El Monasterios de las Huelgas de Burgos*. León: Everest, 1998, i HERRERO, M.J. *Guía Santa María la Real de Huelgas, Burgos*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2006.

*de telas medievales*, que en una data tan primerenca com el 1949 ja va exposar els objectes extrets dels sepulcres del panteó de las Huelgas. Aquest museu, que conté un dels més ben conservats exemples d'indumentària medieval d'Europa, va ser reorganitzat i altament tecnificat el 1987, donat que les condicions de conservació i protecció climàtica, lumínica i bacteriològica del primer museu eren molt precaris, i vint anys més tard va patir un nou procés de reestructuració, modernització i ampliació, que va donar peu al nou museu, inaugurat el 2008. Aquest museu es troba a l'antiga *cilla* o magatzem de gra del monestir –on s'ubicava també l'anterior-, però després de les tasques de condicionament ha passat de 240 a 400 metres expositius, i, a diferència d'abans, s'hi pot accedir de manera independent a la visita al monestir, ja que té una porta directa a la plaça del Compás de Adentro.

Val a dir que les constants renovacions i treballs de conservació de les peces es deu al fet de provar de trobar la manera d'exposar peces tan fràgils perjudicant-les el mínim possible.

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

De les tres-centes peces trobades al panteó reial s'hi exposen tan sols 51, que han estat sotmeses recentment a tasques exhaustives de restauració i neteja, i es fa en grups segons conjunts funeraris i se'ls analitza aïlladament. Així, les peces relatives a un sol personatge es troben exposades de manera agrupada en una o diverses vitrines, segons l'espai que ocupen i la manera com permeten ser exposades –en forma volumètrica, aplanada, etc.-. Hi ha cartel·les amb les dades tècniques de cada objecte, la seva identificació i alguna informació addicional per afavorir-ne la comprensió.

En alguns casos, a més de les cartel·les, hi ha plafons semitransparents amb dibuixos policromats que pretenen ser una aproximació a l'aspecte que devien tenir els vestits exposats i que es troben acompanyats d'un text explicatiu.

Només entrar el visitant es troba amb una de les peces més preuades del museu, el pendó de *Las Navas de Tolosa*, una peça de grans dimensions decorada en teler. Es diu que era el frontal de la tenda del sultà àrab Al Nassir i que fou derrotat per Alfonso VIII a la batalla que ha donat nom a la peça. Es tracta d'un tapís almohade del segle XIII amb inscripcions i iconografia àrabs.

Altres de les peces exposades inclouen els aixovars de l'Infante Fernando e la Cerda, fill d'Alfonso X el Sabio i de doña Leonor de Castilla, reina d'Aragó i filla d'Alfons VIII i

de Leonor d'Anglaterra; les teles que folraven els taüts de doña Berengueta, reina de Lleó i de Castella, la filla gran dels fundadors de monestir; les caixes folrades de brocats i tafetans de Fernando de la Cerda i del seu fill Alfons, i les tapes dels taüts d'Enrique I i de la seva mare, Leonor d'Anglaterra. A més, s'exposen també altres peces com fragments de la funda del matalàs o del cinturó de Fernando II i el coixí de Fernando de la Cerda. Per últim, es mostren també un conjunt de teixits considerats relíquies secundàries, perquè eren en contacte amb el cos de Fernando III El Santo, que es troba enterrat a la Catedral de Sevilla i que *Patrimonio Nacional* ha considerat convenient que s'incorporessin al *Museo de telas medievales*.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Al museu s'exposen, com ja hem dit, algunes de les peces dels aixovars més rics i complets, que són els de Fernando de la Cerda i Leonor de Castilla, reina d'Aragó. El taüt del primer va aparèixer intacte, cobert amb un forro exterior de brocat de seda i fils entorxats d'or en una magnífica peça de 6 m<sup>2</sup> de superfície. Com a decoració presenta cercles i medallons hexagonals dins els quals apareixen lleons i galls d'indi afrontats al costat de l'arbre de la vida i els tons són or, ocres i morats. Al centre hi ha una creu de plata i les armes de la corona a "troquel", tot i que don Fernando no les va cenyir mai. El folre exterior del taüt és de tafetà brodat amb seda i fil d'or i està decorat amb franges de colors diversos, on es llegeixen les paraules "Alabanza a Dios" acompanyades d'espigues i estrelles. La caixa i la tapa de fusta resinosa estan folrades a l'exterior amb tafetà il·lustrat amb grifs afrontats i geometries i també s'exposen en les vitrines del nou museu.

Pel que fa a la vestimenta de la mòmia de don Fernando el mantell, la pellissa i l'*aljuba* van ser realitzada a partir d'una gran peça de brocat de seda i fils entorxats d'or i plata sobredaurada. Com a decoració, hi trobem els escuts de Castella i de Lleó segons la moda contemporània del nord d'Espanya avesada als motius heràldics. El mantell és ampli i conserva les cintes per lligar-lo. El *pellote*, peça de vestir tant femenina com masculina, conserva el forro de pell que li dóna nom. La *aljuba*, peça de vestir d'origen morisc de mànigues estretes i oberta al lateral esquerre, té folre de tafetà carmesí.

A més del vestit d'enterrament de la mòmia de don Fernando, es van trobar altres elements indumentaris que indicaven la importància social del seu propietari, com un birret, un anell, una espasa y un *tahali*. El birret és de llenç blanc folrat de tafetà carmesí

amb decoració exterior de castells i lleons. Els castells són de plata fina sobre un camp de corall i els dibuixos de les portes i les finestres estan fets amb avaloris blaus. Pel que fa als lleons, són brodats en vermell sobre una camp d'*alfojar* blanc. Els vorals inferior i superior són cintes d'or adornades amb les armes reials quarterades i amb safirs i granats als intersticis. Aquestes característiques fan pensar als experts del fet que es tracti d'un element netament castellà. No és així amb el cinturó, que sembla ser una peça ultrapirinenca, tal i com ho confirma la sèrie heràldica que la decora: deu escuts que podrien pertànyer a llinatges britànics. El cinturó mesura 192 cm i, per tant, arribava fins el terra; la sivella i la peça trilobulada per penjar l'espasa són de plata daurada i porten safirs, perles i cornalines. Respecte l'espasa, és de gran senzillesa. Un altre ornament de la mòmia de don Fernando és l'anell d'or amb un granat rodejat de vuit berils petits que duia al dit anular de la mà dreta. Els esperons són d'artesanía morisca de gran destresa i estan fets de ferro xapat de plata amb ataurics. Les cadenetes de subjecció són de plata amb sivella i xarnera i estan il·lustrades amb estrelles de vuit puntes, castells i lleons.

Del sepulcre de Doña Leonor de Castilla, primera esposa de Jaume I d'Aragó i que es va retirar a Burgos amb la seva germana Berenguela, es poden destacar alguns elements interessants. El coixí, per exemple, està fet de dues peces de tela: una de tafetà de seda amb una tira de tapisseria de tipus almohade amb la inscripció "Dicha y ventura" i una altra de brocat de seda de colors vius i amb motius diversos. La saia no té mànigues i una cinta tanca la obertura d'un dels costats. Està feta de brocat de gran qualitat i respon a una moda espanyola amb prolongacions fins el segle XVI. La pellissa presenta decoracions similars a la de la saia i és blau i verda.

Un altre grup d'elements exposats són les teles del sepulcre de doña María de Almenar, ja que s'exposa la roba que folrava el taüt, així com el coixí. El folre és una peça de 2,25 m de color carmesí brillant. Pel que fa a la seva ornamentació central es compon de cercles amb inscripcions cúfiques dins els quals hi ha parelles de lleons afrontats que custodien l'arbre de la vida. Les figures representen l'eternitat segons la filosofia i l'art sassànides. La tela del coixí és un brocat de seda amb fils entorxats d'or.

Del sepulcre de doña Berenguela la Grande es preserven fragments de la seva vestimenta, així com l'excel·lent coixí del seu taüt. Es tracta d'una peça de tafetà carmesí de seda i tapisseria de seda i fils d'or. Al camp central, que està acotat per dues franges i marcat per quatre estrelles, hi ha un cercle on a la corona es llegeix amb lletra



cursiva àrab: “No hi ha més déu que Al’ha”. Dins el cercle i a cada banda de l’arbre de la vida apareix una dona jove d’ulls allargats i cabells negres recollits amb una cinta d’or que toca un instrument mentre una ballarina dansa. Sembla tractar-se d’un exemple d’art copte.

Les tombes dels reis fundadors i del seu fill Enrique I han proporcionat menys elements. Això es podria deure als diversos reconeixements realitzats i al propòsit de declarar la santedat d’Alfonso VIII, que podrien haver provocat l’extracció de peces com a relíquies. Al Museo de Telas Medievales s’exhibeix un fragment del mantell de seda del rei decorat amb castells d’or sobre fons vermell.

Finalment, es poden veure alguns elements més com la Cruz de Navas i el seu estoig de cuir. La creu té decoracions de flor de lis, és de ferro i plata daurats i està adornada amb fulles de roure, perles i pedres semiprecioses. Pel que fa a l’estoig, presenta un treball de repujat de lleons, aus i vegetals i mostra el tractament industrial i artístic dels cuirs de la Còrdova àrab.

Totes aquestes peces són excepcionals i molt rares i configuren un museu únic al món. Per facilitar la comprensió de la funció i posició de cada un dels elements que configuraven els conjunts d’indumentària en època medieval algunes de les vitrines que mostren aquests aixovars estan acompanyades de panells de metacrilat amb explicacions i reproduccions gràfiques de com devien ser els vestits que s’hi exposen, i on s’assenyalen i s’identifiquen cada una de les peces.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D’INDUMENTÀRIA

Es desconeix, ja que moltes de les peces de *Patrimonio Nacional* es troben als depòsits del *Palacio Real* de Madrid.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Es tracta d’un museu exclusiu de peces d’indumentària. Vegis subapartat següent.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L’EXPOSICIÓ D’INDUMENTÀRIA

Un museu amb peces tan extraordinàries, úniques i inexistents en altres museus hauria d'emprar més recursos didàctics per afavorir-ne la comprensió tant dels elements d'indumentària com dels rituals d'enterrament reial de l'època a què pertanyen les mostres. Hi manca, igualment, explicacions didàctiques sobre els complexos processos d'exhumació de les tombes i de restauració de les peces.

La didàctica és mínima, com ja hem dit, i es limita a alguns panells explicatius dels conjunts indumentaris exposats, amb textos massa llargs i font de lletra massa petita, acompanyats d'alguna reproducció gràfica estreta de fonts primàries.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Inexistent.

#### MATERIALS PUBLICATS

Existeixen guies del *Monasterio Real de las Huelgas* de Burgos, així com un treball científic publicat arrel de la darrera gran tasca de renovació del museu i de revisió i restauració de les seves peces. Aquest llibre és una obra de referència que recull estudis sobre el monestir i el palau del rei; reflexions sobre la construcció el monestir; estudis sobre el panteó reial, així com de les característiques rituals i les creences religioses subjacents en els enterraments contemporanis a les teles del museu; un article sobre el comerç de teles entre l'Orient i l'Occident als segles XII i XIV; les conclusions sobre el vestit medieval de la cort castellana entre el 1170 i el 1340; així com un article sobre el *Museo de Telas Medievales* i les *Colecciones textiles de Patrimonio Nacional*. Finalment és alhora un catàleg de les peces que s'exposen al museu.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

Manca d'una web pròpia i la informació que l'usuari pot obtenir a través de la xarxa és mínima. Es tracta d'un museu que ha actualitzat les seves instal·lacions, però que ha descuidat la seva vessant de transmissió del coneixement.

#### IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Victoria and Albert Museum<sup>533</sup>

T. 6

UBICACIÓ: London, UK

WEB: <http://www.vam.ac.uk/>

ADREÇA: Cromwell Road, London SW7 2RL

TELÈFON: +44 (0)20 7942 2682

EMAIL: [textilesandfashion@vam.ac.uk](mailto:textilesandfashion@vam.ac.uk)

DIA DE VISITA: 28 novembre 2006

### CARACTERÍSTIQUES

El *Victoria and Albert Museum* de Londres és el museu més gran del món dedicat a l'art i el disseny i conté objectes representatius no només de la cultura occidental i britànica, sinó d'algunes de les cultures més riques del món. Els objectes més antics tenen més de cinc mil anys. La gran varietat de peces que la institució alberga és d'un eclecticisme difícil de classificar, que ha estat organitzat, segons criteris dels professionals del museu, en les col·leccions o departaments següents: arquitectura; Àsia; galeries britàniques; ceràmica; infantesa; contemporaneïtat; moda, joies i complements; mobiliari; vidre; disseny: història, períodes i estils; orfebreria; pintures i dibuixos; fotografia; llibres i obra impresa; escultura; teixits, i arts escèniques.

Pel que fa a l'edifici principal del V&A que alberga les col·leccions a les que ja ens hem referit, fou construït al barri londinenc de South Kensington durant la segona meitat del segle XIX, principalment, tot i que algunes estances es van finalitzar a principis del segle XX. Es tracta d'un exemple d'arquitectura eclèctica característica del segle XIX, que, d'una banda, barreja diversos estils arquitectònics del passat i, de l'altra, ho fa amb la implementació de noves tècniques i materials. El museu ocupa una extensió de 500 m<sup>2</sup> i compta amb 145 galeries.

Tot i que totes les col·leccions del museu són de gran valor estètic i antropològic, per l'estudi que ens ocupa ens són d'interès especial dues: la col·lecció d'indumentària, moda i complements i la col·lecció de teixits. Pel que fa a la primera, el museu ha recollit peces d'indumentària des dels orígens de la institució, cap al 1851. El gruix de peces cobreix un període de temps que va del segle XVII fins a l'actualitat, i fa especial èmfasi en el paper dels dissenyadors i els centres de moda al llarg dels segles. A més de

---

<sup>533</sup> La font principal utilitzada per la realització d'aquesta fitxa ha estat el web del *Victoria and Albert Museum*: <<http://www.vam.ac.uk>> [consulta: 30 juliol 2008]

vestits, la col·lecció compta, també, amb complements com són bosses, joies, mitges, sabates o guants, entre d'altres. Pel que respecta a la col·lecció de teixits, aquesta cobreix un període de més de dos mil anys, abasta un ampli espai geogràfic (tot i que hi té especial importància l'àmbit europeu) i conté una representació d'una gran varietat de tècniques com, per exemple, teixits en jacquard, estampats, pintats i brodats; passamaneria i puntes; tapissos i catifes, i robes religioses.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

El guió del museu s'articula a l'entorn de grans grups temàtics que engloben diverses galeries o sales. Així, hi ha cinc grans àmbits: *Asia*, *Europe*, *Materials & Techniques*, *Modern* i *Exhibitions*, cada un dels quals està subdividit en apartats que poden estar estructurats atenent aspectes geogràfics, cronològics o tècnico-artístics. Pel que fa a les galeries dedicades a Àsia, totes elles situades la primera planta del museu, es troben classificades segons criteris geogràfics i de la manera següent: Xina, Món islàmic de l'Orient mitjà, Japó, Corea, Àsia del Sud i Sud-est asiàtic. La cultura material europea està representada en vint-i-set sales organitzades de manera cronològica (des del 300 al 1900 dC) al llarg dels nivells 0, 1, 2 i 3 de l'edifici. Sota el nom de *Materials & Techniques* un nombre total de cinquanta-sis sales exposen elements de cultura material tan variats com moda i indumentària, fotografia, escultura, treball de metalls, joieria, pintures, dibuixos, instruments de música, tapissos, teixits, miniatures, ceràmiques, arquitectura, etc. Pel que fa als objectes de cultura material que ha creat el segle XX es troben dins l'àmbit anomenat *Modern* i estan repartits en cinc sales de la tercera planta. Per últim, el museu compta amb sales dedicades a exposicions temporals, que exposen tant objectes de la col·lecció del museu com exposicions itinerants.<sup>534</sup>

Pel que fa al discurs museològic de la sala 40, una gran sala circular dedicada a l'evolució de la indumentària occidental i que s'anomena *The permanent Fashion Gallery*, exposa els elements més característics de la col·lecció de moda del V&A i que cobreixen gairebé quatre segles d'història del vestit –de la dècada de 1750 fins la primera dècada del segle XXI-. El discurs museològic s'organitza al voltant de dos grans temes: *Fashion Themes* –on s'exposen vestits que il·lustren l'evolució de la moda

<sup>534</sup> En el moment de redacció d'aquesta fitxa, el 30 de juliol de 2008, les exposicions temporals en cartell del V&A Museum eren cinc: “*UK Design for Performance*”; “*China Design Now*”; “*Thomas Hope: Regency Designer*”; “*Blood of Paper: the Art of the Book*” i “*The Story of the Supremes from the Mary Wilson Collection*”.

sota els subtemes “Dressing Up”, “Undress”, “The Suit for Men”, “The Suit for Women”, “The Dress”, “Wedding Dress” i “Sportswear”- i *Fashion Cities* –on s’exposen exemples de l’obra de dissenyadors internacionals actius des de la dècada de 1950 i que mostren la relació amb els centres de moda més importants: Nova York, París, Londres, Milà i Tokyo.

#### ELEMENTS D’INDUMENTÀRIA PRESENTS A L’EXPOSICIÓ PERMANENT

Com ja hem dit, el V&A té una col·lecció eclèctica d’objectes materials entre els quals es troba un gran nombre d’elements relacionats amb la indumentària: vestits, joieria i altres complements, teixits, ornaments tèxtils per la llar, vestimenta teatral, etc. La peculiaritat de la indumentària com a element transversal fa que les seves manifestacions hi siguin presents al llarg i ample de gairebé tots els àmbits del museu. Així, per exemple, a les sales sobre cultura asiàtica hi trobem quimonos i *obis* i a les sales de cultura europea s’exposen des de peces de roba d’època Tudor fins a cobrellits; tot això sense tenir en compte que hi ha sales especialitzades en la mostra de peces de joieria de diverses èpoques històriques o sales amb calaixeres repletes de mostres tèxtils de les tipologies més variades.

Tot i que una part important del fons del museu relatiu a les col·leccions de moda i teixits s’exposa al públic en l’exposició permanent de manera barrejada atenent als aspectes que se’n pretenen ressaltar –la seva naturalesa geogràfica, el seu caire simbòlic, la seva vessant estètica, les seves característiques tècniques, etc.-, hi ha una sala –la sala 40- dedicada exclusivament a l’evolució històrica de la indumentària i la moda occidentals amb peces que van del segle XVII fins l’actualitat; una altra –la 94- on s’exposen tapissos; tres per exposar joieria –de la 91 a la 93-, i, finalment, tres més dedicades als teixits –la 98, 99 i 100.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

A més de les peces exposades en la mostra permanent, el *V&A Museum* també realitza exposicions temporals –que es desenvolupen en l’espai central de la sala 40-, que tenen com a base els objectes de la seva col·lecció de vestits i teixits. Aquestes exposicions varien un cop o dos l’any. Entre les darreres exposicions temporals al voltant del tema de la indumentària es troben: “*Central Asian Ikats from the Rau Collection*” (5 novembre 2007 - 30 març 2008), *The Golden Age of Couture: Paris and London 1947-*

1957” (22 setembre 2007 - 6 juny 2008), “*Paper Movies: Graphic Design and Photography at Harper’s Bazaar and Vogue, 1934 to 1963*” (2 agost - 18 novembre 2007) i “*New York Fashion Now*” (17 abril - 23 setembre 2007).

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D’INDUMENTÀRIA

El V&A compta amb gairebé 60.000 objectes, un gran nombre dels quals es troben en reserva als dipòsits. Els objectes d’indumentària compten amb un dipòsit on es pot trobar des vestits, fins a joies i altres elements decoratius com espases, passant per teixits, sabates, bosses, ulleres, etc.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Els mòduls didàctics del museu es troben localitzats en algunes sales, especialment a les relatives a història britànica. Es tracta d’elements didàctics i interactius de tipologies ben diverses que aporten un gran nombre de nivells de lectura de les peces per tal d’afavorir-ne l’aprenentatge i comprensió dels objectes. Hi ha des de reproduccions de llits del segle XVI amb una secció longitudinal que permet apreciar les diverses parts que els conformaven, fins a dibuixos que indiquen el nom de cada una d’aquestes parts i reproduccions dels materials per tal que es pugui saber quin tacte i aspecte tenien. Hi ha també elements interactius informàtics que ajuden a disseccionar quadres, o cartel·les interactives on s’apel·la les capacitats d’observació i anàlisi dels usuaris.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L’EXPOSICIÓ D’INDUMENTÀRIA

Inexistents, més enllà de cartel·les i algun cartell informatiu.

#### EXISTÈNCIA D’UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Es tracta una de les institucions amb més tradició del món anglosaxó i una de les pioneres en crear programes i activitats didàctiques adreçades a grups de totes les edats i amb interessos i nivells d’allò més diversos. Compta amb un *staff* d’educadors professionals i, a més, ofereix formació i recursos a persones externes a la institució.

#### MATERIALS PUBLICATS

Les publicacions del *V&A Museum* són de gran qualitat científica i tècnica editorial, i pel que fa a les publicacions específicament d'indumentària, moda i teixits arriben a la seixantena.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

En el moment de la visita es van veure les exposicions temporals següents: *Volume; Festivals; Ceremonies & Customs: Sir Benjamin Stone & the National Photographic Record Association; Twilight: Photography in the Magic Hour; At Home in Renaissance Italy;* *Leonardo da Vinci: Experience, Experiment and Design*, i *Sixties Fashion* –aquesta darrera dins la galeria 40, a la sala d'exposicions temporals, i que va durar del 6 de juny de 2006 fins el 25 de febrer de 2007-.

En la mateixa visita es va aprofitar per fer un recull fotogràfic i un petit estudi dels interactius del museu, en especial els de les *British Galleries 1500-1760*.

A la gran llibreria del museu es van adquirir a més d'alguns catàlegs de les exposicions temporals d'indumentària, alguns llibres d'autors anglosaxons sobre historiografia del vestit i que van servir com a part de la bibliografia de partida de la recerca present.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR





NOM OFICIAL: Kensington Palace State Apartments<sup>535</sup>

T.4

UBICACIÓ: London, UK

WEB: <http://www.hrp.org.uk/KensingtonPalace/>

ADREÇA: Kensington Gardens, London, W8 4PX, England, UK

TELÈFON: +44 (0)20 3166 6000

EMAIL: [kensingtonpalace@hrp.org.uk](mailto:kensingtonpalace@hrp.org.uk)

DATA DE CREACIÓ: 1899

DATA DE RENOVACIÓ: 1949

DIA DE VISITA: 28 novembre 2006

### CARACTERÍSTIQUES

Els *State Apartments* formen part del *Kensington Palace* de Londres, situat a l'extrem occidental de Hyde Park. L'edifici i els jardins que l'envolten, tenen el seu origen en una casa de camp que el rei William III i la reina Mary II van adquirir el 1689 i que va ser adaptada com residència reial per l'arquitecte anglès més cèlebre del moment, Sir Christopher Wren –l'autor de la nova catedral de Saint Paul-. De fet, l'estructura actual del palau es correspon pràcticament sense grans canvis a la que havia assolit el 1727. Des d'aleshores fins l'actualitat han estat molts el monarques i prínceps i princeses que hi ha residit. Va ser, de fet, el palau on la reina Victòria va néixer i va passar la seva infantesa junt amb la seva mare, la duquessa de Kent, fins que va accedir al tron als divuit anys d'edat el 1837. Des d'aquell moment la reina va ocupar el *Buckingham Palace* i els *State Apartments* van quedar relegats a un ús residual i a un cert abandonament; de fet, es van convertir en espais d'emmagatzematge de pintures i mobles desubicats d'altres palaus. A finals del segle XIX, l'estat d'abandonament era tal que la reina va persuadir el Parlament perquè assumís el cost de la restauració a canvi d'obrir al públic els apartaments oficials un cop restaurats. Des de la presa d'aquesta decisió el 1897 fins la seva obertura, el dia del vuitantè aniversari de la reina, tan sols van passar dos anys.

Així fou, com el 1899 es van obrir al públic els *State Apartments* del *Kensington Palace*. Aleshores es podien visitar les habitacions, degudament restaurades, amb els

---

<sup>535</sup> Fonts emprades en la realització d'aquesta fitxa: MURPHY, C. (ed) *Kensington Palace. The Official Guidebook*. Historical Royal Palaces, 2001, i el web dels *Historical Royal Places*: <<http://www.hrp.org.uk/KensingtonPalace>> [consulta: 3 agost 2009].

seus mobles i amb una gran quantitat de retrats dels diversos monarques i personatges reals relacionats amb el palau; si bé una part important era reservada a exposar objectes dels seus primers divuit anys de vida amb la seva mare al palau, així com altres retrats i exposicions que feien referència al seu regnat i la seva imatge com a reina.

A partir del 1912, durant el regnat de George V, els *State Apartments* van albergar el recent inaugurat *London Museum*, on s'exposaven les relíquies reials i altres objectes relacionats amb la història de la ciutat. Ja aleshores, entre els diversos objectes exposats, es trobava una col·lecció de vestits, que incloïa vestits de cort d'època georgiana –e la *King's Gallery*–; indumentària de coronació –a l'anomenada *Presence Chamber*–, i vestits portats per les reines Victoria, Alexandra i Mary.

El 1914 el *London Museum* va abandonar aquesta ubicació temporal, i els *State Apartments*, que van ser la seu de diverses organitzacions caritatives, van romandre tancats fins el 1923, moment en què van reobrir a mig gas. A més, durant la Segona Guerra Mundial el palau va patir diversos desperfectes i va tancar les portes. El palau va reobrir el 1949 i des del 1950 fins el 1976 va albergar de nou el museu de la ciutat.

En l'actualitat, dues terceres parts del palau fan les funcions de residència de la família reial, mentre que una tercera part, la que s'articula al voltant del *White Court*, està oberta al públic.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

Una visita als *State Apartments* manca d'un guió estructurat, ja que es tracta de resseguir diverses habitacions del palau i que cada una d'elles compta amb la decoracions i mobiliari de les habitacions originàries a les que se'ls han afegit altres objectes procedents fonamentalment de les col·leccions reials.

Els espais que es poden visitar són, d'una banda, els jardins, que inclouen, entre d'altres, la *Orangery* i *The Sunken Garden* –que pretén recuperar l'aspecte dels jardins anteriors al segle XVIII–; i d'altra l'interior l'ala est dels *State Apartments* i que consta de les estances següents: la sala dedicada al vestit femení del segle XVIII, la sala dedicada a la indumentària masculina del mateix segle, *The Passage Room*, *The King's Grand Staircase*, *The Presence Chamber*, *The Privy Chamber*, *The Cupola Room*, *The King's Drawing Room*, *Queen's Victoria Bedroom*, *Ante Room*, *The Duchess of Kent's Dressing Room*, *The King's Gallery*, *Queen Mary's Drawing Room*, *Queen Mary's*

*Bedchamber, Queen Mary's Dining Room, Queen Mary's Closet, Queen Mary's Gallery  
i The Queen's Staircase.*

## ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Pel que fa als elements d'indumentària i als teixits hi són presents en moltes de les sales i en formes molt diverses. D'una banda, trobem teixits de diverses èpoques a les cambres de vestir, a les habitacions i a les sales d'estar dels diversos personatges reials i els usos són molt diversos: teixits per folrar parets, teixits que entapissen cadires, roba de llit, cortines i cortinatges, tapissos de coixins, tovalles decoratives, etc.

D'altra banda, trobem dues sales on es fa referència a aspectes relatius a la indumentària, com són, la feina de les broadores i la dels sastres, que s'expliquen en dues sales contigües amb escenografies realitzades a través del mobiliari habitual que requeria cada feina i que reproduïen les condicions ambientals –en especial en el cas de les broadores, on l'audioguia explica el treball esclavitzant que realitzaven amb quotes mínimes de llum-.

Però sens dubte, les exposicions més rellevants pel que fa als exemples de indumentària corresponen a les sales en què s'exposa *The Royal Ceremonial Dress Collection*, que es compon de vestits duts per membres de la família reial; roba de gala pertanyent a oficials i dignataris, com heralds i membres d'ordres de cavalleria, i vestits de cort. Es tracta d'exemplars que van del segle XVIII fins el segle XX que s'exposen en vitrines acompanyades d'escenografies contextuais i que estan sotmesos a rotacions periòdiques per tal d'assegurar-ne la seva òptima conservació.

El període primer està cobert per exemples de vestit de cort, tant masculins com femenins, en boga entre el 1750 i el 1770. Cal destacar el recurs didàctic d'exposar en una vitrina totes i cada una de les peces que conformen el vestit masculí de l'època. S'exposen també vestits de coronació de diferents monarques i altres vestits de gala tant del segle XIX com del segle XX.

Una atenció i cura especial rep l'exposició de vestits de presentació de la cerimònia anomenada "Drawing Room" i que s'exposen segons una línia d'evolució cronològica. Es tracta d'una cerimònia de presentació en societat de les adolescents que tot just finalitzat el seu període d'escolarització eren presentades al rei i la reina per un familiar femení que prèviament hagués passat per la mateixa cerimònia. Aquesta cerimònia

iniciàtica que marcava l'entrada en l'edat adulta es duia a terme habitualment al Buckingham Palace i des del 1902 és du a terme al vespre. Existia un acte anàleg pels nois que s'anomena Lvevé i que tenia lloc a St James's Palace. Evidentment, es tracta de vestits de gran qualitat i valor econòmic.

Es mostren també vestits duts per membres de la família reial tant en ocasions formals, com cerimònies de coronació, com en ocasions menys formals.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

El museu compta amb exposicions amb diverses exposicions temporals que es poden donar fins i tot coetàniament i que s'articulen fonamentalment a l'entorn de personatges que han tingut vinculació amb el palau o de les seves col·leccions d'indumentària.

Un personatge molt tractat en aquestes exposicions és Diana de Gales, que fou un dels habitants més cèlebres de *Kensington Palace*. En més d'una ocasió s'han exposat alguns exemples representatius de la indumentària de gala que va dur al llarg del seu matrimoni amb el príncep Carles i fins el moment de la seva mort el 1997. De fet, molts d'aquests vestits són en realitat una mostra de la moda britànica de les dècades de 1980 i 1990, atès que la vestien els millors dissenyadors britànics del moment.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Els recursos didàctics són escassos, més enllà del sistema d'audioguies i algunes cartel·les informatives.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Els espais on s'exposen els elements d'indumentària tenen un grau més didàctic. Cal destacar el recurs didàctic d'exposar en una vitrina totes i cada una de les peces que conformen el vestit masculí de l'època, desplegadas: camisa, corbata, jaqueta, armilla, calces fins el genoll, dos parells de mitges, sabates, sivelles, guants, cinturó per l'espasa i espasa.

A més, molts dels vestits tant de cerimònies de presentació com els pertanyents a personatges de la reialesa estan disposats en vitrines contextualitzat amb escenografies orquestrades amb objectes autèntics i coetanis.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Existeix un departament didàctic que oferta programes i visites escolars, activitat i jocs per famílies, així com cursos per a ensenyants, projectes educatius de creació, etc. També tenen un calendari d'activitats dirigides a la comunitat, és a dir, el districte de Royal Borough of Kensington & Chelsea, entre les que destaquem *Within the Wardrobe. Exploring personal history through dress*, que consistia a explorar els significats del vestit a través de les experiències personals de cada membre participant i que va concloure amb la creació d'obres multimèdia dins guarda-robes en miniatura on s'expressaven aquestes connexions entre vestit i biografia personal.

## MATERIALS PUBLICATS

No tenim notícies d'altres publicacions més enllà de les guies oficials.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

La pàgina web conté jocs interactius per nens i altres activitats per descarregar en format pdf.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR

No hi ha imatges de l'interior del museu perquè no està permès fer-ne.

NOM OFICIAL: Museum of Costume o Fashion Museum<sup>536</sup>

T.6

UBICACIÓ: Bath, England

WEB: <http://www.museumofcostume.co.uk/>

ADREÇA: Fashion Museum, Assembly Rooms, Bennett Street, BATH, BA1 2QH, UK

TELÈFON: + 44 (0)1225 477173

FAX: +44 (0)1225 477743

EMAIL: [fashion\\_enquiries@bathnes.gov.uk](mailto:fashion_enquiries@bathnes.gov.uk)

DATA DE CREACIÓ: 23 maig 1963

DATA DE RENOVACIÓ: 2007

DIA DE VISITA: 30 novembre 2006

### CARACTERÍSTIQUES

Aquesta institució es va instaurar a l'històric edifici de les *Assembly Rooms* de Bath el 1963, en el moment en que la seva creadora, Doris Langley Moore, una dissenyadora, col·leccionista i historiadora del vestit, va cedir la seva col·lecció privada de vestits a la ciutat. Des d'aquell moment, el museu ha treballat per engrandir-se amb noves adquisicions, fins el punt que avui és una de les millors col·leccions del Regne Unit.

Com ja hem dit, el museu ocupa una part de les estances de l'edifici d'estil *georgià* l'*Assembly Rooms* de 1771; que per contraposició a les antigues *Assembly Rooms*, situades a la part baixa de la ciutat, també es coneix com *New* o *Upper Rooms*. El nom de l'edifici es deu a la seva finalitat originària, ja que era la seu on es desenvolupava una forma d'oci típica del segle XVIII i que es deia "assemblea"; de fet, consistia en un agrupar-se un grup de gent per dansar, beure te, jugar a cartes, escoltar música, passejar-se i flirtejar. De l'edifici original que va albergar aquestes reunions aristocràtiques en queda poca cosa, perquè fou molt malmès en un bombardeig el 1942, però es va reconstruir per ser reobert el 1963, per tornar a ser restaurat durant el 1988 i el 1991, després que una part del sostre de guix de la *Ball Room* s'enfonsés el 1987.

En l'actualitat l'edifici de les *Assembly Rooms* és propietat estatal del National Trust, amb usdefruit del l'organisme municipal Bath & North East Somerset Council.

---

<sup>536</sup> Les fonts consultades per la realització d'aquesta fitxa han estat el web de la institució <<http://www.museumofcostume.co.uk>> [consulta: 2 agost 2009] i la guia oficial, BYRDE, P.; GARNETT, O. *The Museum of Costume & Assembly Rooms Bath. Authorised guide*. Bath & North East Somerset Council, The Museum of Costume, The National Trust.



Pel que fa a les seves col·leccions, el *Fashion Museum* compta amb objectes d'indumentària d'allò més diversos: vestits d'homes complets, conjunts de dona, accessoris, abrics, jaquetes, cotilles, peces de punt, fotografies de moda, butxaques, camises, bruses, armilles, ventalls, etc. I les peces més antigues daten de començaments del segle XVII, mentre que les més modernes corresponen a vestits de la temporada d'estiu del 2007. En quatre dècades, des de la fundació del museu, la col·lecció s'ha multiplicat per tres i l'organització interna del museu la classifica segons diferents criteris: *18th Century Fashion*, *19th Century Fashion*, *20th Century Fashion*, *Contemporary Fashion*, *Dress of the Year*, *Accessories*, *Corsets*, *British Fashion*, *Fashionable women* i *Photographs*.

Pràcticament tots els objectes de la col·lecció són exposats en un moment o altre gràcies a la gran quantitat d'exposicions temporals que es porten a terme i pel fet que les galeries permanents també substitueixen periòdicament les peces en exposició. A més, el museu compta amb una col·lecció de vestits anomenada *Dress of the Year*, que la componen els considerats el millor vestit de cada any per una comissió d'experts i que són exposats en anys i dècades posteriors.

En total el museu compta amb cent expositors i maniquins que encaben fins a cent objectes en exposició.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

El discurs museològic del *Museum of Costume* o *Fashion Museum* de Bath varia segons les galeries. Pel que fa a les galeries d'història del vestit, que és l'eix vertebrador del museu tant abans de la renovació com en la nova disposició, és de caire semipermanent, i exposa de manera cronològica exemples d'indumentària tant femenina com masculina que cobreixen l'evolució del vestit d'occident, a través d'exemples anglesos, des del segle XVIII fins l'actualitat.

A la primera d'aquestes galeries, la galeria anomenada *Dresses of History*, es mostren catorze vestits d'home i dona que cobreixen l'evolució del vestit d'occident, a través d'exemples anglesos, durant els segles XVIII i XIX. Es disposen cada un afavorint les condicions de preservació que li són més propícies. Cal dir que l'antiga galeria, abans de la reforma del museu, mostrava peces anteriors, i eren peces d'indumentària individualitzades del segle XVII, ja que no es conserven conjunts sencers d'abans del segle XVIII, -com magnífics exemples de camises interiors brodades amb fil negre,

així com guants i mitges-; exposava una gran quantitat de vestits del segle XVIII de diversos usos i funcions –vestits de passeig, vestits de te, vestits de classes populars, vestits de cort, etc.- amb alguns elements escenogràfics de contextualització. L'actual galeria d'història del vestit compta amb rèpliques de vestits victorians d'esport perquè els nens i nenes d'educació primària se'ls puguin emprovar i que és fruit de la col·laboració del museu amb el Ironbridge Gorge Museums Trust. En total es tracta de dotze vestits basats en il·lustracions del decenni de 1880 d'uniformes de futbol per nens i vestits per practicar tir amb arc per les nenes.

A la segona galeria es troben els exemples de moda atenent a les diferents ocasions i activitats específiques. Hi ha també obres de quatre dissenyadors implorants de les dècades de 1970 i 1980, John Bates for Jean Varon, Janice Wainwright, Wendy Dagworthy i la dissenyadora de roba de punt, Sarah Dallas.

Una altra sala semipermanent és la dedicada als guants del segle XVII i que es tracta d'alguns dels objectes més antics i excepcionals d'aquest tipus i que es troben en préstec al *Fashion Museum* de Bath per *The Gloves' Collections Trust*, que és l'organisme de la *Worshipful Company of Glovers of London* i que compta amb la millor col·lecció de guants històrics del món. El museu n'exposa una vintena de parells, tots ells amb decoracions de gran valor i habilitat artística.

El museu compta també amb una secció expositiva dedicada a fer un repàs de l'evolució de la roba interior des del segle XVII fins els nostres dies. Entre d'altres objectes hi ha cotilles i crinolines i les seves rèpliques tant per adults com per nens per tal que puguin experimentar amb elles: com funcionen, com es corden, què se sent en dur-les, com alteren la postura i el moviment, etc.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Objectes indumentaris d'home i dona dels segles XVII, XVIII, XIX, XX i XXI, entre els que hi ha roba interior masculina i femenina, vestits, accessoris -guants, bosses, ventalls, sabates, barrets, bastons de caminar, etc.-, vestits de dissenyadors,

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA<sup>537</sup>

---

<sup>537</sup> En el moment de la visita a l'equipament, la darrera setmana de novembre de l'any 2006, es van veure les exposicions temporals *Fashion and Bath*; *Pockets of History* i *The Nureyev Style*.

A més, el museu realitza exposicions temporals temàtiques totes elles relacionades amb la indumentària, de manera més directa o menys. Algunes de les més recents són: *Bill Gibb – A Personal Journey; The Story of the Supremes; John Bates Photographs; Laura McCafferty; 1977; Performance to Camera; Fashion and Bath; Pockets of History; Pick of the Bunch; The Nureyev Style; John Bates: Fashion Designer*, i *Jane Austen: Film and Fashion*.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Els elements didàctics, a més de les escenografies, són sobretot rèpliques de vestits o de peces concretes, com crinolines o cotilles, per ésser emprats pels usuaris del museu.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

El museu compta amb un servei educatiu que ofereixen tot un seguit d'activitats infantils, familiars, activitats d'aprenentatge i sessions de treball per estudiants de disseny, història i art, visites guiades personalitzades, xerrades i conferències, etc. A més, des de la web del museu, en un apartat anomenat *Just for Fun*, es pot accedir a jocs virtuals per diferents nivells.

El museu compta també amb una sèrie de serveis destinats a la recerca i l'estudi –bases de dades de pàgines web d'interès, biblioteca, llistats bibliogràfics, etc.-.

A més, oferta l'oportunitat de realitzar pràctiques professionalitzadores al museu i convoca borses d'estudis i premis.

#### MATERIALS PUBLICATS

No ens consten, més enllà de les guies.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

Visita realitzada a finals de l'any 2006, quan el museu s'anomenava *Museum of Costume*, abans de la remodelació i reorganització de 2007 que ha comportat, a més, un canvi de nom. El fet que ara se l'anomeni *Fashion Museum* forma part d'una tendència actual a rebatejar molts museus del vestit en museus de la moda, potser pel fet que cada vegada més les seves col·leccions, en constant creixement, contenen més elements de "modisto", de grans dissenyadors que en ple segle XXI ja es poden considerar part de la història del vestit.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Gallery of Costume<sup>538</sup>

T.6

UBICACIÓ: Manchester, England

WEB: <http://www.manchestergalleries.org/our-other-venues/platt-hall-gallery-of-costume>

ADREÇA: Platt Hall, Rusholme, Manchester, M14 5LL, UK

TELÈFON: +44 (0) 161 224 5217

FAX: +44 (0) 161 256 3278

EMAIL: [m.lambert@manchester.gov.uk](mailto:m.lambert@manchester.gov.uk)

DATA DE RENOVACIÓ: reobertura prevista pel març de 2010

DIA DE VISITA: 29 novembre 2006

### CARACTERÍSTIQUES

La *Gallery of Costume* de Manchester s'allotja al Platt Hall, un edifici setcentista de maó vermell d'estil neoclàssic que fou la residència d'un comerciant tèxtil, situat al Platt Fields Park i que està essent remodelat, amb el consegüent tancament del museu fins el març de 2010. Les obres de millora de l'edifici consisteixen, en part, a renovar la instal·lació elèctrica i a instal·lar una caldera i un sistema de calefacció nous. Es preveu que el nou edifici compti amb una sala de lectura i auditori més grans, que arribi a encabir fins a 75 persones i que s'adaptarà per una doble funció: sala de recerca i àrea d'ensenyament, amb material i taules d'estudi. A més, es preveu una sala d'exposicions temporals trimestrals i una àrea de tallers per estudiants.

Pel que fa a la col·lecció de la *Gallery of Costume*, posseeix més de 22.000 objectes entre indumentària i accessoris de moda, i configura així una de les més grans col·leccions d'indumentària de la Gran Bretanya. Mentre el museu endega les reformes pertinents, s'està realitzant una base de dades del fons i s'hi estan afegint fotografies. A més, la col·lecció augmenta a un ritme aproximat de cent cinquanta objectes anuals.

Les peces de la col·lecció tenen connexió amb Anglaterra –sigui perquè es tracti de peces angleses o bé perquè hagin pertangut a anglesos– comprenen exemplars de roba d'home, dona i infantil des del segle XVII fins el present. A més, hi ha objectes tant pertanyents a les classes altes com vestits de les classes populars, com els esclops i els xals que duïen les teixidores de Lancashire.

<sup>538</sup> Font emprada en la realització d'aquesta fitxa: *Manchester Art Gallery* <<http://www.manchestergalleries.org/our-other-venues/platt-hall-gallery-of-costume>> [consulta: 4 agost 2009]

La col·lecció s'organitza en grans temes, que són els següents: *Designers; Dressing Up, Dressing Down; Clothes for Work; Recycled Fashion; Sexuality; Materials and Making; Close Up; Sports and Leisure, i Underwear.*

A més, el museu té 25.000 fotografies de retrats, que van del 1840 al 1920, i que estant essent catalogades i classificades gràcies a un projecte sufragat per la *Getty Foundation*. I compta amb una col·lecció de revistes i publicacions de moda que estan a disposició per la recerca.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

La *Gallery of Costume*, fins el seu tancament provisional, organitzava les sales en un únic guió museològic que consistia a exposar els diversos elements d'indumentària amb un eix cronològic, si bé cada període amb característiques comunes configurava, alhora, un eix temàtic. El recorregut podia resultar un xic caòtic, ja que començava a les primeres sales de la planta baixa amb vestits dels primers decennis del segle XX, mentre que les sales dels segles anteriors es trobaven a la primera planta, i la gent hi accedia després d'haver visitat la planta inferior.

Així, les vitrines del museu exposaven objectes que cobrien gairebé quatre segles d'història, del 1600 fins el 1990, i que s'organitzaven sota els següents títols: *The Needle's Excellency -17th century dress and embroidery; The Age of Elegance - Women's dress 1740-1840; Prints for the People - 19th century printed cottons; New Woman, New Look - Women's fashion 1890-1950; Modes and Materialism - mid-Victorian dress from 1851-1887; Sixties Style - 1960s fashion and design; Fashion Yesterday and Today - outfits from 1970 onwards; The Male Order - Menswear 1695-1995, i Living Colour - textiles and embroideries from the Indian Sub-continent.*

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

L'exposició permanent que hem comentat més amunt, mostrava des de camisoles, pitets i còfies d'encaix de nadó del segle XVII fins a sandàlies de plataforma dels anys setanta del 1900, passant per gipons femenins, vestits de mussolina i de seda estil imperi, uniformes femenins de la Primera Guerra Mundial, gravats de moda, i un llarg etc.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

En el moment de la visita hi havia una petita sala amb una exposició sobre la moda *retro* que recupera no només les formes, sinó fins i tot peces de dècades anteriors. És curiós destacar que a l'entrada de la sala hi havia un burro amb vestits penjats que simulava les parades de roba de segona mà dels mercats londinencs com el de Camden. A partir de 2010 el museu comptarà amb una galeria d'exposicions temporals adaptada a un programa trimestral.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

El museu antic, mancava d'elements que facilitessin la comprensió del vestits, més enllà de les cartelles informatives. Si bé és cert que l'organització temàtica de l'exposició i els textos explicatius tenien un discurs força didàctic, els panells de suport i la longitud dels textos els feien poc atractius.

Malgrat la manca d'elements didàctics en les galeries, al final del recorregut hi havia una sala didàctica allargada i pintada amb colors vius que clarament estava adreçada a un públic infantil, si bé comptava amb la col·laboració dels adults acompanyants. L'objectiu de la sala era reflexionar sobre el paper del vestit a la vida quotidiana, com s'indicava amb dos panells didàctics a l'entrada que convidaven els visitants a fer-se preguntes sobre els usos pràctics i simbòlics del vestit a través d'imatges concretes. Per assolir aquest objectiu es van utilitzar dos recursos de baix cost, però ben ideats. D'una banda, hi havia tres vitrines repletes d'objectes de vestir molt diversos amb un nexe en comú: la seva finalitat última. Sota cada una de les tres vitrines hi havia un text que reflexionava sobre cada una de les tres funcions del vestit que es mostraven: vestits per ser vistos i vestits de camuflatge, el vestit com a protecció climàtica i el vestit com a eina de treball.

L'altre recurs emprat era de caire interactiu, i constava d'una prestatgeria amb caixes plenes d'objectes, cada una de les quals estava marcada amb una etiqueta on s'indicava el lloc del cos on anaven els objectes que contenia: cap, mans, cos, peus... Es convidava els usuaris a tocar i examinar i fins i tot a posar-se els objectes per tal d'explorar de quina manera, per quines raons i amb què ens cobríem el cos per protegir-nos. Mentre alguns dels objectes portaven etiquetes que n'especificaven el seu ús, d'altres mancaven

d'aquesta informació amb el propòsit d'incentivar els usuaris a reflexionar i treure'n les conclusions derivades de l'observació i l'experimentació.

La sala prenia sentit si era emprada pels nens amb el monitoratge dels adults, ja es tractés dels mestres o dels pares, que rebien les instruccions senzilles en els panells que ja hem indicat.

Cal incidir en el fet que aquesta sala didàctica, de pressupost molt modest, posa de manifest que crear elements interactius per facilitar l'aprenentatge dels usuaris d'un museu requereix tan sols de bones idees i voluntat comunicativa per part dels responsables del museu.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Vegis apartat anterior.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No en tenim notícies.

#### MATERIALS PUBLICATS

Inexistents.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

El museu antic comptava amb una sala didàctica per indagar i reflexionar sobre els missatges de la indumentària.

El personal d'atenció al públic de l'antic museu eren voluntaris.

#### IMATGE EDIFICI





IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museum of Science & Industry<sup>539</sup>

T.3

UBICACIÓ: Manchester, UK

WEB: <http://www.mosi.org.uk/>

ADREÇA: Liverpool Road, Castlefield, Manchester, M3 4FP, UK

TELÈFON: +44 (0) 161 832 2244

FAX: +44 (0) 161 833 1471

DATA DE CREACIÓ: 1969

DATA DE TRASLLAT A LA SEU ACTUAL: 1983

DATA DE RENOVACIÓ: 2007

DIA DE VISITA: 29 novembre 2006

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museum of Science & Industry* (MOSI) de Manchester està ubicat a l'antiga estació de ferrocarril Liverpool Road Station, de gran importància històrica donat que es tracta de l'estació de tren més antiga que es conserva al món. Inaugurada el 1830, només a operar com a estació de passatgers fins el 1844, moment en què el trànsit de passatgers es va redirigir a la Hunt's Bank Station, ara anomenada Victoria Station. Així, des del 1844 fins el 1975, l'edifici que avui és la seu del MOSI va ser estació de mercaderies.

El museu obrí el 1969 amb el nom de *North Western Museum of Science and Industry* en un espai llogat a Grosvenor Street. Quan els permisos van vèncer, el principal fundador del museu, el *Greater Manchester Council*, va optar per comprar l'antiga estació de Liverpool Road i hi traslladà el museu, que va reobrir el 15 de setembre de 1983, en commemoració del 153è aniversari de la línia ferroviària que unia Liverpool i Manchester, la primera línia de passatgers de la història que comunicava dues ciutats. En un principi, els espais oberts al públic del museu de 1983 eren relativament reduïts: el *Power Hall* i algunes parts de l'edifici principal i de l'edifici de l'estació.

En l'actualitat, després de les reformes endegades el 2007, i sota control del *Department of Culture, Media and Sport*, el MOSI ha restaurat el total dels cinc edificis amb què compta i ha incrementat el nombre de galeries i serveis.

L'objectiu del MOSI és explicar tant el passat científic i industrial de la ciutat, com el seu present i els projectes de futur, i ho fa a través de galeries interactives i de les seves

---

<sup>539</sup> Font consultada: el web del *Museum of Science & Industry* <<http://www.mosi.org.uk>> [consulta: 2 agost 2009]

impressionants col·leccions. Amb aquesta finalitat clara d'explicar la història tècnica i científica de Manchester les col·leccions del museu, que creixen contínuament a través de donacions i adquisicions, estan compostades per objectes fets o emprats a l'àrea de Manchester i per arxius relacionats amb gent o companyies de la regió. De fet, la col·lecció del MOSI és molt eclèctica i va des d'aparells electrodomèstics fins a màquines industrials –entre les que es troben moltes màquines tèxtils- i instruments científics, passant per vehicles, equipament d'oficina, maquetes, premis, materials constructius, objectes arqueològics, obres d'art, etc. El museu atresora a més una col·lecció d'arxius empresarials i personals que inclouen minutaris, cartes, catàlegs i manuals comercials, dissenys d'enginyeria i fotografies. Per últim, altres col·leccions del museu inclouen mostres tèxtils i llibres de patronatge i disseny de teixits, gravats, pintures i arxius audiovisuals i sonors, entre els que es troben gravacions orals i en vídeo de testimonis.

Davant un fons tant ric i complex, la web del museu posa al servei dels seus usuaris la possibilitat de cercar elements de les col·leccions a través del *On-site Collections Centre*, així com més d'un centenar de fulles informatives i fitxes sobre objectes, companyies, personatges i espais històrics relacionats amb la ciència i a indústria a Manchester.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

L'organització expositiva del *Museum of Science & Industry* es fa de manera temàtica a través de galeries disposades al llarg dels cinc edificis que configuren el museu i que responen als noms següents: *The Main Building*, *1830 Warehouse*, *Station Building*, *Power Hall* i *Air & Space Hall*. Els temes i subtemes abordats a les galeries estan organitzats de la manera següent: *Science & Technology –Calculating and Computing, Scientific Instruments i Scientific Research-*; *Industry & Innovation –Textile Industry, Papermaking i Machine Tools-*; *Energy –Water Power, Coal Mining, Steam Engines, Internal-Combustion Engines, Gas i Electricity-*, *Transport –Air Transport, Rail Transport i Road Transport-*; *People –Local History, Water Supply and Sanitation i Household Appliances-*, i *Communications –Photography and Cinematography, Printing, Sound Recording, Radio and Television i Telegraphy and Telephony-*.

El museu compta amb una *Textile Gallery* que té com a objectiu fer reviuir la història de la indústria tèxtil de Manchester. Aquesta galeria està dividida en dos espais

diferenciats: una àrea que conté diversos exemples de maquinària tèxtil que estan preparats per funcionar i una altra àrea amb exposicions interactives, obres d'art i testimonis personals que ajuden a configurar aquesta història. Aquesta galeria interactiva permet explorar les propietats de les diferents fibres i teixits i experimentar directament els processos de trenar i teixir. Permet també examinar mostres de teles fetes a Manchester i exportades a l'oest d'Àfrica. Hi ha reproduïda, amb objectes originals, una oficina mercantil que pretén mostrar el que suposava Manchester com a centre productiu i d'exportació de productes de cotó envers tot el món. A més, a través de les màquines exposades a la *Textile Gallery*, la majoria d'elles de vapor i construïdes per la companyia Platt Bros. d'Oldham, que havia estat la millor fàbrica de maquinària tèxtil del món, i que estan distribuïdes de manera que reproduïxen l'ordre dels diversos processos per crear teixits de cotó, es poden resseguir totes aquestes fases –neteja dels flocs, tria de les fibres, filatura, teixidura, etc.-. També es mostren a la galeria els processos finals de disseny, tenyit, estampat, reciclatge, etc.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

En ésser un museu d'història tècnica i industrial el que abunden són màquines tèxtils, si bé poden trobar-se objectes indumentaris de la col·lecció del MOSI a la resta de galeries i d'exposicions temporals amb un paper secundari i donant raó de la seva transversalitat.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

A la *Textile Gallery* es desenvolupen exposicions temporals interactives.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Es tracta d'un museu altament interactiu, on la galeria didàctica i interactiva per excel·lència és *Xperiment*. En aquest espai adaptat per tot tipus de públic, i especialment atractiu pel públic infantil, es proposa experimentar amb molts fenòmens físics i naturals molt diversos. Els recursos museogràfics emprats són molt nombrosos i diferents, i estan acompanyats d'instruccions clares i concises que en faciliten un bon

ús, a diferència d'altres museus similars on els mòduls interactius, mancats d'elements d'interpretació, acaben essent estris inoperants.

A les galeries sobre descobriments científics associats als seus descobridors la didàctica també hi és molt present, amb interactius informàtics, audiovisuals i mòduls amb dispositius accionats per l'usuari.

A més, el museu compta amb un gran nombre de visites i activitats didàctiques.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Són diversos els elements didàctics, que es poden resumir en textos breus i adaptats per diversos públics i en interactius que permeten a l'usuari veure l'aspecte microscòpic de les fibres, experimentar amb els diversos lligaments i extreure conclusions sobre quins són més resistents i més aptes pels diferents usos del vestit, etc.

A més, la galeria tèxtil compta amb una visita diària de trenta minuts que posa en marxa les màquines tèxtils i a través de la qual personal amb experiència de treball en fàbriques de cotó explica els diversos processos productius amb detall. En aquesta visita es pretén retrocedir a mitjans del segle XIX i experimentar els soroll ensordidor de les màquines, així com conèixer com era el dia a dia i les condicions laborals dels treballadors de les fàbriques.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Existeix un departament didàctic que ofereix activitats d'allò més diverses per totes les edats.<sup>540</sup>

## MATERIALS PUBLICATS

El museu publica llibres i *kits* didàctics, entre els que en destaquem els *Textile Making Kits*.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

Sense observacions.

<sup>540</sup> Vegis *Museum of Science & Industry*: <<http://www.mosi.org.uk/learning>> [darrera consulta: 2 agost 2009]

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Musée Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris<sup>541</sup> T.8

UBICACIÓ: Paris, France

WEB: [http://www.paris.fr/portail/Culture/Portal.lut?page\\_id=5854](http://www.paris.fr/portail/Culture/Portal.lut?page_id=5854)

ADREÇA: Palais Galliera, 10 Avenue Pierre 1er de Serbie, 75116, Paris, France

TELÈFON: 47 20 85 23

FAX: 47 23 38 37

EMAIL: [sylvie.roy@paris.fr](mailto:sylvie.roy@paris.fr)

DATA DE CREACIÓ: 1956

DATA DE TRASLLAT A LA SEU ACTUAL: 1977

DATA DE RENOVACIÓ: 1997

DIA DE VISITA: 17 novembre 2006, 17 novembre 2007

### CARACTERÍSTIQUES

El *Musée Galliera* o *Musée de la Mode de la Ville de Paris* va ser oficialment inaugurat al *Palais Galliera* el 1977, si bé la història de la col·lecció es remunta a principis del segle XX, quan el 1907 Maurice Leloir, historiador i col·leccionista d'indumentària, va fundar la *Société de l'Histoire du Costume*. Leloir va donar a la ciutat de París la seva col·lecció, que aleshores comptava amb unes 2.000 peces de roba i accessoris, amb la condició que es creés un museu del vestit. Aquesta col·lecció es va albergar a l'*Hôtel Carnavalet* fins que el novembre de 1956 es va inaugurar el *Musée du Costume de la Ville de Paris*, situat a la Rue de Sévigné. Per problemes d'espais deguts a l'ampliació constant de la col·lecció el museu es va acabar traslladant a la seva seu actual, al Palais Galliera, el 1977. Vint anys més tard, el 1997, després d'una renovació, va adoptar el seu nom actual: *Musée Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris*.

El *Musée Galliera* deu el seu nom a l'edifici que l'acull, una palauet neorenaixentista de finals del segle XIX, situat a la zona de Trocadéro de París, al setzè districte, que va pertànyer a la duquessa Galliera, qui el va fer construir el 1888 i que va donar a la ciutat després de la seva mort. L'edifici està envoltat d'un jardí que des de 2005 mostra el seu aspecte originari de finals del segle XIX.

<sup>541</sup> Fonts consultades: el web de la Mairie de Paris, *Paris.fr* <[http://www.paris.fr/portail/Culture/Portal.lut?page\\_id=5854](http://www.paris.fr/portail/Culture/Portal.lut?page_id=5854)> [darrera consulta: 2 agost 2009]; Paris.org <<http://www.paris.org/Musees/Costume/info.html>> [darrera consulta: 2 agost 2009] i el web *Placesinfrance.com* <[http://www.placesinfrance.com/musee\\_galliera\\_mode\\_de\\_la\\_ville.html](http://www.placesinfrance.com/musee_galliera_mode_de_la_ville.html)> [darrera consulta: 2 agost 2009].

El fons del museu compta amb més de 100.000 objectes de moda que cobreixen tres segles d'història, entre els que hi ha peces úniques com el vestit de boda Dior de la Brigitte Bardot, uniformes de 1735 o vestits d'escena duts per Sarah Bernhardt. Les col·leccions són ampliades constantment tant a través de les adquisicions fetes per la ciutat de París i com de donacions d'individuals, de cases de moda i d'estilistes, i compten amb vestits històrics dels segles XVIII i XIX, vestits d'alta costura del segle XX, ventalls, barrets, para-sols, bastons de passeig, guants, joies, així com amb gravats, dibuixos i fotografies de moda. Per exemple, algunes de les cases de moda i personatges famosos que han ofert donacions són Balmain, Givenchy i Balenciaga, i la princesa Grace de Mònaco, la duquessa de Windsor i la baronessa Helene de Rothschild.

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

El *Musée Galliera* només obre durant certs períodes a l'any, perquè tan sols ofereix exposicions temporals, a raó d'un terme mitjà de dues anuals. De tal manera que el museu és obert al públic durant un trimestre, aproximadament, mentre que el trimestre següent roman tancat, ja que és el temps emprat en la preparació de la mostra que s'exposarà durant el proper trimestre, i així successivament.

Les exposicions s'organitzen temàticament.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

No existeix exposició permanent.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Com ja hem dit, totes les exposicions del *Musée de la Mode de la Ville de Paris* són temporals i s'organitzen temàticament. Algunes de les mostres que s'hi han exposat són les següents: *Hors les murs : Accessoires et objets, témoignages de vies de femmes à Paris 1940-1944* (2009); *Sous l'Empire des crinolines 1852-1870* (2008-2009); *Les années folles 1919-1929* (2007); *Showtime, the fashion show* (2006); *Holding up the mirror of fashion: France and Holland during the Enlightenment* (2005); *Open for stock-taking* (2004); *Marlene Dietrich, the creation of a legend* (2003); *Madame Carven* (2002); *Transformation/Fashion* (1960-2000); *Marriage: And the bride wore white* (1999); *Fashion and gardens* (1997); *Japanese style and fashion* (1996); *Costumes at the Viennese Court* (1995); *The history of jeans, 1750 to 1994* (1994);



*Jacques Fath, the Fifties* (1993); *Au Paradis des Dames 1810-1870* (1993); *Van Cleef & Arpels* (1992); *Givenchy: 40 years of design* (1991); *The World according to designers* (1991); *Gruau: fashion and advertising* (1989); *Lesage, Master Embroiderer* (1988); *Paris Couture in the Thirties* (1987).<sup>542</sup>

En el moment de la segona visita al museu l'exposició en curs era *Les années folles 1919-1929*.<sup>543</sup>

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No hi ha notícies, si bé es realitzen visites guiades per grups i individuals, visites per grups escolars i universitaris i conferències.

#### MATERIALS PUBLICATS

El museu publica els catàlegs de les seves exposicions.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

Degut al fet que el museu només roman obert uns mesos l'any, juntament amb el fet que manca de pàgina web oficial, el primer cop que es va visitar, el novembre de 2006, es va

<sup>542</sup> La majoria de títols apareixen en anglès perquè s'han extret d'una pàgina del web de *The Saatchi Gallery* de Londres, atès que el museu manca de web pròpia i la informació a què es pot accedir a través d'altres links és molt limitada, vegis <<http://www.saatchi-gallery.co.uk/museums/museum-profile/Galliera,+Mus%C3%A9+De+La+Mode+De+La+Ville+De+Paris/158.html>> [consulta: 5 agost 2009]

<sup>543</sup> Vegis l'article BOUSBIB, C. "Années folles, folles années. Exposition *Les années folles (1919-1929)* au Musée Galliera", Evene.fr - Février 2008, <<http://www.evene.fr/arts/actualite/exposition-annees-folles-galliera-1163.php>> [consulta: 5 agost 2009]

trobar tancat, perquè no hi havia cap exposició en curs. Així que es va haver de realitzar una segona visita un any més tard.

El museu lloga alguns espais per la realització d'esdeveniments culturals i socials.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Musée de la Mode et du Textile, Musée d'Arts Décoratifs<sup>544</sup> T.8

UBICACIÓ: Paris, France

WEB: <http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/mode-et-textile/>

ADREÇA: 107-111, rue de Rivoli, 75001, Paris, France

TELÈFON: 01 44 55 57 50

EMAIL: Olivier.Saillard@lesartsdecoratifs.fr

DATA DE CREACIÓ: 1882

DIA DE VISITA: 17 novembre 2006

### CARACTERÍSTIQUES

*Les Arts Décoratifs* és una institució privada regida per una llei de 1901 sobre associacions sense afany de lucre i d'interès públic. Data del 1882, quan un grup de col·leccionistes es reuní amb la idea de promoure les arts aplicades i de desenvolupar connexions entre la indústria i la cultura, el disseny i la producció. D'alguna el naixement d'aquesta institució i els seus objectius representen un pensament generalitzat en l'època i que és aquell que tracta d'agermanar artesanía i producció industrial, dos mètodes de producció en contraposició, pugna que posa de manifest un conflicte entre dos sistemes econòmics, el gremial, en decadència, i l'industrial, en apogeu. El que es tractava era d'eleva el disseny i algunes produccions industrials a la categoria d'art decorativa. El 2004, la institució, originàriament anomenada *Union centrale des Arts décoratifs* (UCAD), va passar a anomenar-se *Les Arts Décoratifs*.

En l'actualitat el museu consta de tres seus; la del número 107 de rue de Rivoli, que correspon a les ales *Rohan* i *Marsan* del palau del Louvre, alberga el *Musée des Arts Décoratifs*, el *Musée de la Mode et du Textile*, el *Musée de la Publicité* i la biblioteca d'*Arts Décoratifs*; la del número 63 de rue de Monceau és l'edifici de l'*Hôtel Camondo* i conté el *Musée Nissim de Camondo*, i la del 266 de boulevard Raspail és des de 1988 l'escola de disseny i arquitectura interior *École Comondo*. Els tallers d'artesanía i arts decoratives coneguts com *Ateliers du Carrousel* operen a totes tres seus. Avui en dia les objectius fonamentals de la institució *Les Arts Décoratifs* són "entretenir en France la culture des arts qui poursuivent la réalisation du beau dans l'utile",<sup>545</sup> així com mantenir

<sup>544</sup> Font per la redacció d'aquesta fitxa: el web de *Les Arts Décoratifs*:

<<http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/mode-et-textile>> [consulta: 5 agost 2009]

<sup>545</sup> Vegis *Les Arts Décoratifs*: <<http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/l-institution/presentation/introduction>> [consulta: 5 agost 2009]

connexions directes amb la indústria, i crear associacions amb firmes de diversos sectors de la indústria.

*Les Arts Décoratifs* té un fons de més de 150.000 objectes, distribuïts en els diversos museus que hem citat més amunt.

Pel que fa a la secció del *Musée de la Mode et du Textile*, un departament de *Les Arts Décoratifs* des del moment de la seva creació, és a la dècada de 1980 en què s'independitza com a museu, a instància d'historiadors del vestit tant rellevants com François Boucher o Yvonne Deslandres. Les col·leccions actuals de *Musée de la Mode et du Textile* consten de 19.000 vestits que van dels segle XVII al XXI, 36.000 accessoris de moda i 31.000 peces tèxtils; és a dir, un total de 86.000 objectes que tracen de l'evolució del vestit des del segle XVII i de la innovació tèxtil des del segle XIV, a més de comptar amb creacions de dissenyadors del segle XX com Paul Poiret, Jeanne Lanvin, Elsa Schiaparelli, Mainbocher, Chanel, Pierre Balmain, Christian Dior, André Courrèges, Paco Rabanne, Yves Saint-Laurent, Christian Lacroix ou encore Jeremy Scott, Alexander McQueen, Hedi Slimane, etc. Cal afegir que el noranta per cent de les peces provenen de donacions de particulars, dels propis dissenyadors o dels fabricants.

A més dels objectes de moda el *Musée de la Mode et du Textile* disposa d'un centre de documentació de moda i teixits que posa a disposició de tot aquell que ho desitgi a l'entorn de 4.000 llibres, 289 tires de publicacions periòdiques, 2.000 dossiers documentals; 130 tesis universitàries i centenars de catàlegs comercials; documents tots ells en relació amb la història del vestit, sobre la moda contemporània, els elements accessoris, els teixits i la fotografia de moda.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

Pel que fa al *Musée d'Arts Décoratifs*, les galeries s'organitzen atenent a criteris cronològics, d'una banda, i a criteris temàtics, d'altra banda. Al primer grup, les sales s'articulen a l'entorn de cinc grans galeries: *Moyen Âge / Renaissance, XVIIe siècle / XVIIIe siècle, XIXe siècle, Art nouveau / Art déco* i *Époque moderne / contemporaine*; pel que fa al segon grup, també són cinc les galeries en què s'organitza: *Galerie d'actualité, Galerie des jouets, Galerie des bijoux, Galerie Jean Dubuffet* i *Galerie d'études*.

Pel que fa al *Musée de la Mode et du Textile* les exposicions són de caire temporal i responen a temes concrets, entre els que predominen els monogràfics sobre creadors de moda.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

En l'exposició permanent del *Musée d'Arts Décoratifs*, a més de trobar objectes pertanyents al món de la indumentària i del teixit com cortines, cobrellits o mostres de tapisseria, hi ha una galeria dedicada a un accessori de la indumentària: les joies. A la *Galerie des bijoux* s'exposen 1.200 peces que recorren la història de la joieria des de l'Edat Mitjana fins el segle XXI i entre les que hi ha anells, fermalls, collars, braçalets que es disposen cronològicament i dels que se'n destaca la visió tècnica, a més de l'estètica. Aquesta galeria dissenyada per l'arquitecte Roberto Ostinelli ocupa deu sales del segon pis del *Musée d'Arts Décoratifs* amb una llum ambiental molt baixa i colors ambientals foscos que aporten un cert ambient místic a les sales.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

El *Musée de la Mode et du Textile* compta amb dues ales del primer i el segon pis de la seu de la rue de Rivoli, on, com ja hem dit, s'exhibeixen les seves col·leccions a través de mostres temporals que acostumen a durar de tres a sis mesos. Entre una exposició i una altra acostuma a haver-hi un període en vuit en que les sales romanen tancades i que va d'un a tres mesos. En alguns casos poden arribar a coincidir dues exposicions alhora, una al primer pis i una altra al segon.

Les exposicions temporals són temàtiques i algunes de les últimes que s'han realitzat són: *Madeleine Vionnet, puriste de la mode*;<sup>546</sup> *Sonia Rykiel, « Exhibition »*; *Valentino, thèmes et variations*; *Christian Lacroix. Histoires de Mode*; *Jean Paul Gaultier / Régine Chopinot. Le Défilé*; *Balenciaga Paris*;<sup>547</sup> *L'Homme paré*; *Yohji Yamamoto « Juste des vêtements »*; *Le cas du sac*; *Schiaparelli*; *Viktor & Rolf par Viktor & Rolf. Première décennie*; *Trop. Bijoux fantaisies, collections Barbara Berger*; *Jacqueline Kennedy, les*

<sup>546</sup> Exposició en curs en el moment de la realització de la present fitxa; l'enllaç web de l'exposició és molt exhaustiu i ofereix des de la possibilitat de veure de prop les seves creacions, amb imatges en alta definició, fins a una entrevista imaginària a Madeleine Vionnet; vegis <<http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/mode-et-textile/expositions-70/actuellement-447/madeleine-vionnet-puriste-de-la/>> [consulta: 5 agost 2009]

<sup>547</sup> Aquesta exposició retrospectiva sobre l'etapa de Balenciaga a París és la que es va veure en el moment de la visita; vegis <<http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/mode-et-textile/expositions-70/archives-71/balenciaga-paris-534/>> [consulta: 5 agost 2009]

*années Maison-Blanche; Les Sixties, mode d'emploi; Au vestiaire. Une histoire de cintres; Couturier superstar; I-SKIN 1.0 + 2.0 Identités virtuelles; Motif(s) Haute Couture; Beaux-restes; « Paris - Tokyo - Paris » 1897-1997. Shiseido, la beauté, i «Touches d'exotisme, XIVE - XXe siècles ».*

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Es realitzen visites guiades i tallers per infants, adolescents, adults i famílies tant a les exposicions com als fons del museu.

#### MATERIALS PUBLICATS

El *Musée de la Mode et du Textile* publica els catàlegs de les seves exposicions.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

Abans de visitar-lo cal consultar la pàgina web per saber si hi ha alguna exposició temporal en curs.

#### IMATGE EDIFICI



### IMATGE INTERIOR

La reproducció fotogràfica de l'interior del museu i les seves exposicions està prohibida.

NOM OFICIAL: Musée du parfum Fragonard<sup>548</sup>

T.7

UBICACIÓ: Grasse i Paris, France

WEB: <http://www.fragonard.com/>

ADREÇA: 20 Boulevard Fragonard, 06130 Grasse, France (seu principal)

TELÈFON: +33 (0) 4 93 36 44 65

FAX: +33 (0) 4 93 36 57 32

EMAIL: [fragonard@fragonard.com](mailto:fragonard@fragonard.com)

DATA DE CREACIÓ: Dècada de 1960

DIA DE VISITA: 20 novembre 2006 (els dos museus-botiga de Paris), 2 maig 2008 (la seu del museu a Grasse)

### CARACTERÍSTIQUES

El *Musée du parfum* de la casa perfumera Fragonard és de caire privat i té tres seus, totes elles associades a una botiga Fragonard: la primera, oberta a la dècada de 1960 al primer pis de l'edifici de la fàbrica de perfums Fragonard; la segona és un museu-botiga i fou inaugurada a París a la rue Scribe, el 1968, i la tercera es troba també a París, al Boulevard des Capucines, i fou oberta l'any 1983. A més, aquesta empresa que fou fundada el 1926 també ha obert al públic la seva fàbrica històrica, l'*Usine Historique* Fragonard, i la fàbrica de flors, totes dues a Grasse, que és una de les localitats tradicionals de fabricació de perfum no només de França, sinó de tota Europa. Per últim, el *Musée provençal du costume et du bijou*, obert el 1997, també forma part d'aquest conjunt d'espais oberts al públic.

El *Musée du parfum*, situat a la primera planta de l'*Usine Historique* Fragonard, és un edifici que fou construït el 1782 amb la funció d'albergar una manufactura de cuir adobat i que al segle XIX passà a ser una manufactura de perfums.<sup>549</sup> El 1926 passà a anomenar-se *Parfumerie Fragonard*, en honor al pintor Jean-Honoré Fragonard, que era natural de Grasse. A la planta baixa de l'edifici encara avui s'elaboren perfums, cosmètics i sabons seguint els mètodes tradicionals. Les visites guiades gratuïtes a la

---

<sup>548</sup> Fonts consultades: MAILLET-CONTOZ, F. A. *Fragonard, 80 ans de passion*. Grasse: Fragonard Parfumeur, 2006; ZANELLA, A. *Le Musée provençal du costume et du bijou*. Roma: Palombi Editore, 2003, i el web de l'empresa perfumera *Fragonard*: <<http://www.fragonard.com>> [consulta: 16 juliol 2009]

<sup>549</sup> De fet, no és estrany aquesta coincidència, ja que moltes fàbriques d'adobar pell manipulaven també perfums, perquè els productes utilitzats en els processos d'adobar eren molt forts i pudents i es feia indispensable un tractament final que neutralitzés les olors.



fàbrica i que mostren els diversos processos que hi ha al darrera de la creació dels seus productes conclouen amb la visita lliure al museu del perfum, que recorre tres mil anys d'història d'aquest producte i compta amb objectes que van des d'ampolles i recipients de perfum, caixes de presentació de les ampolles, alambins, òrgans de perfum, i molts altres documents i aparells diversos que fonamentals per narrar la història de la fabricació d'aquest element accessori de la indumentària, molt apreciat al llarg del temps.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

La museografia utilitzada és de format clàssic, amb objectes disposats en les vitrines segons criteris cronològics i tipològics. La primera sala està dedicada a exemples antics d'estris relacionats amb el perfum i els cosmètics. S'hi poden trobar des d'ungüentaris egipcis, recipients per cosmètics de terracota àtica, mescladors d'essències de vidre d'època romana i cremadors de perfum otomans. En una altra sala s'hi exposa una col·lecció nombrosa de *pomanders*, que són boles metàl·liques –la majoria d'exemples són d'argent treballat i van des de finals de l'Edat Mitjana fins el segle XVIII- amb una cadena que acostumaven a penjar-se de la faldilla, d'un fermall o d'alguna polsera, i que en el seu interior hi duïen herbes aromàtiques que expulsaven olors perfumats. Aquest període que va de l'inici del Renaixement al segle de les llums també està representat per flascons de perfum de vidre i porcellana. El segle XVIII està també caracteritzat per les caixes fetes de pela de bergamota, una planta aromàtica molt cultivada a Grasse, i que fou també utilitzada pels artesans per tal de crear caixes pintades que servien per guardar-hi dolços, tabac i joies. El discurs cronològic segueix amb objectes del segle XIX, que van des d'estoigs amb assortits de productes cosmètics i estoigs d'afaitar amb locions perfumades fins a anells amb flascons amagats, tot passant per bastons de passejar amb perfumers i guants perfumats. El segle XX està representat fonamentalment amb flascons i etiquetes de disseny pertanyents a marques com Christian Dior, Chanel, Lavin, Rochas, Ricci, Balmain, Patou i, sobretot, Fragonard. Aquest discurs històric es troba barrejat amb una disposició a vegades temàtica, que inclou també alambins de coure, decantadors de vidre i algun altre estri tècnic.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

El museu exposa alguns exemples de vestits de camp de mussolina i de cotó del segle XIX que provenen, molt probablement, de la col·lecció del *Musée provençal du costume et du bijou*; i, a més, alguns elements de decoració corporal, com collars, anells i polseres, a més de les *pomanders* o pomes de perfum, que eren considerats també elements decoratius.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

No tenim dades.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Manquen elements de museografia didàctica, més enllà de fulles de sala de format clàssic i d'un mòdul on es poden olorar i identificar algunes dels aromes base emprats en la confecció de perfums.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Els diversos museus Fragonard manquen de departament didàctic, donat que en realitat no són més espais de producció i de venda que, com a valor afegit, ofereixen als seus clients i a tots els usuaris que ho desitgin l'oportunitat de contemplar objectes relacionats amb l'art del perfum.

#### MATERIALS PUBLICATS

El museu publica les guies del *Musée du parfum* i del *Musée provençal du costume et du bijou*, que comparteixen un format força didàctic i atractiu. La guia del *Musée du parfum* inclou una resumida història del perfum i es tracta d'una publicació bilingüe francès-anglès.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

En aquesta fitxa es comenta sobretot el primer museu del perfum que va obrir la casa Fragonard a la seva seu històrica de Grasse. Els altres dos museus, situats al centre de París i que es troben associats a dues botigues, reproduïxen el format expositiu del museu principal i els objectes exposats són similars. Donades les similituds i els apartats coincidents, s'ha considerat innecessari duplicar la fitxa.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Musée provençal du costume et du bijou<sup>550</sup>

T.2

UBICACIÓ: Grasse, Provence Oriental, France

WEB: <http://www.fragonard.com>

ADREÇA: 2 rue Jean Ossola, 06130 Grasse, France

TELÈFON: +33 (0) 4 93 36 44 65

FAX: +33 (0) 4 93 36 57 32

EMAIL: [fragonard@fragonard.com](mailto:fragonard@fragonard.com)

DATA DE CREACIÓ: 1997

DIA DE VISITA: 2 maig 2008

### CARACTERÍSTIQUES

Aquest museu és el quart museu fundat per la casa perfumera Fragonard, que té el seu origen el 1926 a Grasse, a la regió francesa de Provence-*Alpes-Cote d'Azur*. Aquest museu es va inaugurar el 1997 a la seva seu actual, a l'antiga casa noble dels marquesos de Cabris. Mentre els museus precedents són museus dedicats a l'art i la producció del perfum –el primer amb seu a la fàbrica originària, a Grasse, i els altres dos situats al bell centre de París, a prop de l'Opéra Garnier-, el *Musée provençal du costume et du bijou* es va crear per mostrar al públic la col·lecció d'Hélène Costa de vestits femenins i joies provençals.

Pel que fa a la ubicació del museu, aquest es troba a Clapiers-Cabris, situada a l'entrada del centre històric de Grasse. Es tracta d'un edifici amb estructura i exterior característics de les cases de camp de la noblesa del segle XVII, originàriament compostat de tres plantes, i amb un jardí amb vistes a la vall. Aquesta casa noble havia pertangut a la família Grasse-Cabris i a mitjans del segle XVII va passar a mans de la família Clapiers-Cabris, i durant un llarg període de la segona meitat del segle XVIII va ser residència de Louise de Riquetty, germana del comte Gabriel de Mirabeau, casada amb el Jean-Paul de Clapiers, marquès de Cabris. Durant el període revolucionari la casa passà a formar part del patrimoni municipal i va ser la seu del tribunal revolucionari de Grasse; i més tard es va decidir que les dues cases dels Clapiers-Cabris podien servir per “recevoir le monument des Harts et la bibliothèque nationale” i que els

---

<sup>550</sup> Fonts: ZANELLA, A. *Le Musée provençal du costume et du bijou*. Roma: Palombi Editori, 2003 i el web de l'empresa *Fragonard*: <<http://www.fragonard.com>> [consulta: 15 juliol 2009]

jardins eren “propre à cultiver les plantes praires et propres de la botanique”.<sup>551</sup> Finalment, el 1813, la casa fou adquirida per dos venedors de Grasse, els germans Claude i Joseph Courmes, que la van dividir en dos i li van afegir-hi una entrada nova amb una nova escala. Aquesta fou la primera d’una sèrie de reformes que la casa patí al llarg del segle XIX, reformes fetes al gust i necessitats dels seus successius inquilins. Així, s’hi ha perdut gairebé totes les pintures i decoracions de sostre, terra i parets, a més de l’estructura interna original. L’única cosa que ha sobreviscut inalterada ha estat el gran *hall* amb la balustrada de ferro forjat. Les successives divisions en apartaments de la casa es fa palès també des de l’exterior, sobretot pel que fa a les intervencions fetes pels germans Courmes; però malgrat algunes lleus diferències entre la façana principal i la que dóna a la vall la decoració i aspecte exterior mostren encara el sentit d’unitat originari.

La col·lecció del museu comprèn tant peces de vestir com joies de la tradició provençal dels segles XVIII i XIX que duïen les dones de les classes més humils, és a dir, de la petita burgesia, terratinents, artesans i pagesos. Cal tenir present que les dones d’estaments superiors anaven vestides a la moda de la cort, mentre que els estament més baixos vestien segons les tradicions de cada regió. Per aquest motiu, aquest museu és de gran interès, ja que són molt pocs els museus que basen les seves col·leccions d’indumentària en exemplars pertanyents a les classes humils. La col·lecció compta amb alguns conjunts complets de vestits i amb moltes altres peces individuals típiques de la indumentària provençal femenina, com enagos, faldilles –moltes d’elles embuatades-, cossets i jaquetes de diversos tipus, a més d’altres accessoris com arracades, penjolls, mocadors, xals, còfies, etc. Totes les peces són originals dels segles XVIII i XIX i la immensa majoria es troben en excel·lents condicions de conservació. Com ja hem dit, les peces del museu pertanyen a la col·lecció d’Hélène Costa, en part herència familiar, en part adquisicions fetes per ella mateixa al llarg del molts anys.

Pel que fa als espais expositius, els vestits, les joies i altres accessoris del museu s’exposen al llarg de sis habitacions dels apartaments Clapiers-Cabris i ho fan segons sistemes de rotació que impliquen el canvi de totes les peces cada tres anys, per afavorir-ne la seva preservació. La preservació és també el motiu per el qual el museu no té llum natural. Pel que fa al sistema de suport i exposició, la secció de vestits és una

<sup>551</sup> Sessió de la *Société Populaire du 12 frimaire an III*, citat a *Sénéquier*, 1883, p. 162, citat a ZANELLA, A. *Le Musée provençal du costume et du bijou*. Roma: Palombi Editori, 2003.

exposició clàssica basada en maniquins ajustats a les mesures de les dones de l'època i que es troben dins de vitrines cilíndriques de Plexiglàs, que pretén ser una reminiscència de les caixes de plàstic en què es venen les nines amb vestits nacionals i regionals.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

No existeix un guió museològic explícit, sinó que els diversos objectes són exposats més o menys per categories; amb una sala per les joies, altres pels vestits provençals organitzats segons funcions i categoria social.

## ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

L'accés al museu es fa per l'entrada originària de la casa, que dona a un gran *hall*, on hi ha l'escalinata principal i l'àrea de recepció. Els espais expositius del museu es troben a la primer planta, a la que s'accedeix a través de les grans escales. La primera sala està disposada i moblada com un apartament burgès provençal i exposa maniquins amb vestits femenins típics que il·lustren diferents edats i classes socials. La sala següent, a la que s'accedeix a través d'un passadís, és la dedicada a les joies i està precedida per un maniquí que porta, no un vestit tradicional, sinó un vestit de seda a l'estil Watteau de la dècada dels vuitanta del segle XVIII propi de l'alta burgesia. Aquest element està posat per remarcar les diferències en l'estil i la qualitat dels materials entre les classes baixes i rurals i les classes altes urbanes, al mateix temps que mostra que alguns components de joieria eren compartits tant per les classes altes com per les classes populars. La segona sala, la dedicada a les joies dutes per les dones de les classes baixes provençals, és una sala rectangular petita pintada de daurat per evocar la brillantor de l'or. Les joies estan disposades de manera individual dins de petites caixes quadrades que sobresurten de la paret, amb un disseny museogràfic minimalista, efectiu i molt diferent al de la resta de sales. En les caixes s'exposen creus, cadenes per penjar les claus de la casa –dutes per les dones penjades de la faldilla i símbol del poder en l'àmbit domèstic de la dona provençal i que eren part de la dot que havia d'aportar el nuvi-, arracades i fermalls. Pel que fa a la tercera sala, s'hi exposen vestits d'exterior, diversos tipus d'abric i capes i un vestit de núvia del 1843. A la quarta cambra, la més gran, hi ha diversos vestits de dones artesanes i *bastidanes* –les dones dels terratinents- tant del segle XVIII com del XIX. Aquestes dues sales, la tercera i la quarta, són cambres fosques ocupades per les vitrines cilíndriques il·luminades que contenen els exemplars indumentaris. A la

cinquena sala es troben les peces més preuades del museu: tres vestits de *bastidane* del segle XVIII amb exemples rellevants de faldilles amb motius *jardinier*. En aquesta sala hi ha un llit i una alcova que indica la funció originària de la cambra, que és contigua a una petita capella, que està disposada com una habitació de bebè amb un bressol provençal del segle XIX i un maniquí amb un vestit de pagesa.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No tenim dades.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents, més enllà de crear espais que impliquen sensorialment el visitant.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

El museu no compta amb un departament didàctic o educatiu.

#### MATERIALS PUBLICATS

La guia i alhora catàleg del *Musée provençal du costume et du bijou*. En aquest llibre, a més de guia a les sales, s'hi explica també la història de l'edifici on es troba el museu, la història i característiques del vestit provençal i els seus teixits, així com les fonts de l'estudi dels vestits a Grasse. A més, com ja hem dit, fa les funcions de catàleg de peces, amb els apartats temàtics següents: “Jupes et jupons”; “Chemises et corsets”; “Le corsage”; “Fichus et châles”; “Le tablier”; “Coiffes et chapeaux”; “Capes et visites”; “La robe de mariée” i “Les bijoux”. A través dels diversos capítols del llibre es diluciden els diversos costums socials i culturals de la regió implícits en els vestits i les joies.

És una publicació bilingüe francès-anglès.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No hi ha observacions particulars.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR





NOM OFICIAL: Museon Arlaten

T.1

UBICACIÓ: Arles, France

WEB: <http://www.museonarlaten.fr>

ADREÇA: 29 rue de la République, 13200, Arles, France

TELÈFON: 04.90.93.58.11

FAX: 04.90.93.80.55

EMAIL: [noelle.telle@cg13.fr](mailto:noelle.telle@cg13.fr)

DIA DE VISITA: 4 maig 2008

### CARACTERÍSTIQUES

És un equipament creat a iniciativa d'un poeta local Frédéric Mistral (1830-1914), per presentar el panorama de la Provença de la zona del Roine des de finals del segle XVIII fins l'actualitat, i que fou inaugurat el 1899. Es tracta, doncs, d'un dels primers museus etnogràfics de França per conservar els trets d'una cultura regional que es creia amenaçada pels grans canvis que havia comportat el món contemporani i per legitimar una cultura singular. De fet, és alhora un complement del Félibrige, una acadèmia literària de llengua d'Oc creada el 1854.

L'objectiu del museu és descriure “les modes de vie des Provençaux révélés d'abord par les folkloristes contemporains de Frédéric Mistral puis par les études et enquêtes du XXe siècle” a través dels “Près de 30.000 objets et documents issus du quotidien (costumes, mobilier, outils de travail, objets de culte et de superstition, livres, etc.) [que constitueixen] les collections que Frédéric Mistral remet au Conseil général des Bouches-du-Rhône dès 1899, pour assurer la pérennité de ce « lieu de mémoire » populaire.”<sup>552</sup>

Es troba en un edifici al centre de la vil·la d'Arles, el que fou l'antic col·legi de Jesuïtes i l'Hôtel Laval-Castellane. Es tracta d'un palau aristocràtic d'un estil de transició entre finals de l'Edat Mitjana i el Renaixement, que al segle XVII passà a ser propietat dels Jesuïtes. Aquest edifici es troba sobre el fòrum de la ciutat romana. Actualment tot aquest conjunt està en fase de restauració.

Pel que fa a les seves col·leccions, com ja hem dit, el museu compta amb més de 30.000 objectes, als que cal afegir els fons d'arxius i de biblioteques que també posseeix. Es

<sup>552</sup> Font principal: el web del *Museon Arlaten* <<http://www.museonarlaten.fr/museon/CG13/pid/3>> [consultat: 6 agost 2009]

tracta d'una col·lecció eclèctica que ha anat creixent al llarg del segle XX, a partir de la col·lecció inicial de Frédéric Mistral. El fil conductor de tots els materials de la col·lecció és el seu caràcter de testimonis de la vida quotidiana de la Provença al llarg dels segles. El fons del museu compta amb objectes d'allò més diversos que es podrien classificar en: peces relacionades amb aspectes purament etnogràfics –vestits, mobles, música, agricultura, artesanía, etc.-; peces relatives a les belles arts –pintura, escultura, arts gràfiques i fotografia-, i col·leccions científiques –arqueològiques, història natural, numismàtica, etc.-. Un terç dels objectes es presenta en l'exposició permanent, mentre que els altres dos terços es troben als magatzems.

El catàleg de les col·leccions del museu és accessible a través de la base de dades online, *Jaconde*.

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

El museu manca de qualsevol discurs museogràfic, ja que es conforma d'una successió de sales plenes d'objectes de la vida quotidiana provençal ordenats més o menys segons categories objectuals –indumentària, estris agrícoles, objectes de la llar, quadres, etc.-.

L'element museogràfic més didàctic són els diorames, reproduccions d'escenes quotidianes a mida natural, i sembla ser que en el moment de la seva realització es va prendre com a referent les escenes representades en les exposicions universals de finals del segle XIX, així com en els museus escandinaus, com l'Skansen, que en va ser pioner a la dècada dels anys seixanta del segle XIX. Els diorames del *Museon Arlaten* reproduïen escenes que pretenen evocar diferents moments de la vida quotidiana provençal de finals del segle XIX a través d'objectes i de maniquins. Així, és una manera d'explicar visualment els objectes de les col·leccions; ja que si veiem estris concrets en una cuina, entendrem millor el seu ús, o si veiem un maniquí vestit d'una manera determinada amb una força a la mà, comprendrem que es tracta del vestit característic dels camperols, etc.

Els diorames del museu són quatre “La Visite à l'accouchée”, “La Veillée calendale”, “L'Arlésienne en prière dite Pregarello” i “L'Atelier des couturières”, si bé en el moment de la visita només se'n van poder veure els dos primers, perquè els altres estaven en procés de restauració, que preveia restaurar-los tots entre el 2007 i el 2010. Els tres primers, els més antics, es van realitzar entre 1897 i 1899, concebuts per Frédéric Mistral i Emile Marignan, i van ser traslladats al seu lloc actual el 1906; mentre

que el taller de costureres fou realitzat quaranta anys més tard. Pel que fa a les figures són d'un gran realisme, i les va fer l'escultor arletenc Claude-André Férigoule, que es va inspirar en personatges reals.

Pel que fa a *La Visite à l'accouchée* reproduceix una escena burgesa on es representen els rituals posteriors a un part i la visita de les amigues de la mare, que porten regals simbòlics al nounat: un llumí, sal, ous i pa. Tot s'ambienta dins una cambra ricament moblada, amb un gran llit des d'on la mare presenta el seu fill a les amigues. Sembla que aquesta escena pretén ser autobiogràfica, ja que és un record d'infantesa de Frédéric Mistral.

Pel que fa a *La Veillée calendale*, pretén evocar un moment important en la vida dels provençals, la vetlla de Nadal, i que en aquest cas està ambientada en un mas de la regió d'Arles. El nom de *calendale* fa referència a la combinació religiosa i popular pagana de les festes del cicle de Nadal, que a Provença s'anomenaven *Calèndo*, per les antigues celebracions paganes de les *calendes* i que duraven fins el dia 2 de febrer, que el cristianisme celebra com la Verge de la Candelària. El diorama s'encabeix dins la sala principal d'un mas de la regió on personatges, mobiliari i estris recreen un instant, com de la vetlla de Nadal. Sembla una instantània feta al voltant del foc de la llar i de la taula, on es reuneixen els membres de la família i els treballadors del mas, que es poden identificar pels vestits i els atributs –una forca, un bastó, una canya-.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Els diorames de l'exposició permanent del museu contenen, entre molts d'altres objectes, elements d'indumentària que van des de vestits, fins a roba de la llar. En els dos diorames que es van poder veure en el moment de la visita, hi havia exemples d'indumentària del segle XIX masculina, femenina, d'infants i de nadons. A més, hi eren representats diversos tipus de vestit provençal atenent a la categoria social dels seus portadors –vestits de senyores opulentes, vestits del servei d'una casa rica, vestit de pagesos, etc-.

A més, altres sales del museu contenen exemplar d'indumentària. Per exemple, hi ha sales amb vitrines molt arcaiques amb vestits duts per arletencs, però que corresponen a modes aristocràtiques franceses –tant masculines com femenines- del segle XVIII i de principis del segle XIX –hi ha bates de casa, cotilles, jaquetes, ventalls, sabates, còfies, perruques, armilles, barrets, joies, etc.-. A les parets d'aquestes sales, a més de quadres

amb retrats de personatges que vesteixen exemples similars als vestits exposats, hi ha també penjats dibuixos amb instruccions dels passos a seguir per aprendre a col·locar-se els xals i mocadors –*fèchus*–, així com dibuixos de patrons de faldilles i gipons i altres dibuixos il·lustratius, que fins a cert punt es podrien considerar didàctics, sobre peces característiques del vestit arlesià femení, principalment.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Entre les diverses exposicions temporals que es duen a terme al museu, hi ha algunes dedicades a la indumentària com, per exemple, *Trames d'Arménie (1900-1940)*, *Tapis et broderies sur le chemin de l'exil*, *Façon Arlésienne*, *étoffes et costumes au XVIIIe siècle* i *Bijoux, sur un air d'Arlésienne*.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Escenografies: els diorames.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Les activitats culturals i educatives del museu són molt nombroses i n'hi ha de dirigides al públic en general, altres específiques per infants i adolescents, i altres dirigides als mestres i professors.

#### MATERIALS PUBLICATS

Publica molts catàlegs de les exposicions temporals i de les col·leccions que són llibres importants en la contrucció de la història i la compilació de tradicions provençals.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

En el moment de la visita, al mes de maig de 2008, el museu es trobava en plena fase de restauració arquitectònica i museogràfica, motiu per el qual hi havia tancades moltes sales, fet que afecta les dades extretes de l'anàlisi presencial de l'equipament.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Musées des Tissus et des Arts Décoratifs<sup>553</sup>

T.7

UBICACIÓ: Lyon, France

WEB: <http://www.musee-des-tissus.com>

ADREÇA: 34 rue de la Charité F-69002 Lyon

TELÈFON: + 33 (0)4 78 38 42 00

FAX: + 33 (0)4 72 40 25 12

EMAIL: [info@musee-des-tissus.com](mailto:info@musee-des-tissus.com)

DATA DE CREACIÓ: 1950 (amb antecedent en el *Musée d'Art et d'Industrie*, fundat el 1864)

DATA DE RENOVACIÓ: 2006

DIA DE VISITA: 19 gener 2006

### CARACTERÍSTIQUES

El *Musée des Tissus et Musée des Arts Décoratifs* es remunta al *Musée d'Art et d'Industrie*, fundat el 1864 per la cambra de comerç de la ciutat amb l'objectiu de "étudier les institutions nouvellement créées par le Département anglais de la science et de l'art, notamment l'organisation des musées d'industrie." Aquesta idea d'unir art i indústria és importada d'Anglaterra, de la I Exposició Universal, que va tenir lloc el 1851.

En un primer moment es va instal·lar a la segona planta del *Palais de la Bourse*, on hi va estar fins el 1939, quan en esclatar la Segona Guerra Mundial es van evacuar les col·leccions fins el 1945. El 1950 es va inaugurar el nou museu, el *Musée des Tissus et Musée des Arts Décoratifs*, traslladat a l'edifici on es troba en l'actualitat: l'hôtel de Villeroy. Aquest l'hôtel de Villeroy data de 1730 i fou construït per Claude Bertaud de la Vaure com a residència del governador de Lyon. L'edifici, d'estil neoclàssic, reproduïx els tres nivells dels palaus renaixentistes italians i comptava amb un jardí a la façana posterior, avui desaparegut. Des del 1950 s'han anat ampliant i renovant els espais i serveis del museu amb la *Salle des Tapis*, el 1963; la sala d'exposicions temporals, el 1980; el taller de restauració de teixits, el 1985; la biblioteca, el 1989; el banc d'imatges, el 1992, la sala copta, el 1994, i la ampliació del taller de restauració, el

---

<sup>553</sup> Font emprada en la realització de la fitxa: *Musée des Tissus et des Arts Décoratifs de Lyon* <<http://www.musee-des-tissus.com>> [darrera consulta: 6 agost 2009]

1999. Des de 2006, diversos treballs de millora han reorganitzat tant els espais expositius com les exposicions.

Pel que fa a les col·leccions de teixits i altres documents referents a la indumentària es remunten a 1846, i des d'aleshores les adquisicions i donacions s'han succeït fins l'actualitat i han incrementat notablement els fons del museu. Així, els objectes del museu són una suma de col·leccions de particulars, d'antiquaris i de fabricants lionesos. Algunes de les col·leccions, així com les dates en què es van incorporar al museu, són: l'arxiu Dutillieu, 1848; els objectes del "petit musée de fabrique" d'Auguste Gautier; la col·lecció Bert et Reybaud (1862); la col·lecció Bock (1875); la Spitzer (1893); la Bardini (1907); la Coute (1910); l'Arsène-Henry (1962); la Pozzi (1971); la Bianchini Férier (1999), etc.

Pel que fa al contingut, la col·lecció de teixits abasta un registre geogràfic que va d'Est a Oest i una línia cronològica de quatre mil anys. La col·lecció del museu es pot organitzar en les categories següents: teixits egipcis i coptes amb peces que van del 2000 aC fins el segle VIII dC; teixits orientals –amb peces sassànides, catifes, elements bizantins i otomans, sedes Buyid, tapissos Fatimites, sedes perses dels segles XVI al XVIII, etc.-; teixits de l'Extrem Orient –principalment sedes xineses i japoneses dels segles XVIII i XIX; teixits occidentals –que van des d'ornaments litúrgics fins a mostres de teixits estampats, passant per vestits, encaixos, peces de passamaneria, etc. que recullen la història tèxtil de països com Espanya, Itàlia, Anglaterra, Alemanya i França, amb especial protagonisme dels exemples lionesos-.

Per últim, si es té en compte que dins l'hôtel de Villeroy hi ha també el *Centre international d'étude des textiles anciens (Cieta)*, el *Centre textile de Lyon et région*, l'*Association pour l'Université de la Mode* i l'*Association internationale de la soie*, en total es compta amb una col·lecció d'entre 3 i 4 milions de documents.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

Les col·leccions del *Musée des Tissus* s'exposen organitzades en sales que reproduïxen la classificació quadripartida dels fons –egipci i teixits coptes, proper orient, llunyà orient i Europa-, si bé la darrera, en ser la categoria que conté més objectes, es desplega en sales específiques per els exemples de teixit de Lyon, i sales amb exemples de vestits. Des de 2006 el museu està en obres de reestructuració de les exposicions que es van realitzant sala per sala, per evitar clausurar el museu, i que duraran fins el 2011.

## ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

L'exposició dels vestits i de les peces tèxtils es basa en una museografia clàssica que consta fonamentalment de vitrines i cartel·les informatives amb els aspectes tècnics i de procedència bàsics per cada element.

Dins el museu s'exposen alguns vestits essencialment francesos i que daten fonamentalment dels segles XVII i XVIII, si bé hi ha una peça medieval, del segle XIV, l'anomenat "gipó de Charles de Blois". Els vestits exposats estan realitzats fonamentalment amb teles fetes a Lyon, la gran indústria tèxtil de la corona francesa i de tot Europa durant els segles XVII i XVIII, i són exemples de vestits de cort, vestits de ball, vestits "à la française", així com jaquetes masculines i "justaucorps". I molts d'ells són peces amb decoracions afegides amb brodats.

## EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Pel que fa a les mostres temporals del museu totes versen sobre indumentària i/o teixits i són temàtiques. Algunes de les més recents són: *Franck Sorbier. "La Couture Corps et Ame"*; *Déambulations chromatiques: la couleur à travers les collections du Musée des Tissus*; *Dans la peau du gant*; *Le tissu dans tous ses sens*; *Fêtes de la couronne d'Aragon. Dialogues entre les broderies du Musée des Tissus de Lyon et du Musée épiscopal de Vic (14e-17e siècle)*; *Armes et armements du siècle des Lumières*; *Loisirs princiers, la chasse au cœur des collections*, i *Le lion à Lyon, un bestiaire étonnant*.

## EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents en el moment de la visita; desconexim si n'hi ha a les noves instal·lacions.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents en el moment de la visita; desconexim si n'hi ha a les noves instal·lacions.



## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

El museu compta amb un servei d'activitats culturals i pedagògiques d'allò més variades. Es realitzen visites teatrals, musicades, amb dansa, a través de contes; es fan tallers de brodar, de costura i d'estilisme; hi ha visites per famílies, hi ha activitats especialment dissenyades per públics amb limitacions físiques i psíquiques; hi ha visites interactives pels més menuts; hi ha activitats adaptades al currículum de primària i secundària; espectacles i activitats pels adults; conferències i cursos, i un llarg etcètera.

## MATERIALS PUBLICATS

Hi ha algunes publicacions sobre les col·leccions i el museu del *Musée des Tissus* i són les següents: *Les grandes heures de la soierie lyonnaise*; *Musée des Tissus de Lyon. Guide des collections*; *Lyon. Musée des tissus. Musée des arts décoratifs. Catalogue des tapisseries*; *Le Musée des Tissus de Lyon, i Lyon, Musée Historique des Tissus. Soieries sassanides, coptes et byzantines Ve-XIe siècle*. A més, es publiquen els catàlegs de les exposicions temporals tant del *Musée des Tissus* com del *Musée des Arts Décoratifs*, que des de l'any 2008 no s'encarreguen a editorial externes, sinó que el museu mateix compta amb una editorial. Des de 1975 s'han publicat una quarantena de catàlegs.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No hi ha comentaris especials.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR

No és permès fotografiar l'interior del museu.

NOM OFICIAL: Die Kaiserappartements, Hofburg<sup>554</sup>

T.4

UBICACIÓ: Wien, Austrich

WEB: <http://www.hofburg-wien.at/>

ADREÇA: Hofburg, Michaelerplatz 1, 1010 Innere Stadt, Wien, Austrich

TELÈFON: +43-1-81113 0

FAX: +43-1-81113 0

EMAIL: [info@schoenbrunn.at](mailto:info@schoenbrunn.at)

DIA DE VISITA: 11 setembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

Els *Die Kaiserappartements* o apartaments imperials de Viena es troben al cèntric palau de Hofburg, que va ser residència dels monarques austríacs durant més de sis segles. El nucli originari, el castell fortificat del segle XIII, ha estat remodelat i se li han afegit edificis al llarg de tota la seva història fins acabar configurant el que és avui, un ciutat dins una ciutat. El resultat de les ampliacions del palau ha estat una estructura allargada, amb diversos patis interiors de forma irregular i que compta amb més de 240.000 m<sup>2</sup> distribuïts en divuit ales, dinou patis i 2.600 estances, on avui encara hi viuen i treballen unes 5.000 persones.

El palau des d'on els monarques austríacs van governar, primer com a terratinents d'una regió, a partir de 1452 com a emperadors del Sacre Imperi Romà Germànic, i finalment com a emperadors d'Àustria, de 1806 a 1918 –any de la caiguda de l'imperi austríac–, avui en dia continua exercint les funcions de centre polític perquè alberga les oficines del President Federal de la República d'Àustria, l'oficina dels ministres del canceller i les secretaries d'estat. A més, part de les seves dependències alberguen diversos museus com la *Silberkammer* o argenteria imperial, el Sisi Museum i els *Die Kaiserappartements* o apartaments imperials. A més, algunes estances del palau de Hofbourg són ocupades per la *Schatzkammer* o cambra del tresor, que és la secció del *Kunsthistorisches Museum* que conté la col·lecció d'objectes reials medievals més important del món i una col·lecció d'objectes eclesiàstics.

<sup>554</sup> Fonts consultades per la realització del la fitxa: HASLINGER, I.; UNTERREINER, K. *La residencia de la emperatriz Elisabeth. Apartamentos imperiales, Museo Sisi y Platería de la Corte*. Wien: Schoss Schönbrunn, 2000, i el web *Hofburg Kaiserappartements, Sisi Museum, Silberkammer* <<http://www.hofburg-wien.at>> [consulta: 6 agost 2009]

Els *Die Kaiserappartements* eren les habitacions ocupades per la família imperial i el seu servei durant els mesos d'hivern des del segle XVIII, ja que els mesos d'estiu els passaven al palau de Schönbrunn. Avui, les habitacions que es poden visitar són les dinou estances ocupades per l'emperador Franz Joseph i la seva esposa Elisabeth i que són estudis, suites residencials, menjadors, vestidors, sales de gimnàstica, banys i sales de recepció. Aquestes estances es mostren al públic amb un mobiliari i una decoració de màxim rigor i autenticitat històrics que daten majoritàriament de la segona meitat del segle XIX, si bé gairebé totes les estufes de ceràmica són elements del segle XVIII. Les grans làmpades de cristall de Bohèmia són exemplars de la firma de Lobmeyr i van contenir veles fins finals del segle XIX, moment en què el palau va ser proveït d'electricitat.

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

Els apartament imperials són una successió d'habitacions que no tenen altre ordre que l'establert per la disposició arquitectònica de les estances. Cada un dels espais, degudament identificats amb panells informatius, són escenografies que reproduïxen la disposició dels objectes de manera fidedigna i que pretenen aproximar el visitant al Hofburg habitat per la parella imperial més famosa, l'emperadriu Sisi i l'emperador Francesc Josep. Així es poden veure, per exemple, les *suits* separades del matrimoni, i els aparells de gimnàs de l'emperadriu, que era una addicta a la dieta i obsessionada amb la seva figura, doncs se sabia observada i imitada per la resta de consorts europees.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Al llarg de totes les estances es troben teixits que cobreixen les parets, que entapissen cadires i butaques, o que decoren llits i taules.

A més, a la sala d'espera per entrar a la cambra d'audiències, on l'emperador oferia audiències generals dos cops per setmana, hi ha exposats vestits tradicionals que representen la varietat cultural de l'imperi austríac de principis del segle XX. A més, també s'exposen uniformes de diverses graduacions pertanyents a la guàrdia i als exèrcits de l'emperador Francesc Josep. Els maniquins que els serveixen de suport són antropomòrfics, si bé no realistes, ja que reproduïxen els volums del cos amb làmines de fusta de dos a tres centímetres de gruix enganxades. Hi ha un model masculí i un femení, que s'individualitzen a través de perruques, bigotis i barrets.

L'emperador podia arribar a rebre més d'un centenar de persones en un matí d'audiència. Qualsevol súbdit de l'imperi podia anar a ser rebut per l'emperador, amb sol·licituds de molt diversa naturalesa –queixes, agraïments per haver rebut alguna condecoració o favor imperial, etc.-. Hi havia regulacions que detallaven la indumentària adient per presentar-se davant l'emperador i que era uniforme, pels militars, vestit de gala o, en el cas de les dones, vestit de cua negra. Pel que fa les persones de condició més humil, duïen els vestits de la regió a que pertanyien i que es troben exposats a la sala d'espera. Es tracta d'exemplars de vestit masculí i femení representatius d'algunes de les terres i regions més importants de la monarquia – Hongria, Bohèmia, Venècia, Croàcia, Eslavònia, Sèrbia Vojvodina, Caríntia, Estíria i Tirol-, i que, com ja hem dit, aporten una idea de la magnitud i varietat cultural i ètnica dels dominis de la monarquia austrohongaresa.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No hi ha notícies.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

No hi ha notícies.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents, més enllà de cartel·les de sala i de les audioguies.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Inexistent.

#### MATERIALS PUBLICATS

Guia conjunta de la Silberkammer, del Sisi Museum i els Die Kaiserappartements.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No hi ha observacions particulars a fer.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Sisi Museum, Hofburg<sup>555</sup>

T.9

UBICACIÓ: Wien, Austrich

WEB: <http://www.hofburg-wien.at/>

ADREÇA: Hofburg, Michaelerplatz 1, 1010 Innere Stadt, Wien, Austrich

TELÈFON: +43-1-81113 0

FAX: +43-1-81113 0

EMAIL: [info@schoenbrunn.at](mailto:info@schoenbrunn.at)

DATA DE CREACIÓ: 2004

DATA DE RENOVACIÓ: 2009

DIA DE VISITA: 11 setembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

S'hi accedeix des de l'Escalinata de l'Emperador i està situat al llarg de dos passadissos de tres de les estances imperials de manera que connecta amb els *Die Kaiserappartements*.<sup>556</sup>

Molts dels objectes de les col·leccions sobre l'emperadriu Sisi es troben exposats a les sales dels apartaments imperials i d'altres al museu dedicat a aquest personatge emblemàtic del final de la monarquia austríaca.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

Aquest museu monogràfic sobre l'emperadriu Elisabeth d'Àustria es caracteritza per una museografia moderna amb un disseny molt curós que juga amb els efectes d'il·luminació dramàtics tot creant espais de llum i ombra, amb unes formes i siluetes molt sinuoses –que recorden la darrera etapa de la seva vida, sempre vestida de negre pel suïcidi del seu únic fill, insociable i tancada en si mateixa- i creant efectes mirall de repetició i trencament.

El discurs del museu comença amb el final biogràfic de la emperadriu, la seva mort, punt de partida del mite i excusa per indagar sobre la seva vida. Així, la primera sala, *Der tod*, és una petita sala dedicada a la mort de l'emperadriu, que va esdevenir quan el

<sup>555</sup> Fonts consultades: HASLINGER, I.; UNTERREINER, K. *La residencia de la emperatriz Elisabeth. Apartamentos imperiales, Museo Sisi y Platería de la Corte*. Wien: Schoss Schönbrunn, 2000, i *Hofburg Kaiserappartements, Sisi Museum, Silberkammer*: <<http://www.hofburg-wien.at/>> [consulta: 7 agost 2009]

<sup>556</sup> Vegis l'apartat "característiques" de la fitxa dels *Die Kaiserappartements* per més informació sobre el palau de Hofburg, seu del *Sisi Museum*.

10 de setembre de 1898 fou assassinada, i que està presidida per la seva màscara fúnebre il·luminada teatralment en mig d'un ambient fosc. La sala següent que correspon a un llarg passadís, està presidida per rèpliques de diverses estàtues d'Elisabeth de Baviera i alguns objectes i fragments de pel·lícules que introdueixen el visitant en el mite de Sisi creat *postmortem*. Al llarg d'aquesta sala es posa de manifest com abans de la seva mort no havia estat un personatge excessivament popular i com va ser arrel del seu assassinat que es va desplegar una campanya de màrqueting per revitalitzar la seva figura. De seguida es van erigir imatges, monedes i altres objectes commemoratius de l'emperadriu, ara venerada per la seva bondat i generositat. Entre la literatura i cinematografia que s'ha creat al voltant d'aquest personatge neoromàntic hi ha la famosa trilogia *Sisi*, de Ernst Marischka on l'emperadriu era immortalitzada per Romy Schneider.

La tercera sala està dedicada a la infantesa d'Elisabeth de Baviera a Munich i a Possenhofen, al llac Starnberg i a la història de com va conèixer el seu cosí, l'emperador Franz Joseph, a Ischl, en la cerimònia d'aniversari d'aquest. Aquest es va enamorar perdudament d'ella i al cap de pocs dies, el mateix estiu de 1853, es van prometre, quan ella comptava tan sols amb quinze anys. Des del primer moment Sisi es va sentir superada amb les atencions que rebia i en adonar-se des del principi dels efectes negatius que ser esposa de l'emperador li suposaria a la seva llibertat. En aquesta sala, entre d'altres objectes, hi ha una reconstrucció del vestit que va dur Sisi la nit abans del seu casament i una invitació del seu casament.

La següent estança rememora la seva vida a la cort i com defugia en la mesura que podia les seves obligacions oficials, que sentia com una llosa. A la sala s'han reunit per primer cop els retrats més famosos de l'emperadriu i s'exposen juntament amb reproduccions de joies que li havien pertangut i que ja no existeixen. Aquestes peces de joieria han estat reconstruïdes en col·laboració amb la firma Swarovski i algunes es corresponen amb les peces que apareixen als retrats originals que pengen de les parets de la sala –en especial el joc d'estrelles de decoració capil·lar representat a un quadre de F.X. Winterhalter del 1865-.

La sala següent està dedicada als darrers anys de la seva vida refugiada en si mateixa, obsessionada i dedicada a cultivar la seva bellesa amb dietes estrictes i practicant esport de forma compulsiva. A partir de la mort del seu únic fill, el 1889, es va tornar cada cop més aspra i esquiva i insociable. En aquest àmbit es pot visitar la carrossa de tren on



viatjava l'emperadriu per evadir-se del món constret de la cort. S'hi exposen també tota una sèrie d'objectes que fan referència a la seva obsessió pel físic, com una bàscula, i altres peces de vestir com guants, vanos, vels, para-sols i barrets, que emprava per protegir-se tant del sol com de les mirades alienes. A més, apareix una reproducció a escala de l'emperadriu, un maniquí negre vestit de dol rigorós dins una vitrina cilíndrica amb una tènue il·luminació blavosa que intensifica la fredor de l'ambient. Aquesta posada en escena fa referència a aquesta personalitat definitiva distant, trista i esquerpa. El darrer àmbit està dedicat al seu assassinat a Gènova a mans d'un anarquista italià anomenat Luigi Lucheni, que havia descobert la identitat falsa amb què viatjava i que era la de "Comtessa de Hohenembs". Aquest espai està presidit per la llima amb què Lucheni la va apunyalat i per parets plenes de gravats invertits que reproduïxen les escenes com si es tractés de negatius de fotografia. De fet, sembla ser que Sisi no es va adonar d'haver estat ferida i va afanyar-se per pujar al vaixell on es dirigia. Fou un cop dins quan va perdre el coneixement i, en afluixar-li la cotilla, es van adonar de la ferida al pit, de la que va morir poc després a l'hotel. El cos fou enterrat a la cripta imperial de l'església dels Caputxins. Amb la seva tràgica mort es van silenciar les crítiques que havia rebut al llarg de la seva vida i ha perdurat per la història com una emperadriu bella i inaccessible.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

En tractar-se d'un museu dedicat a un personatge tan associat a la moda de la segona meitat del segle XIX com l'emperadriu Sisi no es estrany trobar-hi objectes indumentaris. Com ja hem dit, es tracta sobretot de reproduccions d'alguns dels seus estils més memorables, com els vestits de nit de la primera etapa a la cort, juntament amb rèpliques d'algunes de les joies que va lluir, i els vestits foscos que va portar els darrers anys de la seva vida. Com ja hem dit, es troben també moltes altres peces de complements del vestit com ventalls de plomes, guants i mitges, barrets, para-sols, etc.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Sembla que es tracta d'un museu sense espai per exposicions temporals.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Ho desconeixem.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

L'elecció d'una museografia simbòlica i que apel·la les emocions correspon a una certa voluntat didàctica. A més, el recorregut per les diverses sales correspon a un guió organitzat on els textos explicatius són escassos i estan jerarquitzat, de tal manera que el visitant de seguida rep el missatge de cada àmbit. Per últim, la utilització discreta d'objectes n'afavoreix la comprensió, perquè es tracta d'una tria acurada que concentra l'atenció de l'espectador.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Malgrat el disseny didàctic del museu, les peces d'indumentària no compten amb un tractament didàctic especial.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No en tenim notícies.

## MATERIALS PUBLICATS

Guia conjunta de la Silberkammer, del Sisi Museum i els Die Kaiserappartements.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

Les exposicions del museu han estat renovades al llarg de la primera meitat del 2009 que no queden reflectits en aquesta fitxa, perquè ens atenem a la visita realitzada el mes de setembre de 2008. Sembla ser que amb aquesta renovació del museu s'hi ha afegit un espai permanent per exposar rèpliques de les joies de dol que va dur Sisi des del moment de la mort del seu únic fill i fins el moment de la seva pròpia mort; es tracta de peces fetes amb lignit negre polit.

## IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Schloss Schönbrunn<sup>557</sup>

T.7

UBICACIÓ: Wien, Austrich

WEB: <http://www.schoenbrunn.at/>

ADREÇA: Schönbrunner Schloßstraße 47-49, 1130, Wien, Austria

TELÈFON: +43 1 811 13-0

FAX: +43 1 812 11 06

EMAIL: [info@schoenbrunn.at](mailto:info@schoenbrunn.at)

DATA DE CREACIÓ: 1992

DIA DE VISITA: 12 setembre 2009

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta del palau d'estiu dels Habsburg austríacs des del segle XVIII i està considerat un dels monuments culturals més importants del país, fins el punt que des del 1996 tot el seu conjunt –incloent-hi el parc i els jardins, els edificis adjacents, les fonts, estàtues i el zoo –el més antic d'aquest tipus- formen part del llistat de monuments Patrimoni de la Humanitat de la UNESCO. Amb la caiguda de la monarquia austríaca i l'inici de la república, el 1918, va passar a l'administració pública i el 1992 es va crear una societat, la *Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H. (SKB)*, per administrar el palau com una societat de responsabilitat limitada que té com a tasques, d'una banda, explotar el palau com a atractiu cultural i turístic, i, de l'altra, conservar i mantenir-lo com a monument. S'entén que dels beneficis extrets de la posada en valor del palau i de les entrades i visites al palau, els hivernacles i el zoo, així com d'altres activitats, com les concerts a l'Orangerie, aquesta societat ha de sufragar els costos de totes les obres de restauració necessàries sense recórrer a ajudes públiques. Sota supervisió de la *Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsges.m.b.H. (SKB)* hi ha també la *Silberkammer*, del *Sisi Museum* i els *Die Kaiserappartements*.

Els antecedents del palau de Schönbrunn es remunten a l'Edat Mitjana, a un conjunt d'edificis coneguts com el Katterburg des de principis del segle XIV i que pertanyien al monestir de Klosterneuburg. No va ser fins el 1569 que la finca passà a ser propietat dels Habsburg amb Maximilià II, que la van posseir fins el 1918.

Fou a finals del segle XVII quan Leopold I va endegar les grans obres de construcció d'un palau sumptuós que seguís l'estil del palau de Versailles, aparador i model a seguir

---

<sup>557</sup> Font: el web de *Schofs Shoenbrunn* <<http://www.schoenbrunn.at>> [darrera consulta: 10 agost 2009]

pels grans monarques europeus. Al llarg del segle XVIII es van succeir els treballs de construcció, amb grans innovacions respecte el projectes inicial sota el govern de l'emperadriu Maria Teresa i no se'ls va donar fi fins després de la mort de la mateixa. En aquest període d'esplendor el palau era emprat només com a residència d'estiu, i després de la mort de l'emperadriu va passar un període de cert oblit, durant el qual fou ocupat per Napoleó en dues ocasions. Finalment, tornà a recuperar el seu esplendor en època de l'emperador Francesc Josep, ja que fou el palau on va néixer i on va passar els estius de la seva infància, i ja emperador el va fer la seva residència preferida, amb els meravellosos jardins barrocs que l'envoltaven.

El palau compta amb més de quaranta estances reials obertes al públic i amb altres edificis d'interès inserits al llarg i ample dels jardins; edificis com l'Orangerie, la casa de les palmeres, el jardí botànic o el zoo.

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

La visita al palau es individual i es realitza amb el suport d'una audioguia que facilita el recorregut una mica intricat per les estances del palau. La visita comença a l'ala oest del palau, un cop pujades l'Escalinata Blava, amb els apartaments de l'emperador Francesc Josep i la seva dona, Elisabeth, que mostren mobles i decoracions del segle XIX. La visita continua amb les estances oficials de l'ala central. D'allà, el recorregut passa als apartaments amb riques decoracions barroques que un cop van ser ocupats per Maria Teresa. El recorregut finalitza amb els apartaments que van ocupar els pares de l'emperador Francesc Josep, l'arxiduquessa Sofia i l'arxiduc Francesc Carles. Pel que fa a la planta baixa, es visiten els *Gisela-Appartement*, els *Goess-Appartment* i els *Kronprinzenappartement* recoberts de frescos de Johann Bergl.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Els elements d'indumentària i teixit que es troben al llarg del recorregut per les habitacions del palau es troben sobretot en forma de teixits decoratius de parets, cadires, llits i catifes. En aquest sentit, destaquem l'estança de l'emperadriu Maria Teresa, que alberga l'únic llit que sobreviu de la cort imperial vienesa i que fou construït en època del matrimoni de l'emperadriu Maria Teresa i es trobava originàriament als seus apartaments del Hofburg. El llit presenta uns sumptuosos cortinatges de vellut vermell

brodats amb fil d'or i plata a joc amb les peces que cobreixen les motlures centrals de les parets.

En l'avantsala dels apartaments de l'emperador Francesc Josep, coneguda com *Gardezimmer*, cambra dels guardes i que era el lloc on la guàrdia real s'apostava per protegir l'entrada als apartaments privats de l'emperador, hi ha quatre maniquins de característiques idèntiques als que es troben al palau de Hofburg<sup>558</sup> vestits amb uniformes pertanyents a la guàrdia de l'emperador.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

No hi ha notícies.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Existeix una àrea didàctica d'entrada exclusiva per públic infantil on els vestits són els protagonistes alhora d'explicar en activitats d'alt grau d'interactivitat. Hi ha tot un seguit d'armaris amb reproduccions d'indumentària reial i del servei reial que cobreix les diverses èpoques del palau.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

No hi ha didàctica inserida dins l'exposició.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Ho desconeixem.

#### MATERIALS PUBLICATS

No hi ha notícies.

---

<sup>558</sup> Vegis l'apartat "elements d'indumentària presents a l'exposició permanent" de la fitxa dels *Die Kaiserappartements* del palau de Hofburg.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

La través del web del palau es pot fer una visita virtual per les estances amb imatges que es despleguen en un gir de 360°. <sup>559</sup>

Algunes estances del palau estan habilitades per celebrar-hi diversos esdeveniments culturals i socials: conferències, banquets de boda, concerts, visites guiades nocturnes, etc. Fins i tot, s'ofereix la possibilitat de ser "Sisi" per un dia contractant el servei de l'empresa *Luxury Alliance* que s'encarrega de fer reviure els clients un dia de gala i cerimònia a la cort. Es tracta d'una espècie d'acció de *re-enactment* en què els clients arriben amb carrosses reials vestits amb reproduccions rigoroses de vestits duts per l'emperadriu i l'emperador i gaudeixen d'un vespre complet, amb sopar servit a la vaixel·la reial, amb un concert de l'orquestra imperial i filharmònica que toca amb instruments d'època, etc. <sup>560</sup>

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR

<sup>559</sup> Vegis *Schofs Schoenbrunn*: <<http://www.schoenbrunn.at/en/things-to-know/360-view.html>> [consulta: 10 agost 2009]

<sup>560</sup> Vegis el web de l'empresa *Luxury Alliance*: <[www.luxuryalliance.at](http://www.luxuryalliance.at)> [consultat: 10 agost 2009]





## T.1

NOM OFICIAL: Wagenburg und Monturdepot - Kunsthistorisches Museum, Schönbrunn<sup>561</sup>

UBICACIÓ: Wien, Austrich

WEB: <http://www.khm.at/en/museum-of-carriages-and-department-of-court-uniforms/>

ADREÇA: Palau de Schönbrunn, Schönbrunner Schloßstraße 47-49, 1130, Wien, Austria

TELÈFON: +43 1 525 24- 0

EMAIL: [info.wb@khm.at](mailto:info.wb@khm.at)

DIA DE VISITA: 12 setembre 2009

### CARACTERÍSTIQUES

El *Wagenburg und Monturdepot*, Museu de carruatges i departament d'uniformes de cort, alberga i exposa l'antiga flota de vehicles de la cort vienesa. En el moment de la fi de la monarquia austríaca, el 1918, dels més de sis-cents vehicles que ocupaven els estables imperials havien sobreviscut un total de cent vehicles, entre carruatges, trineus, cadires de mans i palanquins juntament amb els seus respectius arnesos i selles, mentre que la resta es van repartir per a ús dels representants de la nova república, als estats emergents de la divisió de l'imperi i a una nova companyia federal de transports que els va emprar amb fins comercials. Des d'aleshores fins els nostres dies la col·lecció ha incrementat fins arribar a un total de cent setanta vehicles.

Entre aquests carruatges, que eren emprats tant per la família reial com per dignataris i alguns servents i actors de la cort, hi havia carruatges barrocs de gala, vehicles d'esbarjo, vehicles de càrrega, etc.

El 1922 la col·lecció de vehicles que en va restar va passar tutela del *Kunsthistorisches Museum* i es van traslladar dels antics estables de la cort a l'Escola d'hivern d'equitació, on encara hi són avui. Pel que fa a les *librees* i uniformes oficials també van passar al fons del *Kunsthistorisches Museum*, però en un grup molt reduït, perquè la gran majoria van ser reclamats pel nou estat per cobrir funcions oficials. Aquest fou l'origen de dues noves col·leccions del *Kunsthistorisches Museum*, el *Wagenburg* i el *Monturdepot*, que en un principi van ser afegides a la col·lecció d'armes i armadures. En un principi se'ls

<sup>561</sup> Font consultada: el web del *Kunshistorisches Museum* <<http://www.khm.at/en/museum-of-carriages-and-department-of-court-uniforms/>> [consulta: 11 juliol 2009]

hi va prestar molt poca atenció i, fins i tot, part dels uniformes van ser venuts i emprats en pel·lícules.

El futur d'aquestes dues col·leccions va virar dràsticament quan entre el 1947 i el 1950 se les va considerar col·leccions independents i van començar les tasques de catalogació i restauració de les peces, urgents en el cas dels carruatges, ja que molts havien patit grans destrosses durant els bombardejos de la Segona Guerra Mundial. A més, es va seguir una política de compra a baix preu d'uniformes que havien pertangut a diplomàtics, a servents de la cort i a dignataris reials, així com altres objectes que un dia havien format part de la família imperial així com d'altres famílies aristocràtiques.

A partir de la dècada de 1990 les peces de totes dues col·leccions van patir una revalorització que parteix d'una revisió teòrica del seu valor històric, ja que ara no només s'até al seu valor artístic indubtables, sinó que es té en compte que són exponents de la història de la tecnologia del transport i elements que formaven part de la vida quotidiana de la cort així com de les seves pràctiques cerimonials. És per aquests motius que en els darrers vint anys s'han sotmès a una recerca molt més completa i que ha assentat les bases de treballs de recerca futurs.

Pel que fa a les peces més destacades de la col·lecció es troben la "Carrossa imperial" daurada, el Carruatge *carrusel* daurat de l'emperadriu Maria Teresa, el trineu bressol del fill de Napoleó, el cotxe funerari de la cort vienesa, el *Landaulet* personal de l'emperadriu Elisabeth i l'únic automòbil de la cort conservat del 1914.

El Departament d'uniformes de la cort és una de les més importants col·leccions d'indumentària de cort del 1800 al 1918 del món. Una part destacada d'aquesta col·lecció la formen els vestits de l'emperadriu Sisi, que s'exposen en part al Museu de carruatges i uniformes del palau de Schönbrunn, tant en la mostra permanent com en exposicions temporals.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

El museu consta de tres espais diferenciats. El gran espai dedicat als carruatges i vestits tant dels conductors i lacais com de la família imperial del segle XIX i un segon espai amb els exemplars del segle XVIII. Hi ha un petit altell amb altres elements relacionats, com quadres, fuets, esperons, selles de muntar, etc.

Alguns dels carruatges van acompanyats de figures de cavalls degudament guarnits i equipats per donar a entendre la força motriu necessària per tirar de les carrosses.

## ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Com ja hem dit, exposats entre els vehicles hi ha diversos vestits pertanyents al servei de la cort destinat als carruatges. Trobem, entre d'altres, una *librea* de gala amb l'armilla corresponent, totes dues peces del 1900 –Inv. No. MD\_U\_16\_1 i MD\_U\_17-, totes dues peces són negres i estan decorades amb galons daurats; hi ha també un uniforme de lacai del 1872 i inventariat amb el No. MD\_U\_669; i una *librea* del 1915 –Inv. No. MD\_U\_1013-.

Juntament amb aquest vestit de representació, hi ha exposats en grans vitrines quadrangulars exemples de vestits pertanyents a l'emperadriu Sisi i uniformes de gala de l'emperador. Els més destacats són un uniforme de Mariscal del camp del 1914 –Inv. No. MD\_N\_180 i MD\_N\_261-. Es tracta d'un uniforme hongarès amb una jaqueta “Attila” de color blau clar grisós que es lliga a la part frontal amb una tanca hússar amb passamaneria d'or. Pel que fa a les mànigues i al coll, sobre tela vermella, porten decoracions brodades en or que simulen fulles d'acant, símbol de rang. Aquesta jaqueta és acompanyada d'un parell de pantalons negres decorats amb dues franges vermelles a les costures laterals externes. Acompanya aquest uniforme, dins la mateixa vitrina, un maniquí amb un vestit de 1880 dissenyat per la Sisi per la seva modista preferida, la Fanny Scheiner –Inv. No. MD\_N\_124-. Es tracta d'una peça de setí color ivori amb un tul de seda i aplicacions de xenilla. Com molts vestits de color clar que havien portat l'emperadriu, amb la imposició del negre en la seva indumentària va passar a una nova portadora. El 1962 un descendent de la dinastia imperial el va donar al *Kunsthistorisches Museum*.

Un altre parell de vestits exposats són un uniforme de gala de Mariscal de Camp alemany de 1910 –Inv. No. MD\_N\_471-, amb jaqueta blanca amb decoracions vermelles i daurades als punts i el coll i pantalons vermells amb dues franges daurades als laterals externs, i pertanyent a l'emperador Francesc Josep, i un vestit de cort portat per l'emperadriu Sisi el 1877 –Inv. No. MD\_N\_123-. Es tracta d'un vestit de seda negra moaré en dos parts: una faldilla a sobre de la qual hi va una peça que cobreix la part superior del cos cau pels costats allargant-se pel darrera en una gran cua rodona. La cua del vestit es deu al fet que és un vestit de cerimònia; la longitud de la cua depenia de la importància de la ocasió. En aquest cas el color negre respon al fet que, mentre els vestits de cort durant la primera meitat del segle XIX van ser fonamentalment de colors

clars, a partir de la segona meitat del segle el negre es considerava un color especialment elegant i, doncs, idoni per les celebracions i festivitats.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Del 30 de maig de 2008 al 31 de desembre de 2009 *Sisi auf der Spur. Kutschen, Kleider, Kultobjekte der Kaiserin Elisabeth von Österreich*, que mostra una sèrie d'objectes que van des de carruatges, vestits i altres curiositats de l'emperadriu Elisabeth d'Àustria.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents. Més enllà de cartel·les i panells informatius.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No en tenim notícies.

#### MATERIALS PUBLICATS

S'editen postals amb alguns dels objectes de les col·leccions i el catàleg específic d'aquest museu.<sup>562</sup>

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No hi ha observacions particulars.

#### IMATGE EDIFICI

---

<sup>562</sup> Vegis el catàleg *on-line* de la botiga del *Kunsthistorisches Museum* <<http://ecommm.khm.at>> [consulta: 10 agost 2009]



IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Schatzkammer - Kunsthistorisches Museum<sup>563</sup>

T.4

UBICACIÓ: Wien, Austrich

WEB: <http://www.khm.at/schatzkammer/>

ADREÇA: Hofburg, Schweizerhof A-1010, Wien, Austrich

TELÈFON: +43 1 525 24- 0

EMAIL: [info.kk@khm.at](mailto:info.kk@khm.at)

DATA DE CREACIÓ: segles XVI, obertura del museu 1954

DATA DE RENOVACIÓ: 1983-1987

DIA DE VISITA: 11 setembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

El *Schatzkammer* o la cambra del tresor forma part de la col·lecció del *Kunsthistorisches Museum* de Viena, però en comptes d'ubicar-se en el monumental edifici de Maria Theresien-Platz que és la seu del museu d'història de l'art de la ciutat, es troba ubicat al palau de Hofburg.<sup>564</sup> Aquesta cambra consta de dues col·leccions principals: el Die Geschichte der Weltlichen Schatzkammer –el tresor secular- i Die Geschichte der Geistlichen Schatzkammer –el tresor eclesiàstic-. El primer, ofereix un panorama únic que abasta més d'un mil·lenni d'història europea i que, entre d'altres, compta amb la col·lecció d'objectes reials medievals més important del món. Pel que fa al segon, presenta objectes que il·lustren segles d'història de l'art i la religió i que van des de relíquies medievals fins a objectes de la religiositat popular austríaca. En qualsevol cas, degut a l'estreta relació entre la dinastia Habsburg i la religió catòlica, tots dos tresors comparteixen història.

Sembla ser que el tresor ha estat al palau de Hofburg des de pràcticament el principi, de fet, hi ha documents que ja el 1337 localitzen una cambra de seguretat darrera la capella imperial de Hofburg on es guardaven els objectes fets d'or i plata, monedes, pedres precioses, joies i documents legals i emblemes de poder i relíquies religioses que legitimaven el poder dels Habsburg. Entre els segles XVI i XVII es va edificar una ala a la zona nord-oest del palau per encabir-hi el tresor, que dos segles més tard havia sumat a la col·lecció medieval molts altres objectes com rellotges i autòmats, vasos i recipients

---

<sup>563</sup> Font consultada per la realització de la fitxa: el web del *Kunsthistorisches Museum* <<http://www.khm.at/schatzkammer>> [consulta: 7 agost 2009]

<sup>564</sup> Vegis l'apartat "característiques" de la fitxa dels *Die Kaiserappartements* on es donen més detalls sobre la història i les instal·lacions del palau de Hofburg.

fets de metalls i pedres precisos, elements d'ivori i fusta tallada, així com objectes propis de gabinets naturals, pintures i escultures. Dins algunes estances d'aquesta nova ala, que s'anomena "Kunsthau" –casa de l'art-, s'exposa avui part de la col·lecció del tresor.

No va ser fins el segle XIX que les col·leccions imperials van patir una reformulació i reorganització definitives sota els criteris academicistes i el sorgiment de diverses tipologies de museus. Va ser aleshores quan es va fundar el *Kunsthistorisches Museum*, inaugurat el 1891, amb un nou edifici on hi van anar a parar les col·leccions d'art i d'història; mentre les antigues col·leccions d'elements simbòlics de la casa Habsburg i alguns objectes personals de membres de la dinastia, juntament amb objectes cerimonials més recents van romandre a les cambres del Hofburg. L'aspecte actual de les sales d'exposició del Hofburg es deu a les obres realitzades entre 1983 i 1987.

Les vicissituds del tresor eclesiàstic i el laic van anar unides fins finals del segle XVIII, quan l'emperador Josep II va traslladar el primer un altre cop a la sagristia de la capella imperial, on va restar inaccessible al públic fins el 1918, moment en què es tornen a unir totes dues col·leccions sota la salvaguarda del *Kunsthistorisches Museum*.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

Hi ha una certa disposició cronològica al llarg de les sales del museu que agrupa els objectes de cerimònia per fases de la història de la dinastia Habsburg, com a monarques d'un territori feudal, com a emperadors del Sacre Imperi Romà Germànic, com a emperadors d'Àustria i com a monarques. Intercalades es troben les sales amb objectes i indumentària litúrgica. També hi ha una sala on es mostren algunes de les peces del tresor que fan referència a l'herència borgonyesa, amb especial protagonisme d'elements de l'ordre del toisó d'or.

## ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Els elements referents a la indumentària són sobretot peces d'indumentària litúrgica i peces d'indumentària i complements reials cerimonials. Entre les peces de vestir més antigues hi ha el conjunt de peces dut pels reis i emperadors en les cerimònies que consistia en dalmàtiques, albes, calces, guants, sabates, estoles, mantells, ceptres, corones i *orbis*. Una de les peces més emblemàtiques d'aquest conjunt és precisament el mantell semicircular del segle XII fet de seda vermella i brodat amb or, perles i plaques

esmaltades obra d'artesans àrabs dels tallers reials de Palerm i que havia pertangut als reis normands de Sicília. A cada meitat del semicercle es mostren en perfecta simetria dos lleons –col·locats esquena contra esquena i separats per una palmera, l'arbre de la vida per la tradició àrab- que aixafen amb les urpes sengles camells; els lleons simbolitzen la victòria del futur governant envers els seus adversaris. Una altra peça interessant és la dalmàtica de les àguiles, de la primera meitat del segle XIV, una túnica que cau fins el terra feta de damasc vermell confeccionat amb seda xinesa sobre el que hi ha aplicats seixanta vuit medallons de seda daurada brodats amb àguiles bicèfales.

La corona imperial del segle XIII té forma octogonal i és feta d'or. Quatre de les vuit cares estan decorada amb representacions d'episodis de l'Antic Testament fets amb esmalt encastat, i intercalades entre elles, les altres quatre cares estan decorats amb pedres precioses i perles de diverses mides. Una gran creu corona la placa frontal.

La resta de peces de l'aixovar medieval que s'exposen al públic al *Schatzkammer* són de categoria i riquesa similar. Degut a la fragilitat dels materials aquesta indumentària s'exposa en condicions lumíniques per sota dels 50 lux, en sales amb parets negres, per tal que absorbeixin la llum excedent.

A més d'aquest conjunt medieval, hi ha mantells de coronació més moderns, folrats d'ermeni, tant de seda com de vellut, dels segles XVIII i XIX, i altres ceptres, bastons de comandament, *orbis* i corones d'època moderna; així com tabards cerimonials d'alabarders imperials amb decoracions heràldiques. S'hi exposen també gran part de la col·lecció de joies pertanyents a membres de la família reial de diverses èpoques, així com algunes peces indumentàries d'aixovars de bateig, com el de la reina Maria Teresa. Entre les peces d'indumentària religiosa hi ha, sobretot, capes pluvials, casulles i dalmàtiques, la majoria dels segles XVII i XVIII; a més de creus i anells cardenalicis.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.



ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ  
D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O  
DIDÀCTICA

No.

MATERIALS PUBLICATS

Existeix el catàleg de la col·lecció i guia de l'exposició.

OBSERVACIONS PARTICULARS

Sense observacions particulars.

IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Kunsthistorisches Museum<sup>565</sup>

T.1

UBICACIÓ: Wien, Austrich

WEB: <http://www.khm.at/en/kunsthistorisches-museum>

ADREÇA: A-1010 Wien, Maria Theresien-Platz, Austrich

TELÈFON: +43 1 525 24- 4025

EMAIL: [info@khm.at](mailto:info@khm.at)

DATA DE CREACIÓ: 1889

DIA DE VISITA: 13 setembre 2009

### CARACTERÍSTIQUES

El *Kunsthistorisches Museum*, o museu d'història de l'art, de Viena és un dels museus d'aquest tipus més importants d'Europa. La construcció de l'impressionant edifici que conté la major part de la col·lecció i exposicions d'aquest museu es va iniciar el 1858 sota els dissenys de l'emperador Francesc Josep I d'expansió de la ciutat; tenia un doble objectiu: reunir i presentar els tresors artístics que els Habsburg havien col·leccionat durant segles. Finalment, i després de vint anys de construcció, iniciada el 1871, l'edifici va obrir les seves portes el 1889, dos anys abans de la seva finalització.

Les col·leccions d'aquesta gran institució s'organitzen fonamentalment en els subapartats següents: les col·leccions d'Egipte i el Proper Orient, les d'antiguitats gregues i romanes, la pinacoteca, la col·lecció d'escultura i belles arts, la cambra de monedes, la biblioteca i l'arxiu. A més, compta també amb col·leccions exposades en altres indrets com la *Schatzkammer*, el *Museum für Völker Kunde* –o Museu d'etnologia, el Museu del teatre austríac –*Österreichisches Theatermuseum*– i els *Wagenburg Museum* i *Monturdepot*. Finalment, formen part de la institució monuments com el *Neue Burg*, el *Theseus Tempel* i l'*Schloss Ambras*.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

El museu exposa part dels objectes de les diverses col·leccions al llarg de les dues grans ales de l'excel·lent edifici vuitcentista i ho fa segons les categories indicades més amunt i que tenen relació amb l'organització general de les col·leccions.

<sup>565</sup> Fonts consultades per la realització de la fitxa present: AAVV. *El Kunsthistorisches Museum de Viena. El tesoro imperial y eclesiástico*, 2004, Scala Books, Londres, i el web <<http://www.khm.at/en/kunsthistorisches-museum>> [darrera consulta: 11 agost 2009]

## ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Com ja hem indicat en la fitxa referent al *Schatzkammer*, el Museu d'Història de Viena té una secció especialitzada dedicada al tresor imperial i eclesiàstic. Malgrat que aquestes col·leccions estan formades, bàsicament, per corones, ceptres i símbols del poder de l'Imperi Austríac i del Sacre Imperi Romà Germànic una part important del tresor està formada, també, per peces d'indumentària molt rellevants. El museu, allotjat al palau imperial, va obrir les seves sales el 1954, any en què, per primera vegada, van poder ser vistos pel gran públic. Es tracta, com ja hem dit, de la millor col·lecció del món d'aquestes característiques, que resumeix mil anys d'història occidental. Es tracta del tresor familiar dels Habsburg, recopilat des de l'Edat Mitja; inclou des de les insígnies i joies del Sacre Imperi fins al tresor eclesiàstic de la Viena imperial.

El tresor va resultar afectat, sobretot, per la Primera Guerra Mundial, de greus repercussions per l'Imperi Austríac, ja que va significar la seva dissolució. Al 1919, l'emperador Carles va marxar a l'exili prenent amb ell totes les joies, però el tractat de pau de Saint Germain va atorgar a la República d'Àustria el dret a reclamar el seu patrimoni cultural i va ser retornat a Viena. Amb tot, el 1938, l'estat nazi va ordenar el trasllat de les insígnies del Sacre Imperi a Nuremberg, on van estar emmagatzemades fins el 1946, data en que novament van retornar a Viena. És per això que fins l'any 1954 no es van poder posar al públic, en una moderna instal·lació en el complex dels palaus imperials.

Les peces d'indumentària més importants d'aquesta col·lecció, sense voluntat de ser exhaustius, són el mantell de coronació dels emperadors fet a Palerm el 1134 (Inv. Núm. XIII 14), una dalmàtica blava de 1150 (Inv. Núm. XIII 6), una alba feta a Palerm l'any 1181 (Inv. Núm. XIII 7), una dalmàtica amb àguila imperial de 1330 feta amb teixit xinès al sud d'Alemanya (Inv. Núm. XIII 15), diversos tabards pels ducs de Borgonya, Bravant i del país de Flandes de 1715 (Inv. Núms. XIV 79, XIV 75 i XIV 77), una capa del príncep real elector de Bohèmia de mitjans del segle XVII feta a Praga (Inv. Núm. XIV 122), així com vestits de bateig del segle XVIII, mantells d'emperador i uniformes de cort diversos.

Com ja hem indicat, també, el *Kunsthistorisches Museum* posseeix també les col·leccions d'uniformes i indumentària reial i que part s'exposen al *Wagenburg Museum* o Museu de carruatges; aquesta col·lecció de vestits reials i imperials, però, s'exposa també a algunes sales de l'edifici principal del *Kunsthistorisches Museum* on

hi ha vestits de gala de l'emperador Francesc Josep, vestits de dona de principis del segle XX, instruments musicals, alguna armadura i joies cerimonials.

Per últim, a les sales del museu es poden veure grans col·leccions d'objectes de decoració del vestits que van des de cobrepits, corones i sandàlies egipcis fins a fíbules de la antiguitat tardana i anells, arracades, agulles de cap, camafeus i braçalets grecs i romans. És interessant també destacar la presència de teixits egipcis de més de tres mil anys, trobats a les tombes bé com a part de l'aixovar necessari pel més enllà –i en forma de túniques- o com a venes de mòmia. També hi ha alguns fragments de teixits coptes. Les sales dedicades a aquest elements fonamentalment de joieria estan barrejades dins les dedicades a d'altres objectes artístics, com l'escultura o la ceràmica, del mateix període.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

De l'historial de les exposicions temporals que es pot visitar al web del museu, no hi cap referida a la indumentària.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

El museu respon fonamentalment a una estructura clàssica d'exposició on la didàctica no hi té lloc. Això sí, hi ha una escultura dedicada als retrats clàssic on la il·luminació dramàtica de les peces respon a la pretensió de despertar emocions en l'espectador.

Finalment, destacar un recurs poc emprat en les pinacoteques, que són els bancs de sala per facilitar el repòs dels usuaris. En aquest cas es tractava de sofàs amb calefacció que perquè els visitants es poguessin refer dels ambients freds que per motius de preservació regnen a les sales. A més, totes les estances de la pinacoteca disposaven de sofàs situats a la zona central i disposat de manera circular per tal de poder contemplar les obres penjades a les parets.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

S'organitzen visites guiades fetes a mida per diverses tipologies de públic, a més de llogar-se les sales del museu i alguns espais per realitzar celebracions i reunions. Hi ha també un ampli ventall d'activitats i tallers per nens i adolescents i conferències per adults i especialistes.

## MATERIALS PUBLICATS

Existeix la guia i catàleg general del museu, però també es publiquen catàlegs i altres obres per seccions, com el catàleg del tresor, de la col·lecció d'armadures, del museu de carruatges, llibres amb els quadres més importants de la col·lecció de pintura, de la col·lecció d'antiguitats romanes i gregues, etc.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Naturhistorisches Museum<sup>566</sup>

T.10

UBICACIÓ: Wien, Austrich

WEB: <http://www.nhm-wien.ac.at/>

ADREÇA: Burgring 7, 1010 Wien, Austrich

TELÈFON: +43 (1) 52177 - 0

EMAIL: [office@nhm-wien.ac.at](mailto:office@nhm-wien.ac.at)

DATA DE CREACIÓ: 1889

DIA DE VISITA: 13 setembre 2009

### CARACTERÍSTIQUES

L'edifici del Museu d'història natural de Viena és bessó del *Kunsthistorisches Museum* i es troben un a cada banda de la Maria Theresien Platz i van ser obra de Gottfried Semper, pel que fa a l'estructura i decoració exterior, i de Karl Freiherr of Hasenauer, pel que fa a l'opulenta decoració interior, i tots dos es van construir alhora, entre el 1872 i el 1891.

Pel que fa a les col·leccions del museu s'articulen a l'entorn de grans departaments clàssics com són el Departament de Zoologia 1, que conté les subcategories mamífers, aus, amfibis i peixos; el Departament de Zoologia 2, amb la col·lecció d'insectes; el de Zoologia 3, dedicat als invertebrats; el de Geologia i Paleontologia, subdividit en fòssils animals, fòssils vegetals i amb un apartat de reconstruccions; el departament de Mineralogia i Petrografia, amb predominança dels minerals, entre els que es troba la col·lecció de meteorits més important del món; el de Prehistòria, amb objectes extrets de jaciments; el dels objectes de la col·lecció d'Antropologia, i el d'Ecologia.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

En total, els espais expositius cobreixen un total de 8.700m<sup>2</sup> a través dels quals els usuaris es poden passejar per la història del nostre planeta tot copsant les meravelles de la diversitat de la natura i recuperant els orígens de la nostra cultura.

A la planta baixa es poden visitar les col·leccions de pedres i minerals, així com els esquelets fossilitzats de grans dinosaures i obres d'art prehistòriques com la cèlebre "Venus von Willendorf", de més de 25.000 anys d'antiguitat. Entre els fòssils que

---

<sup>566</sup> Font per la realització d'aquesta fitxa: el web de *Naturhistorisches Museum Wien* <<http://www.nhm-wien.ac.at>> [consulta: 11 agost 2009]



ocupen els *halls* de la planta baixa hi destaca l'esquelet d'un Diplodocus, l'animal terrestre vertebrat més gran que ha habitat mai la terra; i pel que fa als minerals, es pot veure un topazi gegant de 117 kg de pes i un ram fet de joies que l'emperadriu Maria Teresa va regalar al seu marit.

A la planta superior està dedicada al món animal, on es mostra la varietat de la fauna terrestre i marina, des de protozous fins als mamífers més evolucionats. Els objectes exposats tenen més de dos-cents anys d'antiguitat i són de gran interès, no només per si mateixos com a exemplars històrics i naturals, sinó pel valor afegit que tenen com a testimonis de la història de la ciència i de l'art de la taxidèrmia. De fet, entre els animals dissecats es poden admirar alguns que avui en dia ja han desaparegut i d'altres que es troben en perill d'extinció.

Remodelacions recents fan que convisquin sales que mantenen les exposicions originals del segle XIX, amb les vitrines, els estoigs d'emmagatzematge i les cartel·les originals i que fan referència a topònims en desús i estats que ja no formen part d'Àustria –és a dir, un museu dins un museu- amb noves sales adaptades a museografies més modernes i amb recursos didàctics i interactius per apropar-se a tot tipus de públic, en especial a l'infantil.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Els elements d'indumentària es troben, com no pot ser d'altra manera, en les sales d'antropologia, on s'exposen objectes de les diverses cultures prehistòriques que es van donar als territoris del que va estar l'antic imperi austrohongarès i que es presenten organitzats cronològicament. Pel que fa a la indumentària, trobem una reconstrucció de l'home d'Ötzi, l'home del gel, amb el vestit que el recobria en el moment en què trobà la mort. Hi ha també reconstruccions de tombes o enterraments fortuïts com el de l'home de Tollund; dels objectes trobats en aquestes tombes hi ha, entre d'altres, collarets de pedres i d'ós polits, braçalets i torques de bronze, refinades joies d'or, etc. Les peces més destacades són les que corresponen a la cultura de Hallstatt, entre les que hi ha peces de joieria de ferro, ceràmica i altres peces artesanes com fragments de teixit de llana verda que posen de manifest, d'una banda, la utilització de tints i, de l'altra, la combinació dels fils de la trama i de l'ordit tenyits de diversos colors per fer decoracions geomètriques.

A les sales dedicades a les cultures prehistòriques, a més del famós home d'Ötzi, hi ha diversos maniquins d'un gran realisme –amb les faccions personalitzades i amb expressions psicològiques clares que afavoreixen l'empatia del visitant- que, inserits en fons escenogràfics que reconstrueixen paisatges prehistòrics, es mostren realitzant algunes tasques i accions de la seva vida quotidiana, com produir eines, caçar, preparar el menjar, etc. La reconstrucció dels modes de vida d'aquests pobladors prehistòrics implica la reproducció dels seus vestits, fets fonamentalment amb pells, i dels seus habitatges, molts dels quals són cabanes fetes amb branques i folrades de pells. Es mostren també les tècniques ancestrals d'adobar i de cosir les pells a través tant de textos com de dibuixos didàctics. A més, s'acompanyen dels objectes emprats, com pals per lliurar la pell de les restes orgàniques o agulles fetes d'ossos o banyes animals.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No en tenim dades.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

A les noves sales del museu, hi ha alguns elements interactius interessants. En destaquem, per exemple, un mòdul que consta d'una pantalla plana d'entre 32 i 37 polzades penjada a l'alçada del cap de l'espectador i d'un faristol amb cinc rodes-engranatge amb una pantalla de 14 polzades. Cada una de les rodes està assignada a un concepte: distribució geogràfica, entorn ambiental, cronologia, morfologia i alimentació. El mòdul té com a objectiu explicar l'evolució de diversos mamífer i per això l'usuari ha de moure la roda central, la que fa referència al temps en milions d'anys, d'aquesta manera la resta, en estar connectades entre sí i amb la central pels engranatges contigus, també es mouen i es van presentant les diverses evolucions i canvis definits a la pantalla petita i reproduïts en reconstruccions virtuals a la pantalla gran.

Un altre interactiu interessant és una gran roda en forma de timó acompanyada de dues pantalles amb la representació desplegada del globus terraqüi amb una línia del temps en milions d'anys. A banda i banda de la roda i les pantalles hi ha dos grans frisos amb

les fases i la nomenclatura de la cronologia geològica. L'usuari mou la roda en un sentit o altre per fer avançar o retrocedir la línia del temps que es tradueix en els canvis en la distribució de la massa terrestre i la massa oceànica sobre la superfícies de la terra.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Com ja hem dit, les sales d'antropologia i prehistòria es troben entre els espais del museu que han estat adaptats a les noves tendències en museografia. En primer lloc, s'ha organitzat un espai monogràfic que gira a l'entorn de la Venus de Wilendorf, que es mostra enmig de la foscor, amb un focus dirigit directament sobre la peça i que gira sobre si mateixa per mostrar a l'espectador tot el seu volum. A partir d'aquest objecte artístic-màgic es mostren rèpliques d'objectes semblants i que contenen un significat en comú, es convida el visitant a descobrir la tècnica emprada –amb reconstruccions audiovisuals- així com la història del seu descobriment, etc.

A partir d'aquí s'introdueixen altres formes culturals prehistòriques a través de la reconstrucció audiovisual o gràfica dels seus hàbitats, de la reproducció dels seus habitatges, dels vestits, de les seves activitats, tot al voltant dels objectes l'estudi dels quals ha donat peu a aquestes reconstruccions. Per posar un exemple, en la vitrina que fa referència al tractament de les pells, bàsiques en la indumentària dels homes de les glaciacions, juntament amb els estris i instruments tècnics emprats hi ha un gran panell amb un dibuix on es mostren les diverses fases i accions.

Un altre aspectes didàctic de les exposicions és el fet que es reproduïxen les tombes i la col·locació dels objectes en els llocs on es van trobar, amb una voluntat de reproduir les tasques arqueològiques i apropar el seu mètode i les seves eines als visitants del museu.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí, i els programes educatius són molt complets i les visites especialitzades per adults de gran nivell. L'àrea didàctica atén de manera especial als més menuts amb la possibilitat, fins i tot, de realitzar festes d'aniversari entre fòssils i animals dissecats.<sup>567</sup>

## MATERIALS PUBLICATS

<sup>567</sup> Vegis <<http://www.nhm-wien.ac.at/Content.Node/museumspaedagogik/index.html>>

Les publicacions del museu són nombroses i van des de la guia del museu als catàlegs de les diverses col·leccions, passant per anuals científics i materials didàctics.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Deutsches Historisches Museum<sup>568</sup>

T.1

UBICACIÓ: Berlín, Alemanya

WEB: <http://www.dhm.de/>

ADREÇA: Unter den Linden 2, 10117 Berlín, Alemanya

TELÈFON: +49 - (0)30 - 20304 - 444

FAX: +49 - (0)30 - 20304 - 543

DATA DE CREACIÓ: 1987

DATA DE RENOVACIÓ: 2006

DIA DE VISITA: 22 agost 2007

### CARACTERÍSTIQUES

El *Deutsches Historisches Museum* va ser fundat, després de grans debats nacionals, l'any 1987 per la República Federal d'Alemanya conjuntament amb el Land de Berlín. L'acord fundacional va ser signat per l'excanceller federal Helmut Kohl i per l'alcalde de Berlín, Eberhard Diepgen, el 28 d'octubre d'aquell any a l'edifici del Reichstag –del parlament- en ocasió del set-cents cinquanta aniversari de la ciutat de Berlín. La seva fundació va significar el triomf de tots aquells intel·lectuals –científics, polítics, periodistes, etc.- que, per mitjà de col·loquis, debats parlamentaris, articles i altres intervencions en els mitjans de comunicació i davant l'opinió pública, havien defensat el potencial d'un museu d'aquestes característiques com a instrument per explicar les estructures i desenvolupament d'institucions, les tradicions i continuïtats, les ruptures i els conflictes de la Història d'Alemanya en el context Europeu.

Un cop creada la institució del *Deutsches Historisches Museum* calia ubicar el museu en un edifici ja existent, o bé crear-ne un de nou. En un primer moment, es va optar per la segona opció: el museu s'edificaria a prop de l'edifici del Reichstag i l'encarregat de dissenyar-lo havia de ser l'arquitecte italià Aldo Rossi, després de guanyar el concurs arquitectònic l'any 1988. Però dos anys després, el 1990, amb la reunificació d'Alemanya, va sorgir la possibilitat de unificar o reutilitzar, com a part del *Deutsches Historisches Museum*, la col·lecció del que fins aleshores havia estat el *Museum für Deutsche Geschichte*, situat en l'antic arsenal, el Zeughaus. Així, doncs, el futur museu comptava amb una col·lecció de pòsters i documents sobre la història del moviment

<sup>568</sup> Font: el web del *Deutsches Historisches Museum* <<http://www.dhm.de/>> [consulta: 12 juliol 2008 i 22 juny 2009]

obrer així com una col·lecció important d'objectes i indumentària militar. A més d'aquests nous fons museogràfics també es va disposar del mateix edifici del Zeughaus –l'edifici més antic de la gran avinguda imperial d'Unter den Linden- que calia restaurar per fer-hi encabir el projecte museogràfic concebut pel nou *Deutsches Historisches Museum*. A més, l'arquitecte americà I. M. Pei va dissenyar un edifici annex destinat a allotjar les exposicions temporals.

Les tasques de reconstrucció i restauració del Zeughaus van començar a mitjans de 1999 i la inauguració oficial del museu tingué lloc el mes de juny de 2006. En l'actualitat, l'exposició permanent sobre història d'Alemanya del *Deutsches Historisches Museum* ocupa un àrea d'uns 7.500 m<sup>2</sup> del Zeughaus, mentre que les exposicions temporals es desenvolupen a l'edifici annex, que disposa d'un espai expositiu de 2.700 m<sup>2</sup>, aproximadament.

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

Els 8.000 objectes històrics de l'exposició permanent estan exposats, com ja hem dit, al llarg de dos dels pisos de l'antic arsenal restaurat i són testimonis que exemplifiquen els esdeveniments polítics, les lluites socials i l'evolució intel·lectual i econòmica de la Història d'Alemanya dins el context europeu. Els objectes es troben acompanyats d'estacions multimèdia i mòduls didàctics que ajuden el visitant a confeccionar la seva pròpia visita emfatitzant en aquells moments de la història alemanya que els siguin de més interès.

La planta superior és un periple que reconstrueix amb objectes i mòduls didàctics la història alemanya des de la prehistòria, passant per l'edat mitjana i moderna, fins arribar al moment de la unificació i creació de l'estat alemany sota el govern prussià de Guillem I i el seu canceller Bismarck. El fil narratiu continua fins la fi de la República de Weimer, el 1933. Així, la planta superior està articulada a l'entorn dels títols següents: “1 aC – 1500 dC Primeres cultures i Edat Mitjana”; “1500 – 1650 Reforma y la Guerra dels Trenta Anys”; “1650 – 1789 Supremacia i Dualisme Germànic a Europa”; “1789 – 1871 De la Revolució Francesa al Second Imperi Alemany”; “1871 – 1918 L'Imperi Alemany i la Primera Guerra Mundial”, i “1918 – 1933 La República Weimer”.

El pis inferior, al que s'accedeix després d'haver vist el nivell superior, està dedicat fonamentalment als successos del segle XX, fins l'actualitat. El guió és el

següent: “1933 – 1945 El règim nacionalsocialista i la Segona Guerra Mundial”; “1945 – 1949 Alemanya sota l’ocupació aliada”, i “1949 – 1994 Alemanya Dividida i Reunificació”.

#### ELEMENTS D’INDUMENTÀRIA PRESENTS A L’EXPOSICIÓ PERMANENT

La indumentària, en les seves diferents formes militars i civils, és ben present al llarg de l’exposició permanent del *Deutsches Historisches Museum*. Un dels primers exemples que hi trobem són armadures medievals. Fins i tot, hi ha una reconstrucció d’una cota de malles que descansa sobre una barra horitzontal que la travessa per les obertures de les mànigues. L’objectiu d’aquest mòdul didàctic és que el visitant pugui comprovar el pes de la peça i reflexioni sobre la gran quantitat de pes que havia de suportar un cavaller de l’edat mitjana en el moment de lluitar i quines característiques havia de tenir el combat entre cavallers en aquelles condicions.

També trobem exemples d’indumentària a través d’obres d’art com pintures i tapissos, i alguns d’ells són analitzats en mòduls didàctics; com el que permet veure els detalls d’accessoris de la indumentària que apareixen en un tapís baix medieval i que són vistos de manera ampliada. Més endavant del periple, a partir dels mòduls expositius corresponents a la història del segle XVIII, els exemples d’indumentària són més abundosos –fet que és una constant en tots els països i museus d’àmbit europeu o occidental-. En aquests casos la indumentària civil femenina, masculina i infantil es troba exposada, sovint, tot recreant una escenografia que es completa amb objectes mobles i obres artístiques.

La indumentària també apareix reflectida en nines que anaven vestides reproduint els models de vestit de la gent de l’època. Però els exemples indumentaris més rellevants del *Deutsches Historisches Museum* són, sens dubte, els uniformes o equipaments militars, que van des de les armadures medievals, que ja hem comentat, fins la gran quantitat d’uniformes de la Primera i de la Segona Guerres Mundials, passant, això sí, pels uniformes vistosos del segle XIX. Malgrat el predomini d’aquest tipus d’indumentària, que es fa més evident a partir dels mòduls i vitrines de finals del segle XIX, es continuen trobant exemples de l’evolució de la indumentària civil que materialitzen els canvis de la societat i la mentalitat d’una època.

Els complements indumentaris tampoc hi falten; hi trobem accessoris com barrets, guants, sabates, carteres, etc.

Finalment, al *Deutsches Historisches Museum* també hi són presents exemples de teixit, com una tenda de campanya de les utilitzades pels turcs en l'avenç del seu poder sobre Europa, banderoles i pendons militars i mostraris de roba d'una sastreria, així com alguns exemples de maquinària de la indústria tèxtil.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Des de la recent obertura del museu s'han realitzat poques exposicions temporals i cap ha estat dedicada a la indumentària.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Es tracta d'un museu recent que ha implementat tot un seguit d'elements de museografia didàctica i interactiva al llarg de les seves sales. Els mòduls i recursos són molt nombrosos i no escapa els nostres objectius fer-ne un anàlisi exhaustiu. Hi ha des de campanes de so, maquetes de relleu geogràfic amb projeccions zenitals, escenografies, pantalles interactives on triar fragments de documents històrics fotogràfics i audiovisuals, fins a calaixos *hands-on* amb multitud de recursos sorpresius o visors interactius.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Com ja hem dit, els elements d'indumentària exposats a les sales del museu són nombrosos, molt variats i n'hi ha a totes les èpoques històriques reflectides. Els elements didàctics relacionats són més escassos, ja que en general se'ls presenta com objectes estètics a observar.

Entre els elements didàctics hi ha una reproducció d'una cota de malla medieval que l'usuari pot tocar i sospesar, i experimentar per si sol com eren de pesants. Un altre element didàctic està lligat a un tapís que s'hi exposa al costat del qual hi ha un mòdul on es reproduïx el tapís sobre un suport de metacrilat i on apareixen uns cercles que perforen la imatge. De dins els cercles el visitant extreu fitxes on apareixen detallats els personatges que hi manquen i se'n descriu les seves característiques.



En general, el fet de presentar molts vestits i accessoris d'indumentària en escenografies on es combinen amb altres objectes és un recurs didàctic molt efectiu, ja que ajuda a associar els elements i a crear coneixements per associació. Com per exemple, el fet de situar un equipament de motorista de la primera guerra mundial al costat d'una motocicleta o mostrar faldilles i sabates dels anys trenta al costat d'un tocadiscos portàtil del mateix període.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí. El Departament d'educació presenta els continguts de l'exposició permanent segons els diversos tipus de públic –des del públic adult a l'infantil, i des del visitant individual al grup turístic- i atenent a les temàtiques específiques que s'hi tracten. L'objectiu del departament didàctic és fer del museu un espai per l'aprenentatge i la comunicació i pretenen “to impart history in an interesting and exciting way in order to reach visitors and those who may be in the future”.<sup>569</sup>

## MATERIALS PUBLICATS

Des del moment de la creació de la institució s'han publicat més d'un centenar de llibres relacionats no solament amb les col·leccions i exposicions del museu, sinó també amb la història d'Alemanya. Alguns dels darrers títols són *Das Jahr 1989. Bilder einer Zeitenwende*; *Deutsche und Polen 1.9.1939 Abgründe und Hoffnungen*; *Calvinismus. Die Reformierten in Deutschland und Europa*; *Die Sprache Deutsch*; *Kassandra Visionen des Unheils 1914-1945*; *Im Namen der Freiheit! Verfassung und Verfassungswirklichkeit in Deutschland 1849 - 1919 - 1949 – 1989*; *Arthur Szyk. Bilder gegen Nationalsozialismus und Terror, o Brennpunkt Berlin* *Die Blockade 1948/49 Der Fotojournalist Henry Ries*.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No hi ha comentaris especials.

## IMATGE EDIFICI

<sup>569</sup> *Deutsches Historisches Museum*:

<<http://www.dhm.de/ausstellungen/museumspaedagogik/english/index.html>> [consulta: 12 juliol 2008]



### IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: The Story of Berlin<sup>570</sup>

T.10

UBICACIÓ: Berlin

WEB: <http://www.story-of-berlin.de/>

ADREÇA: Kurfürstendamm 207-208, 10719, Berlin

TELÈFON: +49 (0) 30 / 887 20 100

FAX: +49 (0) 30 / 887 20 230

EMAIL: [info@story-of-berlin.de](mailto:info@story-of-berlin.de)

DIA DE VISITA: 2 abril 2006, 22 abril 2007

### CARACTERÍSTIQUES

*The Story of Berlin* és un museu privat que ocupa part de les instal·lacions d'una galeria de botigues situada en una de les vies més comercials de Berlin, la Kurfürstendamm. Aquest museu té com a atractiu afegit el fet d'incloure en la visita un refugi antinuclear original situat en el subsòl de l'avinguda Kurfürstendamm. La finalitat d'aquest equipament és narrar la història de la ciutat des de la seva fundació, al segle XIII, fins la caiguda del mur de Berlín, el 1989, que dividia la ciutat en dos.

Aquest equipament, que manca de col·lecció, s'aproxima més doncs a un centre d'interpretació històric que no pas a un museu. La no existència d'objectes ha fet que el museu s'hagi construït amb una museografia impactant fonamentada en rèpliques, elements audiovisuals i decorats de disseny contundent. A més, el discurs narratiu és de base conceptual, de manera que per entendre'l bé és necessari que el visitant tingui coneixements previs sobre la història tant de la ciutat com d'Alemanya. Per pal·liar una mica aquest condicionant, s'ha muntat un passadís amb una línia del temps que recorre la història de la ciutat amb les dates més importants, els personatges més rellevants les fites més destacades, tot això recolzat amb documentació gràfica –cartes, documents oficials, gravats, fotografies, planimetria, etc-.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

Com hem apuntat, el guió museològic comprèn vuit segles d'història de la ciutat que es desenvolupa al llarg de vint-i-tres sales temàtiques i on es ressalten els anys i personatges més importants. El recorregut comença a la planta baixa, sota el títol

<sup>570</sup> Font: la pàgina web de l'equipament *The Story of Berlin* <<http://www.story-of-berlin.de>> [consulta: 15 juny 2009]

*Stadtgründung und Handel* –fundació i comerç- s’explica com al segle XIII neixen Berlín i Cölln, dos poblacions amb fins comercials al centre del Margraviate de Brandenburg i amb una projecció zenital es mostra el creixement de la ciutat des d’aleshores fins el present. El següent moment històric a destacar és el moment d’apogeu de l’imperi prussià que s’explica sota el títol *Militär und Aufklärung* –exèrcit i Segle de els Llums- i que abasta la vida del Berlín del XVIII amb l’Absolutisme i la Il·lustració en pugna, així com la dicotomia entre un sistema militaritzat i una escena artística florent. En aquesta àrea la militarització de l’estat prussià s’escenifica amb rèpliques d’uniformes prussians disposats en formació. Pel que fa a la vessant civil es representa amb gravats i escenografies quotidianes on apareixen escultures de color blanc fetes de guix, on la figura i el vestit formen part d’un tot. Es tracta de rèpliques escultòriques. El segle XIX està representat per la industrialització i les seves conseqüències –el fenomen migratori camp-ciutat, les llargues jornades de treball, les màquines funcionant dia i nit, etc.-. L’elevat ritme de treball que tot això suposava s’evoca sota el títol *Stahl, Licht, Maschinentakt* –acer, llum, ritme industrial- amb sales on es reproduïx un ambient fabril amb el moviment i el soroll ininterromputs com a leitmotiv de fons. En aquesta zona també hi ha rèpliques de la roba de treball dels obrers de les fàbriques, consistent en pantalons i camisa foscos, entre tonalitats blau fosc i grises; així com altres complements protectors i l’equipament equivalent actual. El tombant del segle XX es mostra sota l’epígraf “Tempo, tempo, tempo” i que fa referència al gran desenvolupament de la ciutat de Berlín com a metròpolis i dels transports urbans, que la va convertir en la ciutat més ràpida del món. La velocitat va dictar el ritme accelerat d’aquesta època i tingué el seu efecte sobre les persones. Després d’una somera referència a la Gran Guerra, escenificada amb un cementiri amb tombes, es passa a reviu els “bojos vint” sota el nom *Mythos der Moderne* –el mite de lo modern-. Aquest període es recorda com un gran moment per la ciutat, i les escenografies i el grafisme rememoren els cafès, cabarets i clubs nocturns, que feien oblidar una part de la realitat: les necessitats econòmiques i la inflació. Es fa referència al cinema i la proliferació de les comunicacions i a l’ambient artístic que atreïa la intel·lectualitat a la ciutat.

Unes escales condueixen a les àrees que fan referència al III imperi sota el règim nacionalsocialista. Aquesta part del recorregut, enunciativa amb el binomi “Terror i genocidi” –*Terror und Massenmord*-, fa referència a la Berlín capital del

nacionalsocialisme a partir de la presa de poder de Hitler i està simbolitzada per una catifa de llibres que el visitant trepitja, com a metàfora de la davallada de la cultura i la moralitat a Alemanya. Un altre moment que es ressalta es el llarg període de postguerra en què la ciutat de Berlín i Alemanya es troben dividides entre dos pols: la democràcia capitalista i les dictadures comunistes. Aquest període s'ha titulat *Im Schatten der Bombe* –a l'ombra de la bomba- i fa referència a la ciutat, objecte de disputa entre els aliats, com a centre internacional de la Guerra Freda. En aquest espai es convida el visitant a descobrir els dos sistemes contraposats –el diferent funcionament de l'economia, els dos sistemes socials, com era el dia a dia de les dues parts de la ciutat, etc-. La nit del 9 de novembre de 1989 és una altra fita en la història de la ciutat i d'Alemanya; és el dia de la caiguda del mur i l'inici de la fi del socialisme a Europa. Aquesta sala, *Der Fall der Mauer*, està presidida per fragments del mur que va dividir la ciutat durant gairebé trenta anys i que amb la seva caiguda va fer de Berlín el símbol de la reunificació i la capital de la nova Alemanya unificada. Finalment, com ja hem dit, el trajecte finalitza amb la visita a un búnker autèntic de la Guerra Freda.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Els elements d'indumentària, que hem descrit en l'apartat anterior, “discurs museològic”, són fonamentalment reproduccions –com les rèpliques d'uniformes prussians o el vestit de treball de les fàbriques- i elements iconogràfics bé presents en documents, bé a través d'escultures o a través del disseny de panellatge gràfic que reproduïx homes i dones vestits, sobretot en l'àrea referent als anys vint.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Inexistents. No es tracta ben bé d'un museu, perquè no té col·lecció d'objectes. És més aviat un centre d'interpretació de la història de Berlín.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Tot el museu està dissenyat amb criteris i recursos de museografia didàctica, des de l'organització museològica temàtica sota títols molt suggerents dels moments històrics

més importants sense caure en encriptades nomenclatures cronològiques, fins els recursos museogràfics de disseny i il·luminació dels espais i de les escenografies bàsicament conceptuals.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Es tracta, com hem dit de reconstruccions tractades des de la museografia didàctica.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

El servei pedagògic del museu ofereix activitats didàctiques per tal d'aprofundir i completar la visita. Pels més menuts es fan gimcanes i pels estudiants de primària i secundària s'ofereixen els "rallies d'història", disponibles via pàgina web en 9 idiomes i amb tres nivells de dificultat, i que són qüestionaris amb preguntes que cal esbrinar en un recorregut lliure per l'exposició. Pel que fa al públic adult, hi ha visites guiades tant per l'exposició com pel búnker, que, amb reserva prèvia, poden ser tematitzades –sobre religió i tolerància a Berlín, sobre l'exèrcit i el segle de Federic II, sobre la República de Weimar, el Berlín nacionalsocialista o la ciutat dividida entre l'est i l'oest. Aquestes visites tematitzades tenen una duració a l'entorn de les dues hores i poden estar complementades amb seminaris de discussió d'una hora amb el guia sobre el tema de la visita. Evidentment, això implica que els guies siguin persones formades en història amb nivell per debatre sobre història tant de Berlín com d'Alemanya. A més, el museu ofereix un joc per adults, anomenat el Quiz de Berlín.

## MATERIALS PUBLICATS

No en tenim notícies.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

Les instal·lacions del museu, que ja hem dit que és de caire privat, es fan servir per realitzar esdeveniments socials. Per exemple, el museu ofereix recepcions en les sales del primer pis i al *hall* d'entrada del museu, banquets i espectacles al búnker, còctels entre fragments del mur, etc.

IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: DDR Museum<sup>571</sup>

T.1

UBICACIÓ: Berlín, Alemanya

WEB: <http://www.ddr-museum.de>

ADREÇA: Karl-Liebknecht-Str. 1, 10178 Berlín, Alemanya

TELÈFON: +4930-847 123 73 - 0

FAX: +4930-847 123 73 - 0

EMAIL: [post@ddr-museum.de](mailto:post@ddr-museum.de)

DATA DE CREACIÓ: 2006

DIA DE VISITA: 21 abril 2007

### CARACTERÍSTIQUES

El *DDR Museum* és un museu interactiu que té com a objectiu narrar el dia a dia de la vida a la República Democràtica Alemanya i mostrar al món altres aspectes quotidians de la vida sota la dictadura diferents als de la repressió i els crims comesos per l'estat de seguretat. Com hem dit, està dissenyat com un museu interactiu on el visitant ha de prendre part activa en la visita i ha rebut reconeixement internacional amb el *European Museum of the Year Award 2008*. El que es busca és que el visitant aprengui com era la vida en aquells temps o la revisqui, en el cas que hagi viscut al Berlín democràtic, a través de generar-li experiències pròpies.

El *DDR Museum* es troba al passeig que voreja el riu Spree, just a l'altra banda de la Catedral, en un terreny que havia estat a la part de la ciutat que va quedar sota domini soviètic. Es una institució privada i es financen en la totalitat amb el que percep de les entrades i és un dels museus més visitats de Berlín.

Compta amb una col·lecció de més de 150.000 objectes catalogats i introduïts, només en part, en bases de dades de consulta lliure. Els seus objectes es presten a d'altres museus i es poden demanar també fotografies de les exposicions.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

El recorregut pel museu és lliure i està distribuït per blocs temàtics que atenen a diversos aspectes de la vida quotidiana del Berlín de la RDA: el vestit i la moda, els objectes quotidians com bateries de cuina i electrodomèstics, la salut, el treball,

---

<sup>571</sup> Font per la realització d'aquesta fitxa: el web del *DDR Museum* <<http://www.ddr-museum.de>> [consulta: 11 agost 2009]



l'alimentació, l'educació, la cultura, els esports, l'oci, la repressió política, etc. I a través d'aquests temes es convida el visitant a reflexionar sobre alguns dels clixés associats al socialisme.

Els espais estan delimitats blocs ciment per una espècie de murs baixos fets amb blocs rectangulars que simulen els ciment. Són una al·legoria al mur de Berlín i als dos blocs polítics, econòmics i ideològics en què es va dividir part del món del 1945 al 1989. però també fan referència a la gran quantitat d'edificis socialistes que es van construir en aquell període. Aquesta espècie de parets baixes que serveixen d'envans distribuïdors són al mateix temps els contenidors d'objectes i en ells s'amaguen tot tipus de recursos museogràfics, des de pantalles tàctils interactives fins a armaris dins els quals trobem reconstruïda una taquilla d'una fàbrica, amb el vestit i complements de la roba de treball, fotografies eròtiques penjades de la porta interior, sabó, un termo, una carmanyola, etc.

A l'entrada es troba el famós cotxe Trabi, símbol de l'aïllament i l'autarquia i que fou tan popular que donà peu a la creació de cançons. El visitant es pot pujar i contemplar-lo per fora i per dins, a més, un cop dóna la clau per engegar el motor se sent el so d'aquest i es veu una pel·lícula que simula un recorregut pels carrers del Berlín socialista.

Hi ha també la recreació de l'interior d'una casa del Berlín de la RDA on el visitant pot seure en un sofà autèntic i mirar documentals a la televisió; fins i tot es pot escoltar un partit de futbol entre el GDR i el FRG o ballar el Lipsi. No hi manquen la informació sobre cada tema ni les instruccions per utilitzar dispositius o per reproduir escenes com balls o jocs.

A l'àrea dedicada a la "Stasi" el visitant pot experimentar què és ser un espia des de la doble perspectiva de víctima i de perpetrador.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Al museu hi ha presents molts elements d'indumentària que el visitant pot tocar i, fins i tot, vestir. Com ja hem comentat, el visitant pot vestir-se amb les sabates, la bata i el casc protector que hagués dut el supervisor d'una fàbrica o d'una obra en construcció.

En l'àrea dedicada als aspectes del vestir, el visitant troba també un armari ple de roba masculina i femenina que hom pot despenjar i a les portes de l'armari hi ha dibuixos dels diferents patrons de vestits que es duïen al Berlín de l'est al llarg de les dècades de

socialisme. També hi ha un calaix amb més exemplars de roba, alguns d'ells originals, fets a les fàbriques orientals; a sobre d'aquest calaix n'hi ha un altre amb multitud d'estris i eines del món de la confecció produïts al bloc soviètic: agulles, vetes, fils, botons, cremalleres, cordills, elàstics, etc. I més amunt hi ha una màquina de cosir domèstica de la famosa marca alemanya "Veritas", que va quedar sota explotació socialista i objecte indispensable en moltes cases del Berlín oriental. Hi ha també, penjats amb pinces dos parells de texans de diferències evidents amb sengles cartel·les on s'indica quins són els del bloc oest –uns Levi's Strauss- i quins els de l'est.

En la zona referida a l'educació hi trobem una camisa blava amb l'emblema de la FDJ, la *Freie Deutsche Jugend* o Juventut Lliure Alemanya, que era l'organització oficial de joventut a la RDA i membre del Front Nacional. La majoria de joves hi formaven part i era l'organ de formació ideològica del govern socialista alemany més important i va arribar a tenir una agència que dirigia centres culturals, clubs juvenils i discoteques.

També hi ha, junt amb altres objectes, elements d'indumentària de noi i noia que simbolitzen les cerimònies de pas a la via adulta presents en totes les cultures humanes, i que no van representar una excepció en el Berlín comunista: el vestit, els collarets, l'esmalt d'ungles, el maquillatge i els guants, per ella; el primer rellotge, les sabates de xarol, per ells.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

De moment no es desenvolupen exposicions temporals.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Tot el museu respon a criteris de museografia didàctica i convida el visitant a interactuar en tot moment. Des d'escoltar testimonis d'esportistes guardonat de l'Alemanya de l'est o música i ballar tot seguint els passos marcats al terra, fins a manipular calaixos i armaris i examinar-ne els objectes, passant per la possibilitat de seure en un petit cinema i veure fragments de pel·lícules gravades al Berlín est o jugar als jocs infantils d'aquell període.

Hi ha fins i tot un joc interactiu prototipus únic en el món dels museus on hi poden participar fins a quatre jugadors. Es tracta d'una gran taula quadrada amb quatre blocs amb polsadors, auriculars i micròfons; cada un dels blocs està situat en un costat del quadrat. Cada jugador pren posició davant un d'aquests faristols i observa la pantalla que té davant. A partir d'aquí, haurà de posar en pràctica allò que ha après al museu, a més de necessitar altres aptituds com la improvisació, la rapidesa, la capacitat de cantar, etc. Es tracta d'un joc d'interacció física, mecànica i social.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Sí, com en la general. Es tracta sobretot de la possibilitat de tocar, examinar i emprovar-se elements d'indumentària exposats al llarg dels diversos àmbits temàtics del museu. La informació addicional que aporta el museu, en panells i explicacions didàctiques de textos concisos, permet entendre el rerefons de cada objecte.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí, i és una de les bases del museu. S'ofereixen, d'una banda, visites guiades per grups en diversos idiomes amb guies de qualitat formats en educació. El museu compta també amb un centre de visitants que en realitat és una aula de treball amb elements de projecció i àudio de nova tecnologia, una biblioteca i un centre multimèdia. Entre les activitats educatives que s'ofereixen al centre hi ha conferències, taules de discussió, tallers, projeccions, seminaris, diàlegs amb testimonis, etc.

#### MATERIALS PUBLICATS

Entre els materials publicats hi ha la guia del museu, que consta de vint-i-dos capítols escrits de manera didàctica i amb més de cent fotografies i altres il·lustracions.

A més, el museu publica cartes de Quiz amb preguntes sobre la vida sota la divisió del mur i un altre sobre moltes altres qüestions formulades en clau irònica i divertida.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

En el moment de la visita, un any escàs després de la seva creació, el museu no estava acabat, hi mancava el joc interactiu de què hem parlat a l'apartat “elements de museografia didàctica en general”.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museum am Burghof<sup>572</sup>

T.1

UBICACIÓ: Lörrach, Deutschland

WEB: <http://www.loerrach.de/servlet/PB/menu/1014077/index.html>

ADREÇA: Basler Straße 143, 79540 Lörrach, Deutschland

TELÈFON: +49 7621 919370

FAX: +49 7621 9193720

EMAIL: [museum@loerrach.de](mailto:museum@loerrach.de)

DATA DE CREACIÓ: 1978

DATA DE RENOVACIÓ: 2002

DIA DE VISITA: 20 març 2009

### CARACTERÍSTIQUES

Els origen del museu es remunten al 1882, en el segon centenari de l'obtenció de Lörrach el dret de ciutat; aleshores un grup de persones interessades en el patrimoni regional van fer una exposició de la història i tradicions populars dins l'hôtel Gasthaus Adler. I aquell mateix any es funda l'*Altertumsverein* o Societat d'Antiguitats. Trenta anys més tard la col·lecció que es va començar a crear es va traslladar a l'institut Hans-Thoma-Gymnasium, on havia de passar a un nou museu que s'havia d'obrir a l'antiga caserna de bombers, però l'esclat de la Primera Guerra Mundial va estavellar aquests plans. Un primer museu es constitueix el 1928, i a partir d'aquell moment les vicissituds faran que es traslladi de seu vàries vegades i que variï el seu nom.

El 1932, el museu s'instal·là al Burghof, una antiga fàbrica de tabac del 1755 que sis anys més tard es convertí en escola. a la dècada dels anys trenta, un edifici barroc que fou remodelat del 1975 al 1978, any aquest darrer en què s'inaugurà el nou edifici del museu. De l'antic edifici només es va conservar la façana. El 2002 l'edifici i el museu es van tornar a renovar, amb la instal·lació d'un ascensor, una passarel·la, la reestructuració del *hall* d'acollida i de les seccions 2 i 3 de la part superior.

Pel que fa a la col·lecció del museu, aquesta està formada per més de 50.000 peces relacionades amb la història i la cultura de la regió anomenada *Drei-Länder-Region* o *Région des Trois Pays* i amb la ciutat de Lörrach, i tan sols el 5% dels objectes estan exposats al públic; la resta es troba en dipòsit. Les peces de la col·lecció de la Regió

<sup>572</sup> Font: *Museum am Burghof* <<http://www.loerrach.de/servlet/PB/menu/1014077/index.html>> [consulta: 12 agost 2009]

dels Tres Països s'organitzen de la manera següent: objectes sobre el tema de la frontera; peces en relació a la fortalesa Burg Rötteln; sobre la revolució de 1848; la secció d'objectes de la Primera Guerra Mundial; la secció del nazisme i la postguerra; la col·lecció d'història social i econòmica; la col·lecció Johann Peter Hebel; i altres com la d'objectes tradicionals, la dels cartells, postals, fotografies i arxius, la col·lecció prehistòrica i la de geologia, mineralogia i història natural. També hi ha la col·lecció d'art i ceràmica del sud de Bade, amb 10.000 pintures, gravats i escultures de la zona del sud de Bade.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

L'*Expo TriRhena* és la exposició permanent del *Museum am Burghof* i que està dedicada a consagrar la història passada i present de la Regió dels Tres Països, situada entre Alemanya, França i Suïssa. El museu, que és bilingüe –utilitza els dos idiomes oficials de la regió, el francès i l'alemany– pretén fer reflexionar el visitant sobre quins són els punts en comú entre els tres països de la regió, sobre l'aparició de la tripartició d'aquesta entitat cultural, quin és l'impacte de les fronteres en la vida política i econòmica i en la quotidianitat dels seus habitants, etc., i ho fa a través d'objectes originals, d'estacions interactives, de consoles d'ordinador, de gravacions sonores sobre les llengües i dialectes regionals, etc. Si bé l'organització de les sales és temàtica, hi ha un rerefons d'organització cronològica que va des de la prehistòria fins l'actualitat.

Les galeries de l'exposició permanent són quatre. La primera, anomenada *Eine Region* o *Une région*, vol posar de manifest els punts d'unió entre els tres països de la regió. S'hi aborden tant els aspectes naturals com culturals. En aquest espai el visitant pot passejar-se per sobre d'una foto de satèl·lit de 16m<sup>2</sup> i observar les característiques comunes de la geografia, la geologia i el paisatge de la regió: la plana al·luvial, la zona de les colines, les muntanyes –la Selva Negra, els Vosges i la Jura suïssa-. A més, s'hi mostra també l'evolució de l'ocupació humana de la regió des de la prehistòria fins l'actualitat.

A la segona galeria, anomenada *Trois nations* o *Drei Nationen*, exposa l'origen d'aquesta divisió en tres d'una sola regió que parteix del món feudal de l'Edat Mitjana, i posa èmfasi en el segle XVI, moment marcat pels conflictes religiosos i per la creació de les monarquies absolutes i els estats nació. Mostra la situació inestable com a zona de tensió entre tres potències, França, Prússia i l'imperi austro-hongarès. Aquest recorregut històric acaba amb la Primera Guerra Mundial, moment de escissió profunda.

L'àmbit següent, *Près de la frontière* o *An der Grenze*, pretén posar de manifest quin és l'impacte d'aquesta divisió territorial en la política, l'economia i la societat de la regió. Es mostra l'evolució d'aquesta situació i les seves implicacions a través de les seccions següents: *La frontière*; *Langue et identité*; *Liberté - la Regio depuis 1848*; *Après la guerre - la Regio 1945 - 1950*; *Violence - la Regio et le nazisme*, i *Economie des Trois Pays*.

La quarta i última sala amb un títol tan suggerent com *Passerelle de l'avenir - Zukunftssteg*- proposa al visitant una reflexió sobre quin pot ser el futur el futur de la *Région des Trois Pays*.

A més de l'exposició permanent, el museu té un programa dinàmic d'exposicions temporals, a raó d'unes set o vuit exposicions anuals. Les darreres que s'hi han dut a terme han estat *Le Rhin supérieur vers 1900: essor fragile Double-exposition à Lörrach et Mulhouse* ; *Wenn's brennt: Mir chömme! - « quand ça brûle, on arrive ! » 150ème anniversaire des pompiers bénévoles de Lörrach*; *Ein Platz im All - Charles Wilp et Stefan Winterle: Photographie, Installation et peinture Exposition du Verein Bildende Kunst Lörrach e.V.*; *Rudolf Möller - Expressionniste de la 'Génération disparue'*; « *dégénéré - détruit - reconstitué* » *Célèbres expressionnistes de la collection «Cohen-Umbach-Vogts»*; „*BERG heil*“ – *Série de prises de vue satyriques du photographe Uli Wiesmeier* ; „*einfach, schön - peinture du silence*“; *Alles im Fluss - Tout baigne Wiese, Birs & Ill*; *Arthur Schmidt - exposition commémorative*; *Rêve et Réalité. La Déclaration universelle des droits humains a 60 ans*, i *Manfred Peckl: lait et miel - raves, herbe*.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Com a element transversal de la cultura humana la indumentària és present a tres de les quatre sales d'aquest museu. A la primera secció, hi ha un panell interactiu a mode de trencaclosques on l'usuari posa rostre als vestits d'un dibuix de mida natural que reproduïx des de vestits paleolítics fins a robes altmedievals.

En la secció segona, la que fa referència a les tres nacions, hi ha preponderància d'elements de vestir, on hi ha des de rèpliques per ser manipulades pels usuaris, fins un exposició dels vestits tradicionals dels tres països de la regió. A més, hi ha tot d'objectes a les vitrines com botes d'excursionista, sandàlies de turista, botes militars del segle XIX, armadures, uniformes militars, etc.

A l'àmbit sobre la vida a la frontera hi trobem un vestit de núvia de 1974 que fa referència als intents de reconciliació entre poblacions de pobles veïns però separats per les fronteres a través dels matrimonis mixtos. En aquest espai la indumentària serveix també per mostrar un problema associat als territoris de frontera, el contraban; en una vitrina hi ha munts fets de texans falsos confiscats per la policia a la duana. Hi ha també, dins la secció dedicada als productes i la indústria de la regió, un espai dedicat a la indústria tèxtil on es poden veure des de peces de roba interior fins a revistes de moda, passant per llibres de mostres de teles del segle XIX, tampons d'estampació per roba, bobines industrials de fil, mostraris de roba i de peces de merceria, botons, etc. En altres seccions s'exposen uniformes i banderes nazis, un brusa blau d'un revolucionari del 1848 amb la faixa tricolor de la llibertat, sabates i jaquetes que havien pertangut a deportats, etc.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No se n'ha fet cap amb la indumentària com a objecte protagonista, si bé pot aparèixer en algunes com a element transversal.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

És un museu amb molts elements didàctics i interactius. Hi ha un conjunt de mòduls que els responsables del museu anomenen "estacions interactives" i que són de lliure ús pels visitants, a més de tenir una utilització específica per les visites escolars, que se centren en aquestes estacions i que tenen el suport d'altres agents didàctics com monitors o llibretes didàctiques.

A la primera galeria, per exemple, trobem una estació interactiva sobre els canvis del curs del Rin i la modificació del paisatge geològic; una altra on es convida el visitant a olorar diversos aromes característics del paisatge i de la cultura de la Regió dels Tres Països; un mapa a vista d'ocell per sobre del qual el visitant es pot passejar i identificar punts amb llargavistes, etc.

A la segona àrea, hi ha un interactiu d'indumentària, que explicarem a l'apartat següent, acompanyat d'una museografia didàctica conceptual on una línia groga simbolitza les



fronteres i grans banderes indiquen els països en què es divideix el territori. Hi ha també un interactiu sobre els diversos sistemes de mesures de longitud que conviuen a la regió abans de l'adopció del sistema mètric internacional i una estació que és un trencaclosques; al mòdul es mostra la divisió tripartida actual de la regió amb colors vius diferents per cada país i l'usuari ha de muntar el puzle a sobre per descobrir quina era la divisió territorial de la zona a mitjans del segle XVII.

A les següents sales hi ha molts altres elements didàctics com jocs informàtics, més puzles, mòduls d'interacció mecànica, electrònica i social al mateix temps, gràfiques estadístiques didàctiques en tres dimensions, balances interactives, jocs de taula, etc.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Els mòduls didàctics específics d'indumentària són fonamentalment dos. Un es troba a la sala primera i és d'ús individual; es tracta de tres panells mòbils disposats en vertical. Els tres panells configuren el dibuix d'una persona amb indumentària, sí bé el superior hi ha un forat per introduir perquè l'usuari introdueixi el rostre i es vegi a sí mateix amb el vestit representat, a través d'uns dispositius varia el dibuix i, per tant, la indumentària històrica, i cal que el visitant triï els tres panells que fan un mateix conjunt per tal que el vestit estigui complet. Es tracta sobretot d'un interactiu infantil, motiu pel qual està dotat d'una peanya.

El segon es tracta d'un interactiu totalment manual i que pot implementar-se en grup i està situat a l'entrada del segon àmbit en un espai presidit per les banderes dels tres països en què es divideix la regió i per miralls; el visitant troba tres cistells amb elements del vestit característics de cada un dels països i se'l convida a vestir-se segons els vestits i complements estereotips de les tres nacionalitats del territori. Aleshores es convida el visitant a mirar-se al mirall i se li pregunta quantes francesos, alemanys o suïssos ha vist vestits d'aquella manera. En realitat, del que es tracta és de fer reflexionar el visitant sobre les falsedats dels estereotips i les generalitzacions.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

El departament didàctic realitza un gran nombre d'activitats. Oferta visites temàtiques a l'exposició permanent per escoles de primària i secundària, així com pels més menuts -

alguns dels títols són d'aquestes activitats són *Expo-Jeux Parcours ludique d'Expo TriRhena; Déterrés ! Néolithiques, Celtes, Romains et Alamans; Châteaux forts et chevaliers. La vie au Moyen Age dans la Regio; Ça verdit, fleurit, fourmille, coule. La nature dans la Regio ; Qui parle quoi et avec qui? Parler dans la Regio, o Rêve de libertéLa Révolution badoise 1848/49-*; es poden realitzar festes d'aniversari amenitzades amb jocs històrics com *Romains au bord du Rhin ; Comme les chevaliers de Rötteln ; Becs, museaux, margoulettes, o Contrebandiers et douaniers*; visites guiades i aperitius pel públic adults, etc.

#### MATERIALS PUBLICATS

El museu publica quaderns didàctics que es troben solament en alemany: *Heft 1: Zwischen zwei Welten – Türkisches Leben in Lörrach* (1996); *Heft 2: Berühmte Expressionisten – Werke aus der Sammlung des Museums am Burghof* (1997); *Heft 3: Lörrach 1848/49 – Essays Biographien, Dokumente, Projekte* (1998); *Heft 5: Halt Landesgrenze! Schmuggel und Grenzentwicklung im Dreiländereck* (2000); *Heft 6: Gedruckte Träume – 250 Jahre KBC Lörrach* (2003); *Heft 7: Jüdisches Leben in Lörrach/Vergangenheit - Gegenwart- Zukunft* (2007), i *Heft 8: Stetten und seine Geschichte/Aufsätze und Forschungsbeiträge* (2008).

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

#### IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Dom Jana Matejki<sup>573</sup>

T.9

UBICACIÓ: Kraków, Polska

WEB: <http://www.muz-nar.krakow.pl/About-the-museum.67.0.html?&L=1>

ADREÇA: ul. Floriańska 41, 31 - 019 Kraków

TELÈFON: (+ 48 12) 422 59 26, 423 04 08

FAX: (+48 12) 292 10 05

EMAIL: [dommatejki@muz-nar.krakow.pl](mailto:dommatejki@muz-nar.krakow.pl) / [domjanam@interia.pl](mailto:domjanam@interia.pl)

DATA DE CREACIÓ: dècada de 1890

DATA DE RENOVACIÓ: 2009

DIA DE VISITA: 17 gener 2007

### CARACTERÍSTIQUES

La *Dom Jana Matejki* és la casa-museu dedicada al pintor Jan Matejko, nascut a Cracòvia el 1838. Aquest museu fou en realitat la casa on aquest artista que va impactar en la consciència de diverses generacions de polonesos va néixer, va viure, on hi treballà i on va morir el 1893. Just després de la seva mort una societat hi va fundar el seu museu biogràfic i el 1904 va passar a formar part del Museu Nacional de Cracòvia. Pel que fa a l'edifici es troba en el casc antic de la ciutat de Cracòvia –zona declarada Patrimoni de la Humanitat per la UNESCO- i originàriament era d'una sola planta. Al segle XVIII se li va afegir una segona planta, i al XIX la tercera. Aquesta casa de veïns entre el 1872 i el 1873 i per encàrrec de l'artista, es va convertir en una vivenda unificada.

Moltes de les sales interiors romanen sense massa canvis des d'aquesta darrera gran transformació, a la dècada de 1870, i la decoració present que forma part de l'exposició del museu és la mateixa que hi havia en època del pintor. Per exemple, la sala de dibuix està equipada amb els mobles venecians que va importar Matejko des d'Itàlia i està decorada amb tapissos i quadres disposats de la mateixa manera com els va veure l'emperador Francesc Josep quan el 1880 va visitar el pintor. La única diferència es troba al sostres, que avui mostra les bigues de fusta que van aparèixer en unes obres de condicionament. Altres estances que es mantenen com en època del pintor són el seu estudi i l'habitació on va morir.

---

<sup>573</sup> Font consultada: el web del *Muzeum Narodowe w Krakowie* <<http://www.muz-nar.krakow.pl/About-the-museum.67.0.html?&L=1>> [consulta: 30 juliol 2009]

A finals de 2007 es va tancar el museu per poder-lo remodelar. Al primer pis s'han revisat la sala d'estar i l'habitació de Matejko; també s'ha restaurat la policromia de les parets. El parquet del segon pis, que data de la dècada de 1870, té molt valor i ha estat restaurat per primer cop des del dia en què es va instal·lar. Al tercer pis s'han restaurat les pintures del segle XVIII que han aparegut en el que és la sala d'exposicions temporals. S'han realitzat també obres de reforç de l'estructura del segon i tercer pisos. Pel que fa a les millores en museografia estan adreçades a fer de la casa-museu més antiga de Polònia un centre d'interpretació del personatge amb recursos atractius alhora que didàctics, al mateix temps que es volen fer ressaltar els aspectes històrics més importants de l'edifici.

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

El museu, segons la disposició anterior al 2009, mostra la vida i obra de Jan Matejko a través dels espais de la seva casa i d'objectes de la seva vida sense un guió prefixat. Entre els objectes que s'hi mostren hom pot trobar obres d'art realitzades pel pintor, objectes commemoratius, documents oficials, objectes quotidians, obres d'art, fotografies familiars, mobles, etc.

El recorregut comença al *hall* d'entrada, on el visitant es troba el bust en terracota de Jan Matejko, obra d'Antoni Madeyski. Les mostres que hi ha a continuació presenten més retrats i autoretrats del pintor, així com retrats de família, fotografies i objectes personals.

Al llarg de totes les sales s'hi exposen obres de tota la trajectòria de Matejko, com algunes obres de joventut amb natures mortes i un paisatge –gènere poc conreat per l'artista-. Pel que fa als quadres a l'oli i els esbossos que es mostren al museu la majoria tracten temes històrics i inclouen peces com *Sigismund August i Bàrbara*, un esbós pel quadre *Nicolau Copèrnic o Conversació amb Déu*, un altre esbós per *Sobieski a Vienna*, *La jura de Jan Casimir*, *L'èxode dels estudiants de Cracòvia el 1549*, un estudi a l'oli sobre fusta per la pintura Joana d'Arc que es titula *La cançó* i on l'artista emprà la seva filla Brea com a model, etc.

En una altra sala del museu s'hi exposen alguns dels retrats que Jan Matejko féu a personatges il·lustres; també s'exposen aquarel·les sobre paper que representen moments històrics de la Polònia renaixentista i barroca, com *Sisigmund August presenta*

*Bàrbara Radziwill a la cort reial, Samuel Zborowski conduït al cadafal, o Ladislau Jagiello a la Batalla de Grunwald.*

A més d'aquests i altres quadres de l'artista, el museu presenta també la seva faceta com a col·leccionista, en especial de vestits, armadures i armes, així com de teixits i recipients antics que utilitzava per documentar-se abans de pintar les seves obres històriques. A més, col·leccionava porcellana xinesa, objectes d'argenteria i instruments de tortura. Aquesta darrera col·lecció, la dels instruments de tortura, és la més important de Polònia, en quant a nombre d'objectes. Alguns objectes d'aquestes col·leccions es troben exposats dins de vitrines al llarg del museu.

A l'estudi de l'artista es pot veure una de les seves caixes de pintures, una plataforma per models, objectes personals que fan referència al seu treball, així com mobles, quadres i llenços.

A més de l'exposició permanent s'organitzen també exposicions temporals.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Els elements d'indumentària exposats al públic són nombrosos i de naturalesa molt diversa. D'una banda hi ha reproduccions, com una corona i un ceptre reials i uns esperons daurats i amb falses pedres precioses, així com gipons, botes, sabates, cinturons, barrets, cadenes i capes que imiten els estils del segle XVI, fonamentalment. D'altra banda hi ha peces originals que va dur el mateix artista, com uns botins, una jaqueta negra i un barret de palla de passeig. Una col·lecció important són les còpies ricament decorades, les botes i les armilles brodades pròpies del vestit tradicional polonès.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No en tenim notícies.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

---

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Des del departament educatiu del Museu Nacional de Cracòvia s'organitzen seminaris didàctics anomenats "Els Dijous amb els Matejkos".

## MATERIALS PUBLICATS

No en tenim notícies.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

La reobertura del museu després de les obres de manteniment i restauració endegades a finals de 2007 està previst pel setembre de 2009, en connexió amb el Congrés de Cultura Polonesa que tindrà lloc a Cracòvia. Aquestes reformes estan finançades pel pressupost de la Fundació Nacional per la Restauració de Monuments de Cracòvia.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR





NOM OFICIAL: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa<sup>574</sup>

T.1

UBICACIÓ: Kraków, Polska

WEB: <http://mhk.pl/>

ADREÇA: The Krzysztofory Palace, Rynek Główny 35, 31-011 Kraków, Polska

TELÈFON: (12) 619-23-00

FAX: (12) 619-23-02

EMAIL: [dyrekcja@mhk.pl](mailto:dyrekcja@mhk.pl)

DATA DE CREACIÓ: 1899

DIA DE VISITA: 17 gener 2007

### CARACTERÍSTIQUES

El *Muzeum Historyczne Miasta Krakowa* o Museu d'Història de la Ciutat de Cracòvia és un museu municipal creat a la sessió municipal del 31 de maig de 1899. I des d'aleshores ha crescut tant en col·leccions com amb edificis i monuments, ja que avui en dia formen part del Museu d'Història de la Ciutat el Palau Krzysztofory; l'Antiga Sinagoga; la Fàbrica Schindler; la Farmàcia de l'Àguila; el carrer Pomorska; la Casa Hipòlit; la Torre de la Ciutat; La Barbacana; les muralles de la ciutat; la Història del barri Nowa Huta; el Saló Artístic Zwierzyniec, i la Casa de la Creu.

La seu del museu, que té com a missió descobrir, protegir i donar a conèixer els ciutadans i visitants de la ciutat el patrimoni únic de Cracòvia, es troba al Palau Krzysztofory, tot un monument de la ciutat. El nom li ve del sant patró medieval d'aquells terrenys, Sant Krzysztof. Al segle XIV els terrenys pertanyien a la família Spycymir i un segles més tard van passar a la família de mercaders Morsztynowie. L'edifici actual data del segle XVII i fou encarregat pel mariscal de cort Adam Kozanowski. Durant l'alçament popular de la ciutat, el 1846, el palau va albergar els membres del Govern Nacional liderat per Jan Tyssowski, i durant el període revolucionari de 1848, fou el punt de trobada del Comitè Cívic i, més tard, del Comitè Nacional. El 1914 l'edifici va passar a ser l'oficina de reclutament militar i l'oficina del Comitè Nacional General. No fou fins el 1965 que la jurisdicció del palau va passar al *Muzeum Historyczne Miasta Krakowa*.

Pel que fa a les col·leccions, el museu les classifica en les seccions següents: col·lecció de pintura; col·lecció d'arts gràfiques; d'art modern; fotografia; numismàtica; col·lecció

<sup>574</sup> Font: web del *Muzeum Historyczne Miasta Krakowa* <<http://mhk.pl/>> [darrera consulta: 30 juliol 2009]

de rellotges; col·lecció judaica; militar; d'artesanía –en especial objectes dels gremis medievals-; col·lecció en relació a objectes de moments patriòtics; documents de la Segona Guerra Mundial; col·lecció de materials d'expedicions; biblioteca i arxius –amb subcategories de llibres i revistes, impressions antigues, arxius, manuscrits, fulletons i cartografia-, i la col·lecció d'objectes relatius a la impremta.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

L'exposició permanent del Palau Krzysztoforoy s'anomena *La Història del Gremi de Tiradors de Cracòvia i la defensa de la ciutat*. A la sala anomenada “armeria” hi ha exposades armes de la col·lecció militar del museu que van ser emprades en el passat pels defensors de la ciutat. Hi ha també un dels darrers quadres que van immortalitzar la ciutat envoltada de muralles i vigilada pel Gremi dels Tiradors. Es completa l'exposició amb altres representacions dels mecanismes de defensa de les antigues ciutats.

A la sala de la “cambra de seguretat” hi ha objectes pertanyents al gremi com fragments de vaixelles antigues, medallons, calzes, arquetes, documents i peces decoratives. Entre aquestes peces es troba un joc de te fet d'argent i ivori atorgat com a regal per l'emperador Francesc Josep I al gremi de Cracòvia.

A la sala dels rifles hi ha armes de foc del segle XIX, retrats de membres destacats del gremi, ceptres i maces dels “reis” del gremi. A més hi ha un seguit de vitrines on es mostren objectes de la història del Gremi de Tiradors des dels alçaments polonesos del segle XIX fins la Segona Guerra Mundial.

Finalment, a la cambra de la Germanor es presenta la història més recent del gremi, i s'utilitza com a sala d'exposicions temporals.<sup>575</sup>

## ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Al llarg de les sales que configuren l'exposició temporal es poden veure diversos elements d'indumentària. D'una banda, els objectes relacionats amb els gremis i amb el govern de la ciutat, com l'anell de governador del segle XVI fet d'or i amb un safir

---

<sup>575</sup> Durant la visita al museu es va poder veure una exposició temporal sobre escenes de Nadal, que recullen alguns dels diorames amb temes relacionats amb la Nativitat que es fan tradicionalment a Cracòvia. Aquesta exposició ha itinerat per moltes ciutats europees com Barcelona –on es va poder visitar al Museu Diocesà del 2 d'octubre de 2008 al 12 de gener de 2009-, Torí, París, Tallin, Tbilisi, Uppsala, Frankfurt o Bassano del Grappa.

---

octogonal amb l'escut de la ciutat gravat, cadenes i medalles amb les insígnies de Cracòvia, guants i colls de gala, fermalls per capes, etc.

D'altra banda hi ha exposats reconstruccions de vestits de consellers del segle XIV, un dels períodes d'or de la ciutat. Aquestes reproduccions no són de gaire bona qualitat, però sí serveixen per fer-se una idea de les modes burgeses del moment.

Un altre element d'indumentària, en aquest cas militar, són les armadures que hi ha a la sala dedicada a l'armeria.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No hi ha notícies.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

#### MATERIALS PUBLICATS

El museu publica àlbums, catàlegs, llibres, quaderns de treball científics i didàctics, i molts altres materials que tenen relació tant amb les col·leccions del museu com amb els monuments que en formen part.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

En el moment de la visita al museu s'hi feien obres de restauració de la façana, per aquest motiu la fotografia de l'exterior de l'edifici queda tapada per una tela protectora.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Vasamuseet<sup>576</sup>

T.9

UBICACIÓ: Stockholm, Sverige

WEB: <http://www.vasamuseet.se>

ADREÇA: Galärvarvsvägen 14, SE-102 52 Stockholm, Sverige

TELÈFON: +46-8-519 548 00

FAX: +46-8-519 548 88

EMAIL: [vasamuseet@maritima.se](mailto:vasamuseet@maritima.se)

DATA DE CREACIÓ: 1990

DIA DE VISITA: 24 març 2008, 25 abril 2008

### CARACTERÍSTIQUES

El *Vasamuseet* és el museu més visitat de tota Escandinàvia i està dedicat al Vasa, vaixell insígnia de l'armada reial sueca, que es pot veure al gran *hall* d'entrada i que és l'únic vaixell del segle XVII que ha sobreviscut gairebé intacte fins avui. Aquesta embarcació, que va trigar en construir-se tres anys, va salpar del port d'Estocolm el 10 d'agost de 1628 i poc després s'enfonsava davant la mirada estupefacta de tots els que havien acudit a acomiadar-lo. Tres-cents trenta-tres anys més tard i després de cinc anys de preparatius, des que Anders Franzén finalment localitzés el vaixell el 1956, el 24 d'abril de 1961 el Vasa va tornar a la superfície enmig d'un gran rebombori mediàtic. Els primers en trepitjar-lo van ser l'expert en vaixells Anders Franzén i el cap dels submarinistes que van intervenir en el rescat, Per Edvin Fälting. Durant l'estiu de 1961 els arqueòlegs van excavar les restes, i el 1962 es va obrir un museu temporal, el *Wasavarvet*. El museu definitiu, el *Vasamuseet*, fou inaugurat el 15 de juny de 1990 en un edifici fet per encabir l'objecte històric més gran mai conservat. Tan sols s'hi ha reconstruït part de la coberta i part de l'arboradura. Al voltant el vaixells hi ha exposicions, cinemes, àrees didàctiques i altres serveis.

L'edifici de l'actual museu Vasa és obra de Marianne Dahlbäck i Göran Månsson, que van guanyar el concurs públic convocat pel govern suec i al que es van presentar 384 arquitectes. L'edifici es troba a l'antiga zona de les drassanes de guerra i des del museu es pot veure el lloc on es construï el vaixell, i està a uns centenars de metres del punt on s'enfonsà.

<sup>576</sup> Fonts: MATZ, E. *Vasa 1628*. Estocolm: Vasa Museet, 2008 i el web del *Vasamuseet* <<http://www.vasamuseet.se>> [darrera consulta: 13 agost 2009]

Pel que fa a la col·lecció del museu, consisteix en el vaixell mateix i en tots els objectes que s'hi van trobar. En total hi ha alguns milers d'objectes que pertanyen bé al Vasa o que eren a bord en el moment del naufragi i a diferència d'altres museus navals de Suècia no rep noves peces, a excepció de les que es puguin trobar en possibles submersions a la zona del naufragi per rescatar més restes.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

Les exposicions permanents del museu estan concebudes com a monstres tancades i independents, cada una de les quals presenta un aspecte del Vasa o de la seva època. El recorregut pels diversos nivells i àrees expositives del museu no té un ordre preestablert, de manera que el visitant pot triar quines zones visitar primer; tot i amb això, és el conjunt de totes i cada una de les exposicions el que dóna una visió i una lectura completes del Vasa.

Les àrees expositives del *Vasamuseet* són les següents *Bevara Vasa*, àrea dedicada a la preservació del vaixell on s'explica al públic amb una museografia didàctica les tasques de manteniment i conservació permanents del Vasa; *Vasamodellen*, on es reproduïx l'aspecte original del Vasa, en especial els colors vius que el decoraven; *Ansikte mot ansikte* i que es podria traduir com "cara a cara", és l'exposició que recupera a través de la ciència forense i de les noves tecnologies i presenta als usuaris la imatge dels cadàvers que s'hi van trobar al vaixell, així com aspectes de la seva vida i la seva mort; a *Det seglande skeppet*, el visitant pot indagar sobre les dificultats de fer navegar un vaixell de grans dimensions com el Vasa; a *Makten & härligheten* o "poder i glòria", que reproduïx el luxe i la bellesa del vaixell; al jardí el visitant pot veure les hortalisses, les plantes medicinals i les flors que es cultivaven al segle XVII tant pels nobles com pels camperols; hi ha una exposició dedicada a la història convulsa de Suècia als voltants de 1628, *Sverige 1628*, explicada a través dels objectes trobats al vaixell i altres documents i fonts, així com de les vides de les persones; l'àrea *Skeppsgården* està dedicada a l'art de construir vaixells de guerra al segle XVII, i hi ha una gran maqueta de les drassanes d'Estocolm, un dels espais de treballs més actius de Suècia en aquell temps; a *Skepp i strid* es mostren algunes batalles navals que es van esdevenir al segle XVII i l'equipament del Vasa, una màquina de guerra ultramoderna; la mostra *Maktens bildspråk* tracta el simbolisme de poder que rau darrera la rica i ostentosa decoració del Vasa; a *Kungens skepp* es descriu com i per què la monarquia

sueca va construir aquest vaixell; a *Livet ombord* presenta com hagués estat la vida de la tripulació a bord del Vasa i mostra una maqueta amb les estances plenes de gent en acció, des de la cabina del capità amb els oficials als mariners de coberta, una altra maqueta per on el visitant es pot passejar i objectes personals de la tripulació. Hi ha una altra exposició, *Bärgningen*, i una pel·lícula projectada en un teatre de com el Vasa fou descobert i recuperat.

També hi ha exposicions *on-line*, com *Webbutställning: Unika Vasabilder*, on es mostren fotografies de les tasques de salvament del Vasa amb els treballs de recuperació de color de les instantànies.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

La indumentària és present de manera iconogràfica a la sala sobre els motius de la construcció del Vasa, amb figures i dibuixos a escala 1:1 que reproduïxen tant personatges anònims com altres de coneguts, com el rei Gustau Adolf II i el l'almirall Klas Fleming.

Als espais on s'explica les tasques de recuperació del vaixell hom hi troba vestits de submarinista emprats a la dècada dels cinquanta i seixanta en les prospeccions del vaixell.

Objectes reals d'indumentària es troben a la sala anomenada *Cara a cara*, on les reconstruccions de l'aspecte dels esquelets trobats al vaixell inclouen reproduccions dels seus vestits, i els originals, molt fràgils, es presenten exposats en vitrines. S'exposen sobretot objectes de cuir com sabates, soles de sabata, manyoples de cuir, polaines, i també altres peces com fragments de faldons de jaquetes de llana, mànigues de gipons, etc.

També hi ha alguns objectes de vestir a l'exposició *Sverige 1628*, on conviuen amb altres objectes quotidians, documents, escenografies i reproduccions d'escenes extretes de dites populars i de la literatura.

L'àrea museogràfica més interessant, pel que fa a les peces d'indumentària, és la referent a la vida a bord del Vasa i vaixells similars de la mateixa època. Aquí o tan sols trobem peces que ens ajuden a reconstruir la indumentària completa d'un mariner, sinó que a més hi ha estris i materials per confeccionar noves peces i arreglar les usades; ja que a bord s'havien de fer tasques de sastreria. Així, hi ha exposades una a una totes les peces de vestir d'un tripulant del Vasa: les mitges no de punt, sinó de confecció, les

calces, la camisa, la jaqueta, les sabates, el barret; a més, s'ha vestit una figura amb reproduccions de totes aquestes peces perquè el visitant cossi quina era la seva forma i posició originals. Hi ha també barrines per perforar la pell, galons per rematar vores, sabates i botes, així com les seves formes de fusta, manyoples, barrets, etc.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

El *Vasamuseet* n'és ple, d'elements de museografia didàctica. Es tracta d'un museu construït en base a la didàctica. Pel que fa als elements interactius, cal destacar una àrea didàctica amb jocs informàtics que conviden en el visitant a descobrir les causes de l'enfonsament del vaixell, al mateix temps que és instat a construir un model de vaixell que millori les desproporcions i la disposició de la càrrega per tal d'aconseguir el màxim equilibri i evitar que s'enfonsi. Igualment, hi ha interactius informàtics per entendre els efectes del vent en les embarcacions de vela.

Altres elements didàctics molt recurrents en el museu són les maquetes, que mostren des de talls transversals del Vasa i que mostren l'interior de les estances amb les escenes quotidianes que s'hi haguessin produït si no s'hagués enfonsat fins a paisatges com el de les drassanes reials d'Estocolm. Hi ha també altres maquetes que mostren les diverses fases de construcció del vaixell, així com de les diverses parts del mateix.

El museu compta també amb muntatges audiovisuals i altres mòduls de museografia didàctica que amb posades en escena adaptades a diversos públics i amb textos explicatius breus i clars faciliten una major aproximació al Vasa i al seu món.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Destacaríem l'espai dedicat al vestit bàsic de mariner de l'època, que no diferia massa del vestit de les classes baixes del moment, on es mostren desplegadas i amb breus explicacions cada una de les peces originals –on, per exemple, les mitges s'exposen una



cosida i l'altra desmuntada per veure el patronatge peculiar amb què estaven fetes-. Coronant aquesta vitrina, hi ha una petita figura d'un mariner vestit amb la indumentària que hi ha exposada a les vitrines, de tal manera que l visitant copsa la posició de les peces sobre el cos, l'ordre o les capes en què es disposen, i pot entendre com podia ser l'aspecte d'un home vestit amb aquella roba.

A més, el web del museu permet descarregar-se la guia en format mp3, així com un planell didàctic dels espais del museu.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sense dades. Sí hi ha visites guiades.

#### MATERIALS PUBLICATS

La guia del museu, el catàleg del Vasa i un còmic.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Armémuseet<sup>577</sup>

T.4

UBICACIÓ: Stockholm, Sverige

WEB: [http://www.sfhm.se/ArmeDefaultPage\\_\\_\\_27.aspx?epslanguage=EN](http://www.sfhm.se/ArmeDefaultPage___27.aspx?epslanguage=EN)

ADREÇA: Riddargatan 13, S-104 41 Stockholm, Sverige

TELÈFON: +46 8 51 95 63 00

FAX: +46 8 662 68 31

EMAIL: [info@armemuseum.se](mailto:info@armemuseum.se)

DATA DE CREACIÓ: 1877

DATA DE RENOVACIÓ: 2000

DIA DE VISITA: 25 març 2008, 26 abril 2008

### CARACTERÍSTIQUES

El museu de l'exèrcit d'Estocolm és un dels museus històrics més complets de Suècia, ja que no només atén l'aspecte pròpiament militar, sinó que també contempla els soldats com a individus i les conseqüències de la guerra tant en els seus peons com en els civils. Així doncs, l'*Armémuseet* recrea tant la història militar de Suècia des dels víkings fins els nostres dies, com les conseqüències en la vida dels soldats, de les seves famílies i de la població, en un intent per obrir el seu discurs a la història de Suècia en la guerra, més enllà de limitar-se a mostrar la seva infraestructura militar.

Pel que fa a l'edifici que alberga el museu és l'arsenal construït el 1867. Tan sols deu anys més tard, el 1877, ja fou convertit en un museu d'artilleria, i des del 1932 l'*Armémuseet* representa la història de l'exèrcit suec. Fou reobert el 2000, després de set anys de reformes.

Pel que fa a les col·leccions, el museu compta amb aproximadament 80.000 objectes, dels quals només s'exposa una petita representació. Entre els objectes hi ha des de tancs de guerra i ponts provisionals fins a botons d'uniformes i porcellana; i entre els diversos materials que configuren la col·lecció hi ha metalls, pells, teixits i paper. La conservació està a mans d'especialistes en la conservació sobretot d'armes i uniformes. A més, el museu compta amb una biblioteca i un arxiu; al darrer es conserven, sobretot, fotografies, però també dibuixos, gravats en metall, documents personals i còpies de documents conservats a l'Arxiu de Guerra. A més, des de l'arxiu del museu s'hi pot

<sup>577</sup> Font per la realització d'aquesta fitxa: el web del *Statens försvarshistoriska museer. Armémuseet* <[http://www.sfhm.se/ArmeDefaultPage\\_\\_\\_27.aspx?epslanguage=EN](http://www.sfhm.se/ArmeDefaultPage___27.aspx?epslanguage=EN)> [consulta: 17 agost 2009]

accedir al dels Museus d'Història Militar. Pel que fa a la biblioteca, és una biblioteca científica especialitzada que compta amb 50.000 llibres i altres 250 publicacions – revistes i anuaris-. S'hi pot llegir sobre l'organització militar a Suècia des del segle XVII fins principis del XX; sobre història dels vestits, uniformes i teixits; sobre heràldica, música militar i construccions i fortificacions militars; sobre la història i fabricació d'armes, des de sabres fins a fusells màuser; sobre les guerres als diferents països i civilitzacions; sobre el paper dels nens a les guerres, el de les dones a la defensa; sobre els regiments suecs i una llarga llista de temes.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

El museu està distribuït al llarg de tres plantes i el recorregut inicia a la planta superior, en una sala que introdueix el tema de la guerra en les societats; i és aquest tema el que es va desenvolupant cronològicament al llarg de les sales del tercer pis i el segon pis, des dels víkings fins l'exèrcit modern dels nostres dies. A la planta baixa hi ha una gran galeria dedicada en exclusiu a les armes, tant blanques com de foc, i inclou des de projectils, figures de ferrers de camp reparant armes i indumentària de granader fins a canons de guerra tirats per tres parells de cavalls.

En general, el museu combina l'exposició d'objectes originals disposats en vitrines amb representacions d'escenes realistes amb figures de mida natural vestint i portant les rèpliques dels uniformes i armes que es mostren a les vitrines.

També hi ha sales temàtiques dedicades a diferents tòpics relacionats amb el tema general: les malalties i les cures mèdiques, els voluntaris, la participació dels animals a les guerres, els delictes i els càstigs respectius, etc.

En una altra cambra, la Cambra dels Trofeus, s'exposen trofeus conquerits pels soldats suecs, com banderes, estendards i instruments musicals.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Els elements d'indumentària exposats corresponen, d'una banda, a uniformes i complements originals, en especial des dels segle XVII, moment en què es comencen a instaurar els uniformes entre els estats europeus, fins el segle XXI; d'altra banda, hi ha moltes rèpliques d'uniformes i vestits civils que porten els maniquins que formen part de les escenografies realistes que ajuden a la interpretació de les característiques de la guerra i les seves conseqüències en les diverses èpoques que s'hi representen.

Així, entre les peces relatives al vestit i els teixits hi ha banderes, pendons i estandards capturats pels soldats suecs a d'altres exèrcits europeus i turcs; casaques, jupes i cinturons d'uniformes del segle XVII que mostren ja els colors oficials de l'armada moderna sueca –el blau i el groc-; sabates-missiva amb missatges i segells enganxats a els soles; uniformes complets del segle XVIII –amb camisa, calces interiors, jupes, calces, casaques, capes, cinturons, tricorni, bossa, sabates i mitges-; uniformes del segle XIX de les guerres napoleòniques, i uniformes de camuflatge i amb armes de precisió actuals.

Pel que fa a les reproduccions, trobem un ventall més ampli de vestits que van des de vestits de militars a cavall entre els segles XIV i XV; uniformes militars dels segles subsegüents –tant suecs com dels diferents exèrcits a qui es van enfrontar-, fins a un vestit de camuflatge del segle XXI; roba de civils homes, dones i nens; uniformes de diferents jerarquies militars; reconstruccions de magatzems d'uniformes i suplementes de la Primera Guerra Mundial, etc.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

És un museu dissenyat segons els principis de la museografia didàctica. Tenen un protagonisme especial les escenografies de gran rigor històrica i que es troben distribuïdes per totes les sales al llarg del recorregut del visitant, de manera que aquest sovint es troba inserit en les mateixes. La finalitat de les escenografies i diorames a escala 1:1 és immiscir el visitant físicament i emocionalment. Per fer-ho, sovint s'empren recursos com el realisme gairebé expressionista de les figures i fins i tot recursos sorpresius sonors com el de fusells i canons disparant quan el visitant es troba just al davant d'un gran canó i rodejat de ferits i morts en la batalla. Hi ha escenografies de campaments militars de la Guerra dels Trenta Anys; altres imatges de civils menjant les restes de cavalls morts; interiors de les estances dels oficials; figures de dones i nens desnudats per l'escassetat de recursos i aliments lligada als conflictes bèl·lics; soldats

de cavalleria en plena càrrega i enfrontat al visitant; trinxeres; soldats amputats pidolant; soldats morts per congelació; picapedrers construint muralles de defensa; magatzems d'uniformes de la Primera Guerra Mundial; escenes dels menjadors militars de la Gran Guerra; escenes de la vida quotidiana dels soldats i del seu temps lliure; l'interior d'un saló domèstic on els habitants, asseguts al sofà, contemplen imatges retransmeses per televisió de conflictes contemporanis, etc.

Hi ha també una àrea didàctica amb diversos mòduls interactius. Un d'ells consta d'un ordinador amb un videojoc de guerra on el visitant és convidat a jugar-hi, sense èxit, donat que el joc està fora de control i no respon als comandaments; una nota avisa l'usuari que aquesta aparent inoperància del dispositiu és imbuïda amb l'objectiu de fer reflexionar el visitant de la manca de control i de rumb un cop iniciat un conflicte bèl·lic. El visitant troba també sobre una taula quatre fusells de diferents èpoques i al davant, a cinc metres de distància, quatre panells que representen la distància real a què havia d'estar l'enemic perquè els projectils fessin blanc. Al mateix mòdul el visitant pot observar l'evolució en els projectils de cada un dels fusells, des de les bales rodones de plom fins els cartutxos dels fusells de repetició, així com comprovar la disminució gradual del pes de les armes. En un altre mòdul es mostra el grau i característiques de penetració dels projectils de diverses armes sobre diferents superfícies –cera, plaques metàl·liques i fusta-. Un altre suport didàctic emprat són les maquetes, tant de fortificacions de diverses èpoques, com de formacions de regiments en batalles concretes o de fàbriques de fondre canons. Hi ha també elements audiovisuals amb muntatges a través de fonts gràfiques sobre batalles lliurades pels exèrcits suecs.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Sobretot les escenografies comentades en l'apartat “elements de museografia didàctica en general”.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No tenim dades. Sí sabem de l'existència de visites guiades diàries en suec i en anglès, una diària en cada idioma, durant els mesos d'estiu. Pel que fa a la resta de l'any, hi ha una visita en suec els dissabtes i una altra els diumenges.

### MATERIALS PUBLICATS

La botiga del museu compta amb llibres i altres articles com soldats de plom, trencaclosques, jocs, objectes d'artesanía i altres *souvenirs*. Desconeixem si el museu publica llibres propis.

### OBSERVACIONS PARTICULARS

El web del museu, a excepció d'un petit resum en diverses llengües, està fonamentalment en suec, fet que limita l'extracció d'informació per alguns apartats.

### IMATGE EDIFICI



### IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Stockholm Stadsmuseet<sup>578</sup>

T.1

UBICACIÓ: Stockholm, Sverige

WEB: <http://www.stadsmuseum.stockholm.se/>

ADREÇA: Ryssgården, SE-104 65 Slussen, Stockholm, Sverige

TELÈFON: +46 8 508 31 600

FAX: +46 8 508 31 699

EMAIL: [info@stadsmuseum.stockholm.se](mailto:info@stadsmuseum.stockholm.se)

DATA DE CREACIÓ: dècada de 1930

DIA DE VISITA: 26 març 2008

### CARACTERÍSTIQUES

El museu de la ciutat d'Estocolm sorgí en el decenni de 1930 amb l'objectiu de documentar, conservar i mostrar el patrimoni de la ciutat, la seva història i la dels seus habitants. Avui en dia és l'ens local amb més autoritat en la història cultural de la ciutat i gestiona, a més del museu, la classificació i documentació d'edificis antics, així com excavacions arqueològiques, a més de assessorar i revisar els plans urbanístics que afecten edificis i barris històrics d'Estocolm.

Pel que fa a la seva seu, es troba en un edifici del segle XVII dissenyat per Nicodemus Tessin i completat, després d'un incendi, pel seu fill que està situat al Jardí Rus, anomenat així perquè era la zona on els comerciants russos venien als segles XVII i XVIII peces de cuir i pells. Aquest edifici fou encarregat per l'administració local i ha estat des del moment de la seva creació conegut com l'Ajuntament del Districte sud d'Estocolm i ha albergat des de corts de justícia, fins a escoles, cel·les de presó, menjadors, un teatre anatòmic i un espai per les esglésies foranes.

Pel que fa als fons del museu, els més de 300.000 objectes que custodia, més les 20.000 obres d'art, 3.000 pintures a l'oli, tres milions de fotografies i el fons de llibres i arxius, el converteixen en el museu municipal més gran de Suècia, i totes les peces aporten informació i configuren una visió històrica de la ciutat. La col·lecció es divideix en les subcategories següent: materials d'arxiu, llibres, fotografies, obres d'art i objectes físics que no es puguin incloure en les categories anteriors. El fons està disponible al públic a través de sistemes de consulta *on-line* i directa per la recerca, a la sala documental del

---

<sup>578</sup> Font per la realització del present fitxa: el web del *Stockholm Stadsmuseet* <<http://www.stadsmuseum.stockholm.se>> [consulta: 19 agost 2009]



museus, a les exposicions del museu i de les seves subseus, així com en altres museus a través de préstecs.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

El museu mostra diverses sales i espais expositius. Hi ha espais on es recreen interiors diversos que fan referència a diferents aspectes de la vida dels habitants de la ciutat al segle XX. El visitant pot endinsar-se en l'interior d'una aula de col·legi de mitjans de segle, ja que part dels espais del museu havien estat utilitzats amb aquesta fi- amb tots els elements i objectes originals: pupitres, pissarres, mapes, herbolaris, animals dissecats, compassos i altres estris de mesura, àbacs, tarimes, etc. També es poden recórrer espais de treball que emulen fàbriques i tallers –amb taules de treball i eines i roba de feina com davantals i altres peces de protecció- i es pot penetrar en l'interior de cases de les classes treballadores d'Estocolm, fet extraordinari, ja que sovint només es preserven objectes i interiors de les classes benestants.

L'exposició permanent principal del museu recorre els set-cents cinquanta anys d'història de la ciutat, des de 1252, moment del que data el primer document escrit que la menciona. S'explica la història de la ciutat a través de la museografia didàctica amb mòduls que integren objectes arqueològics, obres d'art, maquetes, figures a mida real, escenografies d'interiors domèstics i públics històrics o reproduïts, etc.

A més de les mostres permanents, aquest museu municipal projecta un gran nombre de mostres temporals per afavorir l'efecte repetició del públic local. Algunes de les darreres han estat: *Svenska hem - en passionerad affär* sobre l'alimentació a la ciutat a principis del segle XX, en una ciutat bruta, amb una població empobrida, on el menjar era de mala qualitat i car; *Lennart af Petersens Priset 2005: Gunnar Smoliansky*, monogràfic sobre les fotografies del guanyador d'un premi Lennart af Petersens, Gunnar Smoliansky, que retraten Estocolm; *Stockholm 1956 Foto SvD*, exposició fotogràfica sobre l'hivern de l'any 1956, especialment cru i fred a Estocolm; *Döden Dö*, exposició que tracta el tema de la mort a Estocolm, assassinats, execucions, esperits, fantasmes i funerals, i els esforços per recordar els difunts, i *I huvudrollen: Stockholm*, sobre el paper destacat de la ciutat com a escenari d'un gran nombre de la totalitat de produccions cinematogràfiques sueques.

En el moment de la visita al museu hi havia en curs l'exposició temporal *För Guds skull* sobre el culte religiós i les esglésies a Estocolm, així com la seva evolució i expansió en

el territori al llarg dels segles i la seva funció com a nuclis de la vida social dels barris de la ciutat.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Als interiors que mostren diversos aspectes de la vida quotidiana dels habitants de la ciutat a principis de segle XX trobem que la indumentària hi és present en tots ells. A l'aula de col·legi hi ha quatre vitrines que mostren l'equipament escolar d'un nen a la dècada de 1910, a la de 1930, a la de 1970 i al 2000. El visitant pot establir analogies i diferències i per comparació comprendre quina és la funció dels objectes que no li són propers en el temps de la seva infància. La tria d'objectes correspon a quatre generacions diferents i afavoreix la empatia de tots els públics i facilita la interacció entre ells. A la sala d'entrada de l'escola hi ha abrics penjats al penjador i sabates de nen. Pel que fa a les cases proletàries la indumentària hi és present en moltes formes a través d'objectes disposats en les estances com a part de l'*attrezzo*: faldilles i enagos, bruses, sabates i botins, patins per lliscar sobre el gel, abrics, roba de llar apedaçada i draps apareixen penjats sobre els llits, la màquina de cosir, a la cuina, etc.

A l'exposició sobre la història de la ciutat el vestit també hi és present amb rèpliques de roba que el visitant és instat a emprovar-se, a través de maniquins vestits amb rèpliques d'indumentària, etc.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

En el moment de la visita al museu hi havia una exposició que si bé no era específica d'indumentària sí que aquesta hi era present de manera destacada. Es tracta de la mostra *Bellman, Sevenbom och Prinsessan - Snusk, lyx och vardag i 1700-talets Stockholm*, que traduït ve a ser “Bellman, Sevenbom i la Princesa – Brutícia, luxe i vida quotidiana a l'Estocolm del segle XVIII” i que va transcórrer del 27 d'octubre de 2007 al 31 d'agost de 2008. Es tractava d'una exposició que tenia com a objectiu desafiar les percepcions habituals que la gent té sobre el segle XVIII i mostrava els fets a través de testimonis i fonts directes del passat, com diaris personals, cartes i objectes que posen de manifest com els estocolmesos del passat tenien les mateixes inclinacions i pensaments i les mateixes necessitats de xerrar-los i mostrar-los com els “bloggers” i “twitters” actuals. L'exposició parlava de la brutícia, dels insalubres bordells, de la vida distesa dels nobles i del dia a dia de la gent ordinària i ho feia a través del testimoni de

tres personatges famosos en la vida de l'Estocolm setcentista: a través de les paraules de Bellman – un poeta que representa un símbol de l'Estocolm del segle XVIII, entre l'embriaguesa i la genialitat-, de les imatges de Sevenbom –pintor de la vida i els paisatges quotidians de la ciutat- i de les tafaneries i narracions de la Princesa –Hedvig Elisabeth Charlotta, que va emigrar als disset anys a Alemanya per casar-se amb el que més tard seria Karl XIII, i que va escriure diaris sobre la vida a la cort-. La mostra pretenia desvetllar les reflexions del visitant per tal que, a través de les dades i fonts exposades de manera didàctica, intentés respondre a la pregunta: “era el segle XVIII una era il·lustrada, o això és tan sols una il·lusió?”

La indumentària hi era present a través de vestits originals de les classes benestants situats dintre d'interiors domèstics; a través dels objectes accessoris, molt nombrosos i de gran importància en l'època –pignes postisses, perruques masculines i femenines, maquillatge blanc pel rostre i vermell per les galtes, miralls de tocador i de bossa, ventalls, sabates, sivelles, polvoreres, eines de perruquer per arrissar, tallar, emmotllar, etc.-; i a través de mòduls interactius.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

El museu empra diferents recursos didàctics, com elements electrònics amb polsadors que il·luminin sobre un mapa diferents punts per conèixer el creixement del espais de culte paral·lel a l'expansió de la ciutat i dels barris, o caixes amb olors que permeten incrementar la percepció sensorial d'una pintura, de manera que els usuaris poden olorar la flaire que farien els diferents elements representats en l'escena del quadre, en concret la botiga d'un cirurgià del segle XVII, plena d'herbes i altres substàncies per fabricar medecines, amb olor a sang dels pacient, a alcohol, usat com a anestèsia, etc. Hi ha també maquetes, campanes sonores que reproduïxen diàlegs entre figures, elements audiovisuals, textos didàctics amb colors vius i atractius, lletra gran i frases breus i ressaltades, escenografies que permeten passejar-s'hi, dibuixos esquemàtics per entendre el sistema de calefacció de les grans estufes ceràmiques i dibuixos humorístics que criden l'atenció del visitant sobre un tema, etc.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

La didàctica és present a les exposicions temporals i a les permanents, com ja hem comentat. En la mostra permanent hi ha vitrines amb vestits i equipaments d'escolars de diverses èpoques, com ja hem explicat en l'apartat "elements d'indumentària presents a l'exposició permanent" d'aquesta fitxa, que faciliten la comprensió dels objectes per comparació amb la vitrina que correspon a la generació de cada visitant. En altres escenografies el fet que la indumentària estigui integrada amb molts altres objectes contemporanis ajuda també a la didàctica. Igualment, facilita l'empatia i la comprensió del discurs històric sobre la ciutat i els ambients del passat el fet que es puguin vestir algunes peces de roba.

Pel que fa a la mostra *Bellman, Sevenbom och Prinsessan - Snusk, lyx och vardag i 1700-talets Stockholm* el vestit hi és present en forma lúdica a través d'un mòdul interactiu que consisteix en retallables a escala real que representen la figura d'un home i una dona del segle XVIII i que consta d'un penjador amb peces de roba dibuixades sobre superfícies planes lleugeres que representen diverses formes indumentàries del segle XVIII però també d'actuals, i al darrera porten enganxades etiquetes amb informació històrica, descriptiva i anecdòtica sobre cada peça. El visitant ha d'aconseguir vestir home i dona de tal manera que la indumentària faci conjunt, i cercar els equivalents en la moda actual; vestit de te masculí amb vestit de te femení, associat als vestits masculí i femení de còctel; texans i samarretes per homes i dones, indumentària informal equivalent en el segle XVIII, etc. El visitant també es pot emmirallar per veure's superposats els vestits bidimensionals.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Cal destacar l'aula didàctica per realitzar part dels programes infantils i escolars del museu i que es diu "la nova plaça", tot fent referència al fet que les places tenen un paper rellevant en la vida urbana. Així, en aquesta "plaça" del museu cada nen pot carregar sacs i transportar carretes, descarregar el peix de les barquetes, embolicar-lo amb paper de diari i vendre'l a les parades del mercat. Hi ha també verduleries, un quiosc com els dels anys setanta on es vénen gelats i lllaminadures a pes, etc.

Aquesta aula pot ésser emprada lliurement pels nens i els seus acompanyants i està habilitada per tal que els adults puguin ajudar-los en l'ús dels espais i en el seu aprenentatge.

#### MATERIALS PUBLICATS

No en tenim notícies, ja que la versió anglesa del web és més reduïda que la versió en suec i resulta més difícil accedir a aquesta informació. La botiga del museu ven llibres en tots dos idiomes sobre la ciutat –llibres fotogràfics, d'història, de l'arquitectura d'Estocolm, etc.-, però desconeixem si són de publicació pròpia. També s'hi vénen pòsters, mapes i guies, com la *Millenium*, que fa un itinerari turístic pels espais de la famosa trilogia escrita per Stieg Larsson.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Nordiska Museet<sup>579</sup>

T.6

UBICACIÓ: Stockholm, Sverige

WEB: <http://www.nordiskamuseet.se/>

ADREÇA: Djurgårdsvägen 6-16, 115 93, Stockholm, Sverige

TELÈFON: 08-519 546 00

FAX: 08-519 545 80

EMAIL: [nordiska@nordiskamuseet.se](mailto:nordiska@nordiskamuseet.se)

DATA DE CREACIÓ: 1888

DIA DE VISITA: 26 març 2008

### CARACTERÍSTIQUES

Aquesta institució fou fundada per Artur Hazelius a finals del segle XIX i està ideològicament emparentada amb l'*Skansen*, el primer museu a l'aire lliure del món, creat també per Hazelius. És un museu dedicat a la història i la cultura del poble suec, des de l'Edat Mitjana fins l'actualitat. Aquest individu, nascut a Estocolm el 1833 i fill d'un oficial militar, era especialista en llengües nòrdiques i bon coneixedor des de la infància del territori suec i de les especificitats culturals de les seves províncies.

Hazelius va començar a col·leccionar elements de la cultura popular, en un primer moment d'indumentària, quan es va adonar del perill que corrien les tradicions populars quan, el 1872, va veure que els pobladors de la província de Dalarna havien introduït formes del vestit occidental en les seves indumentàries populars. Un any més tard la col·lecció que havia reunit era prou gran i interessant com per obrir les "Col·leccions etnogràfiques d'Escandinàvia" al número 72 de Drottninggatan d'Estocolm. En aquesta exposició Hazelius va disposar algunes sales com si fossin retaules o escenes d'interiors i de paisatges i va crear així els primers diorames dels museus amb una combinació d'objectes i persones, perquè dins aquests espais hi va disposar els objectes col·leccionats i figures de cera amb els vestits tradicionals. El seu treball de recol·lectar s'intensificà fins el punt que va viatjar a l'Exposició Universal de París del 1878 amb exemples dels diorames que havia creat, però canviant aquest cop les figures de cera per personatges reals, a mode de pessebres vivents. Anava conreat èxits que el van fer endegar la gran empresa de crear el *Nordiska Museet*, iniciat el 1888 i no inaugurat fins

<sup>579</sup> Fonts consultades: *Nordiska Museet* <<http://www.nordiskamuseet.se>> [consulta: 17 agost 2009] i *Skansen. Traditional Swedish Style*. London: Scala Books, 1995.

vint anys més tard. El 1891, i com a continuació de les col·leccions i exposicions sobre cultura sueca i escandinava, va inaugurar l'*Skansen*, un museu a l'aire lliure que recollia espais i paisatges de diverses zones rurals d'Escandinàvia, i que reunia, fins i tot, edificis rurals, com cases de camp i granges traslladades des dels seus indrets d'origen.

Tots dos museus, el *Nordiska Museet* i l'*Skansen*, formaven part d'una mateixa empresa de preservació d'elements i espais tradicionals i no va ser fins el 1963 que es van independitzar. De totes maneres, els objectes de l'*Skansen* formen part de les col·leccions del *Nordiska Museet*.

El *Nordiska Museet* es troba a l'illa de Djurgårdsvägen al costat del *Vasamuseet* i a poca distància de l'*Skansen*. L'edifici que alberga el museu fou concebut per Isak Gustaf Clason i construït entre el 1888 i el 1907, i en un principi s'havia projectat amb unes dimensions quatre vegades superior. Es tracta d'un edifici inspirat en el renaixement danès i mostra similituds amb el castell de Frederiksborg.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

Les exposicions del museu, que en un principi havien de cobrir tota Escandinàvia, però que al final es van limitar a Suècia, tracten els temes de l'artesanat, les tradicions, el menjar, l'hàbitat humà, les joguines, la confecció, et. Les àrees expositives es distribueixen en quatre pisos segons les col·leccions, entre les més destacades hi ha les dedicades a la cultura Sápmi, dels pobles lapons; a l'art folklòric suec, els colors, les formes i els dissenys de les antigues societats agràries, inclòs el vestit; la galeria anomenada "imatges en el temps", amb fotografies dels arxius del museu; els sets de taula que representen les tradicions alimentàries de banquets, festivitats, aperitius, del segle XVI al 1950; a l'exposició "interiors" hi ha elements del famós disseny suec del 1870 al 2000; hi ha també una ala dedicada a l'escriptor i dramaturg August Strindberg, que compta no només amb manuscrits originals, sinó amb setze de les seves dinou pintures conegudes; també hi ha un espai dedicat a les tradicions, celebracions i festivitats, i una altra a la indumentària occidental de diferents èpoques.

## ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

En tractar-se dels primers elements col·leccionats per Hazelius, la indumentària té sens dubte un paper principal en les exposicions del *Nordiska Museet* i la trobem en diferents espais expositius, tant en els específics, com la galeria de l'evolució del vestit occidental



---

o en la sala dedicada al calçat, com en els espais dedicats a la cultura sami o a els interiors domèstics.

Un pis del museu està dedicat gairebé en la seva totalitat a exposar indumentària occidental segons la seva evolució cronològica i que va des de vestits de cort a l'estil francès fins als dissenys de moda més avantguardistes. Dins les vitrines expositives es troben vestit d'home, dona i nens amb elements complementaris com elàstics, barrets, mitges o sabates. A més, la disposició dels maniquins mostra una certa composició escènica amb altres elements d'època com gravats i revistes de moda, fotografies que exerceixen de *background*, quadres, mobles, làmpades, estoigs de cosir, etc. Hi ha una sala dedicada a les sabates de quatre segles, tan de les classes altes com de les populars, i es veuen des de sabates del segle XVIII exclusives i referenciades pel seu fabricant, fins botes i esclòps emprats per poblacions rurals, passant per botes de vius colors i meravellosos brodats de tradicions folklòriques diverses. També s'hi poden trobar estris de sabater artesà.

Hi ha una altra àrea dedicada a la indumentària i complements de cultures tradicionals sueques; on s'hi troben des de faldilles, armilles, camises i mitges, fins a sabates, guants i roba de llar; barrejat tot amb d'altres elements com objectes de cuina, representacions iconogràfiques, objectes de decoració, etc.

Com ja hem dit, la cultura sami té un paper rellevant tant en les col·leccions del museu com en la seva exposició, i per això ocupa una àrea extensa de les mostres del museu. A través de centenars d'objectes relatius a diverses activitats quotidianes dels lapons es reproduïxen les tradicions i formes de vida d'aquests pobladors de la Suècia més septentrional. Hi és present des de les manifestacions lingüístiques fins els objectes musicals i les grans culleres que formen part de les possessions de cada individu, passant per un totes les peces que componen el vestit tradicional sami: barrets de formes diverses amb predomini dels colors vermells i blaus, bruses llargues de feltre i de cuir i els cinturons que es cenyeixen a la cintura, botes de pell i pèl animal, frontals de pit decorats, bossetes semicirculars de cuir, etc.

Hi ha també una gran sala dedicada als teixits, on s'hi troben emmagatzemats en calaixos de conservació a l'abast dels visitants. Hi ha ordinadors des d'on es pot cercar a la base de dades teixits concrets que es troben sistemàticament ordenats als calaixos, amb les seves cartel·les explicatives.

El visitant troba exposats elements d'indumentària dins els interiors domèstics reproduïts al museus, així com a la galeria dedicada a les festes i celebracions tradicionals, on hi ha roba de bateig de nadons, disfresses d'infants, roba de nens amb adorns florals als cabells per les vetlles del solstici d'estiu, roba de primera comunió i de matrimoni, indumentària de capellans, etc.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Sí. En el moment de la visita, per exemple, hi havia una exposició anomenada *Masker*, màscares, on es mostraven màscares relacionades amb diverses manifestacions de la cultura. Hi havia màscares rituals, màscares funeràries, màscares de carnestoltes, màscares protectores tant d'esports com de treball, i fins i tot hi havia ulleres de sol, emprades com a protecció, però també com a màscara sota la qual amagar rostres per passar inadverit.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Els més destacats són les cartel·les en braille que hi havia en algunes sales i que comptaven tant amb escriptura com amb reproduccions volumètriques de les peces exposades.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

L'exposició de vestits occidentals, com ja hem dit, compta amb elements escenogràfics d'attrezzo que faciliten la contextualització. En l'espai dedicat a la indumentària del segle XX hi ha publicacions de moda i altres llibres de lliure consulta. Finalment, l'exposició d'indumentària occidental compta amb les cartel·les especials per a usuaris amb visibilitat reduïda que hem comentat en l'apartat anterior.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No en tenim notícies.

## MATERIALS PUBLICATS

A la botiga s'hi poden trobar publicacions variades, tot i que no són pròpies del museu; hi ha llibres per a nens sobre contes i tradicions suecs, llibres de moda, llibres sobre els sami, sobre tradicions culinàries, etc.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

El web no està traduït més que parcialment, cosa que en dificulta l'extracció d'informació referent a aspectes que no es poden copsar amb la visita directa.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Skansen<sup>580</sup>

T.1

UBICACIÓ: Stockholm, Sverige

WEB: <http://www.skansen.se/>

ADREÇA: Djurgårdsslätten 49-51, SE-115 93, Stockholm, Sverige

TELÈFON: + 46 8 442 80 00

EMAIL: [info@skansen.se](mailto:info@skansen.se)

DATA DE CREACIÓ: 1891

DIA DE VISITA: 25 març 2008, 26 abril 2008

### CARACTERÍSTIQUES

Com ja hem fet referència en la fitxa relativa al *Nordiska Museet*, l'*Skansen* neix unit a aquest museu i és obra del seu ideòleg, Artur Hazelius. L'*Skansen* veu directament del patriotisme i del romanticisme nacional del segle XIX que van arrelar fortament en Hazelius i respon a l'evidència d'una societat rural en transformació accelerada i de la voluntat de no perdre la varietat tradicional que aquella societat ofereix en front la globalització del món urbanitzat i industrialitzat. El primer museu a l'aire lliure neix com a complement del *Nordiska Museet* i del fet que les exposicions del museu no eren suficients per l'objectiu educatiu plantejat per Hazelius, segons el qual es pretenia "reforzar la experiència històrica mostrando entornos completos, es decir casa decoradas con muebles y objetos, habitadas por personas vestidas con ropa típica de la época y rodeadas de sus animales domésticos en un paisaje natural."<sup>581</sup>

El museu va obrir el 1891, poc després que Hazelius adquirís una part del parc de l'*Skansen* i els primers anys d'aquest decenni es van dedicar a construir el museu a l'aire lliure amb edificacions històrico-culturals, instal·lacions per animals, camins i plantacions. Tan sols un parell d'anys més tard van començar la programació d'activitats que encara avui és l'ànima no només de l'*Skansen*, sinó de tots els museus en ell inspirats. Així, ja des de la dècada de 1890 van quedar instaurades les celebracions de les festes anuals i de la vida, els programes de balls i música folklòrics, la commemoració del poeta Carl Michael Bellman, mostres d'artesanía viva i de les tasques domèstiques a cases i granges; i fins i tot la commemoració del dia del rei

---

<sup>580</sup> Fonts consultades per la realització d'aquesta fitxa: *Skansen. Traditional Swedish Style*. London: Scala Books, 1995; VVAA. *Skansen*. Sandvikens Tryckeri, 2005, i el web *Skansen* <<http://www.skansen.se>> [consulta: 17 agost 2009]

<sup>581</sup> *Skansen. Traditional Swedish Style*. London: Scala Books, 1995, p. 5.

Gustau, el 6 de juny, que va acabar convertint-se, el 1983, en la Festa Nacional de Suècia. Totes aquestes activitats, encara avui, depenen de les estacions de l'any, amb més activitat als mesos de primavera i estiu, i estan adaptades a les diverses tipologies de públic i als temps actuals –programes infantils, actuacions d'artistes, concerts musicals, balls, etc.-.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

En l'actualitat el museu compta amb més de 150 cases i granges procedents de diverses parts del país i de diferents èpoques –la majoria són dels segles XVIII, XIX i XX- i que es troben escampades per tot el parc de l'*Skansen*; compta també amb animals de la fauna sueca, tant salvatge com domèstica. Els diferents entorns que representen aquestes cases mostren com vivien la gent de les diferents regions i classes socials; hi ha, a més, amfitrions vestits amb indumentària típica de l'època i ensenyen als visitants les cases i expliquen qui van ser els seus anteriors habitants.

Una visita intensiva a l'*Skansen* requereix de diversos dies i és per això que compta amb guies i mapes on es disposen molt clarament els espais, així com els camins per accedir-hi. Hi ha, d'una banda, els barris urbans, que mostren la Suècia de finals del segle XVIII fins mitjans del segle XX. La majoria de cases procedeixen del districte del sud d'Estocolm i s'hi alternen especieries, forns de pa, tallers de ceràmica, una impremta, una fusteria, tallers fonedors de vidre i altres petits tallers, juntament amb habitatges.

Però hi predominen les cases rurals, entre les que destaquen diverses granges, com la granja d'Älvros, que consta de diverses edificacions i exemplifica com era una granja agrícola típica del nord de Suècia a principis del segle XIX. El visitant pot seure vora el foc i escoltar les explicacions de l'amfitrió sobre com es filava, com es preparava formatge sec, perquè es dormia mig assegut dins uns llits curts, a què es jugava, etc. Una altra granja que es pot visitar és la de Delsbo, que va pertànyer a una explotació agrícola gran i pròspera de la regió de Dalecarlia; es tracta de dos habitatges decorats amb peces d'ebenisteria i pintures, a més de decoracions murals pintades a mà a l'interior. A Nadal s'hi prepara la taula de Nadal al Saló gran.

Hi ha també cases de camp pertanyents a famílies nobles, com la casa d'estiueig i el jardí de Skogholm, d'estil gustavià, amb cuina, habitacions per hostes, biblioteca, horta típica de l'època i un parc francès i un altre anglès.

Dins aquest gran museu a l'aire lliure s'hi troba una església, l'església de Seglora, construïda el 1729 i traslladada a l'*Skansen* el 1916 que és avui la més popular per la celebració de bodes. Al cor hi ha un òrgan original decorat amb pintures.

Hi ha també un espai dedicat al poble sami, on hom aprèn des d'una perspectiva històrica i social com viu i treballa aquest poble aborigen del nord de Suècia.

El visitant pot veure també les cabanes on vivien situades als llocs de pastura on hi vivien els munyidors tot l'estiu fins el mes d'octubre, que era quan baixaven de nou als habitatges d'hivern. Vora les cabanes s'hi troben ovelles i cabres típiques de la zona. Aquests munyidors s'encarregaven de fer formatge i mantega, així com de cuinar mantega de sèrum.

A més dels animals domèstics que hi ha a les granges i les pastures de l'*Skansen*, com ovelles, porcs, vaques i cabres, hi ha també un parc zoològic amb espècies salvatges escandinaves com llops, linx, ossos bruns, mussols reials, bisons, guineus vermelles, porc senglars, foques grises, llúdrigues, carabaos lapons, rens, etc.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

La indumentària és present de la manera més viva, no només amb objectes autèntics formant part de la decoració de les cases, sinó que també en forma de rèpliques dutes pels actors-guies que presenten al visitant les formes de vida dins les granges, cases i botigues i tallers artesans. El visitant observa personatges vestits amb rigor i tal i com ho farien els anteriors habitants i treballadors de les granges i dels altres espais de l'*Skansen*. Aquest fet respon a la voluntat de Hazelius de mostrar les manifestacions de cultura tradicional en totes les seves vessants i com un sistema unificat i complex.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí, formen part de les col·leccions del *Nordiska Museet*.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

L'*Skansen* neix sobretot amb finalitats didàctiques; de fet el seu objectiu és preservar i comunicar a les generacions futures un passat extint, i ho pretén fer de manera viva,

amb intermediació humana. Així, tots els agents que no només mostren les formes de vida tradicionals, sinó que a més les reproduïxen: teixint, fabricant ceràmica, tenint cura dels horts, alimentant les bèsties, munyint-les, fent formatge, pa, lllaminadures, etc. Així, sempre hi ha activitat i augmenta i varia segons el període de l'any. Algunes dels esdeveniments més importants són la nit de Valburga, amb grans fogueres, discursos de salutació a la primavera i actuacions amb cors que canten cançons primaverals; es tracta d'una tradició que es remunta a mitjans del segle XIV i que té lloc el 30 d'abril. Se celebren també les festes de Sant Joan, que duren tres dies. Per Nadal hi ha tot tipus d'activitats, com els mercats de Nadal on es poden comprar elements d'artesanía tradicional específics de l'època. Altres festes que s'hi celebren són Santa Llúcia, Cap d'Any i Any Nou, amb focs d'artifici, música i altres activitats.

Fins i tot els espais de consum, com les botigues de souvenirs, les cafeteries o les tavernes són en realitat experiències de coneixement de sabors i productes tradicionals o artesans degustats o comprats en locals originals, com cafès del segle XIX, tavernes del XVIII, tallers d'enquadració, ferreteries de principis del segle XX, etc.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

La indumentària fonamentalment són peces reproduïdes vestides pels personatges que formen part d'aquest museu a l'aire lliure i de *living history*.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Tot el museu està encarat a la didàctica i les seves activitats tenen aquesta finalitat, a més de mirar sempre per l'autofinançament, que s'aconsegueix amb l'èxit de públic generat per les mateixes activitats i pel consum d'aliments, begudes i productes artesans dels tallers-botiga i dels mercats.

#### MATERIALS PUBLICATS

Ens manca informació donat que el web més complet es troba en suec, mentre que la informació disponible en altres llengües és més limitada. El museu publica les seves guies.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

La pàgina web amb informació completa i actualitzada es troba en suec, si bé compta amb una versió amb informació més general i reduïda en anglès i amb traduccions en format *pdf* en altres catorze idiomes.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR





NOM OFICIAL: Das Museum Augusta Raurica<sup>582</sup>

T.10

UBICACIÓ: Augst, Basel, Suïssa

WEB: <http://www.augustaurica.ch>

ADREÇA: Giebenacherstrasse 17, CH-4302 Augst, Basel, Suïssa

TELÈFON: +41 (0)61 816 22 22

FAX: +41 (0)61 816 22 61

EMAIL: [mail@augusta-raurica.ch](mailto:mail@augusta-raurica.ch)

DIA DE VISITA: 20 març 2009

### CARACTERÍSTIQUES

El Museu d'Augusta Raurica és part d'un complex arqueològic que compta, entre altres elements, amb el teatre romà més ben conservat del Nord dels Alps, una casa romana reconstruïda, el museu i un parc d'animals domèstics romans. Tot això el fan el lloc turístic més visitat del cantó suís de Bâle-Campagne. Aquesta població romana en el moment de màxim esplendor, cap al segle II dC comptava amb 20.000 habitants. Les tasques arqueològiques han intervingut gran part de les restes celtes i romanes del museu arqueològic *all'aperto* més gran del nord-oest de Suïssa.<sup>583</sup>

<sup>582</sup> Material consultat per la fitxa: *Augusta Raurica* <<http://www.augustaurica.ch>> [consulta: 17 agost 2009]

<sup>583</sup> Per la importància del jaciment, així com de les seves tècniques reconstructives i didàctiques, considerem important deixar palesa la filosofia de treball i d'actuació pel grup de treball format per una trentena de persones.

#### ***Nos valeurs***

*Augusta Raurica est*

- *la ville romaine la mieux conservée au nord des Alpes*
- *un monument historique au rayonnement international*
- *un original*
- *un centre de recherche important*
- *un pôle d'attraction pour le public*
- *un facteur économique important*
- *un lieu de loisir ayant du charme*
- *un site attrayant.*

#### ***Notre culture***

*La ville romaine n'est vivante que tant que s'y déroulent des recherches et un contact avec le public. Nous nous engageons pour une collaboration étroite entre les membres de notre équipe où sont réunies les connaissances et les capacités de spécialistes de domaines très différents.*

#### ***Les bases de notre collaboration***

- *activité centrée sur les objectifs à tous les niveaux*
- *direction selon des concepts, des plans et contrôles clairs*
- *collaboration de l'équipe, soutenue par une hiérarchie collégiale*
- *transparence*
- *respect mutuel et appréciation des capacités et particularités des collaborateurs*
- *plaisir à travailler.*

El museu i la casa reconstruïda formen part de la totalitat del jaciment. Sembla que les exposicions del museu són temporals i que van exposant els objectes trobats en les excavacions, encara actives i que aporten cada any noves dades i avancen en la recerca de les colònies romanes transalpines.

El museu i tot el jaciments està a mans d'una institució privada, la Fundació Pro Augusta Raurica (PAR), fundada el 1935, que té com a objectius sostenir els projectes i publicacions d'Augusta Raurica i promoure la conservació del jaciment, la recerca i la comunicació.

Pel que fa a les col·leccions fonamentalment dels materials extrets a les excavacions arqueològiques i es distribueixen segons temàtica i funció; així hi ha les següents categories: alimentació, làpides, artesanía, cosmètica i estètica, pesos i mesures, militar, joies i indumentària, tresor d'argent, escriptura, monedes, medecina, agricultura, comerç d'art, deus i religió, vaixel·la i il·luminació.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

---

### ***Nos principes dans les relations publiques et envers les bénéficiaires de nos prestations***

- *activité et comportement orienté sur les prestations*
- *utilisation judicieuse et économe des moyens financiers à disposition*
- *communication active et culture du dialogue*
- *volonté de s'améliorer et de se développer en permanence.*

### ***Nos exigences de qualité et de service***

*Augusta Raurica est un prestataire de services pour les habitants du nord-ouest de la Suisse et ses hôtes venus de l'extérieur. Nos collaborateurs sont responsables de la qualité de service que nous voulons atteindre. C'est lors du contact avec la clientèle que se décide le «moment de vérité» sur la qualité de nos prestations. Notre but est de pouvoir nous concentrer entièrement sur nos visiteurs au moment du contact avec la clientèle.*

### ***Nos exigences quant à la satisfaction des habitants et des visiteurs***

*Augusta Raurica est une offre culturelle du canton de Bâle-Campagne et reçoit également des subventions des cantons d'Argovie et de Bâle-Ville. Nous voulons que les habitants d'Augusta Raurica soient fiers de leur ville et qu'Augusta Raurica soit hautement appréciée. Nos visiteurs doivent être satisfaits de nos offres et de nos services.*

*Nous mesurons régulièrement la satisfaction de nos visiteurs et nous avons la volonté de nous améliorer en permanence.*

### ***Nos exigences de sécurité***

*Augusta Raurica considère la sécurité comme partie intégrante de la qualité de ses services et produits. Nous nous engageons à optimiser la sécurité en permanence, afin de protéger la santé des visiteurs et des collaborateurs.*

*Nous mettons en œuvre des mesures adaptées pour assurer la sécurité des monuments historiques qui nous sont confiés.*

### ***Nos objectifs d'amélioration***

*Grâce à l'élaboration et la mise en place de son système de gestion de la qualité, Augusta Raurica maintient ses infrastructures et ses domaines d'activité à un haut niveau et continue à les développer pour en assurer la pérennité.*

Extret d'Augusta Raurica: <<http://www.augustaraurica.ch/f/menu/index.php>> [Consulta: 17 agost 2009]

A més dels diversos monuments que hi ha en tot el jaciment i que es troben dispersos per un vast territori que avui són camps, hi ha la casa romana i adjacent hi és el museu romà. Pel que fa a la casa, és un exemple de reconstrucció arquitectònica d'una domus romana, amb la disposició de les estances formant una estructura quadrangular al voltant del pati o peristil. No només s'hi ha reproduït les parets, el terra i les teulades, sinó que a més s'ha decorat amb les pintures en voga i el mobiliari característic romà, de tal manera que cada una de les estances i tallers estan caracteritzats i compten amb reproduccions fidels d'originals de les eines, mobles i estris que els hi són adients.

La casa compta amb el pòrtic d'entrada; l'entrada dels carruatges; el pati amb l'*hortus*; la cuina amb tots els estris i els fogons de llenya; el *triclinium* amb els divans on hom s'hi pot reclinar; els banys, assentats sobre els banys originals, amb l'estructura tripartida del *caldarium*, *tepidarium* i *frigidarium*, amb un vestidor o *apodyterium*; hi ha també la saleta i les habitacions; i a l'ala que dona al pòrtic hi ha els tallers de fosa de bronze, la ferreria i la carnisseria, i el conjunt acaba amb la *tabernae*.

Pel que fa al museu, de dimensions reduïdes, s'hi fan exposicions sobre alguns dels temes de la col·lecció on s'hi exposen els aspectes més rellevants d'una manera didàctica. En el moment de la visita hi havia tres exposicions: *Geschenke - Der Silberschatz aus Kaiseraugst*, sobre el tresor de peces d'argent trobat a Augusta Raurica; *Geld*, sobre el sistema monetari basat en el comerç, i *Götter im Haus*, “els deus a casa seva”, sobre el culte romà tant públic, als temples, com privat, als lararis de les cases.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Pel que fa a la domus, la indumentària hi és present, d'una banda, als maniquins realistes que el visitant troba en alguna de les estances i fa referència sobretot a vestits de classes populars, ja que es tracta de nens, homes i dones del servei de la casa i de les botigues i tallers. Es tracta de reproduccions de la indumentària bàsica de les classes baixes romanes i que consisteix en una túnica de màniga curta, més llarga per les dones i curta pels nens i els homes, que fins i tot porten al túnica de treball, que deixava mig pit al descobert, i en les sabates, tancades i cenyides amb una tira de cuir, exemplars típics del segle II dC.

D'altra banda, la indumentària apareix també al vestidor dels banys i es tracta del vestit patrici, amb túnica i toga, pels homes, i túnica llarga i estola per les dones. Aquestes

peces estan al servei del visitant, que és convidat a vestir-les i passejar-s'hi per la casa com ho hagué fet gairebé dos mil anys enrere. En aquest espai hi ha també lleixes amb recipients i objectes destinats a la cura corporal, en especial ungüentaris, *strigilum*, miralls i altres elements de neteja i estètica.

També hi ha, en una de les estances, un teler romà disposat per ser emprat i fils per teixir-hi.

El museu també exposa algunes peces de joieria en or.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No en tenim dades.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí, sobretot de peces accessòries, en especial joies i fíbules i estris de cosmètica i estètica.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

La sola reconstrucció arquitectònica d'una domus romana amb totes les seves característiques internes i externes té una finalitat didàctica, que s'intensifica amb l'adaptació de les estances segons la seva funcionalitat, amb la possibilitat de poder jugar a jocs de taula romans, de reclinar-se al *triclinium*, de vestir-se com els senyors de la casa, d'experimentar i veure com funcionaven els panys romans, etc.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Hi ha didàctica contextualitzar la indumentària en escenes, com és el cas dels tallers i els personatges que desenvolupen la seva activitat quotidiana vestits d'una manera concreta, o en el fet de permetre el visitant experimentar amb els vestits romans i poder-se caracteritzar en la seva visita.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Des d'Augusta Raurica es considera la didàctica i la comunicació de coneixements com una de les bases de la seva tasca, ells anomenen aquesta vessant “mediació cultural” i

per ells consisteix a exposar els resultats de la recerca de tal manera que els visitants puguin comprendre com era la vida al jaciment.<sup>584</sup> Aquest aspecte didàctic es fonamenta en l'autenticitat.

Són moltes les activitats de transmissió de coneixements que es duen a terme, des de visites guiades conduïdes per dues matrones romanes, fins a reproduccions virtuals en tres dimensions de l'assentament. S'hi realitzen festes romanes, excavacions obertes al públic, tallers, banquets romans, etc.

## MATERIALS PUBLICATS

El catàleg de publicacions inclou la revista *Augusta Raurica*, que s'edita dos cops l'any amb el més destacat; la guia del jaciment i del museu; publicacions multimèdia; anuaris científics; publicacions sobre Augst; fulletons didàctics sobre la vida dels romans, i les recerques arqueològiques detallades.

A més d'aquestes i altres publicacions sobre la cultura romana, a la botiga del museu s'hi troben reproduccions d'objectes originals, com joies, llànties d'oli; tauletes de cera per escriure; flascons de vidre, monedes, etc.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI

<sup>584</sup> *Médiation culturelle à Augusta Raurica signifie:*

**... faire le lien entre les objets et leur lieu de découverte à Augusta Raurica**

*Les objets ont une histoire. Les visiteurs découvrent les liens entre objets et lieux de découverte. Ils découvrent que les objets exposés dans le musée viennent de la ville romaine.*

**... présenter le contexte des objets et des curiosités d'Augusta Raurica**

*Nous complétons l'image de la vie des habitants d'Augusta Raurica avec des exemples et des sources historiques et archéologiques proches. Nous faisons le lien avec le vécu des visiteurs et les incitons à la réflexion.*

**... montrer les méthodes de l'archéologie à Augusta Raurica**

*Le public participe à notre fascination pour le passé et à l'éclosion de la science. En montrant et en expliquant notre travail, nous éveillons l'intérêt du public et nous favorisons sa compréhension de notre patrimoine culturel et de sa valeur.*

**... rendre compréhensibles les résultats des recherches**

*La médiation culturelle repose sur l'état actuel de la recherche. Elle est donc à jour. Les thèmes de la recherche sur Augusta Raurica sont traités et présentés de façon ciblée aux divers publics.*

**... créer un environnement agréable pour le bien-être des visiteurs**

*Nous nous adressons à toute la personne du visiteur. Nous nous adaptons aux groupes cibles et nous offrons, outre les connaissances, des espaces de loisirs, d'échange, d'amusement et de participation active.*

Extret d'*Augusta Raurica*: <<http://www.augustaraurica.ch/f/menu/index.php>> [consulta: 17 agost 2009]



### IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo Davia Bargellini<sup>585</sup>

T.1

UBICACIÓ: Bologna, Italia

WEB: <http://www.comune.bologna.it/iperbole/MuseiCivici/index.html>

ADREÇA: Strada Maggiore, 44, 40121 Bologna, Italia

TELÈFON: 051-236708

EMAIL: [museiarteantica@comune.bologna.it](mailto:museiarteantica@comune.bologna.it)

DATA DE CREACIÓ: 1924

DIA DE VISITA: 5 novembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES<sup>586</sup>

Aquest museu forma part juntament amb el *Museo Civico Medievale* i les *Collezioni Comunali d'Arte* d'un conjunt museal gestionat per l'Ajuntament de Bologna. Es va obrir el 1924 al lloc on encara avui es troba, el Palazzo Davia Bargellini, per iniciativa de Francesco Malaguzzi Valeri i les sales expositives es presenten tal i com es van enllestir al segon decenni del segle XX. L'objectiu del museu era donar vida a un apartament bolonyès del segle XVIII amb mobles originals i objectes estranys i curiosos.

Es troba dins el Palazzo Davia Bargellini i n'ocupa part de les cavalleries i algunes ales de la planta baixa. Es tracta d'un palau barroc construït per encàrrec de Camillo Bargellini a mitjans del segle XVII, que ressalta pel fet que la façana no és porticada, i pren el nom de la Davia, que el va ocupar del 1839 al 1874. La porta d'entrada al pati que organitza l'estructura de l'edifici està flanquejada per dues figures gegantines típiques de l'arquitectura barroca que suporten el pes d'una petita balconada a mode de columnes.

Entre les peces de la col·lecció del museu hi ha pintures; quadres miniatura; estucs; escultures de fusta, de terracota i de cera; mobles; instruments musicals; encaixos; indumentària litúrgica; ceràmica; porcellana; objectes de vidre, de metall i de cuir; elements d'arqueologia industrial i del món rural.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

<sup>585</sup> Fonts per la realització de la fitxa: ANGELIS, C. DE. (et alii) *Museo Davia Bargellini*. Bologna: Comune di Bologna, 1987, i *Musei Civici. Comune di Bologna*:

<<http://www.comune.bologna.it/iperbole/MuseiCivici/index.html>> [consulta: 20 agost 2009]

<sup>586</sup> Vegis les fitxes sobre el *Museo Civico Medievale di Bologna* i els *Collezioni Comunali d'Arte*.

Les galeries del museu són un exemple d'*horror vacui* museal, ja que totes les sales estan repletes d'objectes sense ordre fins a donar la sensació d'amuntegament i manquen de qualsevol guió museològic.

Al llarg de les sales hom hi troba pintures de diversa qualitat i que van des d'obres tardogòtiques fins a quadres i retrats en miniatura del segle XVIII; escultures d'artistes bolonyesos del segle XVI al XIX; objectes d'arts aplicades; paraments litúrgics; una carrossa setcentista lacada de negre i amb detalls daurats; ventalls; ulleres; instruments musicals; rellotges de mà; claus de baguls, cofre i rellotges de paret; mobles tocadors i calaixeres; gots i gerres de vidre decorat, etc.

El museu compta amb un total de vint sales distribuïdes segons la *Sala degli Svizzeri*, la *Sala dei Cavalleggeri*, la *Sala del Comitato per Bologna Storica e Artistica*, la *Galleria Vidoniana*, la *Galleria de pittura e grafica del XIII al XVIII secolo*, les *Sale Rusconi*, la *Sala Urbana*, la de *L'Ottocento a Bologna*, les *Sale Palagi* i la *Sala Boschereccia*.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

En l'exposició permanent s'hi poden veure diversos elements accessoris de la indumentària dels segles XVII i XVIII, principalment: ventalls amb els seus estoigs; ulleres; ornaments de cabell; bosses de mà; monocles; para-sols; sivelles; miralls portàtils; rellotges de pit amb les seves caixes i les seves claus de corda, etc.

Hi és present també a través de les figures d'un teatre bolonyès de marionetes venecianes del segle XVIII; a través de diverses peces d'indumentària eclesiàstica; dels entapissats d'algunes cadires; de peces d'encaix, etc.

Cal d'estacar per la seva raresa una escultura feta de cera policroma obra de Luigi Dardini a mitjans del segle XVIII i que representa amb gran realisme un prelat de cintura cap amunt amb gest retòric dins una fornícula. Es tracta d'un tipus de bust de cera que s'estilava molt a la Bologna barroca. En aquest cas, el dignatari eclesiàstic va vestit amb peces de roba originals de mitjans segle XVIII: una sobrevesta vermella sobre una cota càndida decorada amb puntes i galons. Al cap du un solideu negre i a la mà i té el bonet també negre. Porta dues arracades en forma de cercle d'or, una a cada orella.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA



Entre els mesos de febrer i març de 2008 al museu es va poder visitar la mostra anomenada *Aemilia Ars. Dai vecchi disegni ai nuovi merletti*, inserida en el cicle d'exposicions i esdeveniments *L'artigiano riscopre il museo* que es va desenvolupar al museu des del mes de novembre de 2007 fins el mes de juny de 2008. En aquest període els *Musei Civici d'Arte* van preparar tres mostres organitzades en col·laboració amb escoles d'oficis artesans i que van realitzar peces inspirades amb originals antics del museu. Per la realització de la mostra *Aemilia Ars. Dai vecchi disegni ai nuovi merletti* es va col·laborar amb les sòcies i mestres de l'*Associazione culturale "Il punto antico" di San Giovanni indumentària Persiceto* i s'hi exposen dissenys originals del museu recollits per l'Associació *Aemilia Arts* a finals del segle XIX i principis del XX amb les realitzacions d'encaixos inspirats en aquests dissenys i fet par l'associació de puntaires *Il punto antico*.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Comparteix el departament educatiu dels *Musei Civici d'Arte Antica*.<sup>587</sup>

Pels alumnes de primària i secundària oferta les següents visites i activitats didàctiques: *Dalla bottega al museo; Vita di una famiglia nobile nel Settecento; Per strada, cent'anni fa; Compianto; Il presepe, arte e storia ; Sembra una cosa e invece è un'altra; Ceramica graffita dell'età rinascimentale; Arredo domestico dell'età medievale, i Al museo per ridere e per sorridere*. Pels alumnes d'educació infantil s'hi organitzen activitats com *Cercami*, una cadena d'endevinalles que orienten progressivament l'atenció dels nens

<sup>587</sup> Vegis la fitxa del *Museo Civico Medievale di Bologna*.

sobre un exemplar de ceràmica i promou la comparació entre diversos tipus de terracotes i entre aquestes i altres materials exposats al museu; *Itinerario sul presepe*; *Dov'è finito Pulcinella?*, un itinerari per carnestoltes, i *Una fiaba mi guida al museo*.

#### MATERIALS PUBLICATS

A través de l'editorial dels *Musei Civici d'Arte Antica* es publica la guia del museu i altres catàlegs d'exposicions temporals i de les col·leccions del museu, així com materials didàctics, entre els que es destaquen *Museo Civico d'arte Industriale e Galleria Davia Bargellini*; *Una vita in bottega. Un artigiano ricorda il suo passato e i primi passi del Museo civico d'Arte Industriale* o *Al museo per ridere e sorridere*.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo Civico Medievale<sup>588</sup>

T.1

UBICACIÓ: Bologna, Italia

WEB: <http://www.comune.bologna.it/iperbole/MuseiCivici/index.html>

ADREÇA: Via Manzoni, 4, 40121 Bologna, Italia

TELÈFON: 051-2193916 / 051-2193930

FAX: 051 232312

EMAIL: [museiarteantica@comune.bologna.it](mailto:museiarteantica@comune.bologna.it)

DATA DE CREACIÓ: 1985

DIA DE VISITA: 6 novembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo Civico Medievale* és una de les tres institucions que formen part del sistema museístic dels *Musei Civici d'Arte Antica* de Bologna, juntament amb les *Collezioni Comunali d'Arte* i el *Museo Davia Bargellini*. Cada un d'aquests museus està localitzat en un palau diferent del centre històric de Bologna, essent la seu més important la del *Museo Civico Medievale*, instal·lat al *Palazzo Ghisilardi*. En els espais d'aquest palau s'hi troben l'aula didàctica dels Museus Cívics d'Art Antiga, les sales d'exposicions temporals on es porten a terme mostres significatives per la recuperació i comunicació del patrimoni local als ciutadans i els turistes i el laboratori de restauració de les peces de tots tres museus i d'altres col·leccions. A més al Palazzo Ghisilardi hi ha una biblioteca especialitzada amb més de 10.000 volums, part dels quals provenen del fons donat per Cesare Gnudi, una fototeca amb milers d'imatges del patrimoni dels museus i un arxiu de la història de les col·leccions des del segle XIX fins l'actualitat.

El *Museo Civico Medievale* va obrir les seves portes al *Palazzo Ghisilardi* el 1985 com a seu expositiva de les col·leccions d'art i objectes quotidians medievals i renaixentistes de la ciutat. Aquest edifici és un bon exemple d'arquitectura renaixentista bolonyesa i síntesi de segles d'història de la ciutat. En efecte, el primer edifici es trobava en una zona habitada ja en època romana i ocupada a l'Alta Edat Mitja per la *Rocca Imperiale* i que es trobava al llarg de la primera muralla urbana i que el poble va destruir el 1116. Al segle XIII s'hi van edificar les cases i la torre de la família Conoscenti, que s'hi van incorporar parcialment al palau que el notari i canceller Bartolomeo Ghisilardi va

---

<sup>588</sup> Fonts: ANGELIS, C. DE. (et alii) *Introduzione al Museo Civico Medievale, Palazzo Ghisilardi-Fava*. Bologna: Comune di Bologna, 1987, i l'apartat referit als museus del web dels *Musei Civici*. *Comune di Bologna*: <<http://www.comune.bologna.it/iperbole/MuseiCivici/index.html>> [consulta: 20 agost 2009]

encarregar edificar a finals del segle XV . L'edifici va patir modificacions al llarg dels segles, les més importants al segle XVIII i XIX, i va ser restaurat al llarg del segle XX, moment en que van aparèixer restes de les edificacions més primerenques.

Pel que fa a les col·leccions salvaguardades i exposades al museu es tracta dels objectes i documents relacionats amb la història de Bologna i el seu entorn que van de l'Alta Edat Mitjana al segle XVII i que tenen el seu origen en col·leccions privades com les del marquès Cospi, un conjunt de *mirabilia* naturals i artificials, la col·lecció del general Marsili, fonamentalment d'armes i la col·lecció Palagi. Les peces que formen el nucli del museu són objectes testimonis de la vida medieval bolonyesa: objectes d'artesanía dels segles VII al IX; escultures medievals, renaixentistes i barroques; relleus funeraris dedicats a doctors universitaris; armes i armadures; objectes cortesans com joies i elements decoratius de vidre de Murano, joies d'or i objectes d'ivori; llibres miniats, etc.

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

La disposició museogràfica del museu és clàssica i no segueix un guió concret, sinó que es limita a organitzar objectes segons cronologia i temàtica. Com la majoria de palaus de la ciutat compta de tres plantes, i en aquest cas també d'una golfa, totes elles organitzades al voltant d'un pati central quadrangular. El recorregut s'inicia a la planta baixa, on hi ha la recepció i la botiga des d'on s'accedeix a les dues sales dedicades a narrar la història del museu i de les tres col·leccions principals que el formen –la Cospi, la Marsili i la Palagi-. D'aquestes sales es passa a les de la galeria dels objectes medievals bolonyesos que donen testimoni de diversos aspectes de la vida a la ciutat –hi ha des de recipients de ceràmica fins a joies, passant per mantells, cofres, claus, etc. Aquesta exposició continua a les sales de la planta subterrània. Al primer pis s'hi troben exposades part de les col·leccions d'escultura, bronzes, armes –amb exemples tant europeus com musulmans-, d'objectes d'ivori i de vidre; també s'hi troba una petita sala amb un mostra de còdex miniats bolonyesos.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

A les sales dedicades a explicar els orígens de les col·leccions del museu hi ha, sobretot, peces d'indumentària de la col·lecció cospiana que es concreten en exemples de calçat tant europeu com oriental. Així, es poden veure, per exemple, un parell d'esclops de

cuir blanc del segle XVI amb soles de més de cinquanta centímetres d'alçada amb decoracions fetes per incisió. Hi ha també esclòps més petits, plantofes xineses de seda amb sola de fusta, sabates otomanes, models de sabates de cuir etiòps, i, fins i tot, un parell de sabates iroqueses. Es poden contemplar també pintes de cabell medievals fets de fusta i d'ivori, cinturons de castedat o barrets turcs amb forma de con estroncat del segle XVII.

A les sales successives s'hi troben joies tardoantigues, com un parell d'arracades d'or i granats incrustats en *cloisonné* i anells segell d'argent i or amb creus gregues i pantocràtors; un anell del segle IX de manufactura britànica amb decoracions vegetals d'esmalt i or; un altre anell amb una ametista ovalada entre circumdada per dos felins d'or; fermalls circulars de bronze dels segles XIII i XIV; una capa pluvial gòtica decorada amb escenes bíbliques brodades amb fils de seda, de plata i d'or; anells renaixentistes amb perles; anells eclesiàstics, etc.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Dins el cicle expositiu *Ospiti*, que són mostres monogràfiques sobre un objecte de la col·lecció dels museus municipals, alguns es dediquen a peces d'indumentària, com *La mitra di Sant' Isidoro*.<sup>589</sup>

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

---

<sup>589</sup> Vegis GIORGI, S. *La mitra di Sant'Isidoro*. Bologna: Musei Civici d'Arte Antica, 1999.

A la institució dels *Musei Civici d'Arte Antica* el departament educatiu realitza visites guiades per escoles segons graus d'ensenyament i que van des de recorreguts de caràcter general a d'altres de monogràfics, laboratoris, activitats de formació per professors i viatges d'instrucció. Les activitats cobreixen el territori de Bologna i els seus encontorns i un període històric que va de la tardoantiguitat fins el segle XVIII.

El programa escolar del *Museo Civico Medievale* compta amb visites les col·leccions i la Bologna medieval com *Il Medioevo a Bologna*; *Una lontana città: Bologna 1219-1315*; *Altri tempi, altri spazi*; *Tracce e segni dal passato*; *Dentro le antiche cerchie: visioni della città*; *Il Museo e lo Studio*; *Le figure sociali*; *Il Cavaliere e il suo Doppio*; *Riti, feste e santi*; *La figura humana nella scultura medievale cittadina*; *Arredi sacri*, i *Un antico ricamo: il piviale della chiesa di San Domenico*; també ofereix activitats sobre el període del Renaixement a Bologna com *I Bentivoglio e la città*; *Doni di nozze per figlie da maritare*; *Dei e leggende*; *Sculture di palazzo e di piazza*; *Armi, armamenti, armature*; *Dalla Camera delle meraviglie al Museo Civico*, etc. Pels més menuts, alumnes de cinc i sis anys, també hi ha activitats, jocs i lectures com *Che cos'è il museo? La pietra, l'avorio, la seta e l'oro*; *Cose strane da conservare: dall'armadio di casa alle vetrine del museo*; *Filippo e Ginevra... una storia di tanti anni fa*, o *Né animali né uomini: personaggi della mitologia*.

#### MATERIALS PUBLICATS<sup>590</sup>

Les activitats de comunicació del patrimoni museal i les d'estudi i recerca de les col·leccions convergeixen en publicacions que edita la institució dels Museus Municipals d'Art Antic: catàlegs de la col·lecció permanent, catàlegs de les mostres, una revista periòdica "Arte Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica", materials didàctics i divulgatius, etc.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

#### IMATGE EDIFICI

<sup>590</sup> Es pot trobar informació més concreta al web *Musei Civici. Comune di Bologna*: <http://www.comune.bologna.it/iperbole/MuseiCivici/museicivici2000ita/homeedizioni.htm> [consulta: 20 agost 2009]



## IMATGE INTERIOR





NOM OFICIAL: Museo Civico Archeologico di Bologna<sup>591</sup>

T.7

UBICACIÓ: Bologna, Italia

WEB: <http://www.comune.bologna.it/museoarcheologico/>

ADREÇA: Via dell'Archiginnasio 2, 40124 Bologna, Italia

TELÈFON: 051-27.57.211

FAX: 051-26.65.16

EMAIL: [massimo.lanzarini@comune.bologna.it](mailto:massimo.lanzarini@comune.bologna.it)

DATA DE CREACIÓ: 1881

DIA DE VISITA: 6 novembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo Civico Archeologico di Bologna* és un museu local que fou inaugurat el 1881 a partir de la fusió de dos museus, l'universitari, hereu de la “*Stanza delle Antichità*” dell'*Accademia delle Scienze*, fundada el 1714, i del comunal o de l'ajuntament, format a partir de la col·lecció d'antiguitats del pintor Pelagio Palagi i de les peces extretes de les excavacions arqueològiques del segle XIX dutes a terme tant a la ciutat de Bologna com al seu territori circumdant, i que es van iniciar el 1869 amb la descoberta de les tombes etrusques properes a *la Certosa*. Aquestes peces i altres que s'han anat afegint al llarg del segle XX la posicionen com una de les col·leccions arqueològiques més importants d'Itàlia summament representatives de la història local de la zona, des de la prehistòria fins l'època romana. A més, compta amb una de les més importants col·leccions egípcies d'Europa. De fet, les col·leccions del museu, que en l'actualitat compten amb més de 200.000 peces, es subdivideixen en seccions que mantenen els criteris originals: etrusca, grega, romana, egípcia i numismàtica. Part d'aquestes col·leccions es poden consultar a al portal *Iperbole Cultura*, de l'ajuntament de Bologna.

Pel que fa al museu, com hem dit, fou inaugurat el 1881 a la seu on encara ara s'hi alberga, el *Palazzo Galvani*. Es tracta d'un edifici del segle XV, si bé va patir modificacions i reestructuracions al llarg dels segles, fins la darrera gran obra d'ampliació i remodelació amb el propòsit d'ésser enllestit com a museu. Està ubicat al centre de la ciutat, als famosos porxos de l' *Archiginnasio*.

<sup>591</sup> Font consultada: web del *Museo Civico Archeologico di Bologna*  
<<http://www.comune.bologna.it/museoarcheologico/>> [consulta: 20 agost 2009]

## DISCURS MUSEOLÒGIC

La disposició de les sales respon a criteris museològics clàssics i es basa en vitrines atapeïdes d'objectes amb les tradicionals cartelles informatives dels museus d'arqueologia: nom de la peça, excavació d'on s'ha tret, datació i material del que està feta. Les diverses galeries del museu són al mateix temps un museu de l'evolució històrica de la tècnica i l'estètica expositiva, ja que cada una de les sales ofereix models diversos de vitrines i de presentació que responen a cada una de les revisions parcials que ha anat patint el museu al llarg de gairebé cent trenta anys d'història.

El museu es divideix en tres pisos: planta subterrània, planta baixa i primera planta. A la planta baixa hi ha la recepció, la gipsoteca, el pati amb el lapidari, la botiga i l'aula didàctica. Al subterrani es troba l'exposició d'algunes de les peces de la col·lecció egípcia, i a la primera planta s'hi troben la resta de seccions del museu distribuïdes en secció prehistòrica, grega, escultura grega i romana, col·lecció etrusco-itàlica, col·lecció romana, secció Bologna etrusca, secció Bologna gala i Bologna romana.

## ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Gairebé a totes les sales del museu hi són presents elements d'indumentària, pràcticament tots ells pertanyents al món dels accessoris del vestit. Així, a les sales egípcies, a més de les representacions iconogràfiques d'indumentària que folren els sarcòfags, hom hi pot veure diferents peces de l'aixovar de les mòmies com les venes, les retícules de turquesina que les cobrien, les sandàlies funeràries, collars i altres amulets. A més, hi ha tot un assortit de polseres de pedres precioses polides, de pitrals i collarets i anells segell.

Pel que fa a les seccions de prehistòria i etrusques hi ha una preponderància aclaparadora de fibules sobretot de bronze amb formes i decoracions de tot tipus, espirals, incisions, peces de pasta de vidre, etc. S'hi troben a més collars de boles de pasta de vidre, braçalets en espiral, polseres, anells, arracades, amulets i penjolls en forma de destal, etc. Hi ha també elements emprats en l'estètica com planxes de bronze per tondre cabells i pèl corporal. A les sales sobre objectes grecs i romans les joies de bronze hi conviuen amb les d'or i es repeteixen el tipus de peces: fibules amb formes molt més elaborades, fibules amb penjolls, arracades, anells, agulles de cap, recipients per ungüents corporals i maquillatge, etc.

Pel que fa a les exposicions temporals no totes tenen relació amb l'arqueologia, les col·leccions del museu o el territori local –com *Giovanni Battista Belzoni: un Indiana Jones alla riscoperta dell'Egitto*; *MITICO! Dei ed eroi a misura di bambino*; *Edoardo Brizio (1846-1907). Un pioniere dell'archeologia nella nuova italia*, o *Uno sguardo lento. L'Emilia-Romagna nelle raccolte fotografiche dell'IBC-*, sinó que cobreixen temes molt diversos i la majoria estan emparentades amb l'art –siguin il·lustracions de llibres, pintures, escultura, còmics, siguin festivals d'art, etc.-, com les mostres *Andrea Santarasci: un pò di finito infinito*; *Libri e documenti. Arte povera 1966-1980*; *Bilbolbul. Festival del Fumetto*. *Sergio Toppi. Il Segno Della Storia*; *Bologna art first*, o *Estro e splendore*, sobre la tradició d'estampació xilogràfica japonesa.<sup>592</sup>

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

A vegades la indumentària apareix en algunes mostres temporals com és el cas de l'exposició *Potere e splendore. Gli antichi piceni a matelica*, que recull objectes del segle VII aC de les necròpolis de Matelica. L'objectiu de la mostra era donar a conèixer els diferents aspectes socioeconòmics i de la cultura material d'aquestes antigues comunitats preromanes de la vall de l'Esino, entre les que es troben objectes representatius de poder i jerarquia que van d'espases encastades d'ivori i ambre a joies d'or, argent i ivori.

Una exposició artística que recull però moltes imatges d'indumentària és *Ciao Roberta. Mostra di Concetto Pozzati*, amb quadres de l'artista que retraten objectes que li recorden la seva esposa morta. Els quadres són plens de barrets, sabates, mocadors, plantofes, i altres peces de roba de la vida quotidiana que havien pertangut a Roberta.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Escassos, alguns audiovisuals on es reproduïxen imatges sobre tècniques de fabricació d'eines lítiques.

<sup>592</sup> Aquesta exposició es va poder veure en el moment de la visita, ja que estava en curs del 17 d'octubre de 2008 a l'11 de gener de 2009.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

El departament didàctic del *Museo Civico Archeologico di Bologna* és molt potent i compta amb una tradició llarga i de renom i té gran protagonisme en el dia a dia del museu, ja que el museu ha tingut des de fa molt de temps “tra i suoi obiettivi primari quello della didattica e del ‘long life learning’, con un'attenzione privilegiata per il pubblico scolastico. Le prime esperienze didattiche del Museo risalgono infatti agli anni '70; nel 1985, in seguito al progetto del Comune per il ‘Sistema delle Aule didattiche’ e alla disponibilità di ambienti appositi, venne attivata la Sezione Didattica.”<sup>593</sup>

Així, el museu, a més de presentar un programa d'activitats escolars de caire general que tenen a veure tant amb l'exposició permanent com les temporals, compta també amb projectes específics realitzats en col·laboració amb escoles i centres de secundària que consisteixen en obrir durant una setmana el museu a petits grups d'estudiants amb la finalitat que aquests coneguin de prop la institució i totes les seves actuacions.

El programa d'activitats didàctiques va des de visites guiades genèriques, a laboratoris d'iniciació als mètodes de reconstrucció històrico-arqueològica, etc. A més, el museu compta amb una biblioteca i una gipsoteca de consulta lliure i amb assessorament didàctic pels mestres i professors.

Finalment, l'esperit didàctic del museu l'ha portat a reconstruir una antiga cabana etrusca de fase villanoviana al parc públic dels jardins Margarita segons els models de reconstrucció emprats en altres parcs arqueològics europeus i amb la finalitat de permetre els usuaris copsar de primera mà les característiques de la vida quotidiana dels pobladors preromans. Es tracta d'un habitatge circular fet de fusta, argila i canyes, amb quatre metres de diàmetre i un paviment enfonsat fins a vuitanta centímetres, reconstruït segons tècniques d'arqueologia experimental que reproduïxen els mètodes de reconstrucció antics.

---

<sup>593</sup> *Museo Civico Archeologico di Bologna*:

<<http://www.comune.bologna.it/museoarcheologico/didattica/didattica.htm>> [consulta: 20 agost 2009]

## MATERIALS PUBLICATS

El museu publica guies generals, catàlegs de les exposicions temporals i guies i quaderns didàctics.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo dell'Opera del Duomo di Pisa<sup>594</sup>

T.4

UBICACIÓ: Pisa, Italia

ADREÇA: Piazza Arcivescovado 6, Pisa, Italia

TELÈFON: 050-560-547

DATA DE CREACIÓ: 1986

DIA DE VISITA: 16 desembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo dell'Opera del Duomo di Pisa* es va inaugurar el 1986 amb la finalitat d'exposar gran part de les peces artístiques que s'havien extret de la catedral i del baptisteri tant per raons de seguretat com per mostrar-los en condicions museogràfiques més favorables per apreciar-ne els detalls.

El museu es troba entre Piazza Arcivescovado i la Piazza dei Miracoli, al costat de la torre inclinada i dins el gran complex d'edificis religiosos que rodegen el *Duomo*. L'edifici del museu es va crear a finals del segle XII com a residència dels canònics de la catedral i està constituït per dos rectangles disposats en forma d'ela i delimitats per un claustre. A principis del segle XVII va passar a ser el seminari diocesà, moment en què se li afegí la façana d'influència florentina amb pedra serena enquadrant la porta i les finestres. A finals del segle XVIII l'edifici fou venut al col·leccionista Giovanni Rosini i fou la seu de l'*Accademia Pisana di Belle Arti*. No fou fins a finals del segle XIX que tornà a ser un edifici religiós, aquest cop un convent femení. El 1979, l'*Opera della Primaziale* comprà l'edifici per transformar-lo en el museu actual i el va sotmetre a un procés de restauració que va eliminar les modificacions que se li havien fet durant la seva època com a convent.

Pel que fa a les col·leccions del museu, com ja hem dit, la majoria de peces provenen del *Duomo* i del baptisteri i són sobretot: escultures i relleus en pedra, marbre i fusta, frisos decoratius, frescos, objectes del tresor de la catedral, teixits litúrgics, indumentària religiosa i pintures.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

---

<sup>594</sup> Font consultada: LUCCHESI, G. *Museo dell'opera del Duomo di Pisa*. Ospedaletto: Pacini Editore, 2005.

El recorregut expositiu del museu es desenvolupa al llarg de les dues plantes del museu i al voltant del claustre i manca d'un guió museològic. El recorregut inicia amb una sala introductòria sobre el complex de la *Piazza del Miracoli* i que alberga les maquetes de fusta de la catedral fets al segle XIX per G. Bandecchi i la reproducció en miniatura de la plaça del *Duomo* en alabastre, també feta al segle XIX, i on s'explica breument a través de panells la història de la plaça. Les dues sales següents contenen peces extretes del *Duomo*, com la porta de bronze de la catedral obra de Bonanno Pisano i un referent de l'art escultòric italià del segle XII. Hi ha també fragments de marbres, baixos relleus, capitells corintis i d'influència islàmica, panells amb decoracions per incrustacions i altres peces característiques de la producció artística pisana dels segles XII i XIII. Hi ha també estàtues, com el *Grifone*, exemple extraordinari de la metal·lúrgia medieval, i probablement obra d'artesans islàmics del període de la Taifa i de procedència hispànica, com a trofeu de guerra de les batalles dels pisans contra els musulmans al Mediterrani. Una altra tesi la considera feta a l'Egipte fatimita del segle XI i arribada a Posa com a botí de guerra del saqueig de Palermo. També hi ha talles en fusta, com un crucifix policromat dels voltants de l'any 1200. A la quarta sala hi ha les peces procedents del campanar o *campanile*, així com una maqueta de la *Torre pendente* feta per Giancarlo Geri al segle XX. Pel que fa a les sales 5 i 6, hi ha les peces extretes del baptisteri, entre les que hi ha fragments de peces esculpides per Nicola Pisano, una maqueta en fusta de Giancarlo Geri del baptisteri que permet veure'n al mateix temps l'interior i l'exterior, una reproducció en guix del púlpit de Giovanni Pisano feta el 1867 per Giuseppe Fontana i les estàtues originals del baptisteri, obra de Giovanni Pisano. La continuació d'aquestes sales es troba al claustre, amb els bustos en marbre dels sants Julià, Sant Joan Baptista, Lluç, Mateu, Marc, San Joan Evangelista, de Moisès, el rei David, la Verge amb el nen i un darrer profeta no identificat. Tots ells s'atribueixen a la talla de Nicola i Giovanni Pisano i eren situats originàriament sobre les arcades externes del baptisteri. Les sales successives estan dedicades a artistes cèlebres que amb les seves creacions van embellir els diversos edificis sagrats del complex catedralici i que són: Giovanni Pisano, Tino di Camaino, Nino i Tommaso Pisano i Andrea Guardi. Les dues últimes sales de la planta baixa estan dedicades a exposar peces del tresor de la catedral. El recorregut per la planta superior comença amb dues sales on hi ha pintures i escultures dels segles XV al XVIII i està seguida d'un espai dedicat a la pintura i escultura en fusta. A l'angle que uneix els dos cossos rectangulars arquitectònics del

segon pis hi ha la sala dels pergamins, amb llibres miniats, documents notariais i fundacionals de la ciutat de Pisa, i iconografia amb imatges de la consagració de la catedral. El recorregut continua per una successió de sales amb exposicions de paraments i indumentària litúrgica i per sales amb restes etrusques, romanes i egípcies.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Com és lògic, els exemples d'indumentària que s'exposen al museu són elements referents a la litúrgia i el ritual de la religió cristiana catòlica. Alguns d'ells, les peces de parament litúrgic, es troben a les sales del tresor del *Duomo*, com un drap brocat de seda blava, rosa i blanca de manufactura de Lucca amb decoracions de parelles d'animals enfrontats acompanyats de paraules "papagalo", "falcone", "leone", "grifone", una bossa de vellut vermell amb el retrat del papa Gelasio brodat amb or i seda, un protector d'altar de manufactura toscana brodat amb fil d'or i plata a mode de frontal d'altar gòtic que data del 1325, i una capa pluvial anomenada *di papa Gelasio II* que data del segle XV, entre d'altres.

Pel que fa a la majoria de peces d'indumentària litúrgica es troben al segon pis, com ja hem dit, i es tracta de més d'una cinquantena de peces que van del segle XVII al XIX. Hi ha mitres, estoles, pluvials, vels ornamentals, gremials, casulles, dalmàtiques, i altres elements de litúrgia que havien dut els bisbes i oficiants del *Duomo*, tots elles ricament decorades amb brodats d'or, teles de gran qualitat i pedres precioses.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.



EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O  
DIDÀCTICA

No.

MATERIALS PUBLICATS

La guia del museu.

OBSERVACIONS PARTICULARS

El museu manca de pàgina web.

IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo Civico Archeologico Etnologico e Museo Civico d'Arte<sup>595</sup>

UBICACIÓ: Modena, Italia

WEB: <http://www.comune.modena.it/museoarcheologico>

ADREÇA: Palazzo dei Musei, Viale Vittorio Veneto 5, 41100, Modena, Italia

TELÈFON: 0039 059 203 3100

FAX: 0039 059 203 3110

EMAIL: [museo.archeologico@comune.modena.it](mailto:museo.archeologico@comune.modena.it)

DATA DE CREACIÓ: 1871

DATA DE RENOVACIÓ: 1886

DIA DE VISITA: 8 desembre 2009

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo Civico Archeologico Etnologico* és un museu dedicat des dels seus orígens vuitcentistes a documentar el desenvolupament històric i a les dinàmiques de població de la ciutat de Modena i del territori circumdant des de la prehistòria fins l'època medieval davant els convulsos canvis de la contemporaneïtat. De fet, el *Museo Civico Archeologico Etnologico* pertany al gran nombre d'institucions museals públiques que es van crear en el període immediatament posterior a la unificació italiana, si bé amb la idea de deixar palesa la cultura local específica. El seu naixement està lligat també a un període de posada en valor de moltes disciplines científiques entre les que es troba l'arqueologia i la paleontologia. Precisament el museu fou fundat el 1871 com a espai de recol·lecció, salvaguarda i estudi de la gran quantitat de material arqueològic extret des de la dècada de 1860 de diversos jaciments prehistòrics del territori modenès. Les primeres col·leccions del museu, albergades en un principi al Palazzo Comunale, van ser els objectes provinents de les “*terramare*”, és a dir, els típics poblats de l'edat del bronze de l'àrea padana. Ràpidament, Carlo Boni, el responsable del primer museu va admetre noves col·leccions que representessin testimonis de la història i la tradició de la ciutat i la regió de naturalesa diversa, i fou a partir d'aleshores que el museu va veure créixer el seu fons amb objectes artístics. A mitjans del decenni dels anys setanta el

---

<sup>595</sup> Font consultada per la realització de la fitxa: web del *Museo Civico Archeologico Etnologico di Modena* <<http://www.comune.modena.it/museoarcheologico>> [consulta: 23 setembre 2009]

mateix Boni inaugurà una secció etnogràfica, que contemplava per primer cop objectes no locals i, fins i tot, extraeuropeus i que tenia com a objectiu afavorir la comparació entre els pobles primitius actuals i els del passat, per tal d'arribar així a una major coneixença de les civilitzacions avui desaparegudes.

Quinze anys després de la creació del museu, el 1886, fou traslladat a la seva seu actual del *Palazzo dei Musei*. L'organització expositiva que s'instaurà aleshores s'ha mantingut en gran part fins l'actualitat.

Boni fou substituït per Arsenio Crespallani el 1894, un arqueòleg i historiador modenès que va donar la seva col·lecció particular al museu. Les col·leccions artístiques van augmentar notablement a l'inici del segle XX i les arqueològiques es van completar en el període de la segona postguerra amb els treballs, recol·lectes i estudis de Fernando Malavolti sobre el període neolític de la regió i de tota la Itàlia septentrional.

La diversitat de les col·leccions del museu va donar lloc a una divisió en dues institucions amb dues direccions científiques: el *Museo Civico Archeologico Etnologico* actual i el *Museo Civico d'Arte*.

Pel que fa a l'edifici el museu és un edifici neoclàssic encarregat per Francesco III d'Este com a seu de l'arsenal ducal, tot i que poc després es convertí en una espècie de casa de caritat, per passar el 1788 a ser *Albergo delle Arti*, amb espai per tallers. El 1881 aquest edifici fou adquirit per l'ajuntament de Modena amb la finalitat de unificar en ell les diverses institucions culturals locals. Així és com, avui en dia se'l coneix amb el nom de *Palazzo dei Musei*, perquè en el seu interior hi ha el *Museo Civico Archeologico Etnologico*, el *Museo Civico d'Arte*, la *Galleria Estense*, el *Museo Lapidario Estense e il Lapidario Romano*, la *Biblioteca Estense*, l'*Archivio Storico Comunale*, la *Biblioteca di Storia dell'Arte "Luigi Poletti"*, la *Gipsoteca Graziosi* i el *Museo del Risorgimento*.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

El *Museo Civico Archeologico Etnologico* i *Museo Civico d'Arte*, malgrat ser dues institucions diferents comparteixen recorregut expositiu. D'una banda les sales del *Museo Civico d'Arte* s'articulen temàticament segons la tipologia de les seves col·leccions; així les seves sales són *Dipinti e sculture*; *Strumenti musicali*; *Carte decorate*; *Cuoi*; *Pesi e misure*; *Terrecotte decorative*; *Strumenti scientifici*; *Ceramiche*; *Vetri*; *Armi e fornimenti da cavallo*; *Tessuti*, i *Collezione Campori*. Aquestes sales són adjacents a les del *Museo Civico Archeologico Etnologico*, que es divideixen en dues

grans galeries: l'arqueològica i la etnològica. La primera està ordenada cronològicament i compta amb les seccions: *Paleolítico; Neolítico; Età del Rame; Età del Bronzo: le terramare; Prima età del Ferro; Gli Etruschi; I Celti; Età romana: il territorio; Età romana: la città; Età romana: le necropoli*, i *Medioevo*. Pel que fa a la segona s'estructura geogràficament en els apartats "*Nuova Guinea*"; "*Perù precolombiano*" i "*America del sud, Africa, Asia*".

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

La indumentària és presents al llarg de les tres galeries o ambients del museu, és a dir, es troba en algunes sales del *Museo Civico d'Arte* i a les d'arqueologia i etnologia del *Museo Civico Archeologico Etnologico*. Pel que fa al *Museo Civico d'Arte* hi dedica tota una sala, la primera del recorregut museal, als objectes de la col·lecció tèxtil. La sala, que conserva l'ordenació originària del segle XIX exposa una àmplia selecció de la prestigiosa col·lecció donada al museu per comte Luigi Alberto Gandini entre els anys 1881 i 1882 i que està formada per més de dos mil cinc-cents fragments de teixits tant d'indumentària com de decoració domèstica. A la sala s'hi exposen brocats, rasos, velluts, tafetans, damascos, teles estampades, encaixos i puntes, peces de passamaneria, llaços, serrells, galons, i una mostra d'exemples variats de tècniques de filat i d'ornamentació tèxtil. El període representat va de l'Edat Mitjana fins el segle XIX i geogràficament abraça peces tant italianes com de la resta d'Europa. Si bé la col·lecció tèxtil conté també una petita secció de vestits femenins i masculins del segle XVIII i XIX, aquests no es troben en exposició, sinó en dipòsit. També al llarg del recorregut de la resta de sales s'hi poden trobar algunes peces com rodes de filar, un parell de vestits que van pertànyer a Adeodato Malatesta, el que fou director de les *Tre accademie emiliane* i president de la *Regia Commissione Emiliana per la tutela dei monumenti e delle opere d'arte*, i la seva esposa, o indumentària militar a la secció d'armadueres.

Pel que fa a la secció arqueològica del *Museo Civico Archeologico Etnologico* mostra tant peces de la tècnica tèxtil de les diverses etapes des de la prehistòria fins l'edat medieval com elements ornamentals. Hi ha anells de bronze, fusaioles, pintes fets de banyes de cérvol, *alamari*, botons, agulles decoratives, fibules de totes les etapes i de molt diverses mides, braçalets –de bronze, de pasta de vidre, de terracota, de metalls preciosos, etc.–, collarets dels més diversos materials, objectes de bellesa, soles de sandàlies de fusta del segle IV aC, sivelles, amulets, etc.

Finalment, la secció etnològica és plena de manifestacions indumentàries de tots els continents excepte l'europeu. Hi ha faldilles vegetals dels Guaraní, pintes i collarets de llavors i conquilles dels indis Mocovi, braçalets i genolleres dels indis Mundurucù, fetes de plomes, discs labials dels Botocudos, faldilles i teixits de ràfia del Congo, armadures samurai, braçalets d'ivori d'ètnia Niamwesi, agulles de cap també d'ivori d'ètnica Zambe, braçalets de ferro de Gabon, etc.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No ens consten.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Els departaments didàctics dels museus són molt actius i ofereixen tant activitats escolars com extraescolars per famílies i nens. En tots els recorreguts i tallers didàctics que es proposen es té molt en compte l'aspecte metodològic basat en l'observació, la proposta de problemes i l'intent de resoldre'ls, així com la contextualització històrica. Les propostes didàctiques del *Museo Civico d'Arte* són *Alla ricerca dell'oggetto misterioso*; *Oro,incenso e mirra*; *I colori sono creature della luce*; *I mestieri dell'arte: lo scultore*; *I mestieri dell'arte: il pittore*; *Le carte marmorizzate e pavonate del Museo*; *Magie sulla carta: le carte a colla*; *Storie dipinte: la Sala del Fuoco*; *Il suono e gli strumenti musicali*, i *Guido Mazzoni e Antonio Begarelli scultori del Rinascimento*. Pel que fa al *Museo Civico Archeologico Etnologico*, oferta els recorreguts didàctics següents: *L'eredità del mondo antico*; *La meravigliosa storia dell'uomo: dal paleolitico*

*all'età del bronzo; 3500 anni fa nella grande pianura; Il messaggio nascosto: l'archeologia e la storia non scritta; Gli etruschi e ... le urne parlanti; Modena sottosopra; Mutina per gioco; Storie di pietra; Alla ricerca di un sarcofago romano; Modena underground; Mutina oltre le mura, i Lo sguardo altrove per conoscere gli indios e l'amazzonia.*

## MATERIALS PUBLICATS

L'acció divulgativa de tots dos museus és tant important que les estan involucrats en més dues-centes publicacions científiques.<sup>596</sup>

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR

---

<sup>596</sup> Vegis els catàlegs bibliogràfics: *Museo Civico d'Arte di Modena* <[http://www.comune.modena.it/museoarte/servizi/attivita\\_edit06.pdf](http://www.comune.modena.it/museoarte/servizi/attivita_edit06.pdf)> [darrera consulta: 23 setembre 2009] i *Museo Civico Archeologico Etnologico di Modena* <<http://www.comune.modena.it/museoarcheologico/servizi/pubblicazioni.pdf>> [darrera consulta: 23 setembre 2009]



NOM OFICIAL: Museo Glauco Lombardi<sup>597</sup>

T.1

UBICACIÓ: Parma, Italia

WEB: <http://www.museolombardi.it/sitolombardi/default.asp>

ADREÇA: Palazzo di Riserva, Via Garibaldi, 15, 43100 Parma, Italia

TELÈFON: 0521 233 727

FAX: 0521 233 727

EMAIL: [glaucolombardi@libero.it](mailto:glaucolombardi@libero.it)

DATA DE CREACIÓ: 1915

DATA DE RENOVACIÓ: 1961, 1999

DIA DE VISITA: 10 desembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

Aquest museu deu el seu nom al col·leccionista Glauco Lombardi, un professor d'història de l'art nascut a Colorno i que dedicà la seva vida i els seus recursos intel·lectuals i econòmics a recuperar, estudiar i conservar elements d'antiquaris i de col·leccions privades relacionats amb el patrimoni artístic i documental del ducat de Parma dels segles XVIII i XIX. Amb la convicció que “...Il patrimonio d'Arte di un popolo è sacro e la storia vuole serbata le cose grandi ove nacquero, ove sono fregio alla vita della gente che le ha create”, Glauco Lombardi atesorà una col·lecció que posteriorment formà el nucli del museu. Entre les peces més rellevants hi ha els objectes i documents pertanyents a Maria Luigia d'Asburgo i Napoleó Bonaparte.

Els orígens del *Museo Glauco Lombardi* daten de 1915, moment en què la col·lecció s'exposà al saló i algunes de les sales adjacents del *Palazzo Ducale di Colorno*, espais on va romandre fins el 1943. Durant un període convuls marcat per la guerra i la postguerra el museu reobrí les seves portes el 1961 i ho feu a la seva seu actual, al *Palazzo di Riserva di Parma*. Deu anys més tard, el 1971, es configurà com a fundació sota els auspicis del *Comune di Parma* i de la *Fondazione Monte di Parma*. Entre el 1997 i el 1999 el museu va patir un procés de restauració acurat i que es va traduir sobretot en l'ampliació d'espais museístics, així com en la millora dels sistemes de seguretat i accessibilitat, si bé es va intentar mantenir inalterats. Durant aquestes tasques

---

<sup>597</sup> Fonts consultades: SANDRINI, F. *Museo Glauco Lombardi. Maria Luigia e Napoleone Testimonianze*. Milano: Touring Editore, 2003, i *Museo Glauco Lombardi* <<http://www.museolombardi.it>> [consulta: 4 setembre 2009]



---

es van trobar restes d'una domus romana i fragments de frescos tardogòtics que donen testimoni de l'existència d'estructures ben anteriors al palau actual.

Com ja hem dit, el museu actual es troba en algunes de les sales de l'edifici conegut com el *Palazzo di Riserva*, edifici que des del segle XVII ja apareix com a part del patrimoni ducal i que està lligat al sistema d'edificis destinats a la vida de la cort farnesiana –el *Palazzo Ducale*, el *Palazzo della Pilotta*, la *Chiesa di Sant Pietro Martire*, el *Palazzo del Giardino*-. Pel que fa a les sales que avui ocupa el museu van ser transformades el 1764 en casino de joc per a nobles i cortesans per encàrrec del duc Filippo di Borbone i del seu primer ministre G. Du Tillot, essent l'arquitecte lionès de l'obra E. A. Petitot i que conferí al aquesta zona del palau un rigorós aspecte neoclàssic que encara avui la caracteritza, malgrat les successives transformacions dràstiques posteriors de l'inferior de l'edifici. Gairebé cent anys més tard i sota govern del duc Carlo III di Borbone Parma l'antic *Casino dei Nobili* es convertí en la residència privada del duc segons el projecte de l'arquitecte P. Gazola. L'aspecte que Gazola donà a les sales és el que avui es pot veure. Avui en dia el *Palazzo di Riserva* és de propietat estatal i alberga, d'una banda i com ja hem dit, la *Fondazione Museo "Gluco Lombardi"*, i de l'altra oficines de Correus, la seu provincial del *Corpo Forestale*, el *Circolo di Lettura e Conversazione* i varis comerços.

Pel que fa a la col·lecció, es compon de més de 2500 elements degudament inventariats i que es classifiquen de la manera següent: pintures i aquarel·les, dibuixos, fotografies, mapes, matrius de gravats, miniatures, numismàtica, peces d'orfebreria, escultures, estampes, teixits, documents escrits, vidre i ceràmica i objectes varis –entre els que es compten tabaqueres, rellotges de taula, corones de flors, telers, etc. Com ja hem dit, la col·lecció es va iniciar amb la compra i recuperació d'elements rellevants de la història del ducat de Parma per part de Glauco Lombardi i fou ampliada de manera important el 1925 amb la incorporació d'un nombre rellevant de disseny i esbossos de l'arquitecte Petitot, l'artífex de la transformació de part del palau en sala de jocs a mitjans del segle XVIII. A més, de manera gradual es van anar adquirint obres i documents relacionats amb el gravador Paolo Toschi, a qui Glauco Lombardi dedicà dues exposicions. El 1935 és una data crucial pel museu, perquè és l'any en què es tancà l'acord entre Lombardi i el comte Giovanni Sanvitale per la venda al museu dels objectes precisos pertanyents a la duquessa Maria Luigia i que havien arribat a mans de Giovanni Sanvitale a través

d'Albertina Montenuovo Sanvitale, filla de la duquessa i àvia del comte Giovanni. Finalment, el museu compta amb moltes fotografies obra del mateix Glauco Lombardi.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

L'exposició del museu s'articula a l'entorn de vuit sales principals i respon a una disposició clàssica mancada d'un discurs clar i d'elements de museografia didàctica explícits. L'organització dels objectes i documents es fa fonamentalment per col·leccions.

El *Salone delle Feste*, una sala del palau destinada a les recepcions i els balls i que formà part del *Casino dei Nobili*, conserva la decoració setcentista del sostre i les parets i els estucs de Benigno Bossi i alberga alguns dels testimonis més suggestius del museu sobre el període imperial –del 1810 al 1814-. Es tracta, d'una banda, de la *Corbeille de Mariage*, un sumptuós centre que contenia joies, vestits i accessoris que Napoleó regalà a la seva jove consort en motiu del casament; d'altra banda, del retrat oficial de Maria Luigia emperadriu realitzat per Robert J. Lefèvre el 1812. A la sala hi ha també un altre retrat de Napoleó realitzat a carbó per François Gérard i un oli de Pierre-Paul Prud'hon on apareix el petit rei de Roma caracteritzat com un *putto* endormiscat. A més, en aquesta sala hi ha un vestit de cerimònia del període ducal i al costat es disposen en tres taules objectes principalment de caràcter privat relatius a la família imperial. Hi ha una altra taula-vitrina amb joies que havien pertangut a Maria Lluïsa i que constitueixen un interessant exemple del valor privat i sentimental que podien contenir algunes joies de la primera meitat del segle XIX.

A la *Sala Dorata*, que està presidida per una gran làmpada de vidre de Murano, es pot veure un meravellós centre de taula de cristall realitzat per Thomire i Odier per la parella imperial, un rellotge neoclàssic fet pels mateixos artistes i una copa feta per Dagoty que Napoleó regalà a la seva dona en motiu del naixement del Rei de Roma. També hi és exposat un bagul de camp que Napoleó duia a les campanyes militars i que és obra de l'orfebre imperial Martin-Guillaume Biennais. Hi ha també diverses joies pertanyents als darrers anys de la vida de la duquessa; medalles commemoratives on apareixen els ponts i els edificis públics que la duquessa va comissionar; pintures i esbossos de la família imperial; sis aquarel·les de Giuseppe Naudin que representen els interiors del Palazzo Ducale destruït en part pels bombardejos del 1944; pintures de les altres residències ducals; retrats de personatges cèlebres de l'època com un de Madame

Récamier fet per Antonio Canova, un altre de la ballarina Maria Taglioni i un de la cantant Lucrezia Agujari.

La Sala Toschi, amb sostre de fusta i destinada per Carlo III di Borbone com a *Salon de Compagnie*, s'anomena així perquè alberga nombroses obres del gravador Paolo Toschi -1788-1854-, un dels protagonistes de la vida artística parmesana de la primera meitat del segle XIX. Després d'una estança a París, tornà a Parma el 1819 i fundà una escola de gravadors a la casa del seu sogre, Bartolomeo Rigo. El 1820 la duquessa li va oferir la direcció de la *Gallerie e Scuole dell'Accademia*, que va mantenir fins el moment de la seva mort; d'aquest període se'n conserven moltes epístoles i cartes comercials. Com a exemple del material que es pot trobar en aquesta sala podem citar les dues planxes de coure d'on es van extreure els exemplars de les estampes *Il testamento di Eudamida*, de Poussin, i *La Madonna del S. Girolamo*, de Correggio, així com dibuixos i aquarel·les de Toschi que retraten amb reminiscències romàntiques molts dels seus amics i parents.

Els interiors de la Sala Acquerelli daten de l'època de Carlo III di Borgone, moment en què feu la tasca de cabinet d'estudi del duc. Aquesta sala del museu deu el seu nom al fet d'estar dedicada a l'exposició d'aquarel·les de diversa temàtica i cronologia. S'hi troben paisatges muntanyosos i lacustres, vistes urbanes, escenes de gènere, i eren obra sobretot d'artistes austríacs, suïssos i alemanys. Moltes d'aquestes aquarel·les es van trobar en àlbums pertanyents a Maria Lluïsa i documenten no només els seus gustos artístics, sinó els nombrosos viatges que va fer per raons de salut o per plaer.

La Sala Francesi, que a mitjans del segle XIX es va convertir en cambra de dormir de Carlo III di Borbone, està dedicada a un període de la història del ducat que coincideix amb el de la primera dominació borbònica –del 1732 al 1802- i que està marcat per la influència francesa en el terreny tant polític com artístic i urbanístic. En aquesta sala, doncs, es mostren retrats dels ducs borbònics, així com obres de pintors i escultors de l'*Accademia Reale di Belle Arti*, fundada el 1752. Hi conviuen obres de pintors locals, com Baldryghi i Ferrari amb obres d'autors com Nattier i Boucher, que posen de manifest el gust de la pintura galant francesa del segle XVIII. Al mig de la sala hi ha un *pianoforte* que va pertànyer a Maria Lluïsa i que provenia del Palazzo Ducale.

A la *Sala Petitot*, s'hi exposa des de 1972 les obres de Petitot que el museu va adquirir el 1925. Aquest arquitecte nascut a Lyon el 1727, va freqüentar l'Acadèmia d'arquitectura a París i l'Acadèmia de França a Roma. El 1753 Du Tillot el va cridar a

Parma com a arquitecte de les *Fabbriche Ducali* i com a professor a l'*Accademia di Belle Arti*, i fou un dels artífex del pas a Parma de l'urbanisme rococó al neoclassicista. A la *Sala Affetti*, incorporada com a àmbit expositiu a partir de les reformes de finals del segle XX, recull testimonis de la dimensió privada de Maria Lluïsa. Entre retrats pintats i esculpits de la duquessa s'hi troben folis que evocuen el seu món afectiu i familiar; així, hi ha retrats del seu pare, dels seus tres fills, dels seus tres esposos, de les seves dames de companyia, del cirurgià de cort el Dr. Giovanni Rossi i d'alguns dels seus nebots. En aquesta sala també s'hi exposen alguns teixits fets o decorats per la duquessa.

El recorregut s'acaba a la Sala Maria Luigia, on s'exposen objectes molt heterogenis relacionats amb la vida de Maria Lluïsa i que van del període napoleònic, en què la jove austríaca es va veure involucrada, a les activitats burgeses que constituïen els seus passatemp a Parma. A través d'algunes estampes es pot repassar moments de la història de Napoleó, com les batalles de Jena, Aspern i Wagram, la desfeta de Waterloo del juny de 1815, etc. Mentre que a les vitrines s'hi poden trobar objectes que posen de manifest la varietat d'interessos de la duquessa: la pintura, la pesca, els diaris, les cartes familiars, i en especial les tasques de cosir, brodar, fer punt de mitja, punt de creu, la tècnica del tapís, etc. Les aquarel·les d'animals posen també de manifest el seu gust pels animals, en especial els gossos. També hi ha una mostra d'armes relacionades amb la segona dominació borbònica i elements honorífics com els de l'*Ordine Costantiniano di San Giorgio* o de l'*Ordine di San Ludovico*.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Són diversos els elements d'indumentària presents en l'exposició permanent del *Museo Glauco Lombardi* i es presenten disposats al llarg de gairebé totes les sales que conformen el museu. D'una banda, a la sala on comença i acaba la visita, anomenada *Salone delle Feste*, s'hi troben diverses joies pertanyents a Maria Lluïsa com són braçalets amb miniatures de Neipperg i amb cabells de la seva filla Albertina i un vestit i un mantell de gala fets de seda, tul i laminetes de coure argentat, i el mantell és de seda blau cel amb decoracions perimetrals de cornucòpies i pàmpols en *lamé*. A la *Sala Dorata*, hi ha més joies de la duquessa i medalles commemoratives dels ponts i edificis públics que ella va comissionar. A la *Sala dei Francesi* s'hi troba una vitrina amb llibres, anotacions, segells i estoigs de conjunts de joies de Maria Lluïsa, així com

serveis d'escriptori en pell. A la *Sala Affetti* elements tèxtils com un tapet de taula en teixit negre brodat per la mateixa duquessa Maria Lluïsa, un xal reversible en seda regal de l'emperador de la Xina i un vestit amb decoracions en làmines de plata que va patir diverses transformacions per ser aprofitat de nou, fet que posa de manifest el costum estès de reutilitzar peces d'indumentària fins i tot per les classes socials elevades. Finalment, la darrera sala, la Maria Luigia, presenta necessers i estoigs amb eines emprades per la mateixa Maria Luigia en les seves tasques de cosir, fer mitja, fer tapissos, etc. Els fils i els instruments exposats, molt sovint fets a propòsit per ella, donen compte de la qualitat i refinament dels materials. Aquests objectes havien estat donats per Maria Lluïsa al *Collegio del Sacro Cuore di San Paolo*, perquè fossin utilitzats després de la seva mort, i Albertina Sanvitale els recuperà el 1860 amb la supressió del convent.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No hi consten.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Des del museu es realitzen visites guiades en grup i activitats didàctiques dissenyades per escoles de primària i secundària i que van començar a oferir-se en curs 2008/2009. Aquestes activitats didàctiques consisteixen en visites i laboratoris guiats pel personal del museu i que es desenvolupen a l'interior del mateix. Les visites aborden la història

local revisada pels fons del museu i les peces de la col·lecció, tant des del punt de vista històric-artístic com des del punt de vista tècnic i d'anàlisi dels objectes.

#### MATERIALS PUBLICATS

Des de la reobertura del museu el 1999 es publiquen *I Quaderni del Museo*, amb caràcter anual o bianual, i que són unes publicacions monogràfiques sobre alguna de les col·leccions del museu o sobre alguna de les seves peces. Fins ara s'han editat 10 números: *Le violette di Maria Luigia - Quaderni del Museo* n. 10; *La corbeille de mariage di Maria Luigia d'Asburgo - Quaderni del Museo* n. 9; *Napoleone Bonaparte a Parma nel 1805 - Quaderno del Museo* n. 8; *Paolo Toschi (1788-1854) incisore d'Europa - Quaderni del Museo* n. 7; *Le piccole ed operose mani della Duchessa. Ricami e servizi da lavoro di Maria Luigia d'Asburgo - Quaderni del Museo* n. 6; *Il bigotto illuminato - Quaderni del Museo* n. 5; *Omaggio a Petitot - Quaderni del Museo* n. 4; *Personaggi e atmosfere verdiane - Quaderni del Museo* n. 3; *Nuove acquisizioni - Quaderni del Museo* n. 2, i *L'abito ritrovato - Quaderni del Museo* n. 1.

També s'hi publica la guia i catàleg del museu amb el títol *Museo Glauco Lombardi. Maria Luigia e Napoleone Testimonianze. Catalogo illustrato del Museo*.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR

No es permet fotografiar les sales del museu.

NOM OFICIAL: Museo della moda e del costume dei Musei Mazzucchelli<sup>598</sup> T.8

UBICACIÓ: Ciliverghe di Mazzano, Brescia, Italia

WEB: <http://www.museimazzucchelli.it/it/>

ADREÇA: Via Giammaria Mazzucchelli, 2, 25080 Ciliverghe di Mazzano, Brescia, Italia

TELÈFON: +39 030 212421

FAX: +39 030 2120603

EMAIL: [info@museimazzucchelli.it](mailto:info@museimazzucchelli.it)

DATA DE CREACIÓ: 2004

DIA DE VISITA: 18 desembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo della moda e del costume dei Musei Mazzucchelli* és un dels quatre museus que es troben a la vil·la Mazzucchelli i que formen part de la *Fondazione Giacomini Meo Fiorot*, constituïda com a forma jurídica no lucrativa d'utilitat social el 9 de febrer de 1995 i reconeguda com a museu amb la *Deliberazione della Giunta Regionale della Lombardia* el 5 de novembre de 2004. Aquesta fundació té com a objectiu “tutelare, promuovere e valorizzare il patrimonio immobiliare, storico, artistico, ambientale dei Musei Mazzucchelli [...] cioè attraverso anche l'organizzazione e la promozione di eventi culturali, conferenze, convegni, mostre e pubblicazioni, nel campo dell'arte, della moda, del costume e della cultura enologica.”<sup>599</sup>

La fundació deu el seu nom als seus fundadors, Piero Giacomini, un empresari del gremi de la bioquímica, i Franca Meo, poeta i escriptora; i al professor de Filosofia Política de la Universitat de Padova, Dino Fiorot. Pel que fa a l'edifici on s'ubiquen els museus i col·leccions de la fundació és la vil·la que fou de Giammaria Mazzucchelli, un literat, bibliògraf i historiador italià del segle XVIII, un personatge molt actiu en la vida intel·lectual i social de la Brescia setcentista. Dins aquest conglomerat de museus hi ha, a més del *Museo della moda e del costume*, la *Casa museo de Giammaria Mazzucchelli*, que correspon a una sèrie d'espais de la casa que s'han obert recentment al públic i en

---

<sup>598</sup> Fonts consultades: *Fondazione Giacomini Meo Fiorot. Musei Mazzucchelli* <<http://www.museimazzucchelli.it/it/>> [consulta: 18 setembre 2009] i MEO, F. *Museo della donna. The Museum of a Woman's World*. Ciliverghe: Fondazione Giacomini-Meo, 1995.

<sup>599</sup> *Fondazione Giacomini Meo Fiorot. Musei Mazzucchelli*: <http://www.museimazzucchelli.it/it/fondazione-giacomini-meo-fiorot/cp-15.aspx> [consulta: 18 setembre 2009]



eles que es pot veure l'ornamentació i disposició original d'alguns objectes decoratius i els frescos de Francesco Savani. S'hi han disposat també al llarg dels espais alguns exemplars de vestits contemporanis a les estances. Un dels espais visitables és la biblioteca, que a més de contenir moltes publicacions sobre història de la moda i el vestit, del l'art i del vi, conserva llibres impresos que havien pertangut a Giammaria Mazzucchelli. També hi ha el *Museo del Vino e del Cavatappi*, ubicat en els espais de la "barchessa" occidental o els espais de treball de la vil·la, que alberga la col·lecció relativa a la producció de vi, amb una de les més grans col·lecció de llevataps d'època – més de 2.300 peces- i la primera col·lecció mundial de taps d'ampolles de vi. Algunes de les seccions d'aquest museu són *La coltura della vite*, *La vinificazione*, *La degustazione* i el *Consumo del vino*. El museu més recent de la vil·la és la *Pinacoteca Giuseppe Alessandra*, que hi fou traslladada a finals de 2007. Aquesta col·lecció compta amb pintures i obres artístiques compreses entre els segles XIII i XX, d'autors cèlebres de l'àrea lombardo-veneta com Vittore Carpaccio, Paris Bordon, Tiziano o Tintoretto, i de talla internacional com Van Dyck i Zurbaran.

Finalment, en un futur proper hi haurà una àrea expositiva dedicada a les creacions realitzades al *Centro di Creatività dei Bambini e dei Giovani Carment Meo Fiorot*.

Pel que fa a la col·lecció del *Museo della Moda e del Costume*, té els seu origen en les recerques i els viatges de Franca Meo, que fou la directora del *Museo della Donna*, posteriorment conegut amb el nom actual. Compta amb 5.000 peces entre vestits, accessoris, roba interior i roba de llar, instruments de treball, parament eclesiàstic, vestits infantils i joguines, tot datat entre mitjans del segle XVII fins el naixement de l'alta moda al segle XIX. També conté un fons de vestits ètnics dels segles XIX i XX. Cal afegir a aquesta col·lecció un fons iconogràfic de documents que mostren l'evolució del gust indumentari en època moderna com fotografies històriques, gravats, cartolines i maniquins dels segles XIX i XX.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

El recorregut expositius del museu s'articula en tres seccions. La primera conté vestits femenins de nit i de cerimònia, juntament amb vestits de núvia, xals de seda brodada o d'encaix, mantellines de teatre i petites capes i jaquetetes. Les parets contenen vitrines amb complements del vestit femení que van des de ventalls i para-sols a mocadors i bosses, passant per ornaments de núvia com diademes i guants, planxes i bigudins de

cabell, pintes, miralls, flascons de perfum, i molts altres elements de l'estil, tots ells amb cronologies compreses entre finals del segle XVIII fins mitjans de segle XIX.

Pel que fa a la segona secció és la dedicada a la filatura i l'art teixir, on tenen protagonisme exemplars de maquinària i utensilis per desenvolupar aquestes tasques extrets de diversos pobles i entre els que destaca un teler llombard de fusta d'inici del segle XIX. A més, la sala està plena de manufactures i teixits diversos sobretot de roba de llar i interior dels segles XVIII al XX amb preponderància del color blanc i dels teixits de lli, cotó i seda, i on ressalten combinacions i mitges de seda de les primeres dècades del segle XX.

La tercera secció està composta per exemplars de vestits i teixits litúrgics de dates que van també entre els segles XVIII i XIX, mentre que la quarta, situada en els espais de l'antiga cuina de l'ala occident de la vil·la Mazzucchelli, exposa vestits i exemples de roba de la llar com tovalloles i llençols amb utensilis domèstics com màquines de cosir, planxes de ferro, rodes de filar, aspis, llànties d'oli i de gas, recipients i estris de cuina, etc.

La secció cinquena és la destinada a presentar la indumentària i accessoris infantils, que va tindre el seu origen a l'Anglaterra de finals del segle XVIII. Hi ha vestits de bateig, carrets vuitcentistes amb les seves vànoves i llençols, sonalls, còfies, peücs, roba de primera comunió amb els complements com llibrets de pregàries, sabates i guants, etc. Finalment, s'hi troben també un assortit de joguines que van des de nines i cuines petites, fins a cavalls balancí i marionetes sicilianes, llibres i tricicles, entre d'altres.

La darrera secció és la dedicada a mostrar l'evolució històrica del vestit i la difusió de la moda entre França, Espanya, Itàlia i Anglaterra a través dels maniquins de moda i dels dissenys i revistes i de les fotografies d'època.

ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT  
Vegis apartat "Discurs museològic".

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

La vil·la Mazzucchelli té una galeria d'exposicions temporals en les quals se celebren mostres on sovint es combinen diversos elements de les diverses col·leccions del museu així com préstecs d'altres institucions. Algunes de les últimes exposicions han estat: Eccellenza italiana. Arte, Moda e Gusto nelle icone della pubblicità; Abiti di gala; Il

---

teatro degli artisti; Il Vino ensenyament l'Arte; Abiti di Luce; Versace. Il genio della moda e l'arte; Abiti, sogni e travestimento; Dive Divine. Costumi ensenyament Gioielli di scena Swarovski da Marylin Monroe e Nicole Kidman, i Primadonna. Costumi di scena da Maria Callas a Katia Ricciarelli.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents. Es limiten a un full informatiu a l'entrada que resumeix l'esperit de l'exposició del museu.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No hi ha notícies.

#### MATERIALS PUBLICATS

El departament didàctic del museu és compartit amb la resta dels *Musei Mazzucchelli* i ofereixen un ampli programa didàctic destinat a tots els nivells escolars que comprèn visites guiades per les exposicions, tallers didàctics i recorreguts temàtics, activitats pel públic adult individual i per famílies, i materials didàctics a través del seu web. A més, el departament col·labora amb altres institucions per fer-hi, per exemple, cursos de formació d'"operadors culturals museals", com és el cas de la col·laboració amb l'*Accademia di Belle Arti di Brescia SANTA GIULIA*.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

#### IMATGE EDIFICI



### IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo Didattico Della Seta<sup>600</sup>

T.3

UBICACIÓ: Como, Italia

WEB: <http://www.museosetacomo.com/>

ADREÇA: Via Castelnuovo 9, 22100 Como

TELÈFON: +39 (0)31 303 180

FAX: +39 (0)31 303 180

EMAIL: [info@museosetacomo.com](mailto:info@museosetacomo.com)

DATA DE CREACIÓ: 1990

DIA DE VISITA: 7 novembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo didattico della Seta* recull, custodia i exposa els testimonis de la tradició tèxtil de Como; es tracta de màquines, objectes, documents, mostres i instruments de treball provinents de les fàbriques tèxtils que han fet guanyar a Como l'apel·latiu de "la ciutat de la seda". Aquesta tradició manufacturera d'arrels antigues es va consolidar en aquesta regió llobarda gràcies a l'existència a partir de 1866 d'una escola professional per instruir operaris del sector, promoguda per la *Camera di Commercio*, per la *Povincia* i pel *Comune de Como*.

Els orígens del museu es remunten al 1985, quan dues associacions locals es posen d'acord per recuperar peces provinents de les indústries sederes de la ciutat en procés d'abandonament com a culminació d'una era de grans transformacions iniciada a la dècada de 1960. El 1988 es fundà el comitè per constituir el *Museo della Seta* amb l'objectiu de donar valor i mostrar al públic les primeres peces de la col·lecció, museu que finalment obrí al públic el 1990 amb l'adjectiu didàctic afegit al nom inicial, i que treballa en col·laboració amb experts i tècnics en la producció de teixits de seda.

El 1992 es va constituir l'*Associazione per il Museo della Seta di Como* i no és fins el 1995 que no s'obre un concurs internacional per projectar uns espais museals adaptats a les característiques de la col·lecció, que compta amb molta maquinària de grans dimensions, i que va guanyar un estudi d'arquitectes de Milà.

<sup>600</sup> Fonts consultades: BIANCHI, C. (et alii) *Il Museo didattico della Seta di Como*. Como: NodoLibri, 2003; AAVV. *Como, città di mestiere. La seta e i suoi opifici dal 1860 al 1950*. Como: Museo didattico della Seta, 2000, i *Museo della Seta di Como*: <<http://www.museosetacomo.com>> [consulta: 18 agost 2009]

Com ja hem dit, la major part de les col·leccions provenen del material de les fàbriques desmuntades i de donacions individuals afavorides per campanyes de sensibilització envers la importància de no dispersar els testimonis d'aquest patrimoni històric tan arrelat al passat de la regió. Així, tant al dipòsit com a l'exposició del museu s'hi poden trobar instruments d'interès per la història de la tècnica i de l'evolució de la maquinària tèxtil sedera; arxius de dissenys, de mostres, de referències d'estampació, de proves de cartrons, de sèries de colors, etc.; objectes accessoris del vestit; manufactures tèxtils, confeccions sederes d'ús civil i religiós, i vestits del segle XX, així com encaixos i peces brodades; llibres i documents; manuscrits –quaderns de teixidura–; correspondència empresarial i privada; estampes i gravats; fotografies, i gravacions cinematogràfiques.

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

En l'actualitat, la superfície expositiva consta de 1.000 m<sup>2</sup> i l'exposició permanent permet documentar la producció sedera comasca a través dels processos d'elaboració de la seda i les fases que en caracteritzen cada un d'ells de finals del segle XIX i principis del XX mitjançant l'exposició de màquines i utensilis. A més, el museu il·lustra el paper del sector tèxtil en el desenvolupament econòmic del territori i de la ciutat de Como, iniciat al segle XVI, però sobredimensionat amb la industrialització del segle XIX i potenciat per Pietro Pinchetti amb la fundació de la Scuola di Setificio.

En cada una de les sales es mostra un cicle del procés d'elaboració, tots ells presents a les fàbriques de Como, des de la ideació i creació, passant per la tintura, la teixidura, la fotoincisió i l'estampació, i els tractaments per ennoblir els teixits, fins la producció de màquines i telers. També es transmet, paral·lelament, els progressos científics, tecnològics i creatius.

El museu empenirà una sèrie d'obres de millora i ampliació que el dotaran d'espais expositius més grans, amb sales per mostres temporals, espais de recepció del públic, biblioteca i aules didàctiques.

Pel que fa al material que resta fora d'exposició el museu permet la seva consulta amb finalitats didàctiques i de recerca concertant cita prèvia i s'hi fan mostres temporals. Algunes de les últimes són: *'Le Trine di Lilibeo' e i merletti delle scuole*; *'Il Merletto Goriziano' e i lavori delle scuole*; *Borse from USA – 1930/1970 – Vintage America*; *'Il*

*Punto Antico Aquilano' e i merletti delle scuole, i La tessitura meccanica dell'arazzo - Tradizione e innovazione.*

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Es tracta sobretot de peces relacionades amb la tècnica tèxtil i en especial amb la tècnica de la seda. S'hi poden trobar calaixeres per transportar capolls i petits cucs de seda; incubadores; trinxadores de fulles de morera; màquines debanadores i mecanismes per fer troques; torcedors de fil; telers manuals i mecànics i telers de *jacquard*; perforadores de cartrons de *jacquard*; taules per mesurar i plegar teixits; taules per controlar la qualitat dels teixits; ordidors; màquina per fer pintes per teixir; màquines per mesurar torsió –torsiómetres-, resistència –dinamòmetres- i pesos –balances-; estufes per la maduració de la seda; talladores de sabó especial per desgomar i purgar la seda crua; flascons amb colorants; màquines de vapor de laboratori per fer proves per fixar el color; banyeres per la tintura manual; barques de tintura i d'embolicar; bancs de laboratori amb instruments d'anàlisi químiques; planxes d'estampació; cartel·les oficials de colors; cuines de colors; planxes d'estampació de fusta i metàl·liques; taules d'estampació manual i mecànica; cilindres d'estampació; màquines de reproducció de dissenys; màquines de moaré, etc.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Es realitzen exposicions temporals, moltes de les quals exposen productes provinents de manufactures sederes locals, com vestits, mocadors, fulards, sabates, etc. A *Collezione di Collezioni. Dal Dopoguerra alla fine degli anni '60: storie di tessuti, di moda e di Como* es van exposar vestits i accessoris de seda fets a les fàbriques i tallers de confecció del territori comasc i milanès. A *Tagliati per il Sì* s'hi exposaren vestits de núvia. I a *Bellotti foulards* s'hi podia veure una selecció de mostres comercials de mocadors de coll.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

La visita és guiada i ressegueix la disposició ordenada de les màquines segons els processos de producció.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

No.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Hi ha moltes activitats didàctiques, que són part de l'ànima del *Museo didattico de la Seta*, moltes dedicades a l'ensenyament reglat, d'altres al no formal. Hi ha també l'estació experimental de la seda, dedicada a la recerca en aquesta indústria i s'hi convoquen concursos, com el "*Concorso Europeo per un merletto a fuselli*".

## MATERIALS PUBLICATS

El museu és molt actiu en quant a publicacions, moltes d'elles són els catàlegs de les exposicions temporals que tenen format de revista i les guies del museu, i n'hi ha que són en format audiovisual. Alguns dels treballs editats més destacats són: *'Punto antico aquilano' - Studio e tecnica esecutiva; Intrecci tra immagini e colori; 'Merletto di Neuchâtel' - Studio e tecnica esecutiva; Guida al Museo didattico della Seta di Como; Il filo della seta della memoria. Tra solidarietà e cooperazione; 100 anni di tintura e stampa; Il Museo didattico della Seta di Como; Il baco da seta; Fabbricazione delle stoffe operate, o Il Tempo della Seta.*

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI





IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo Civico Archeologico “Paolo Giovio”<sup>601</sup>

T.1

UBICACIÓ: Como, Italia

WEB: [http://www.comune.como.it/como\\_files/da\\_visitare/musei/giovio.html](http://www.comune.como.it/como_files/da_visitare/musei/giovio.html)

<http://hoc.elet.polimi.it/giovio/>

ADREÇA: Piazza Medaglie d'Oro, 1, Como, Italia

TELÈFON: 031/271343

FAX: 031/268053

DATA DE CREACIÓ: 1837

DIA DE VISITA: 7 novembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

Els avantpassats del *Museo Civico Archeologico “Paolo Giovio”* es remunten a una exposició d'antiguitats i objectes curiosos i d'instruments científics que es va realitzar al Liceo Classico de la ciutat de Como arrel d'una missiva del 1837 en què l'arxiduc Raineri, virrei del Regna Lombardo-Veneto, convidava a activar els “gabinets tecnològics” per tal de recollir “qualunque prodotto naturale, di antichità o di un'industria”.<sup>602</sup> Aquest nucli objectual inicial es va anar ampliant amb nombroses donacions que ràpidament van sobrepassar les capacitats dels espais expositius inicials i des de 1871 una comissió va treballar per donar forma i cercar un espai adient al nou museu; no fou fins el 1897 que el museu s'inaugurà en l'actual seu, a l'edifici que fou residència del comte Giovio i que l'ajuntament llogà des del 1894 per comprar-lo definitivament el 1913.

Aquest palau urbà, que avui s'organitza al voltant de dos patis interns, té un origen medieval, si bé va patir diverses transformacions que li han modificat notablement l'estructura. Les dues reformes més importants foren la de Benedetto Giovio del segle XVI i la de Giovan Battista, que li atorgà l'aspecte actual, característics de l'estil del “barocchetto lombardo”.

El treball de recol·lecció arqueològica fou molt intens fins principis del segle XX, degut tant a l'aportació de l'estudi i recerca per part d'historiadors locals, com a un ambició

---

<sup>601</sup> Fonts consultades per la realització de la present fitxa: *Musei. Comune di Como* <[http://www.comune.como.it/como\\_files/da\\_visitare/musei/giovio.html](http://www.comune.como.it/como_files/da_visitare/musei/giovio.html)> [consulta: 21 setembre 2009] i *Hypermedia Open Center* <<http://hoc.elet.polimi.it/giovio>> [consulta: 21 setembre 2009]

<sup>602</sup> *Musei di Como*: <[http://www.comune.como.it/como\\_files/da\\_visitare/musei/giovio.html](http://www.comune.como.it/como_files/da_visitare/musei/giovio.html)> [consulta: 21 setembre 2009]

programa d'excavacions emprès pel museu i que es desenvolupà en el territori circumdant. Així, doncs, a l'inici del segle les col·leccions del museu eren les típiques d'un museu local i com a tals estaven caracteritzades primordialment per la seva heterogeneïtat, amb preeminència dels objectes arqueològics locals; tot i que hi havia elements d'història natural, objectes de la vida quotidiana de la zona, peces relacionades amb el període de la unificació italiana, obres artístiques, etc. Per diferenciar d'alguna manera entre les peces arqueològiques i la resta, el 1932 es va fundar al veí Palazzo Olginati el *Museo Storico "Garibaldi"* i el 1989 la *Pinacoteca Civica*, al Palazzo Volpi. En l'actualitat, doncs, el museu compta amb col·leccions de prehistòria i protohistòria, una col·lecció egípcia i clàssica, una romana i una medieval.

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

El museu s'estructura en tres seccions, la de prehistòria i protohistòria, l'egípcia, la greco-romana i la medieval. El guió de les sales de la primera secció, dedicades a les restes prehistòriques de la regió, que provenen d'excavacions arqueològiques supervisades pel museu, és fonamentalment cronològic i comença amb una sala estreta i allargada que conté un gran fris cronològic amb iconografia didàctica que associa eines, grans fites històriques, paisatges naturals i humans i les restes exposades en el museu. La següent sala, la número dos, és la dedicada al paleolític i al mesolític de la zona, i està seguida per la dedicada al primer neolític i de la cultura de la "lagozza", una de les darreres fases del neolític septentrional de la Península Itàlica, a la que pertanyen un de les primeres restes de teixits trobades a Itàlia i d'objectes dedicats a la teixidura. La següent sala, que respon a la quarta sala inicia la secció de l'era metal·lúrgica, amb objectes de l'Edat del Bronze extrets sobretot del "ripostiglio" d'Ello i de la necròpolis d'Appiano Gentile. La sala 5 és la de transició entre l'Edat del Bronze i la del Ferro. Les sales 6 a la 18 estan dedicades a l'Edat del Ferro i, en especial, a la cultura de Golasecca, desenvolupada als entorns de Como.

Pel que fa a les galeries dedicades al col·leccionisme exposen sobretot peces donades per col·leccionistes locals, com Alfonso Garovaglio, i contenen objectes egipcis, vasos grecs i de la Magna Grècia, figuretes de bronze –que en la seva majoria són estàtues votives, amulets i elements de mobiliari i instruments- i una col·lecció de gemmes.

Pel que fa a la galeria romana, aquesta es troba al Palazzo Olginati, seu del *Museo Storico "Garibaldi"*, al que s'accedeix a través del museu arqueològic. Es tracta de

quatre petites sales que expliquen com la cultura romana s'instaura en els territoris propers a Como, mostren els orígens de la ciutat com a *castrum* romà, parts de la qual es poden veure al subsòl de museu, i expliquen aspectes relatius al període com les activitats productives, el comerç, l'organització militar, les manifestacions religioses, l'alimentació, la medicina, el vestit, l'oci i la diversió i el culte als morts. L'exposició es completa amb el lapidari que es troba al Palazzo Giovio.

Pel que fa a la secció medieval és limitada a una col·lecció de làpides distribuïdes al pòrtic i la gran escalinata del pati gran del museu arqueològic.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Els elements d'indumentària són molt variats, si bé la majoria són objectes arqueològics i responen a materials com el vidre, la ceràmica o el metall. Un dels elements estrella són les fibules metàl·liques, de gran presència en les sales protohistòriques, ja que la seva evolució formal i decorativa és clau en la datació dels jaciments. Una col·lecció interessant d'aquestes peces són les fibules de bronze en forma semicircular i amb decoració en espiral del període Protogolasecca, del que també daten penjolls circulars umbilicats. També hi abunden braçalets de bronze, peces de collar de vidre, ambre i ceràmica, anells i arracades de bronze, sivelles, etc.

Una peça accessòria molt interessant que s'exposa en la sala dedicada al període Golasecca III, del 480 al 450 aC, i que prové de la necròpolis de la Ca'Morta és un set de "toilette" d'argent i or que consta d'una peça de la que pegen un netejador d'ungles, una pinça de depilar i instruments per netejar les orelles.

La sala amb objectes de la cultura de la "lagozza" conté, com ja hem dit, elements relacionats amb la manufactura tèxtil, com fusaioles i pondus. També s'hi troben pintes de fusta.

En la secció egípcia s'hi poden contemplar exemples de teixit de lli, sobretot benes i llençols extrets de tombes.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

En el moment de la visita hi havia una exposició anomenada *Tessuti e microscopio. Una storia di 6000 anni* en la que es podien veure restes de teixit prehistòric, romà i fins i tot medieval, molt petites i fragmentades, i les seves imatges microscòpiques en gran format que permetien apreciar no només l'estructura dels lligaments i dels fils, sinó

també l'aspecte de les fibres. Es tracta dels teixits i les fibres més antics conservats al museu arqueològic de Como. Hi havia mostres de teixit neolític de lli, restes de corda de lli de principis de l'Edat del Ferro, teixit de llana d'època romana, teixit espigat de plena Edat del Ferro, teixits mineralitzats d'època romana, guarniments de túnica alt medieval fets de napa, corda d'espart del segle I aC, etc.

Una petit part de l'exposició recreava telers verticals prehistòrics amb pondus autèntics, fusaioles, feixos de llana i lli curs, etc.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

El recorregut per les sales prehistòriques, de museografia més actual, conté alguns elements de museografia didàctica. El fris cronològic que introdueix el recorregut per aquestes sales és de gran contingut didàctic, perquè està basta en la imatge i ajuda a estructurar la periodització de les sales a través de l'associació de conceptes. Al llarg de les sales s'hi troben altres dibuixos didàctics que complementen i aclareixen els textos panellats i els objectes. Dins les vitrines també hi ha elements d'interpretació, com el completament de restes a través de la reconstrucció de les parts no conservades.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No hi ha dades.

#### MATERIALS PUBLICATS

El *Museo Civico Archeologico "Paolo Giovio"* publica diversos materials que van des d'una guia didàctica *Alla scoperta del Museo di Como*, guies generals i guies d'exposicions temporals com *La collezione egizia del Civico Museo Archeologico di Como*; *Le iscrizioni romane. Guida all'esposizione*; *Bronzistica figurata preromana e*

*romana del Civico Museo Archeologico di Como; La civiltà di Golasecca. Corredi tombali, ceramiche e ornamenti dall'area occidentale della cultura di Colasecca, i Dalla Preistoria all'Età del Ferro, entre d'altres.*

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo Storico “Giuseppe Garibaldi”<sup>603</sup>

T.1

UBICACIÓ: Como, Italia

WEB: [http://www.comune.como.it/como\\_files/da\\_visitare/musei/garibaldi.html](http://www.comune.como.it/como_files/da_visitare/musei/garibaldi.html)

<http://www.comune.pv.it/museicivici/museistoria/garibaldi.htm>

ADREÇA: Piazza Medaglie d’Oro, 1, 22100, Como, Italia

TELÈFON: 031/271343

FAX: 031/268053

EMAIL: [musei.civici@comune.como.it](mailto:musei.civici@comune.como.it)

DATA DE CREACIÓ: 1932

DATA DE RENOVACIÓ: 1963

DIA DE VISITA: 7 novembre 2009

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo Storico “Giuseppe Garibaldi”* forma part del museu municipal de Como i fou creat el 1932 i inaugurat el mateix any a les sales de la planta noble del palau Olginati. Aquest palau que encara avui és la seu del museu i que es comunica amb el palau Giovio, seu del *Museo Civico Archeologico*, té els seus orígens al segle XV i va tenir diversos propietaris fins que passà a mans de la família aristocràtica dels Olginati. Fou Luigi Olginati, un dels membres de la comissió municipal per la conservació del museu municipal, qui va comissionar el 1853 els treballs de reestructuració per recuperar l’aspecte que tenia el palau al segle XVII. Els seus hereus van donar l’edifici a l’ajuntament amb la condició que s’hi fes un museu dedicat a Giuseppe Garibaldi en commemoració de l’estada que feu a Como el 1866; i no fou fins el 1932 que es complí amb la condició i s’inaugurà el museu amb la presència del nét de Garibaldi, el general Ezio Garibaldi.

Poc després de la creació del museu es van unir els dos museus, el Civico Archeologico i el Garibaldi, a través de dos passatges coberts i donant lloc a un recorregut expositiu unitari. Aquesta secció del museu municipal de Como té una col·lecció d’objectes de la vida quotidiana i política de la regió i que comprenen sobretot els segles XVIII i XIX. Els objectes del museu responen a dos grans temes: els esdeveniments militars i polítics

<sup>603</sup> Font consultada: *Musei. Comune di Como*

<[http://www.comune.como.it/como\\_files/da\\_visitare/musei/garibaldi.html](http://www.comune.como.it/como_files/da_visitare/musei/garibaldi.html)> [consulta: 21 setembre 2009] i *Comune di Pavia* <<http://www.comune.pv.it/museicivici/museistoria/garibaldi.htm>> [consulta: 21 setembre 2009]

que van afectar el curs de la història de la regió i del país al llarg del segle XIX, i la vida quotidiana de la societat civil de la regió dels segles XVI al XIX. Així, el fons del museu compta amb proclames, armes, divises, medalles, pintura històrica, uniformes, objectes artesanals, exemples d'indumentària civil urbana i rural, etc.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

La presentació museogràfica actual data del 1963, moment en què es van reorganitzar els espais per part de Mariuccia Belloni Zecchinelli. Des d'aleshores els espais museogràfics es divideixen en dues seccions: la secció etnogràfica i la secció del *Risorgimento*.

En la secció etnogràfica, que segueix un criteri cronològic, s'exposen objectes que donen testimoni de la cultura local a diversos nivells i que apareixen al catàleg del museu municipal des dels seus inicis i que als anys trenta es van exposar al nou museu, independitzats dels materials arqueològics. El primer àmbit és la Sala Rovelli, on es mostren els objectes referents al període del Renaixement i entre els que hi ha els quadres de la col·lecció de retrats de Paolo Giovio. La següent sala, la Sala Manzi, recull testimonis indumentaris tant de l'aristocràcia com de les classes populars dels segles XVII al XIX. A la Sala Olginati, que conserva inalterada la seva decoració parietal del segle XIX, s'hi ha reconstruït el saló originari amb mobles, objectes de porcellana i retrats de família. El recorregut conclou amb una sala on s'exposen materials heterogenis, amb preponderància dels accessoris d'indumentària dels segles XVII al XIX.

La secció dedicada el Risorgimento i a la Història Contemporània té les seves arrels en la col·lecció que es va originar el 1884 amb la col·lecta entre els ciutadans de la comarca d'objectes relacionats amb el període del ressorgiment. Aquest nucli de peces històriques es va exposar en el primer Museo Civico, aleshores situat al Liceo Volta, i al segon museu, al palau Giovio. Van ser aquestes peces les que van donar lloc, el 1932, al gruix d'objectes exposats al nou museu municipal, el "Giuseppe Garibaldi". Les primeres sales del museu actual estan dedicades al període immediatament anterior al ressorgiment i al període del ressorgiment i comença amb el període napoleònic fins arribar al temps dels carbonaris. La sala successiva està consagrada a la insurrecció antiaustríaca del 1848 i té com a objectes clau el quadre de F. Capiaghi que representa la plaça de la Victòria després de la rendició dels exèrcits imperials. A continuació hi ha



una petita sala dedicada a la segona guerra d'independència i, en particular, a la batalla de San Fermo, que tingué lloc el 1859 i en la qual els austríacs van ser vençuts per Garibaldi. A Garibaldi i als garibaldins està dedicada la sala successiva, amb gran protagonisme de camises vermelles –*camicie rosse*– i d'objectes personals que van pertànyer tant al general com als seus seguidors d'origen comasc. Les sales successives estan dedicades al període contemporani, i de manera especial a les guerres de la primera meitat del segle XX, com la campanya a l'Àfrica, que va del 1887 al 1937. A aquesta la segueix la sala de la Primera Guerra Mundial, amb exposició de moltes armes i objectes varis de l'equipament i la indumentària militar. El recorregut acaba amb la sala que recull testimonis de la Segona Guerra Mundial.

Finalment, i ja fora dels temes del museu, cal afegir una petita secció dedicada a exemplars d'encaix i puntes realitzats a la comarca i que van del segle XVI al XIX i una saleta que conté un pessebre napolità del segle XVIII.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

A la secció etnogràfica, com ja hem dit, tenen protagonisme els objectes indumentaris. Hi ha, d'una banda, vestits i accessoris de la moda cortesana masculina i femenina dels segles XVII i XVIII, amb armilles i jaquetes brodades amb fil d'or i plata i fils de seda de colors, cossets femenins, mobles joiers, ventalls pintats, joies diverses, ombrel·les, cotilles, sabates, sivelles, “peinetes”, mantellines, moneders i bosses de mà, pectorals, faldilles, patronatges d'armilles, etc. Hi ha també uniformes de gala complets del segle XIX i elements diversos d'indumentària litúrgica, amb creus i anells i estoigs per portar-los, així com figurins de sastreria del segle XIX. Finalment, s'hi troben diversos exemples d'indumentària popular del segle XIX i vestits tradicionals amb els seus accessoris.

A la secció d'història militar dels segles XIX i XX les peces d'indumentària són també omnipresents. Hi ha des de banderes i divises fins a les camises vermelles dels garibaldins, passant per bicornis i barrets de diverses jerarquies militars, uniformes sencers tant pertanyents a personatges il·lustres com a individus anònims, galons, bosses portaprojectils de cuir, etc.

Finalment, els exemples relatius a la indumentària també ocupen la sala dedicada a peces artesanals d'encaix i brodats moltes realitzades per les dones i noies comesques i que van del segle XVI al XIX. Per exemplificar la diversitat d'aquests objectes podem

citar “imparaticci” o peces de tela que s'utilitza per aprendre i practicar passades de costura, blondes per pitets decoratius, mocadors personalitzats amb les inicials de la brodadora, quadres brodats, etc.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

El museu realitza visites guiades i tallers didàctics per grups i contractades amb antelació, però les visites són realitzades per empreses externes al museu. Entre les activitats que ofereix el museu hi ha recorreguts animats que es basen en reconstruccions de la història a través de narracions teatralitzades i en l'observació crítica dels objectes per induir-ne informació del passat; recorreguts temàtics, que són reconstruccions de la història fetes a través de diverses disciplines i també inclou l'observació directa d'objectes originals de les col·leccions i exposicions, i visites guiades.

#### MATERIALS PUBLICATS

Inexistents.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo del Lino<sup>604</sup>

UBICACIÓ: Pescarolo ed Uniti, Cremona, Italia

WEB: <http://www1.popolis.it/MuseoDelLino>

ADREÇA: Via Mazzini 73 – 26033 Pescarolo ed Uniti, Cremona, Italia

TELÈFON: 0372 836193

FAX:

EMAIL: [Museodellino@libero.it](mailto:Museodellino@libero.it)

DATA DE CREACIÓ: inici de la dècada de 1975

DATA DE RENOVACIÓ: 1998

DIA DE VISITA: 8 novembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo del Lino* és un de tipus etnogràfic que es troba situat a Pescarolo ed Uniti a la província de Cremona i forma part del *Sistema Museale Cremonese* i de la xarxa de béns etnogràfics llombards REBEL. És propietat d'una associació de voluntaris que es va crear als anys setanta del segle XX i que s'anomena *Associazione Museo del Lino*. Aquesta associació va néixer amb la voluntat de recollir els conservar materials que Casimiro Becchi havia començat a col·leccionar i que amb noves donacions va acabar constituint-se en un museu.

Pel que fa a les col·leccions del museu compten amb més de 7.500 peces i les més representatives són aquelles relacionades amb l'elaboració artesanal del teixit de lli i que va des de les llavors fins l'acabament del teixit. Es tracta sobretot d'estrís i també de documents gràfics i artístics. També té molta rellevància la secció de peces d'indumentària fetes fonamentalment amb lli que sumen més de 1.500 exemplars de manufactures fetes entre el segle XVIII i els primers anys del XX, i que tenen com a característica comuna el fet que gairebé la totalitat estan fetes a la regió circumdant i són elements de les dots, de manera que donen testimoni de la importància del cultiu i processament del lli en les economies quotidianes i en els esdeveniments socials de la zona. Totes les peces de les col·leccions del museu es troben catalogades i la majoria de les fitxes són visitables a través d'Internet.

---

<sup>604</sup> Fonts consultades: MERISI, F. *Museo del Lino. Le collezioni gli strumenti i manufatti. Racconto di lavori insegnamento usanze contadine*. Pescarolo ed Uniti: Edizioni Museo del Lino, 1999, i *Museo del Lino*: <<http://www1.popolis.it/MuseoDelLino>> [consulta: 16 setembre 2009]

## DISCURS MUSEOLÒGIC

El museu comparteix espais amb la *Biblioteca Comunale* de Pescarolo ed Uniti en una antiga manufactura de sabates i està dividit en quatre grans espais expositius. Al gran saló de la planta baixa i que havia estat l'antic laboratori per la confecció de sabates es troben exposats els instruments pel tractament i manipulació manual de les fibres de lli. Al costat d'aquesta sala hi ha una de més petita amb mostres significatives de la col·lecció d'indumentària de lli de les dots de les joves cremoneses. Al pis superior, que era l'antic graner, es troben disposats una sèrie d'eines del camp, una col·lecció d'olles i recipients per la conservació del menjar i instruments per la producció de cucs de seda, que inclouen dos exemplars molt peculiars de bancs de tractament de la seda. El dipòsit d'aquests estris es troba en un local adjacent als espais expositius.

La disposició museogràfica és molt curosa i amb criteris fins i tot estètics. Sobretot, pel que fa a la sala dedicada als estris d'elaboració del lli s'hi ha pretès un doble resultat; d'una banda, s'han col·locat els estris en una sèrie progressiva que indica les diverses fases en l'elaboració, de la plantació al camp de les llavors fins la teixidura, amb la pretensió de fer percebre al visitant les la gran quantitat de treball necessari en totes les transformacions del material i que sovint són inconegudes. D'altra banda, s'han situat aquells aparells d'un mateix tipus un al costat de l'altre amb la finalitat de facilitar comparacions per part del visitant i veure de quina manera i quin grau d'ús se n'ha fet o quina personalització o decoració han rebut dels seus respectius propietaris. La intenció al darrera d'això últim era posar en evidència l'estreta relació entre els instruments i els treballadors que els empen i ultrapassar així l'objecte per fer atenció al context històrico-social en què han estat realitzat i utilitzats; al mateix temps, es pretenia mostrar les senyals que l'ús i el temps deixa en els objectes.

La sala dedicada a exposar manufactures tèxtils de lli també s'ha disposat amb criteris semblants als anteriorment esmentats, de manera que el visitant pot comparar el treball i la laboriositat de peces similars realitzades per dues noies diferents i pels seus propis aixovars de noccs.

## ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Són nombrosíssims els objectes relacionats amb la indumentària que s'exposen en les sales permanents del museu. Hom pot trobar-hi llençols de lli; camisoles de dot, també

de lli, que van de principis del segle XIX a principis del XX; “fintes” brodades i amb decoracions de puntes per embellir el doblec dels llençols; fundes de coixí delicadament decorades; tovalloles de lli; roba interior femenina; camises masculines; roba d’infant; còfies; faldilles decorades a franges; proves de brodar; coixinets de labors; estoigs i màquines de cosir; mitges d’home i de dona; masses i gramoles per estovar i trencar la fibra de lli; pintes per les fibres decorats amb incisions i policromia; fusos de fusta i de bambú; fusaioles; madeixes; aspis; ordidors; telers, etc.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

En l’actualitat no se’n realitzen perquè manquen espais adients, però se n’han realitzat en el passat i es preveu una sala d’exposicions temporals en el futur.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D’INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L’EXPOSICIÓ D’INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA D’UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

La manca de museografia didàctica no implica una manca d’interès per l’educació i per la comunicació i difusió per part dels responsables museu, que, d’altra banda, genera moltes publicacions i obres de difusió, sinó que aquestes llacunes didàctiques són substituïdes per visites guiades que es realitzen en la majoria de casos, ja que el museu és visitat sobretot per grups d’escolars i de la tercera edat, públic captiu, i ho fan amb un guia del museu.

En el futur, amb l’ampliació dels espais del museu, es preveu una aula didàctica.

Per últim, el museu organitza congressos d’antropologia i etnografia com *I fuochi rituali: fuochi di festa lungo l’Arco Alpino. Riti di fuoco in Sicilia e Sardegna. Il falò di*

*Pescarolo o el Convegno su conservazione e restauro dei materiali dei musei etnografici*, per posar-ne dos exemples.

#### MATERIALS PUBLICATS

El museu publica sobretot catàlegs de les seves col·leccions, així com treballs de recerca sobre costums i història de la regió i dels treballs tradicionals representats en el museu.

Algunes de les més importants són: *La Dote, aspetti della condizione femminile nel mondo contadino all'inizio del secolo*; *I Cavaléer, la coltura del baco da seta nelle testimonianze dei protagonisti e nei documenti dell'epoca*; *Giuseppe Bodini, Dei tesori nascosti*; *Il Rattoppo, Bisogno e creatività nelle pratiche contadine*; *Museo del Lino, Le Collezioni Gli Strumenti I Manufatti: racconto di lavori e usanze contadine*; *Li Teragni, le terrecotte del Museo del Lino*; *Il Falò di Pescarolo*, i *Ettore Guatelli, Mulini: arte e gioco del riuso*.

També s'hi ha realitzat i produït documentals audiovisuals com *La lavorazione del lino*, di *Luigi Ghisleri*, un DVD de 30 minuts de duració, 2008; *I Cavaléer, l'allevamento del baco da seta*, DVD de 43 minuts, 2008, i *Riprese dall'allevamento condotto dal Museo del Lino*, 2008.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

Es van poder visitar els espais de conservació i emmagatzematge d'indumentària.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR





NOM OFICIAL: Museo Poldi Pezzoli<sup>605</sup>

T.1

UBICACIÓ: Milano, Italia

WEB: <http://www.museopoldipezzoli.it>

ADREÇA: Via Manzoni, 12, 20121 Milano, Italia

TELÈFON: +39 02 796334

EMAIL: [info@museopoldipezzoli.it](mailto:info@museopoldipezzoli.it)

DATA DE CREACIÓ: 1881

DATA DE RENOVACIÓ: 1951

DIA DE VISITA: 11 novembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo Poldi Pezzoli* és la casa-museu de Gian Giacomo Poldi Pezzoli, un col·leccionista d'art que des del 1850 es va dedicar a sistematitzar els objectes col·leccionats en el seu apartament particular i va donar lloc així als orígens del museu. Va fer dissenyar i decorar per un grup d'artistes contemporanis les estances de la casa inspirades en diversos estils artístics de la història –medieval, primer renaixement, barroc, rococó-, de tal manera que cada una d'elles acollís els objectes de l'època que representava. Gian Giacomo va morir el 1871 i manifestà en el seu testament el desig que la casa i les obres i objectes que contenia pretenguessin a una fundació artística per “uso e beneficio pubblico in perpetuo colle norme in corso per la Pinacoteca di Brera”.<sup>606</sup> Fou, doncs, amb aquesta voluntat que va néixer el 1881 la *Fondazione Artistica Museo Poldi Pezzoli*<sup>607</sup> amb l'obertura de la casa-museu Poldi Pezzoli. El museu es va obrir al públic en ocasió de l'Exposició Nacional de Milà, amb un èxit rotund en acollir en pocs dies milers de visitants. Aquest model de casa-museu de col·leccionistes es va convertir en referent d'altres com la casa-museu de l'americana Isabella Stewart Gardner, d'Antonio Borgona o la de Nelly Jacquemart i Edourad André.

<sup>605</sup> Fonts consultades: *Museo Poldi Pezzoli* <<http://www.museopoldipezzoli.it>> [consulta: 17 setembre 2009] i ARMIRAGLIO, F. *Museo Poldi Pezzoli*. Milano: Skira, 2006.

<sup>606</sup> *Museo Poldi Pezzoli*: <[http://www.museopoldipezzoli.it/PP\\_italiano/index.html](http://www.museopoldipezzoli.it/PP_italiano/index.html)> [consulta: 17 setembre 2009]

<sup>607</sup> En l'actualitat, la fundació està regulada per un consell d'administració compostat per la *Soprintendente ai Beni Artistici e Storici di Milano*, per un descendent del fundador i per representants del *Ministero dei Beni Culturali*, de la *Regione Lombardia*, de la *Provincia* i de l'ajuntament de Milano.

El museu va patir danys severos l'any 1943, quan un bombardeig va destruir en una sola nit els principals museus milanesos, entre el quals es trobava la casa-museo Poldi Pezzoli. Si bé la majoria de les obres mobles es van salvar, perquè havien estat resituades a temps, les estances i la seva decoració patir danys irreparables. Amb posterioritat a la Segona Guerra Mundial es van emprendre les tasques de recuperació i reconstrucció del museu amb la voluntat de fer-lo renéixer "on era i com era". Es van poder recuperar amb força fidelitat les parts menys malmeses, mentre que la gran majoria de sales decorades només van recuperar de manera intuïda el seu aspecte anterior. Després d'aquestes importants tasques de restauració el museu reobrí el 1951.

Pel que fa al fons del museu neix de la vocació de Gian Giacomo Poldi Pezzoli pel col·leccionisme, vocació que havia heretat del seu avi matern, el príncep Gian Giacomo Trivulzio, que era propietari d'una refinada col·lecció que contenia obres d'art, llibres i objectes preciosos. Des de 1846, moment en què arriba a la majoria d'edat, Poldi Pezzoli inicià la seva col·lecció, amb especial predilecció per l'adquisició d'armes i armadures antigues. Posteriorment, els seus viatges per Europa el van portar a conèixer els principals museus de les capitals de moment, com París i Londres, i es va sentir atret pels objectes d'arts aplicades que s'hi exposaven. Fou així com inicià la seva recerca i recollida d'objectes preciosos com esmalts i peces d'orfebreria medieval i renaixentistes, joies, vidres, porcellanes i tapissos, a la que va afegir peces d'art com pintures, sobretot renaixentistes i del segle XVIII venecià, i escultures.

En l'actualitat el fons del museu està constituït sobretot per les peces col·leccionades per Poldi Pezzoli i per posteriors donacions de col·leccionistes privats com la col·lecció de rellotges mecànics de Bruno Falck o la de rellotges solars de Piero Portaluppi o la col·lecció de pintura Visconti Venosta. La col·lecció s'estructura en les seccions següents: rellotges, orfebreria, vidres, armes, pintura –que se subdivideix en les seccions *Primitivi italiani*, *Rinascimento italiano*, *Seicento e Settecento italiano* i *Ottocento italiano*–, porcellanes, escultura, arqueologia, mobles, teixits i accessoris de la llar –com cortines, catifes, mantells, etc-.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

Els espais expositius del museu es disposen al llarg de dues plantes de l'edifici i s'hi mostren objectes organitzats amb criteris temàtics en correlació amb les seccions de la col·lecció, tot i que en les sales de la planta superior es combinen objectes de diverses

seccions segons característiques cronològiques comunes –encara que la successió de la visita a les sales no atén ordenacions cronològiques-.

A la planta baixa, al voltant de la sala d'accés al museu, que fa les funcions de taquilla i botiga, es disposen la gran sala dedicada a les armes i armadures, d'una banda, i de l'altra les sales d'exposició de teixits i que són la *Sala dell'affresco*, dedicada sobretot a l'exposició de peces de la col·lecció tèxtil, la *Sala dei tessuti*, destinada habitualment a exposicions temporals de la col·lecció tèxtil i la *Sala dei pezzi* amb calaixos expositius per labors d'encaix. Als espais de la planta baixa s'hi troba també la biblioteca del museu i la *Biblioteca antica*. A la planta superior s'hi accedeix sobretot a través d'una gran escala, que constitueix una de les poques àrees de la casa que es van poder recuperar després de les destroces produïdes pels bombardejos. En la planta superior s'hi troben les galeries de la pinacoteca, on s'exposen quadres i escultures combinades amb la col·lecció de mobiliari i altres complements de decoració interior i d'elements d'arts decoratives. Aquestes sales d'exposició mixta són la *Sala degli Stranieri*, *Sala degli Stucchi*, *Salone Dorato*, *Sala Visconti Venosta*, *Sala del Ghislandi*, *Sala dei lombardi*, *Sala Nera*, *Gabinetto Dantesco*, *Sala del Palma*, *Sala Trivuzio*, *Sala del Settecento Veneto*, *Sala del Perugino* i *Sala dei Trecenteschi*. Hi ha tres sales especialitzades que són la *Sala degli orologi*, la *Sala dei vetri antichi di Murano* i el *Gabinetto degli ori* –que conté joies-.

Les exposicions temporals es realitzen a la *Sala dei tessuti*, que com ja hem dit alberga sobretot mostres de teixits, i a la segona *Sala Trivulzio* i que també és coneguda com la *Sala del Collezionista*, ja que s'hi esdevenen exposicions temporals dedicades al col·leccionisme.

Pel que fa a les exposicions temporals se solen realitzar entre una i dues anuals i les més recents han estat: *Netsuke: Sculture in palmo di mano*; *Capolavori da scoprire. La Collezione Borromeo*; *I Principi e le Arti*; *Il Cavaliere in Nero*; *A caccia in Paradiso* – que es va exposar també a l'Asia Society de Nova York-; *Armature da parata del Cinquecento*; *Due collezionisti alla scoperta dell'Italia*; *Omaggio a Beato Angelico: un dipinto per il Museo Poldi Pezzoli*; *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica. Pittura, collezionismo, restauro, tutela, i Falsi da museo. Falsi capolavori al Museo Poldi Pezzoli*.

ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

La indumentària és present en diverses sales del museu. En primer lloc, la indumentària militar a la sala dedicada a l'exposició d'armes i armadures. En segon lloc, i com ja hem dit, s'exposen teixits en forma tapissos, encaixos, cobrellits, cortines i altres elements similars. En tercer lloc, hi ha una sala exclusivament dedicada als objectes preciosos d'orfebreria, esmalt i joies. Aquesta sala ha estat renovada recentment pels arquitectes Beppe Caruso i Agata Torricella. Les peces exposades són de natura molt heterogènia que van de joies de procedència arqueològica exemplars de l'art orfebre etrusc, grec i romà fins a joies del segle XIX creades per joiers cèlebres com Fortunato Pio Castellani per Rosa Trivulzio, mare de Gian Giacomo Poldi Pezzoli. També es poden contemplar creus estacionals amb esmalts de Limoges dels segles XII i XIII, joies renaixentistes – entre les que destaquen un medalló de l'Armada invencible-, algunes peces setcentistes, etc.

També la sala del rellotges conté peces accessòries de la indumentària, ja que molts dels rellotges exposats són rellotges de mà, que durant més de dos segles van suposar un complement bàsic de la indumentària masculina.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Com ja hem dit, la *Sala dei tessuti* és l'espai dedicat a l'exposició temporal de peces de la col·lecció tèxtil. Algunes de les exposicions de teixits i complements han estat *Velluti e moda tra XV e XVII secolo*; *La tunica dell'Egitto cristiano* i *Gioielli. Moda, magia, sentimento*.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

La vessant didàctica i de divulgació del coneixement del museu es realitza a través d'activitats educatives adreçades especialment al públic escolar. Es programen visites guiades per diversos nivells escolar sobre obres, objectes i temàtiques de les col·leccions del museu i s'edita una col·lecció de petits llibretons didàctics anomenada "*Fare scuola al Museo Poldi Pezzoli*". Alguns dels títols d'aquesta col·lecció són *Luoghi, Angeli, Colore, Persone, Il mostro e l'eroe, Guidati da una stella, L'orologio non è il tempo, La casa delle meraviglie, L'occhio magico* i *Caccia ai tesori del Museo Poldi Pezzoli*. El museu compta també amb un espai obert als nois i noies que volen compartir les seves impressions, reflexions i dissenys després d'haver visitat el museu. ; Es realitzen també jornades de formació per professors.

Finalment, hi ha un servei d'audioguies en italià i anglès especials per nens i adolescents amb dos recorreguts: *Pollo il piccolo fantasma*, per nens de 5 a 10 anys, i *Museo per ragazzi curiosi*, destinada a una franja d'edat compreses entre els 11 i els 14 anys.

## MATERIALS PUBLICATS

Són molts els materials publicats pel museu, de fet, en superen el centenar. Entre ells hi ha catàlegs generals, catàlegs de les mostres temporals, catàlegs de les col·leccions, publicacions didàctiques, quaderns científics d'estudi i restauració de peces de la col·lecció, guies del museu i altres publicacions en format multimèdia.

Alguns dels títols publicats relacionats amb els complements d'indumentària i els teixits són: *Museo Poldi Pezzoli. Gli orologi; Museo Poldi Pezzoli. Armi; Medaglie e placchette italiane dal rinascimento al XVIII secolo; Gioielli di artisti belgi dal 1970 al 1973; I pizzi: moda e simbolo; Gioielli. Moda. Magia. Sentimento; Tessuti italiani; L'orologio non è il tempo. Orologi solari e meccanici al Museo Poldi Pezzoli; Gioielli; Tappeti; Pizzi e ricami; La tunica dell'Egitto cristiano. Restauro e iconografia dei tessuti copti del Museo Poldi Pezzoli; Botticelli e il ricamo del Museo Poldi Pezzoli. Storia di un restauro, i I Tessuti del Museo Poldi Pezzoli, un catalogo completo della raccolta.*

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



T.8

NOM OFICIAL: Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti Decorative, Costume e Moda del XIX e XX secolo<sup>608</sup>

UBICACIÓ: Roma, Italia

WEB: [www.museoboncompagni.beniculturali.it](http://www.museoboncompagni.beniculturali.it)

ADREÇA: Via Boncompagni, 18, 00187 Roma, Italia

TELÈFON: 0039 06 42824074

EMAIL: [mmargozzi@arti.beniculturali.it](mailto:mmargozzi@arti.beniculturali.it)

DATA DE CREACIÓ: 1995

DIA DE VISITA: 19 novembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti Decorative, Costume e Moda del XIX e XX secolo* o simplement *Museo Boncompagni Ludovisi* és una de les seus de la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea* italiana, en concret la seu especialitzada en arts decoratives, moda i indumentària dels segles XIX i XX. Les altres seus són: la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea* mateixa, la *Casa museo Mario Praz*, la *Raccolta Manzú* i el *Museo Hendrik Christian Andersen*.

El *Museo Boncompagni Ludovisi* pertany al *Ministero per i Beni e le Attività Culturali* des del 1995, moment en què aquest va comprar la Villa Boncompagni Ludovisi, que per voluntat del testament de la princesa Blanceflor fou destinada a Museu d'arts decoratives, vestits i moda dels segles XIX i XX. La casa museu és un edifici que va pertànyer a una família patrícia romana i és un exemple d'arquitectura eclèctica de principis del segle XX projectat per l'arquitecte Giovanni Battista Giovenale i es troba al barri aristocràtic de Ludovisi, entre la muralla Aureliana, rere la porta Pinciana i la Porta Salaria. L'estil arquitectònic recupera s'inspira en la tradició arquitectònica romana del "barocchetto".

Un cop adquirida per l'estat italià la Villa Boncompagni Ludovisi, aquesta va ser restaurada per la *Soprintendenza de Monumenti* i posteriorment passà a la *Soprintendenza Speciale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, que instituí des d'aquell moment una secció especialitzada en objectes d'art, arts decoratives i decoració

<sup>608</sup> Font consultada per la realització d'aquesta fitxa: *Ministero per i Beni e le Attività Culturali* <[www.museoboncompagni.beniculturali.it](http://www.museoboncompagni.beniculturali.it)> [consulta: 16 setembre 2009]

arquitectònica, moda, costums i disseny. Els objectius d'aquest museu són: "tutelare, valorizzare, promuovere la conservazione e la conoscenza del patrimonio storico-artistico lasciato dalla principessa Boncompagni allo Stato Italiano, nonché delle collezioni di pittura, scultura, moda e arti decorative che vi sono state trasferite dalla Galleria nazionale d'arte moderna o donate da privati; diffondere la conoscenza degli stili Liberty e Decò anche in rapporto e in "rete" con le diverse realtà territoriali e nazionali, i organizzare esposizioni temporanee per valorizzare le collezioni ospitate nel Museo in rapporto alla realtà artistica internazionale moderna e contemporanea, favorendo prestiti e collaborazioni scientifiche con istituzioni parallele italiane e internazionali."<sup>609</sup>

Pel que fa a la col·lecció del museu, consta sobretot de tapissos flamencs del segle XVII, de mobles dels segles XVII, XVIII i XIX, d'una col·lecció de porcellanes xineses i de les manufactures de Meissen, Tostrand i Konigliche i de pintures, entre les que hi ha dues escenes marines d'Adrien Manglard de mitjans segle XVIII, el retrat del papa Gregorio XIII Boncompagni del segle XVI i el de la princesa Blanceflor de Bildt Boncompagni Ludovisi, de Philip Lazslo, realitzat a mitjans de la dècada dels anys vint del segle XX. A més, les decoracions interiors del propi edifici amb pintures paisatgístiques que recreen la vil·la Ludovisi destruïda el 1883 constitueixen per se peces immobles de la col·lecció del museu. El museu compta també amb una col·lecció de petites escultures de bronze de les primeres dècades del segle XX, en especial figures femenines nues i retrats d'escultors i artistes com Nicola d'Antino, Amleto Cataldi o Vincenzo Puchetti.

Pel que fa a les col·leccions relacionades amb la indumentària hi ha, d'una banda, el fons de *Dipinti di costume e moda* i que s'exposen en la galeria homònima del museu. En aquest cas es tracta d'una col·lecció que prové dels fons de la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* i que són el testimoni de la moda i el gust europeus entre finals del segle XVIII i principis del segle XIX. D'altra banda, el museu compta amb una col·lecció de moda italiana que recull alguns dels models més interessants i representatius de les firmes més famoses de moda romana, en particular, i italiana, en general, dels anys vint als anys noranta del segle XX que donen testimoni del pas a la alta costura, sobretot desenvolupada a partir de la postguerra de la segona Guerra

---

<sup>609</sup> *Ministero per i Beni e Attività Culturali*:

<<http://www.museoboncompagni.beniculturali.it/index.php?it/98/carta-dei-servizi>> [consulta: 16 setembre 2009]



Mundial. Recull sobretot peces de Sarli, Valentino, Lancetti i les germanes Fontana i peces de guarda-robes de dones famoses com Palma Bucarelli o Maria Vittoria Alfonsi.

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

El museu manca de discurs museològic, si bé es troba en procés de renovació per acabar de concretar un guió significatiu que representi de manera especial la seva vocació de recollida d'obres i objectes artístics i de moda de l'època Liberty a l'art Decò, és a dir, del 1900 al 1939. Consta d'una planta amb cinc sales expositives en què hi conviuen la decoració de les parets, sostre i terra de les estances amb mobles, tapissos, rellotges de taula, miralls, ceràmiques, quadres i vestits, així com altres objectes de disseny com camafeus i els seus motlles.

Al pis superior es porten a terme exposicions temporals de temàtica i suports artístics diversos i algunes de les darreres han estat: *Lo zoo di Pinocchio. Galleria di ritratti dei personaggi – animali*; *Armonie e disarmonie degli stati d'animo - Arnaldo Ginna Futurista*; *Sottopuntidarte sculture in tela*; *Fermare il movimento. La danza fotografata da Luciano Usai*; *Pino Procopio - Ulisse. Scene da un viaggio*;<sup>610</sup> *"Moda e Modi" Disegni di Ottorino Manciola dagli anni venti agli anni trenta*, i *Il Modernismo a Roma (1900 - 1915) tra le riviste "Novissima" e "La Casa"*.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Com ja hem dit, hi ha sobretot peces que van pertànyer a personatges famosos com Palma Bucarelli, la que fou directora de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma durant més de trenta anys, i la periodista de moda Maria Vittoria Alfonsi. També hi ha una col·lecció de joies que inclouen camafeus, així com camafeus i els seus motlles, que daten sobretot dels segles XVIII i XIX.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Algunes de les exposicions temporals tenen com a eix vertebrador la indumentària o els teixits. Per exemple, de les citades amb anterioritat, *Sottopuntidarte sculture in tela* presentava vestits-escultura realitzats amb teles pels alumnes de l'Accademia Koefia di Roma, la més antiga escola de moda d'Itàlia, i *"Moda e Modi" Disegni di Ottorino Manciola dagli anni venti agli anni trenta*, mostrava quaranta dissenys d'Ottorino

<sup>610</sup> Aquesta era l'exposició temporal en curs en el moment en què es va realitzar la visita.

Mancioli realitzats amb carbonets, llapis o aquarel·les que tenien com a tema principal la moda i l'estil de vida italians entre els anys vint i trenta del segle XX.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Es desconeix.

#### MATERIALS PUBLICATS

Inexistents.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

Tant la publicació d'un catàleg general del museu com la programació d'activitat didàctiques estan previstes pel 2011 amb la inauguració de la nova distribució expositiva.

#### IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo di Roma<sup>611</sup>

T.1

UBICACIÓ: Roma, Italia

WEB: <http://www.museodiroma.it>

ADREÇA: Piazza San Pantaleo, 10, 00186 Roma, Italia

TELÈFON: 060608

EMAIL: [museodiroma@comune.roma.it](mailto:museodiroma@comune.roma.it)

DATA DE CREACIÓ: 1930

DATA DE RENOVACIÓ: 1952, 2002

DIA DE VISITA: 19 novembre 2009

### CARACTERÍSTIQUES

La creació del *Museo di Roma* respon a la tendència generalitzada a l'Europa de la segona meitat del segle XIX de crear grans museus dedicats a l'art, la història i la cultura de les ciutats per tal de preservar-ne la memòria de els ciutats en canvi vertiginós. A Roma aquesta idea es comença a acaronar des de que es transforma en la capital de l'estat unificat, el 1870. Des d'aquesta data fins el 1930, moment en què s'inaugura el museu de manera oficial, les grans modificacions urbanístiques endegades en diverses etapes i que van provocar la demolició de districtes urbans sencers van ser recollides per innumbrables fotografies encarregades per l'administració municipal. Fou la mateixa administració la que va adquirir la col·lecció de cent vint vistes de Roma Desapareguda realitzades per Ettore Franz entre 1879 i 1896.

El precedent del museu fou les exposicions dedicades a les arts de Roma entre el segle VI i el XIX que es van celebrar per l'Exposició Universal de 1911 i que van reunir materials artístics que il·lustraven els indrets, els oficis i les cultures desaparegudes. Part d'aquestes obres, com el tren de Pius IX, els gravats de la Roma renaixentista o les aquarel·les de Roesler Franz, van passar als fons del *Museo di Roma*, inaugurat el 1930 a la seu de l'antiga fàbrica de pasta Pantanella, situada a la plaça Bocca della Verità. El museu feia triplet amb el *Museo dell'Impero*, amb el qual compartia espais, i amb l'*Antiquarium*, i mentre els altres celebraven el mite de la romanitat, del qual el Feixisme es considerava hereu, el *Museo di Roma* pretenia cobrir la distància entre aquella antiguitat gloriosa tot recreant una història de la ciutat medieval i moderna.

---

<sup>611</sup> Font consultada en la realització de la present fitxa: *Museo di Roma* <<http://www.museodiroma.it>> [consulta: 28 setembre 2009]

El 1952 el museu fou traslladat a la seva seu actual, el *Palazzo Braschi*, i entrà en un període de revisió, dins un nou context polític. Aquesta nova era aportà noves col·leccions i una revalorització de les mateixes, sobretot a partir d'una presentació de la mostra permanent més actualitzada i de mostres temporals de gran interès científic. Una aportació molt important de fons la van propiciar les donacions de Lemmerman, Pollak Süßmann Nicod, Theodoli, Dusmet, Boncompagni Ludovisi, i altres obres que van incorporar-se provinents de museus com el Museo di Palazzo di Venezia, el Museo Artistico Industriale o la Università dei Marmorai. Les adquisicions i donacions no van cessar en els decennis successius, però el progressiu deteriorament de l'edifici va dur a la clausura del museu el 1987 i les fases de consolidació, restauració i modernització tecnològica van durar fins el 2002, moment en què reobrí les portes parcialment. El nou museu es va donar per acabat el 2005 i presenta una faceta museística més adient als nous temps, amb espais i recursos tant per la presentació al públic i serveis com per les tasques de recerca científica.

Pel que fa a la seva seu, el *Palazzo Braschi* és un edifici neoclàssic que es troba entre la Piazza Navona i Corso Vittorio Emanuele II. Ocupa l'antic espai del palau Orsini, enderrocat el 1791 després que la família Braschi Onesti comprés el terreny. És obra de l'arquitecte Cosimo Morelli, que el feu com a residència de Luigi Braschi Onesti, nebot de Pius VI, i amb el finançament de diners que aquest darrer desviava de les arqueologies pontificies. L'edifici quedà inacabat i el 1871 fou comprat per l'Estat Italià. Des de 1952 és al seu del *Museo di Roma*, però no fou fins el 1990 que la propietat passà d'estatal a municipal.

Pel que fa a les col·leccions, el museu compta amb una gran varietat d'objectes i obres relacionades amb la història de la ciutat des de l'Edat Mitjana fins la primera meitat del segle XX, totes elles testimonis de les transformacions urbanístiques i topogràfiques de Roma, així com de dels seus modes de vida cultural, social i artística. Els objectes que atresora són de naturalesa molt diversa i estan organitzats en seccions: *Affreschi e mosaici; Ceramiche; Costumi e tessuti; Dipinti XVII e XVIII secoli; Dipinti XIX e XX secoli; Disegni; Fotografie; Incisioni; Libri antichi; Mobili; Sculture e frammenti lapidei; Carrozze e portantine, i Medaglie pontificie.*

Finalment, cal afegir que el museu forma part de la xarxa museística de l'ajuntament de Roma, que compta amb un conglomerat de museus i jaciments arqueològics de gran valor històric i artístic i que s'enumeren a continuació: *Musei Capitolini; Centrale*

*Montemartini; Mercati e Foro di Traiano; Museo dell'Ara Pacis; Museo Barracco; Museo della Civiltà Romana; Museo delle Mura; Villa di Massenzio; Museo di Roma; Museo Napoleonico; MACRO; Museo Carlo Bilotti; Museo Pietro Canonica; Museo di Roma in Trastevere; Musei di Villa Torlonia; Planetario e Museo Astronomico, i Museo Civico di Zoologia.*

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

El museu compta amb més de cent mil objectes que exposa de manera rotatòria i segons una museografia clàssica; hi ha des de mobles, vestits, objectes ceràmics, carruatges, frescos, escultures, dibuixos, pintures, fotografies, elements arquitectònics i gravats. Manca d'un guió museològic organitzat i s'hi mostren els objectes més o menys barrejats entre sí segons criteris cronològics. El web ofereix recorreguts temàtics que el visitant pot imprimir prèviament a la visita i realitzar un cop al museu; els títols són: *Roma sparita; Costume popolare; Disegni di architettura; Esordi della fotografia; Roma teatro della storia, i Souvenir da Roma.*

Es realitzen també exposicions temporals amb títols com *Vita in Comune; San Pedro. Fotografias desde 1850 a hoy; La Roma de Achille Pinelli; La porpora romana. Ritrattistica cardinalizia dal Rinascimento al Novecento, o Henri Cartier-Bresson.*

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Les col·leccions tèxtils i d'indumentària del museu daten del segle XIX i compten amb peces dels segles XVIII, XIX i XX, fonamentalment. S'hi exposen al públic amb sistemes de rotació que n'afavoreixen la conservació.

Hi ha tapissos, vestits i fragments de teixits. El gruix d'objectes data de la dècada de 1960, moment en què el museu va adquirir dues-centes peces tèxtils. D'aquest grup, és interessant un conjunt de vestits del segle XVIII, entre els que destaquen algunes *adrienne*, jaquetes brodades amb fils de seda, or i argent, armilles i jaquetes masculines amb decoracions de cristalls de colors i peces metàl·liques i dos vestits masculins complets. Hi ha també un vestit molt interessant del segle XIX i que és un exemple de vestit escocès femení de seda de tafetà amb passamaneria de colors. Hi ha també diversos vestits i complements masculins i femenins de principis del segle XX.

Però el conjunt indumentari més destacat, pel seu valor únic, és el format per la col·lecció de vestits de la magistratura capitolina de mitjans del segle XIX i que

procedeixen del palau senatorial del Capitolio. Es tracta de peces que duïen els conservadors i senadors i consistien en sotanes i togues realitzades en tafetà i moaré per l'estiu i de vellut per l'hivern. El color habitual era el negre, i se substituïa pel vermell o el groc amb franges daurades per les ocasions de gala i que tenien una certa semblança a la indumentària cardenalícia. Aquest vestit es completa amb una franja a la cintura de seda amb un llaç de fil d'or, un barret de vellut i llaçades a les sabates. Pel que fa als patges vestien amb reminiscències del segle XVI, amb gipons i calces de drap i vellut groc i vermell, punyetes i gorgeres d'encaix i amb barret de vellut amb ploma.

Una altra part de la col·lecció tèxtil està composta per ornaments i objectes litúrgics que van del segle XVII al XIX i que procedeixen de la *Università dei Marmorai*. Estan fets d'encaix i damasquí i a vegades mostren decoracions brodades i de passamaneria.

Pel que fa als teixits, hi ha diversos fragments coptes amb detalls geomètrics que s'atribueixen al segle VII dC i una mostra peculiar de vellut contratallat del segle XVI de color robí sobre fons ivori amb el símbol de la granada.

A més, al museu hi ha gairebé dos-cents tampons de fusta per estampar tela que procedeixen ne manufactures romanes dels segles XVIII i XIX.

Pel que fa als tapissos té gran importància el tapís que cobria el sostre del baldaquí de la sala del tro d'Urbà VIII al palau Barberini. Mostra la decoració típica de l'heràldica dels Barberini, les abelles, i segueix un disseny de Pietro de Cortona. A més, en dipòsit temporal es troben sis tapissos de la fàbrica Gobelin que procedeixen de les col·leccions capitolines i representen una sèrie de les estacions, obra de Charles Le Brun. A la secció de tapissos cal afegir-hi cinquanta-set peces que foren encarregades per la municipalitat de la ciutat el 1902 durant el govern del batlle Ernesto Nathan amb la finalitat de decorar els palaus de la Piazza del Capitolio. Aquests tapissos foren teixits a partir dels cartons d'Eruolo Eroli a la fàbrica que fundà ell mateix i representen al·legories simbòliques dels barris de Roma.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

La indumentària hi és present en les exposicions gràfiques que es realitzen, ja que moltes d'elles mostren la ciutat i la seva gent en diversos períodes del passat, on les costums i els vestits hi queden palesos. Una exposició que feia referència directa en el títol a la indumentària i que en mostrava alguns objectes de la col·lecció fou *Costume e costumi*, presentada el 2004.

## EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Es realitzen visites i tallers didàctics per les escoles i visites guiades pel públic adult.

## MATERIALS PUBLICATS

Són moltes les publicacions tant de difusió com més especialitzades que fan referència a les col·leccions del museu i que corren a càrrec del personal del museu. Alguns dels darrers títols són: *Fori Imperiali: demolizioni e scavi: fotografie 1924-1940*; *La collezione Paoletti. Stampi in vetro per impronte di intagli e cammei*; *Carlo Fontana: L'anfiteatro Flavio*; *Catalogo dei volumi antichi. Libri aperto sulla città*; *Un percorso fotografico a Palazzo Braschi 1870 – 1987*; *Il fondo fotografico del Piano regolatore di Roma 1883. La visione trasformata*; *Incisioni barocche di feste e avvenimenti. Giorni d'allegrezza*; *The Museum of Rome tells the story of the city. Concise guide*, i *Il Museo di Roma racconta la città. Guida breve*.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

En l'actualitat el *Museo di Roma* es troba en fase de realitzar el catàleg informàtic de les seves col·leccions amb l'objectiu de construir una base de dades susceptibles de ser consultada segons diferents nivells d'accés, des del personal del museu fins els estudiants, investigadors o turistes.

## IMATGE EDIFICI





IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo Nazionale di Palazzo Venezia<sup>612</sup>

T.1

UBICACIÓ: Roma, Italia

WEB: <http://www.gebart.it>

ADREÇA: Via del Plebiscito, 118, 00196 Roma, Italia

TELÈFON: +39 06 699941

DATA DE CREACIÓ: 1921

DIA DE VISITA: 20 novembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia* es va fundar el 1921, si bé des del 1916 era propietat de l'Estat italià, i es creà amb el propòsit de dotar la capital amb un museu que documentés amb els seves col·leccions el devenir de la història de l'art italiana de l'edat mitjana fins l'edat moderna i mostra peces sobretot d'arts aplicades que van del segle XIII fins el XVIII.

El nom del museu es deu a la seu que l'alberga des del moment mateix de la seva creació, el *Palazzo di Venezia*, que fou realitzat a la segona meitat del segle XV pel venecià Paolo II Barbo com a residència papal. Es tracta d'un gran edifici quadrangular distribuït en tres pisos. La planta noble presenta el doble d'alçada que el primer pis, i el segon gairebé la meitat d'alçada que el primer i està rematat per un petit voladís continu almenat. Presenta també una torre quadrada en un lateral de la façana. Pel que fa a l'interior està distribuït al voltant d'un gran pati.

El nucli inicial del fons del museu són les obres provinents de la *Galleria Nazionale d'Arte Antica*, del *Castel Sant'Angelo* i de les col·leccions del veí *Museo del Collegio Romano*. Es tractava sobretot de peces d'arts decoratives com marbres, esmalts, ceràmiques italianes o estatuets de bronze i que pertanyien sobretot a època medieval i renaixentista. Entre el 1924 i el 1926 es van afegir a aquestes col·leccions alguns objectes eclesiàstics provinents de les ordres religioses suprimides a finals del segle XIX de la regió del Lazio, així com elements arquitectònics dels edificis destruïts a l'Abruzzo pel terratrèmol de 1915.

---

<sup>612</sup> Fonts consultades: el web de *Gebart. Gestione Servizi Beni Culturali* <<http://www.gebart.it>> [consulta: 28 setembre 2009], BARBERINI, M. G. (ed) *Un vestito da battaglia, una brigantina del '500*. Roma: Campisano Editore, 2008, i BARBERINI, M. G.; GERMONI, S. *Belle e terribili. La collezione Odescalchi. Armi bianche e da fuoco*. Roma: Palombi Editori – Gebart – Ministero per i Beni e le Attività Culturale, 2002.

L'edifici del museu va ser seu de les oficines del Capo del Governo amb Mussolini i des d'aquell moment, el 1929, va romandre tancat al públic. Un cop acabada la guerra el museu reobrí, ja amb una col·lecció engrandida per nombroses donacions tant públiques com privades i que poc a poc l'han posicionat com a gran museu nacional d'arts aplicades.

En l'actualitat, les col·leccions del museu són molt heterogènies. Hi ha obres pictòriques que van des de pintures sobre tela i sobre taula dels segles XV al XVIII fins a ventalls pintats, passant per miniatures de diverses èpoques i pastels del segle XVIII. La secció escultòrica està formada per marbres altmedievals i renaixentistes, escultures tallades en fusta de manufactura alemanya i italiana, una col·lecció de petits bronzes i relleus en terracota dels segles XVI i XVII, esmalts, orfebreria sacra, objectes de vidre, argenteria profana, matrius de segells i iveris. El museu compta amb una col·lecció ceràmica que abasta des de porcellanes de manufactura nacional i internacional –amb molts objectes de porcellana oriental- fins a majòlica arcaica orvietana. Hi ha també una important secció de d'armes antigues i armadures; i una altra secció de teixits que compta amb catifes i altres elements d'ornamentació tèxtil domèstica, teles coptes, teles modernes tant d'ús civil com eclesiàstic, exemplars de puntes i encaixos, còfies i altres elements de decoració capil·lar. Finalment, hi ha un ampli repertori de mobles, baguls i arquetes, de peces de ferro forjat, etc.

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

L'espai de l'exposició permanent es troba fonamentalment a la planta noble de l'edifici, mentre que les sales de mostres temporals s'estenen per alguns espais de les plantes superiors. Els espais d'exposició permanent es troben distribuïts al llarg de vint-i-set sales, a les quals s'accedeix a través d'una gran escalinata monumental d'arcs superposats. En primer lloc s'hi troben les sales de la pinacoteca, amb obres rellevants d'artistes com Vasari, Pisanello, Maratti o Giorgione. A continuació s'hi ubiquen les peces de porcellana, amb exemplars que mostren la factura tant oriental com occidental. El recorregut continua amb les peces escultòriques tant medievals com renaixentistes, entre les que es troben un cap femení de Nicola Pisano i una història de San Girolamo de Mini da Fiesole. Les sales següents estan dedicades a les majòliques, als bronzes i als models i figuretes de terracota, la majoria compresos entre el segle XVI i els inicis del XVIII. En aquestes sales hi destaquen una pàtera decorada amb el mite d'Esaco de

Xanto Avelli i obres de Riccio, Giambologna i Algardi. El recorregut continua amb l'armeria Odescalchi, una col·lecció que compta amb peces de gran valor com un *bacinetto* de visera, una armadura "*alla massimiliana*", la Brigantina i la Rotella de parada pintades per Giovanni Stradano. El recorregut finalitza amb el nou lapidari, situat al voltant del pati a la galeria superior i que mostra cent vint marbres.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Es tracta sobretot de peces d'arts decoratives com ventalls decorats i algunes joies i algunes peces d'indumentària militar.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Cal destacar una exposició temporal dedicada a una *brigantina* o cuirassa metàl·lica del segle XVI de la col·lecció Odescalchi que es titolà *Un vestito da battaglia, una brigantina del '500*.<sup>613</sup> Aquesta peça es va exposar en una petita sala dins el recorregut de l'exposició permanent del museu i adjacent s'hi va instal·lar una mostra de pintures que tenien com a objecte d'inspiració aquesta *brigantina*. A la mostra es presentava l'objecte després de la recent restauració, una rèplica col·locada sobre un maniquí i una producció audiovisual que ressaltava, sobretot, el procés de restauració.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Pràcticament inexistents. Cal fer esment, però, d'uns mòduls interactius patrocinats per la web <http://www.radio.rai.it/radioscrigno/index.htm> i que fan referència a una sèrie d'obres clàssiques del segle XVI de les que es pot escoltar l'opinió d'estudiosos, peces musicals que s'hi han inspirat o produccions literàries que hi fan referència. No es tracta, doncs, d'una iniciativa del museu, i no té relació directa amb les col·leccions, si bé tenen en comú que pretenen mostrar el mateix fragment del passat.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

---

<sup>613</sup> Aquesta exposició era en curs en el moment de la visita al museu.

L'exposició que tenia com a protagonista la *brigantina* Odescalchi mostrava elements de museografia didàctica. En primer lloc, l'ambientació i disseny de la sala convidava a centrar l'atenció en els elements exposats amb una il·luminació teatral que ressaltava a primer cop d'ull els trets més importants de l'exposició. La sala estava disposada en forma circular al voltant de l'objecte motiu de la mostra monogràfica, la *brigantina*, que es trobava dins una vitrina horitzontal de metacrilat transparent semblant a una taula. La peça estava exposada estirada sobre una superfície plana transparent amb l'interior cara amunt, és a dir, mostrant-se directament la part que conté les plaques metàl·liques i que anava disposada sobre el cos a través del gipó, i a través d'un vidre col·locat a uns vint centímetres per sota de l'objecte, el visitant hi podia veure també la part externa, feta de tela i amb les tatxes de subjecció de les plaques. Al voltant de la peça, i resseguint la forma circular de la sala, hi havia un gran mural que mostrava imatges de detalls ampliat de la *brigantina*; una sèrie de panells textuais sobre la col·lecció Odescalchi, sobre la *brigantina* i sobre la seva restauració –que cal dir que eren molt poc didàctics, tant per l'excés de contingut com per la mida de la font utilitzada-; un plasma amb un audiovisual sobre el procés de restauració dels diferents materials de què està feta la peça, i una vitrina vertical amb una reproducció de l'objecte col·locada sobre un bust per tal de mostrar a l'espectador l'aspecte natural de la peça segons la seva funció.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No en tenim dades.

#### MATERIALS PUBLICATS

Recentment s'ha publicat la guia del museu, també existeixen publicacions sobre mostres temporals o sobre parts de la col·lecció del museu com és el cas dels llibres *Un vestito da battaglia, una brigantina del '500* i *Belle e terribili. La collezione Odescalchi. Armi bianche e da fuoco*.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

#### IMATGE EDIFICI



### IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo Storico dello Sbarco in Sicilia – 1943<sup>614</sup>

T.1

UBICACIÓ: Catania, Sicília, Itàlia

WEB: [http://www.provincia.ct.it/il\\_territorio/musei/](http://www.provincia.ct.it/il_territorio/musei/)

ADREÇA: Le Ciminiere, Viale Africa, Catania, Itàlia

TELÈFON: 095533540

EMAIL: [museosbarcosicilia@provincia.ct.it](mailto:museosbarcosicilia@provincia.ct.it)

DATA DE CREACIÓ: 2002

DIA DE VISITA: 28 novembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo Storico dello Sbarco in Sicilia – 1943* es va instituir per la *Provincia Regionale di Catania* el 2000 i fou inaugurat tan sols dos anys més tard, després de les pertinents obres arquitectòniques i museogràfiques realitzades per Gaparre Mannoia.

El museu ocupa una superfície d'aproximadament 3.000 m<sup>2</sup> dins el gran complex industrial ara dedicat a espais culturals, museals i fires de *Le Ciminiere*, una antiga refinèria de sofre, que cessà la seva activitat industrial un cop finalitzada la Segona Guerra Mundial. Aquest exemple d'arquitectura industrial propietat de la *Provincia Regionale di Catania* ha estat recuperat i rehabilitat per l'arquitecte Giacomo Leone en un exercici reeixit de comunió entre modernitat arquitectònica i memòria història dels espais. A més del *Museo dello Sbarco* dins les naus de *Le Ciminiere* hi ha també el *Museo del Cinema*.

Pel que fa al museu està dedicat als esdeveniments històrics que durant la Segona Guerra Mundial van portar a l'alliberament de l'ocupació alemanya, primer de Sicília i des d'allí de la resta d'Itàlia. Està consagrat a un fet històric que contextualitza de manera molt didàctica: el desembarcament, el 10 de juliol de 1943, de tropes alemanyes i angleses a la part meridional de Sicília, en concret als encontorns de Gela i de les costes de Augusta. Aquest moviment estratègic va permetre una ràpida ocupació per part dels aliats de la zona occidental de l'illa, si bé a la part oriental la resistència nazi fou molt més ferotge. Així, doncs, el museu recorre les diverses etapes dels encontres bèl·lics que es van donar a la Sicília occidental com Gela, Augusta, Florida, Troina, Ponte di Primo, Catania i Messina.

<sup>614</sup>Fonts consultades per la realització de la fitxa: *Museo Storico dello Sbarco in Sicilia -1943*. Catania: Le Nove Muse Editrici, 2002, i el web *Provincia di Catania* <[http://www.provincia.ct.it/il\\_territorio/musei/](http://www.provincia.ct.it/il_territorio/musei/)> [consulta: 22 setembre 2009]

El museu ha estat concebut com quelcom més que una col·lecció d'objectes i documents; és un espai actiu de transmissió de la memòria històrica que pretén estimular el visitant per tal que aquest tingui recursos per realitzar judicis i valoracions crítiques. Els fons del museu és en part de tipus arxivístic, amb fotografies i documents escrits de gran rellevància històrica, i en part objectual, on hi conviuen tant objectes militars –armes i municions- com objectes de la vida quotidiana dels soldats aliats –com guies pràctiques de Sicília pels soldats aliats-, i amb gran preeminència d'uniformes militars dels diferents països presents en els esdeveniments.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

El *Museo dello Sbarco* és un museu didàctic que emprà reproduccions d'espais i escenografies que condueixen el visitant a una visió més conscient i vívida de la història.

El recorregut és tancat i es realitza en grup i amb guia, al llarg de tres pisos. Després de la sala de recepció, situada a l'entrada del museu, a la planta baixa, hi ha un espai quadrangular per congregar els visitants, que passen a una sala de projeccions on un audiovisual fa les funcions d'introducció i contextualització històrica sobre la Segona Guerra Mundial i la situació precedent al desembarcament dels aliats a Sicília. A continuació es passa a un espai que recrea una placeta d'un poblet sicilià del període anterior al desembarcament. El visitant pot veure els interiors reproduïts de les cases, de l'ajuntament, de l'oficina del *fascio*, etc. Tot seguit es passa a un ambient fosc, amb les portes de les cases embarrades i se sent la sirena i una senyal indica el visitant l'entrada al refugi. Aquest espai reviu fins i tot olors i és sotragat pels efectes del bombardeig simulat. Un cop finalitzada l'experiència el visitant surt a un escenari que reproduïx un carrer ple de cases destruïdes i veu projeccions de gravacions reals dels bombardejos aeris sobre Catania, Palerm i Messina. A través d'aquests espais de desolació i destrucció s'accedeix al segon pis a una sala estreta que reproduïx un mitjà de desembarcament, de tal manera que el visitant passa a ser per uns moments un dels joves soldats angloamericans a punt de desembarcar a les costes sud-orientals de l'illa. A la pantalla frontal es projecten imatges històriques del moment, acompanyades de panells fotogràfics de les accions immediatament posteriors al desembarcament i a la següent sala es projecten sobre una gran pantalla imatges impactants de la primera ofensiva i avenç sobre l'illa, així com de la contraofensiva dels soldats de l'Asse. La



---

següent sala és un gran octògon i al centre, sobre una taula també octogonal hi ha una maqueta de la silueta de Sicília sobre la que projeccions zenitals en colors mostren el avenç dels aliats i situen els esdeveniments sobre el plànol i ho fan al compàs de la narració feta per una “veu en off”. A les parets circumdants hi ha TFTs que mostren imatges del que es narra preses per càmeres de guerra, que resseguien i documentaren el conflicte. Les cinc sales següents presenten vitrines amb equipament, uniformes, divises i altres objectes diversos dels exèrcits implicats: italià, alemany, americà i anglès. Hi ha una petita àrea on el visitant pot descansar i escoltar conèixer testimonis personals del període. A continuació hi ha una gran sala presidida per un *bunker* italià d'escala 1:1 amb metralladores apuntant el visitant i efectes sonors molt realistes. El visitant pot entrar dins el *bunker* on el sorprenen dos militar italians en plena acció de càrrega i descàrrega de les metralletes. Les parets de la sala mostren altres tipologies constructives de *bunkers* edificats a les costes sicilianes, així com de l'artilleria defensiva que s'emprà contra els aliats.

El segon pis, que correspon al tercer nivell expositiu, comença amb les sales que evocuen les principals batalles entre aliats i italians per l'alliberació total de l'illa, com les de Gela, Ponte Primosole i Troina. Ho fan amb reproduccions tridimensionals acompanyades de panells fotogràfics i de monitors que mostren gravacions com el pas de l'estret de Messina per les tropes alemanyes en el que fou l'inici de la fi de la campanya d'alliberament de Sicília. Les següents sales mostren armes diverses i les diferents composicions dels exèrcits de tots dos bàndols. Intercalats entre aquests espais hi ha vitrines amb escenes dels protagonistes de la història i que són figures de cera a escala 1:1 vestits amb reproduccions de la indumentària que els caracteritzava. Així, en una vitrina hi és Hitler i en una altra Churchill conversant amb Roosevelt. Hi ha també la reproducció d'un hospital de campanya de la Creu Roja dotat de l'instrumental quirúrgic emprat aleshores i amb figures que representen un metge, una infermera i un ferit. La vitrina amb la figura de Mussolini entrevistant-se amb Vittorio Emanuele III està dins l'àmbit dedicat als esdeveniments nacionals posteriors a l'alliberament de Sicília. Sobre la taula hi ha un mapa de l'illa on hi ha assenyalats els punts del desembarcament i les línies d'avenç. Al davant d'aquesta escena hi ha una altra vitrina que mostra soldats italians en els diversos moments indicats. La sala següent és de dimensions superiors a les precedents i està presidida per una reconstrucció fidel de la tenda de l'armistici, signat el 3 de setembre, amb les figures de gran realisme dels

personatges involucrats, i que suposà la fi de les hostilitats entre Itàlia i els exèrcits angloamericans. A les parets hi ha models dels mitjans de transport militars –terrestres, aeris i navals- implicats en la campanya. Tot seguit hi ha un passadís destinat a mostrar els aspectes socials sota el govern militar, l'AMGOT. El recorregut pel segon pis acaba amb una sala dedicada als caiguts, presidida per una imatge del cementiri anglès de Catania i d'una làpida electrònica on se succeeixen lentament els noms dels militars morts i que es troben enterrats en diversos cementiris de l'illa, al compàs d'una veu que recita els noms. Sobre la paret hi ha una cita del papa Joan XXIII: “La pace è il bene supremo. Dimenticarlo è una vera follia.”

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Es tracta sobretot d'uniformes autèntics de tots els bàndols i unitats implicats i parts d'aquests, com cascs, gorres, motxilles, etc. També tenen importància les banderes i altres divises.

Hi ha també reproduccions d'indumentària, com les que porten els diversos personatges de les escenografies i que són tant exemples de vestit civil, com el de Churchill o Roosevelt, com d'indumentària militar o mèdica.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No hi consten.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

No hi consta.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

El *Museo Storico dello Sbarco in Sicilia – 1943* és un museu basat en recursos de museografia didàctica que tenen com a objectiu principal comunicar un guió històric de manera vívida i experiencial, per això involucra sovint les emocions dels visitants. Per això emprà no només escenografies de gran realisme, sinó que en algunes el visitant n'és el figurant. Per incrementar l'immersió emocional s'empen dispositius que afecten directament el visitant, que pot ser sacsejat o pot escoltar sorolls tronadors per sorpresa. Els documents gràfics i audiovisuals estan emprats amb molt encert i van acompanyats d'explicacions breus, però clares i contextualitzadores. Pel que fa als espais expositius

clàssics de vitrines, són més obscurs, d'entrada, tot i que la disposició dels objectes és molt neta i encertada; és en aquest punt on el paper del guia es fa més indispensable, si bé peca de monodireccionalisme i de manca d'interacció més directa amb el visitant.

Els diversos recursos emprats estan descrits amb més deteniment a l'apartat "discurs museològic" de la present fitxa.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Sobretot les escenografies amb personatges dels diferents països combatents vestits segons els uniformes respectius. També hi ha didàctica dins les vitrines en l'exposició contextualitzada amb altres elements com banderes, complements, armament, etc.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

L'àrea didàctica és intrínseca al museu, ja que està dissenyat de manera didàctica i les visites sempre són amb guies formats en història i didàctica. A més, també es realitzen visites didàctiques i formatives a les escoles superiors, sobretot del sector turístic.

Finalment, el museu compta amb una biblioteca de recerca sobre la Segona Guerra Mundial, en general, i de manera especial sobre la guerra a Sicília, el desembarcament i les accions posteriors. La biblioteca recopila textos sobre la història del desembarcament realitzats per historiadors, periodistes i altres entesos en història local que donen testimoni del vigor i rigor de la intel·lectualitat siciliana. Els textos, de gran valor documental pel museu, acostumen a ser publicats per una editorial local. Les seccions en què es classifiquen els textos del fons bibliogràfic són: *Dizionaria e didattica*; *Generale sbarco*; *Le donne e la guerra*; *Letteraria e Memorialitica*; *Mediateca*; *Riviste*; *Storia sbarco*; *Tesistica*, i una darrera que fa les funcions de calaix de sastre.

#### MATERIALS PUBLICATS

El museu publica la guia que és una combinació entre guia del recorregut museològic de les sales i resum dels continguts històrics exposats.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR

No està permès fer fotografies a l'interior de l'exposició.

NOM OFICIAL: Museo del costume e Della moda siciliana di Mirto T.6  
 UBICACIÓ: Mirto, Sicilia, Italia  
 ADREÇA: V. CUPANI 98070 Mirto, Sicilia, Italia  
 TELÈFON: 0941919068  
 EMAIL: museomirto@tiscalinet.it  
 DATA DE CREACIÓ: 1990  
 DIA DE VISITA: 30 novembre 2009

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo del costume e Della moda siciliana di Mirto* té el seu origen en una col·lecció privada que va ser donada a l'ajuntament de Mirto i es va instal·lar en la casa noble de la família Cupane, adquirida i restaurada per l'administració de la localitat el 1990. En poc temps la col·lecció s'ha anat ampliant amb més donacions i s'ha fet necessari acotar l'activitat a recollir, classificar i conservar els vestits i peces accessòries provinents de la regió, es tracti de peces d'indumentària tradicional o de peces d'indumentària occidental però que han pertangut a personatges locals. Aquesta delimitació té com a objectiu aprofundir en el devenir històric i social de la regió i compta amb més de 1.500 objectes que exemplifiquen la moda i la manera de vestir dels sicilians al llarg de més de dos segles, d'un període que va del 1700 al 1960, i que revelen aspectes socials i culturals de la història de Sicília, en general, i de Messina i Mirto en concret.

En l'actualitat, les noves adquisicions del museu, que continuen provenint de donacions, es fan amb criteris molt selectius que donen preferència a aquells objectes que omplen les llacunes temporals de la col·lecció, amb la finalitat de poder resseguir i mostrar una línia cronològica a través dels elements indumentaris dels esdeveniments històrics i socials de Sicília.

El museu estructura els seus espais i les seves col·leccions en tres àrees; l'expositiva, on s'exposen de manera permanent grups els grups d'objectes que segons els seus criteris millor representen els moments emergents de la moda; l'espai de depòsit, que és visitable, i un magatzem de les obres pendents de restauració.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

L'exposició permanent del museu manca d'un guió museològic clar, si bé organitza els objectes d'indumentària que exposa segons criteris més o menys temàtics –

indumentària tradicional, indumentària aristocràtica, vestits de núvia, indumentària infantil, indumentària religiosa, accessoris –barrets, ombrel·les, bosses, botons-, i dins aquestes seccions els organitza cronològicament. Algunes peces de l'exposició permanent són sotmeses a rotació periòdica, perquè manquen de les condicions de conservació necessàries i per facilitar l'exhibició d'altres peces de la col·lecció i que resten en dipòsit.

El recorregut comença a la planta noble de la casa, on hi ha les seccions dedicades al vestit domèstic i de representació i al vestit de les tradicions populars, que es troben exposats a mode de museu etnogràfic amb la contextualització aportada per instruments, eines i objectes de la vida quotidiana contemporanis. El recorregut continua al primer pis amb la secció dedicada als accessoris –bosses, botones, para-sols, ventalls, barrets, estoigs de manicura i cosmètica, sabates- i als “*tableau vivant*” d'indumentària íntima. Hi ha també una secció dedicada a les diverses cerimònies religioses que comença amb els vestits de núvia i continua amb els de comunió i bateig. Hi ha també una petita sala amb vestits eclesiàstics i una gran sala amb roba elegant, tant masculina com femenina, que il·lustra els dos-cents anys d'història del les classes altes sicilianes.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

En primer lloc, cal posar de manifest que els responsables del museu són conscients del fet que les condicions d'exposició dels elements d'indumentària del museu són molt precàries, ja que les sales manquen per complet d'una climatització que mantingui una humitat constant en l'aire i la il·luminació actual és molt agressiva a les peces. Igualment, són poques les peces protegides per vitrines, de manera que queden exposades a l'acció de la pols i els microorganismes; a més, fins i tot les peces de les vitrines estan sotmeses als danys atmosfèrics, atès que manquen de condicions d'aïllament i control ambiental.

Pel que fa a la indumentària exposada ja hem dit que cobreix més de dos-cents anys de la història de Sicília. Allò que la fa peculiar és el fet que hi conviuen tres tipus d'indumentària: la de les classes altes, la de les populars i indumentària tradicional festiva. De fet, és un dels pocs museus occidentals on apareixen vestits complets d'indumentària quotidiana de camperols i camperoles, que daten de la primera meitat del segle XX. Aquesta roba popular es mostra contextualitzada amb elements com eines agrícoles, baguls de roba i estris domèstics com planxes o màquines de cosir. Hi tenen

---

protagonisme els xals i mocadors de cap. Hi ha també alguns exemples d'indumentària tradicional festiva i de representació, com uniformes masculins. Pel que fa a les peces de la planta superior són exemples del vestit de les classes altes sicilianes, i segueixen les modes de la resta d'Europa. Hi ha vestits a la francesa del segle XVIII, vestits de tall anglès del XIX i peces d'alta costura del segle XX. Com ja hem fet esment, hi ha seccions específiques dedicades a vestits de ritus i cerimònia, com els de noces, els de bateig i els de comunió, i als complements de la indumentària.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Del tot inexistents. Ni tan sols hi ha cartells de sala ni cartel·les amb la informació bàsica de les peces.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No existeix un departament didàctic, ja que el personal del museu és molt reduït i es limita a fer visites guiades que el que fan és situar mínimament el visitant, ja que ni tan sols hi ha panells informatius a les sales o cartel·les.

#### MATERIALS PUBLICATS

Inexistents. S'està treballant en la realització d'un catàleg dels objectes exposats.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

La visualització social del museu és mínima, ja que fins i tot manca de pàgina web. Per aquest motiu la present fitxa s'ha realitzat sobretot a partir de les dades extretes de l'entrevista amb els responsables i de la visita realitzada, sense més suport documental.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR





NOM OFICIAL: Museo Archeologico Nazionale di Napoli<sup>615</sup>

T.1

UBICACIÓ: Napoli, Italia

WEB: <http://marcheo.napolibeniculturali.it/>

ADREÇA: Piazza Museo Nazionale, 19, 80135, Napoli, Italia

TELÈFON: 39.081.292823

DATA DE CREACIÓ: 1816

DIA DE VISITA: 5 desembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo Archeologico Nazionale di Napoli* és un dels primers d'Europa i data del darrer quart del segle XVIII. De fet, els seus orígens daten del 1777, moment en què Ferdinando IV va decidir destinar el *Palazzo degli Studi*, fins aleshores seu de la universitat, a seu del *Museo Borbonico* i de la *Real Biblioteca*. Aquesta empresa responia a la voluntat borbònica de crear a Nàpols, la capital del regne, un imponent institut per les arts que compregués en un únic espai tant el fons documental i arxivístic, la col·lecció d'antiguitats d'Elisabetta Farnese, dividida entre Roma i Capodimonte, i la col·lecció arqueològica procedent de les excavacions de les ciutats colgades per l'erupció del Vesuvi realitzades a partir de 1738. No fou, però, fins començaments del segle XIX que s'inaugurà la *Real Biblioteca di Napoli* i les primeres seccions del *Museo Reale*; però calgué esperar deu anys més per la inauguració oficial del *Real Museo Borbonico*, un cop aquests van tornar de l'exili.

Al llarg del segle XIX es van afegir noves col·leccions, algunes d'origen privat, altres procedents de les excavacions tant de la regió de Campania com d'altres zones de la Itàlia meridional i, sobretot, d'origen pompeïà i vesuvià; entre les que destaquen el mosaic d'Alexandre i els mosaics de la Casa del Fauno.

El 1860, amb la unificació italiana el museu passà a propietat de l'estat, moment en què adoptà el nom de *Museo Nazionale*, i endegà un període de reorganització expositiva atenent a criteris tipològics a mans de Giuseppe Fiorelli. Una segona reorganització és realitzà entre 1901 i 1904 per part d'Ettore Pais i els espais expositius es van poder ampliar gràcies a l'alliberament de les àrees ocupades per la Biblioteca, que fou traslladada el 1925 al *Palazzo Reale*, i de la Pinacoteca, traslladada a l'actual *Museo di*

<sup>615</sup> Fonts consultades: DE CARO, S. *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*. Napoli: Electa, 2003, i *Napoli Bene* <<http://marcheo.napolibeniculturali.it/>> [darrera consulta: 23 setembre 2009]

Capodimonte el 1957. D'aquesta manera a l'edifici del *Palazzo degli Studi* van restar tan sols les col·leccions d'antiguitats i fou aquest el motiu pel que el museu passà a ser anomenat *Museo Archeologico Nazionale*.

En l'actualitat l'edifici del museu ha patit un procés de restauració profund que ha comportat la reordenació de les peces exposades.

Pel que fa a l'edifici del museu es remunta al finals del segle XVI i fou originàriament la seu de les *Scuderie Vicereali*. Vint anys després fou modificat per l'arquitecte Giulio Cesare Fontane per adaptar-lo al nou ús, com a seu de la *Università degli Studi*. El projecte inicial només es va realitzar només en part i el nou edifici fou ampliat a finals del segle XVIII per encabir-hi el *Museo di Portici*, la *Quadreria di Capodimonte*, la *Gran Libreria Publica*, le *Scuole per le tre Belle Arti* i la "*Stanza per lo studio del Nudo*". Finalment, entre el 1821 i el 1825 i sota les ordres de l'arquitecte Bianchi, l'edifici fou completat amb l'ampliació de l'angle nord-oriental i adoptà la forma definitiva actual rectangular i articulada a l'entorn de dos patis.

En l'actualitat els fons del museu es compten per centenars de milers de peces i van des de la prehistòria fins la antiguitat tardana. És doncs el museu arqueològic més gran d'Itàlia i conté obres de gran valor artístic provinents tant de jaciments del sud d'Itàlia com de l'adquisició de col·leccions d'antiguitats.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

El museu compta amb gairebé 150 sales i més de tres mil objectes en exposició, ordenats en vint-i-sis seccions temàtiques que s'articulen en funció de dos criteris expositius: antiquari i tipològic. Pel que fa al primer, se centra a l'entorn del nucli de la col·lecció Farnese, heretada pel rei Carlo III i a la que se li van afegir al llarg del temps altres, com la Borgia, la Picchianti, la Santangelo i la Vivenzio. Pel que fa al segon grup està format sobretot pels objectes procedents de les excavacions arqueològiques realitzades a les ciutats sepultades amb l'erupció del Vesuvi l'any 79 dC, a la Magna Grècia i a la Itàlia antiga; d'altra banda, hi ha seccions d'objectes de tipologia egípcia, i una altra secció amb monedes, medalles i gemmes incises que van de l'època grega a la moderna. En l'actualitat s'està realitzant la reordenació d'algunes seccions atenent a contextos històrics i topogràfics.

Així, doncs, el museu està estructurat en les galeries següents: *Salone della meridiana*; *Napoli antica*; *Numismatica*; *Stazione di Neapolis*; *Affreschi da Pompei*; *Complessi*

*decorativi ercolanesi; Avori, ossi, terracotte, invetriate; Casa del Fauno; Collezione egiziana; Collezione epigrafica; Collezione Farnese – Gemme; Collezione Farnese – Sculture; Collezione Farnese - Sculture e Ritratti romani; Collezione Farnese - Sculture e Terme di Caracalla; Popoli anellenici della Campania; Gabinetto segreto; Magna Grecia; Mosaici; Pithekoussai; Plastico di Pompei; Preistoria e Protostoria; Sculture della Campania romana; Suppellettile in bronzo; Tempio di Iside; Vetri; Villa dei papiri, i Argenti.*

A més de l'exposició permanent, el museu també en realitza de temporals.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Els elements d'indumentària es troben presents en diverses sales i àrees del museu especialment en forma d'objectes d'ús cosmètic i d'higiene personal com estrígils i en forma de joies. Per exemple, a la secció de la Campania antiga preromana hi ha des de collars fets de boles de vidre policrom d'origen fenici o rodi del segle VIII aC fins fibules, anells i altres joies de filigrana d'or dels segles IV i III aC o anells-segell d'or del segle I aC procedents de Santa Maria Capua Vetere. La secció de peces de la Magna Grècia també mostra autèntiques exhibicions artístiques d'orfebreria, d'entre les que en destaquen el collar d'or i malla plana procedent de Ruvo i del segle VI aC –inv. 24883- i les arracades del segle IV en forma de disc amb cara de gorgona i penjolls piramidals amb decoracions en filigrana –inv. 25234-35-. Les sales dedicades als objectes trobats en les excavacions de Pompeia i Ercolano contenen per exemple agulles de cap d'os, pintes amb decoracions incises i policromes, miralls de plata, “bullae” d'or, braçalets d'or en forma de serp enroscada en espiral, collars de malla d'or amb perles i maragdes, camafeus, etc.

També al gabinet secret del museu, dedicat a la iconografia i els objectes eròtics, hi ha penjolls amulet de bronze i terracota que representen fal·lus gegants.

Cal destacar de manera especial la petita col·lecció d'objectes d'indumentària i teixits que es troba en la secció d'objectes procedents de les excavacions de les poblacions de l'àrea vesuviana, en especial de Pompeia. Es tracta d'una part important de les poques restes d'indumentària romana que han arribat fins els nostres dies. Hi ha teixits de llana i lli, restes de soles d'espart, de cordes, cabdells de fil, etc. Totes les restes estan ennegrides tant per la calor com per les reaccions químiques amb les capes de fang i deixalles del volcà que van sepultar la ciutat. Les peces s'han trobat dins de cases o

tallers i són draps que cobrien els aliments, peces de vestir com túniques i mantells, soles de sabata, bosses de tela tipus moneder, etc.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

El museu realitza exposicions temporals, algunes de les quals contempen elements d'indumentària, com és el cas de la que es va poder veure en el moment de la visita, que recollia joies actuals realitzades segons models i inspiració de joies pompeianes del museu.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Són pocs, ja que la museografia general és clàssica. Si bé l'àrea introductòria a les exposicions de les excavacions vesuvianes mostra una museografia conceptual dissenyada amb ambients foscos i sinuosos amb la recreació d'un gran cementiri de cendres, restes de cases i esquelets, i en la que s'hi presenten algunes escultures i objectes calcinats trobats a la zona.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

El departament didàctic del museu és part del departament d'educació de la xarxa de museus *Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei*, que té la seva seu a l'edifici del *Museo Archeologico Nazionale* de Napoli.

En l'actualitat aquest departament s'enfoca tant a activitats a realitzar amb escolars com amb el públic adult.

#### MATERIALS PUBLICATS

El museu, a través de la col·lecció de publicacions de la *Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei* edita diversos treballs de divulgació i científics com la guia-catàleg del museu; els catàlegs de les exposicions temporals amb títols com *Oltre la polvere*, *Ambre: trasparenze dall'antico*, *Ritter: un'incisione per un affresco*. *Un progetto del corso di affresco dell'accademia di Breri di Milano*, *Si pArte: Arte in crescita*, *Eureka!: il genio degli antichi* o *Civi e sapori dell'area vesuviana*; els catàlegs de les col·leccions del museu i subcol·leccions traduïts en diversos idiomes –Monete ed economia, La città romana di Liternum, La scultura Farnese, etc.–, i quaderns i col·leccions d'actes de les jornades d'arqueologia publicats sota la supervisió del *Servizio Educativo della Soprintendenza per i beni archeologici di Napoli e Caserta*.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo Fortuny<sup>616</sup>

T.9

UBICACIÓ: Venezia, Italia

WEB: <http://www.museiciviviceneziani.it>

ADREÇA: San Marco 3958, 30124 Venezia, Italia

TELÈFON: +39041 5200995

FAX: +39041 5223088

EMAIL: [mkt.musei@comune.venezia.it](mailto:mkt.musei@comune.venezia.it)

DIA DE VISITA: 11 gener 2009

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo Fortuny* es troba dins el Palazzo Fortuny, un palauet gòtic venecià que es troba al *Campo San Benedetto* i que havia pertangut a la família noble Pesaro i que Marià Fortuny i Madrazo va adquirir per instal·lar-hi la seva residència i el seu taller artístic de fotografia i escenografia, de creacions tèxtils i de pintura. D'aquest període el museu conserva l'estructura i ambientació i molts objectes que van pertànyer a Marià Fortuny o que van ser obra seva i que avui formen part de la col·lecció del museu, com els tapissos i teixits que cobreixen les parets, quadres, làmpades multiformes i de procedències exòtiques, antiguitats, etc. Aquest taller-casa-museu és un testimoni dels objectes estranys i eclèctics que li servien d'inspiració, del seu treball pluridisciplinar i de la seva presència en l'escena intel·lectual i artística veneciana del tombant del segle XIX i XX. El palau fou cedit a l'ajuntament de la ciutat per la seva vídua, el 1956.

Pel que fa a les col·leccions, com ja hem dit, són un fons d'obres i materials que representen les diverses vessants de la recerca i creació artística de Marià Fortuny i Madrazo i s'organitzen d'acord als camps cultivats de més relleu: pintura, llum, fotografia i teixits i vestits. Pel que fa al grup de la pintura, es tracta de 150 obres de Marià que representen les diverses fases, estils i inspiracions de l'artista; van des de les obres del "període wagnerià", en que agermana pintura i teatre, fins els retrats familiars i de la seva esposa, Henriette, o les natures mortes. Pel que fa a la llum, autèntica obsessió de la seva recerca artística, la col·lecció compta amb làmpades de teixits estampats i pintats d'origens i inspiració exòtics i làmpades a difusor Fortuny metàl·liques que donen llum indirecta que generen ambients específics per les obres

<sup>616</sup> Fonts consultades per la realització d'aquesta fitxa: AAVV. *Museo Fortuny a Palazzo Pesaro degli Orfei, Venezia*. Milano: Skira, 2008, i el web dels *Musei Civici Veneziani* <<http://www.museiciviviceneziani.it>> [darrera consulta: 19 agost 2009]

artístiques i arquitectòniques. El fons de fotografia reuneix la col·lecció Fortuny i el fons dels *Musei Civici Veneziani*, i abasta gairebé cent anys d'estils, tècniques i documentació fotogràfics que va de 1850 a la Segona Guerra Mundial. La col·lecció tèxtil inclou teles, indumentària, matrius i proves d'estampació, llençols i draps ornamentals, tots ells exemples de l'extraordinària i única creació tèxtil i de moda de Fortuny que va de les sarges de cotó i els velluts de seda estampats destinats a la decoració d'interiors a les túniques "delphos", els mantells i les capes de vellut, setí i tafetà que són una barreja cromàtica i de referències històriques i geogràfiques i que recuperen el valor de l'artesania decorativa tèxtil. Compta també amb la col·lecció de teixits coptes de Fortuny.

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

Els tres pisos del palau de planta rectangular, com moltes cases venecianes, es distribueixen en tres grans espais expositius. En primer lloc, a la planta baixa i via d'ingrés al museu hi ha un espai multifuncions que alberga des d'exposicions temporals a laboratoris didàctics o cicles de conferències. A través d'unes escales s'accedeix a l'entresòl, espai per la llibreria i botiga del museu.

Al primer pis noble hi ha una gran sala allargada amb quatre sales adjacents. A totes elles hi ha més de dos-cents objectes del fons del museu i que van des de calaveres animals i animals dissecats, fins a còpies d'escultures i quadres famosos, passant per tapissos i teles decoratives, cavallets amb obres inacabades de Fortuny, pintures, fotografies, taules, baguls, coixins, làmpades, butaques, cadires, cascs i sandàlies otomans i molts d'altres objectes, com tres exemples de túniques delphos.

La segona planta noble mostra les parets i les finestres despallades, amb restes de la decoració originària del palau i presenta l'aspecte d'un taller en funcionament. S'hi poden veure proves i planxes per fer dissenys decoratius i a les sales adjacents hi ha la biblioteca de Marià Fortuny amb la seva impremta gràfica i tèxtil.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Entre els vestits exposats el visitant pot contemplar alguns exemples dels vestits de seda prisada que imiten la indumentària clàssica grega i que per aquest motiu són coneguts amb el nom de "delphos". Aquestes creacions de Fortuny i la seva dona el van catapultar a la fama mundial. Així, dins un armari a la sala 7 de la primera planta hi ha



exposats dues túniques “delphos” totes dues del decenni de 1920 i fetes de setí i perletes de pasta de vidre; una sobrevesta de la dècada de 1910 de “garza” de seda i una altra d’entre el 1920 i 1925 també de “garza” de seda amb decoracions de vidre, i una “djellabah” de la dècada de 1910 de vellut de seda i perles. En un altre armari de la mateixa sala hi ha una capa pluvial de vellut de seda i un vestit teatral també de vellut de seda i pedres de fusta, totes dues peces daten de la dècada de 1920. A la resta de sales del primer pis s’hi troben disseny preparatoris de paper i tinta grassa negra per teixits estampats i teles de “garza” de seda estampades amb motius decoratius d’inspiració oriental. També les grans llànties i làmpades estan fetes de teixit de “garza” de seda en combinació amb ferro, com la *Saturno*, realitzada el 1929, la *Scudo Saraceno*, la *Cesendello* o la *Sherazade*, totes tres posteriors a 1909.

Finalment a les sales s’hi exposen vestits inspirats en les creacions fortunyanes com un vestit prisat de laminat d’or i seda inspirat en els vasos de Tiffany, obra de Mariuccia Mandelli-Krizia o un vestit de plomes de gall d’indi de Mauro Calugi i Danilo Giannelli.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No en tenim notícies.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D’INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L’EXPOSICIÓ D’INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA D’UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

El calendari d’activitats coincideix amb el calendari escolar. Pel que fa a les exposicions temporals compten amb esdeveniments i activitats pròpies.

## MATERIALS PUBLICATS

Sobretot catàlegs de les exposicions temporals, a més de la guia del museu.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



## T.6

NOM OFICIAL: Palazzo Mocenigo - Museo di Storia del Tessuto e del Costume<sup>617</sup>

UBICACIÓ: Venezia, Italia

WEB: <http://www.museiciviveneziiani.it/>

ADREÇA: Santa Croce 1992, 30135 Venezia, Italia

TELÈFON: +39 041721798

EMAIL: [mkt.musei@comune.venezia.it](mailto:mkt.musei@comune.venezia.it)

DATA DE CREACIÓ: 1985

DIA DE VISITA: 12 gener 2009

### CARACTERÍSTIQUES

El museu del *Palazzo Mocenigo* és un dels onze museus i seus monumentals que pertanyen a la ciutat de Venècia. El *Palazzo Mocenigo* va obrir al públic el 1985, després de quaranta anys d'haver estat donat a l'administració de la ciutat junt amb l'arxiu i part del seu mobiliari per Alvise Nicolò, el darrer descendent de la família noble veneciana dels Mocenigo a qui pertanyia; aquest va cedir el museu per tal que s'hi fes una "Galleria d'Arte, a completamento del Museo Correr". Avui en dia té com a objectius mostrar el visitant un reducte de la vida noble veneciana del segle XVIII amb la finalitat d'aproximar el visitant al passat a través dels objectes, les manifestacions artístiques i l'arquitectura.

Quan el 1985, després de restauracions importants, s'obre el palau, també s'hi institueix el *Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume*; la biblioteca especialitzada i les oficines es van col·locar a les sales de la primera planta que no havien conservat els mobles i decoració originals; pel que fa als depòsits de vestits i teixits es van albergar a l'entresòl i a l'àtic. Pel que fa a la resta de pisos i estances, part de les quals són les sales d'exposició del museu –les de la primera planta noble- es conserven tal i com les va deixar Alvise Nicolò Mocenigo i estan dividits en apartament gestionats per l'*Assessorato alla Casa del Comune di Venezia*.

Pel que fa a l'edifici, el 1500 ja hi havia un palau de la família Mocenigo que presentava una planta quadrada amb pati central, al llarg del segle XVI es va anar ampliar i

<sup>617</sup> Fonts consultades: DAVANZO POLI, D.; MORONATO, S. *Il Museo di Palazzo Mocenigo*. Milano: Mondadori Electa, 1995; AAVV. *Una città e il suo museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*. Venezia: Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia, 1988, i el web dels *Musei Civici Veneziani* <<http://www.museiciviveneziiani.it/>> [consulta: 19 agost 2009]

L'aspecte actual del museu data probablement de l'inici del segle XVII, si bé es desconeixen l'arquitecte i el devenir dels treballs de construcció. L'edifici del museu té dues façanes gairebé idèntiques, una sobre el canal i l'altra sobre el carreró per on s'entra.

El nom de *Palazzo Mocenigo di San Stae* –que és una traducció dialectal de Sant'Eustachio– ve del fet que durant segles fou la residència d'una branca de la família Mocenigo, una de les més prestigioses de la noblesa veneciana i que va donar set *Dogi*; la branca principal habitava als palaus de San Samuele. Molts altres membres van ser ministres, ambaixadors, capitans, intel·lectuals i alts eclesiàstics.

Pel que fa a la col·lecció del museu, a més de comptar amb els béns mobles i les decoracions de les estances, custodia sobretot vestits, teixits i accessoris majoritàriament del segle XVIII, que posen de manifest l'excelsitud tècnica i artística dels artesans venecians –teixidors, sastres, brodadors, sabaters, puntaires, joiers, etc.– que van contribuir a la creació de l'elegància refinada i luxosa per la que els venecians van ser àmpliament coneguts.

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

El recorregut pel museu es realitza al llarg del primer pis noble, de planta rectangular i articulat a banda i banda d'un gran *hall* allargat, on s'exposa una selecció dels vestits i accessoris més representatius de la col·lecció del *Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume*, que documenta la moda de Venècia del segle XVIII. Les peces en exposició es canvien cada dos anys aproximadament, per tant, es tracta d'una mostra semipermanent en vitrines hermètiques, però de fàcil manteniment, il·luminades amb sistemes de fibra òptica i amb maniquins dissenyats per afavorir la conservació de les peces exposades.

Els objectes es troben disposats a les sales en conjunts temàtics segons l'evolució de les formes i els gustos i les funcions de la indumentària al llarg del segle XVIII. Es busca que els vestits lliguin amb l'estil de les estances, tot fent analogies entre les línies, els motius decoratius i els colors d'uns i altres. Així, els dormitoris, que conserven els llits originals, mostren peces de la vida més íntima, com barrets de dormir i d'estar per casa, bates, cotilles o mitges; mentre que les estances on es rebia els convidats mostren roba d'abric, vestits de visita i de gala.

Una estança del museu està destinada a exposicions temporals.

## ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Hi ha una sala dedicada a l'exposició de vestits de magistrats, i de vestits i corns ducals dels segles XVII i XVIII –com els de Ludovic Manin-.

Una altra sala mostra exemples de puntes i encaixos, la majoria procedents de les manufactures de l'illa de Burano.

La resta d'elements d'indumentària són relatius als vestits civils nobles del segle XVIII i combinen indumentària masculina, femenina i infantil. Hom hi pot contemplar túniques femenines “Andriè” –Inv. Cl. XXIV, n. 226; n. 236, i n. 415-; una túnica “Andriè” infantil –Inv. XXIV, n. 428-; vestits femenins del darrer quart del segle XVIII com els números d'inventari Cl. XXIV, n. 221 i 234; conjunts d'indumentària masculina –Inv. Cl. XXIV, n. 411, 412, 483-; vestits per nens “a la mateota” –Inv. Cl. XXIV, n. 130- o “zamberlucco” –Inv. Cl. XXIV, n. 101-; elements accessoris com diferents tipus de barrets –còfies, tricornis, bicorns-, armilles, cossets, cotilles, bosses i butxaques, mitons, ventalls –de pantalla, plegables, pintats, incidits, etc.-, mitges d'home i dona, sabates i sabatilles d'estar per casa, fíbules de sabata, etc.

## EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Sí. En el moment de la visita era en cartell l'exposició *Matrix Natura – Miniartextil a Venezia*. A la mostra s'hi exposaven cinquanta-quatre miniteixits d'artistes de més de cinquanta-una nacionalitats.

## EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Es tracta d'una exposició clàssica, amb els elements dins de vitrines amb controls ambientals i lumínics. Els únics elements de mediació són les cartel·les on apareix la tipologia i procedència de la peça, així com l'any de confecció, i la disposició contextualitzada dins estances amb frescos, cadires, taules, miralls, canelobres i altres objectes contemporanis a la indumentària exposada, que serveixen d'*attrezzo* i en faciliten la comprensió per comparació.

Al principi del recorregut hi ha un text introductori que es troba disponible en diversos idiomes.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Pràcticament inexistents, més enllà de la contextualització que aporten els interiors del palau, que són contemporanis a molts dels elements d'indumentària que es presenten, i alguns objectes de la vida quotidiana que es presenten dins les vitrines.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No en tenim notícies. Sí sabem que es realitzen activitats didàctiques en calendari escolar.

Té molt de pes l'aspecte de recerca, ja que és la finalitat del *Centro Studi di Storia del Tessuto e del Costume*. Aquest institut compta amb convenis, cursos especialitzats, assessora exposicions d'altres museus, compta amb una base de dades de les seves col·leccions, amb una biblioteca de recerca i bases de dades sobre les novetats editorials més destacades sobre indumentària, moda, art venecià i segle XVIII.

#### MATERIALS PUBLICATS

Existeix una guia del museu, així com una guia conjunta de les col·leccions de la ciutat de Venècia.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No vam poder entrevistar-nos amb els responsables.

#### IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo delle Macchine Tessili<sup>618</sup>

T.3

UBICACIÓ: Valdagno, Italia

WEB: <http://www.mutiv.org/retemusealeav/servizi.nsf/>

ADREÇA: Via Carducci, 9 - 36078 Valdagno, Italia

TELÈFON: 0445/401007

FAX: 0445/408577

EMAIL: [itisvem@didanet.it](mailto:itisvem@didanet.it)

DATA DE CREACIÓ: 2003

DIA DE VISITA: 16 gener 2009

### CARACTERÍSTIQUES

La idea de crear un museu territorial a Valdagno, ciutat seu d'uns dels més grups tèxtils més important a nivell mundial i d'un institut tècnic industrial amb especialització tèxtil fins fa relativament poc únic la regió del Triveneto és va concretar el 1998 en un projecte del *Consorzio per l'integrazione delle città di Schio e Valdagno*. Al mateix temps es va constituir l'*Associazione Amici del Museo del tessile* per col·laborar en la creació del museu. Des d'aleshores s'hi va treballar en la conformació del nou museu, que fou oficialment inaugurat el 2003, si bé algunes sales ja es podien visitar amb anterioritat, i que té com a objectius ser un centre per la història i la documentació del districte tèxtil de l'Alto Vicentino; ser un centre expositiu de les màquines i equipament tèxtils que han permès formar generacions de tècnics amb gran preparació; ser un centre de promoció d'activitats culturals relatives a les noves tecnologies i als nous materials tèxtils i un centre per la promoció d'esdeveniments lligats a l'art tèxtil, la moda i el vestit.

Pel que als orígens d'aquesta tradició de manufactura de la llana a l'ària de Valdagno i part de la història de la qual es mostra al museu es testimonien ja als segles XIV i XV, si bé el gran desenvolupament es dona a finals del segle XVIII, quan els llaners valdagnesos van obtenir permís per fabricar "panni alti", és a dir, teles d'alta qualitat. En època napoleònica una gran crisi provoca la desaparició de la majoria de fàbriques, de les que sobreviu tan sols la de Luigi Marzotto, que al llarg del segle XIX introduirà noves tecnologies a través de l'assessoria de tècnics estrangers, primer, i de tècnics

---

<sup>618</sup> Font consultada: *Rete Museale Alto Vicentino* <<http://www.mutiv.org/retemusealeav/servizi.nsf/>> [consulta: 23 setembre 2009]



especialistes locals, després, per la formació dels quals va crear les escoles tècniques de diversos nivells, que van donar lloc, el 1942, a l'*Istituto Tecnico Industriale Tessile*. La seu d'aquest institut fou construïda dins la "ciutat social" del comte Gaetano Marzotto.

El museu, de fet, es troba en els espais dels laboratoris de filat, preparació i teixidura de l'*Istituto Tecnico Industriale "V.E. Marzotto"*. L'espai reservat al museu és una nau industrial típica del període en què fou construïda, amb columnes i jàsseres de formigó armat, i que mostra analogies amb complexos industrials contemporanis com la fàbrica de llana Marzotto.

En l'actualitat el *Museo delle Macchine Tessili* de Valdagno és part de la *Rete Museale dell'Alto Vicentino*, que al seu temps es troba inserida en la xarxa nacional dels *Musei dell'Artigianato dei Musei d'Italia* i ha esdevingut una important estructura cultural de referència tant per la ciutat com pel territori, ja que ofereix un important suport didàctic a les escoles i permet als visitants recórrer i evocar la història del progrés tècnic-industrial del sector.

Les peces del museu són sobretot maquinària tèxtil de la primera meitat del segle XX i provenen en gran part de la fàbrica-escola de Valdagno que durant dècades ha preparat operaris i tècnics especialitzats en el sector tèxtil que han format part del personal d'indústries tant d'àmbit local com nacional i internacional.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

El museu es desenvolupa en tres àmbits; d'una banda, el d'exposició, amb la presentació de tot el procés d'elaboració de la llana; d'altra banda, la sala de teixidura de la escola, que ofereix la possibilitat de confrontar, màquines i tecnologia antiga amb les equipaments i sistemes més avançats, i, finalment, el laboratori didàctic, que concedeix al visitant la possibilitat de realitzar activitats pràctiques.

Pel que fa a l'àmbit expositiu s'articula en quatre seccions o sales, una sala introductòria i dues àrees interpretatives. El *hall* o sala d'accés conté panells amb continguts contextualitzadors en què s'explica la història de la ciutat, de la fàbrica i de l'escola tècnica. Tot seguit es penetra a la primera sala, on s'exposen diverses fibres tèxtils tant d'origen natural, ja sigui animal o vegetal, com químiques. El visitant pot contemplar i tocar les fibres més diverses, algunes d'elles molt apreciades i insòlites difícils de trobar en altres museus. Les altres tres sales il·lustren el cicle productiu de la llana, des del cardat mecànic, les màquines de preparat de fibres i de filatura, en la segona sala, fins la

gran varietat de telers –manuais, mecànics, per fer cordes, per passamaneria, per teixit no teixit, etc.- i d'instruments d'anàlisi i mesura dels fils i els teixits, a la tercera i quarta sales.

Dins el recorregut expositiu es troba inserit el laboratori didàctic, que està a disposició dels visitants perquè aquests puguin aprendre les bases de l'acció de teixir a través de petits telers de taula i de pedals amb què és poden practicar els entramats més simples.

Finalment, el visitant pot veure telers informatitzats en moviment, perquè el final del recorregut es troba a la sala de pràctiques de l'escola.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

L'exposició permanent està composta per màquines i estris emprats en la producció tèxtil de la llana.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Al museu es realitzen mostres temporals, totes elles relacionades amb el sector tèxtil, i que es desenvolupen segons els interessos comuns del museu i l'escola i molt sovint commemorant esdeveniments específics; com per exemple el cinquè centenari de Palladio, que es va celebrar amb una mostra important per la que es van produir dissenys tèxtils i teixits inspirats en l'arquitectura palladiana.

Pel que fa a mostres basades en vestits, també se'n realitzen, si bé s'hi posa èmfasi en els teixits, les seves característiques tècniques, etc. Una de les més recents ha estat l'exposició *Vestivamo... Vestiremo. Fibre, tessuti, abiti tra passato e futuro* i breu s'enllestirà una altra dedicada als teixits ètnics de Guatemala.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

En general el museu manca d'una museografia didàctica eficaç i completa, si bé en fa algunes concessions com panells amb iconografia didàctica –si bé la majoria de cartel·les informatives són massa tècnics i incomprensibles pel públic no expert-, un laboratori didàctic inserit en el recorregut museal i la possibilitat de veure algunes de les màquines en moviment.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Vegis apartat anterior.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

El museu el porten personal voluntari i les activitats didàctiques són organitzades i realitzades, doncs, per professors de l'escola tècnica, antics professors, antics alumnes i operaris jubilats que hi treballen voluntàriament.

El museu realitza visites guiades tant a l'interior del museu com a la "ciutat social", sempre atenent les necessitats de cada tipus de públic i els interessos específics, la preparació cultural, el nivell de coneixement del sector, les exigències dels grups de visitants i les característiques específiques de les mostres temporals, quan hi ha.

També s'hi organitzen tallers i cursos de teixidura a mà, tant per escoles com per adults.

## MATERIALS PUBLICATS

Inexistents.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



No tenim imatges de l'exterior de l'edifici, si bé en aquesta es poden veure algunes característiques de la distribució i arquitectura interiors.

## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo di Castelvecchio<sup>619</sup>

T.1

UBICACIÓ: Verona, Italia

WEB: <http://www.comune.verona.it/castelvecchio/cvsito/>

ADREÇA: Corso Castelvecchio, 2, Verona, Italia

TELÈFON: 0039 - 45 - 8062611

FAX: 0039 – 45 - 8010729

EMAIL: [castelvecchio@comune.verona.it](mailto:castelvecchio@comune.verona.it)

DATA DE CREACIÓ: 1925

DATA DE RENOVACIÓ: 1958

DIA DE VISITA: 20 gener 2009

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo di Castelvecchio* és el museu des del que es coordina el sistema de museus municipals de Verona, que són, a més del de Castelvecchio, el *Museo Lapidario Maffeiano*, el *Museo Archeologico del Teatro Romano* i el *Museo degli Affreschi “Giovanni Battista Cavalcaselle” alla tomba di Giulietta*.

El museu, a més de l'eclèctica col·lecció d'art que alberga és un dels monuments patrimonials més importants de Verona. Es tracta d'un edifici civil medieval que fou construït entre 1354 i 1356 per disposició del Cangrande II della Scala. Fou concebut com a defensa tant de les invasions externes com de les rebel·lions populars i dissenyat per permetre una sortida ràpida de la ciutat a través del Ponte Scaligero, d'ús exclusiu de la noble família. La posició geogràfica estratègica de Verona va determinar el desenvolupament en la història medieval i moderna del sistema de fortificacions que dataven de l'època romana.

Des de principis del segle XV, el castell passà a ser d'ús exclusivament militar sota el domini venecià, i fou dipòsit d'armes i arsenal fins que al segle XVIII va albergar l'*Accademia Militare della Serenissima*. L'era napoleònica va comportar grans transformacions que van afectar l'estructura de l'edifici, però no van variar-ne la funció militar de caserna i que continuà en època austríaca. De fet, no fou fins el 1923, més de cinc-cents anys després, que el castell abandonà les connotacions i funcions exclusivament militars i fou sotmès a un procés de canvis estructurals i decoratius a

<sup>619</sup> Fonts consultades: el web del *Comune di Verona* <<http://www.comune.verona.it/castelvecchio/cvsito>> [consulta: 22 setembre 2009] i AAVV. *Museo di Castelvecchio*. Venezia: Marsilio Editori, 2003.

càrrec d'Antonio Avena, l'aleshores director dels Musei Civici de la ciutat, i de l'arquitecte Ferdinando Forloti que van afectar, sobretot, a la restauració de cinta emmurallada, a la recuperació d'elements arquitectònics tardogòtics i renaixentistes, i a la ampliació de les decoracions pictòriques dels interiors. A partir del 1925 el castell passà a ser seu museal de les valuoses col·leccions d'art de la ciutat.

La disposició actual del museu es deu a la reordenació i reestructuració crítica i historiogràfica de l'edifici que es feu el 1958 sota la direcció de Licisco Magagnato i que va donar prioritat a l'autenticitat i abandonà moltes de les actuacions realitzades en la restauració dels anys vint. En aquesta segona restauració hi va participar l'arquitecte Carlo Scarpa i és considerada un dels exemples més rellevants de la museografia italiana de la postguerra.

Pel que fa a les col·leccions es tracta de peces artístiques d'època medieval i moderna, i el nucli inicial està format per unes dues-centes obres d'antiga propietat municipal i eclesiàstica que el pintor Saverio Dalla Rosa aconseguí salvar de la rapinya i destrucció napoleònica per crear el 1827 la galeria pública municipal a la *Loggia del Consiglio*, a la Piazza dei Signori. Immediatament s'hi van afegir donacions de marbres i altres objectes antics, així com de medalles, que van passar a ser exposades a la Biblioteca Civica. La primera donació important de pintures vingué dels comtes Alessando i Giulio Pompei, i es tractava de peces de temes profans i de petit format, a diferència dels grans quadres de pintura religiosa que havien constituït part del fons inicial de la col·lecció. Les donacions contínues i les compres esporàdiques van augmentar notablement la col·lecció fins els anys trenta del segle XX i no van cessar al llarg del segle XX. A més, s'hi van afegir també peces recuperades d'inundacions i de les modificacions urbanístiques que ha anat patint la ciutat.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

Les sales s'articulen al llarg de dos pisos dels edificis que rodegen els dos patis del castell i responen a criteris sobretot temàtics de tal manera que els objectes s'agrupen sobretot segons són exemples d'escultura, de pintura o objectes d'arts aplicades. La primera sala de la planta baixa és la dedicada a l'escultura medieval amb peces que van del segle VI al segle XIII. Les cinc sales successives contenen exemples d'escultura renaixentista dels segles XIV i XV i són la *Sala del Maestro di Santa Anastasia*, la *Sala di Santa Libera*, la *Sala della Crocifissione*, la dita de la *Scultura del Quattrocento* i la

*Torre del mastio*, que inclou una col·lecció de campanes del segle XIV al XVI. La sala següent inicia el recorregut pel primer pis, i és l'anomenada *Sala dei Gioielli*, on hi comparteixen protagonisme pintures al fresc del segle XIV i peces d'orfebreria i pedres precioses del mateix segle. Aquesta sala inaugura, doncs, les estances dedicades a obres pictòriques, la majoria exemples de les escoles veroneses. La sala següent és la de l'*Altichiero e la sua cerchia*, amb frescos i esquemes constructius de la decoració original del castell i que daten del Trecento. La sala següent és l'anomenada la que conté exemples de pintura sobre taula, també del segle XIV. És seguida de la *Sala di Pisanello* amb més obres de pintura sobre taula, ara però del segle XV. La *Saletta dei Fiamminghi* mostra quadres de pintors flamencs dels segles XVI i XVII i la darrera sala del primer pis és el *Salone della Reggia*, que conté exemples pictòrics i escultures del segle XV tant locals com forasteres.

Les següents sales es troben al segon pis i estan dedicades encara a la pintura; són la *Sala della Pittura veneta*, amb exemplars del segle XVI, principalment; la sala de Francesco Morone, la de Francesco Bon i la de Liberale, monogràfiques amb obres d'aquests autors locals però d'abast més ampli; la *Saletta di Mantegna*, on hi ha obres de temàtica religiosa d'aquest autor barrejades amb altres de Donatello, Bonsignori, o Carlo Cirvelli, i el *Salone Centrale*, amb més pintura veronesa d'època renaixentista. La darrera és la *Sala delle Armi*, amb peces i materials que van del segle XIV al XVII de manufactura llombarda i alemanya, primordialment; hi ha elms, maces, punyals, espases, alabardes, però manquen conjunts complets d'armadures, si bé hi ha peces aïllades.

Del segon pis es retorna al primer, on hi ha les sales de pintura veronesa dels segles XVI al XVIII i que són la *Sala di Paolo Morando*, la dita *Grandi pale cinquecentesche*, la dedicada a Tintoretto i Veronese, l'anomenada *Pittura del Manierismo*, la de *Pittura veronese del primo Seicento*, la del Seicento i, finalment, la de *Pittura del Settecento*.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Sobretot es tracta de peces de joieria del segle XIV d'or, plata, esmalts i pedres precioses com safirs, maragdes, perles, marines, etc. Hi ha molts elements decoratius pertanyents a cinturons i subjecta espases dels que tan sols s'han conservat les peces d'orfebreria; hi ha també anells i fermalls. Aquestes peces van ser trobades el 1938 a la via Trezza de Verona i té especial interès una fíbula del segon quart del segle XIV que

mostra similituds amb les peces d'orfebreria que li són contemporànies, com la Pala d'oro di San Marco, i la forma recorda motius ornamentals gòtics com els rosetons. És interessant perquè mostra un clar testimoni del luxe dels vestits de l'època dels Scala, confirmat amb les riques teles orientals trobades a la tomba de Cangrande I Della Scala. Altres exemples d'indumentària es troben a la sala de les armes i fan referència a la indumentària militar dels segles XIV, XV, XVI i XVII.

Per últim hi ha una petita secció dedicada a aixovars de tombes altmedievales que mostra, entre d'altres objectes, joies d'or, plata, bronze i ferro com anells, arracades, elements decoratius de cinturó, etc.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Al *Museo di Castelvecchio* se celebren un nombre d'entre una i dues exposicions temporals anuals i estan relacionades amb part de les col·leccions exposades. Les mostres temporals dels darrers cinc anys han estat *Per Girolamo Dai Libri pittore e miniatore veronese*; *Vinicio Vianello: il design del vetro*; *Andrea Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*; *Paolo Farinati. Dipinti, incisioni e disegni per l'architettura*; *Carlo Scarpa per Castelvecchio: una sezione dei disegni*; *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe nel medioevo europeo*, i *Peter Eisenman. Il giardino dei passi perduti*. De totes aquestes exposicions només una compta amb representació d'elements d'indumentària, i és la dedicada al Cangrande della Scala, que va incloure l'exposició de les teles trobades a la seva tomba.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Es desconeix.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Si bé es tracta d'un museu de museografia clàssica fa algunes concessions a la didàctica, com reproduccions de quadres en relleu per persones amb disminucions visuals, fulls de sala en diverses llengües, i una pantalla tàctil amb plànols didàctics i reproduccions tridimensionals dels volums del castell on el visitant pot ampliar coneixements sobre l'evolució urbanística i la història de la ciutat, així com sobre els canvis arquitectònics i funcionals del castell i pot visualitzar els esbossos i dissenys que Scarpa realitzà per la restauració del museu.



## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents més enllà de les clàssiques cartel·les de catalogació.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Existeixen activitats didàctiques sobretot dissenyades per les mostres temporals. Desconeixem si hi ha un departament específic.

## MATERIALS PUBLICATS

Es publiquen les guies del museu i els catàlegs de les exposicions temporals.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

Sense observacions particulars.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Casa di Giulietta<sup>620</sup>

T.9

UBICACIÓ: Verona, Italia

WEB: <http://www.comune.verona.it/turismo/Passeggiando/ItinerarioA/giulietta.htm>

ADREÇA: Via Cappello 23, 37121 Verona, Italia

TELÈFON: 045.8034303

DIA DE VISITA: 20 gener 2009

### CARACTERÍSTIQUES

La *Casa di Giulietta* és un espai entre museu i centre d'interpretació de la tragèdia shakespeariana *Romeo and Juliet* ambientada a la ciutat de Verona. El museu es troba ubicat dins un edifici del segle XIII que havia estat propietat de la família Cappello, l'escut de la qual és present al pati d'accés al palauet. Per accedir a aquest pati cap passar prèviament per una profunda arcada que el connecta amb el carrer i que avui en dia està coberta de grafitis i notes de temàtica amorosa deixats pels visitants. La identificació que es feu entre la casa Cappello i els Capuleti va originar la llegenda que aquella fos la casa del personatge fictici de Julieta i a principis del segle XX es va restaurar per recuperar el seu aspecte medieval tant exterior com interior. Actualment presenta una façana de totxo cara vista, una portalada d'arc apuntat d'estil gòtic, finestres trilobulades al primer pis, una galeria externa al tercer pis, que és un afegitó, i el famós balcó des del que els protagonistes de la tragèdia es comunicaven i que és també un afegit del segle XX. Al pati hi ha una estàtua en bronze de Julieta feta per Nereo Costantini.

Pel que fa a la col·lecció del museu es tracta sobretot de peces del segle XVI i XVII entre pintures, frescos, que van aparèixer el 1935 amb les tasques de restauració dels interiors encomanades pel director dels museus veronesos d'aleshores, Antonio Avena, i objectes de ceràmica veronesa com gerres, plàteres, plats, bols, etc. Pel que fa als mobles, hi ha algunes peces originals renaixentistes, si bé molts altres són reproduccions modernes segons models extrets d'iconografia històrica. Cal afegir que així com l'aspecte exterior de l'edifici ha estat modificat parcialment, l'interior ha estat pràcticament del tot reconstruït, ja que no quedava res de l'estructura medieval original.

<sup>620</sup> Font consultada: *Comune di Verona*

<<http://www.comune.verona.it/turismo/Passeggiando/ItinerarioA/giulietta.htm>> [consulta: 30 setembre 2009]

Aquest equipament es complementa amb altres dos elements patrimonials relacionats amb la cèlebre història de Romeo i Julieta i que són la Tomba di Giulietta, pretesament situada al claustre del convent de Sant Francesco al Corso, i la Casa di Romeo, un altre palauet medieval.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

El recorregut per la casa no té un ordre preestablert, més enllà de l'estipulat per la disposició de les habitacions. Com ja hem dit, els interiors, desenvolupats al llarg de tres pisos, són recreacions modernes, ja que pràcticament l'estructura medieval originària s'havia perdut. Les estances recreen diversos espais de la vida quotidiana d'una casa medieval, tal i com podria haver estat la dels personatges de la tragèdia de Shakespeare. Així, hi ha un saló d'acollida de visites a la planta baixa, habitacions i dormitoris, a la segona planta, des d'una de les quals se surt al cèlebre balcó, des del que es diu que i la cuina situada al tercer pis, per evitar la contaminació d'olors i fums de la resta de les estances. Una sala a la golfa amb un foc a terra i amb frescos siscentistes extrets d'altres palauets avui desapareguts clou la visita. Al saló de la planta baixa hi ha sobretot quadres i gravats que reproduïxen diverses escenes de la llegenda de Romeo i Julieta. A les sales de la segona planta hi ha algunes peces de mobiliari i més documentació iconogràfica, com gravats i diverses reproduccions de pàgines de l'obra procedents de diverses edicions, en diferents idiomes i de diverses èpoques, sobretot es tracta de publicacions i iconografia romàntica vuitcentistes. El dormitori compta, a més d'un cofre, un armariet i alguna cadira, amb un gran llit fou realitzat segons models renaixentistes per la pel·lícula de 1968 *Romeo e Giulietta*, de Franco Zeffirelli. Dins dues grans vitrines hi ha reproduccions també d'attrezzo d'un vestit de Romeo i un de Julieta. Sobre un petit àtic dins l'estança dormitori hi ha una petita sala multimèdia. Al tercer pis es troba la cuina amb alguns exemplars de la col·lecció de ceràmiques del museu. I per sobre hi ha una golfa amb un gran saló, on es realitzen banquets i altres celebracions.

Al llarg de tot el recorregut hi ha faristols de fusta en forma de llibre que contenen fragments de l'obra de Shakespeare que fan referència a la sala en què el visitant es troba. Els textos són bilingües, en l'original en anglès i en la traducció italiana; a més, estan acompanyats d'una imatge que il·lustra l'escena descrita.

## ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Es tracta de dues rèpliques de vestits medievals segons concepcions estètiques del Romanticisme del segle XIX. El vestit que correspondria a Romeu es compon d'unes calces estretes bicolors amb braguer encordat, uns borseguins, una camisa i un giponet blanc curt i amb mànigues extraïbles cobert per un sobrevestit curt que deixa al descobert el braguer i les natges, segons la moda del segle XIV i XV, sense mànigues i amb un generós escot rodó de franges bicolors i cinturó. El vestit de Julieta és bicrom, en tonalitats ocre, i consta d'una camisa blanca, un vestit d'escot quadrat i un sobrevestit amb cua, que se cenyeix sota els pits, segons la moda a cavall entre el Trecento i el Quattrocento. Les mànigues són independents del vestit i porten cordills i llaços per lligar-les al vestit i per ajustar-les al braç; a través de les mànigues s'endevina la camisa.

## EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Inexistents.

## EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

No.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Se centren a la sala multimèdia, on hi ha quatre interactius informàtics que consten d'una pantalla tàctil a través de la qual el visitant pot aprofundir en aspectes relacionats amb la llegenda de Romeu i Julieta: pot conèixer el context històric de la ciutat al segle XIV i dels seus governants, pot situar en un mapa didàctic els espais relacionats amb la llegenda, pot aprofundir en la llegenda i les fonts que van inspirar la tragèdia de Shakespeare, pot indagar en el tractament que s'ha fet del mite a la literatura posterior, al cine, al teatre, a la música, a les arts decoratives, a la dansa, etc. Finalment, els interactius tenen una aplicació que permet escriure cartes d'amor a Julieta, les quals són enviades al *Club di Giulietta*<sup>621</sup> una associació cultural que, entre d'altres activitats relacionades amb el mite de Romeu i Julieta, col·lecciona des dels anys trenta del segle XX les cartes dirigides a ella i les respon.

<sup>621</sup> Vegis *Juliet Club*: <<http://www.julietclub.com>> [consulta: 30 setembre 2009]

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Inexistent.

## MATERIALS PUBLICATS

Inexistents.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Il Museo del Loden<sup>622</sup>

T.3

UBICACIÓ: Vandoies-Vintl, Italia

WEB: <http://www.oberrauch-zitt.com/oberrauch-zitt-it.html>

ADREÇA: Via Val Pusteria 1, 39030, Vandoies-Vintl, Italia

TELÈFON: +39 0471 97 21 21

FAX: +39 0471 97 06 03

EMAIL: [info@oberrauch-zitt.it](mailto:info@oberrauch-zitt.it)

DIA DE VISITA: 28 gener 2009

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo del Loden* és sens dubte l'únic museu dedicat a la història d'aquest teixit fet amb llana d'ovella. El museu es troba en la regió alpina italiana de Trentino-Alto Adige o també coneguda com Trentino-Tirol del Sud, d'on és originari aquest teixit que es caracteritza per tenir una gran densitat de fils i un acabat enfeltrat que el dota d'una propietat imprescindible pel clima de la zona: la impermeabilitat al vent i l'aigua. A més és un teixit que manté la calor corporal i prevé de la congelació. Es tracta d'un teixit ancestral que ha estat tradicionalment emprat pels pastors i camperols de la zona i que a partir del segle XIX ha pres visos aristocràtics fins el punt que avui en dia les peces fetes de *loden* són elements de luxe.

El museu es troba dins les instal·lacions comercials d'una de les empreses dedicades a la fabricació i confecció de roba de *loden*, la Oberrauch Zitt, que sembla que es remunta al 1689, si bé el seus orígens més recents daten de mitjans del segle XIX. L'ingrés al museu es fa a través de la botiga i el taulell de venda és al mateix temps el punt d'informació i centre emissor dels bitllets.

Per les seves característiques expositives i discursives el museu està més proper a un centre d'interpretació, ja que fonamentalment mostra l'evolució de la confecció tradicional d'aquest teixit i ho fa bàsicament a través d'elements de museografia didàctica com escenografies ambientals, panells explicatius altament didàctics i elements audiovisuals. Les sales del museu compten, però, amb alguns estris i maquinària que es poden considerar objectes d'arqueologia industrial i de la història de la tècnica.

---

<sup>622</sup> Fonts consultades: el web *Oberrauch Zitt* <<http://www.oberrauch-zitt.com/oberrauch-zitt-it.html>> [consulta: 10 setembre 2009] i *Sud Tirol-Alto Adige* <[http://www.altoadige-suedtirol.it/infoturismo/bambini/museo\\_loden.php](http://www.altoadige-suedtirol.it/infoturismo/bambini/museo_loden.php)> [consulta: 10 setembre 2009].



## DISCURS MUSEOLÒGIC

El recorregut museològic és lineal i tancat i el visitant, a través d'efectes lumínics i atmosfèrics va essent conduït per les diverses sales. El recorregut expositiu consta de quatre àrees temàtiques: una àrea introductòria basada en les sensacions que van originar un teixit tan especialitzat com el *loden*; un seguit de sales que mostren de manera ordenada els diversos processos tècnics tradicionals que culminen en el teixit de *loden*; una sala on es posen de manifest les tècniques actuals de producció d'aquest teixit, i un darrer àmbit on es recorre breument la història d'aquest teixit de la zona alpina.

L'accés al museu es troba a la segona planta de la nau comercial on està ubicat i la porta d'entrada s'obre de manera automàtica. El visitant penetra en un espai fosc i fred, amb una sensació de gran humitat ambiental. Aleshores comença una narració sobre una nena que es perd en la foscor i frondositat del bosc alpí tan sols protegida amb un mantell fet de *loden*. El visitant sent la mateixa fredor i humitat i els sorolls inhòspits del bosc. L'espai subsegüent que s'obre entre la boira de la primera cambra fosca és blanc de neu i gèlid i una cascada d'aigua cau del marc de la porta d'entrada. La cascada desapareix i el visitant pot abandonar els dos espais de sensacions per passar a les sales que reproduïxen el procés tradicional de creació del *loden*.

En la primera sala el visitant ha de sortejar un petit ramat d'ovelles que són figures de fusta recoberts de vellons. Un audiovisual mostra el procés de xollar i una màquina representa el procés de neteja d'impureses de la llana verge que està acompanyat d'imatges de vídeo. A la mateixa sala hi ha una cardadora manual i un panell didàctic mostra els tres passos del procés de cardar. La sala següent està dedicada al procés de filar i compta amb fusos i rodes de filar i un vídeo on es mostra una filadora que reproduïx el procés ancestral ja gairebé perdut. La següent sala reproduïx l'interior domèstic d'una casa rural de la zona amb un parell de telers horitzontals i un text molt breu fa referència a l'aspecte domèstic de la feina de teixir en àmbits rurals; a més, hi ha un altre panell amb iconografia didàctica que mostra els processos bàsics de la teixidura. Penjats com a attrezzo hi ha un barret i una jaqueta de *loden*, juntament amb un sarró i altres peces de vestir. La sala que hi ha a continuació és un cub fosc amb il·luminació dramàtica i amb una museografia conceptual basada en fils que pengen del sostres i acabats amb fusaióles que volen simbolitzar un ordit desordenat. Als fils hi ha etiquetes

amb frases dites i expressions que fan referència al món del teixit. A les parets d'aquest espai, com al llarg de la resta de sales, hi ha números aïllats que criden l'atenció del visitant i quan aquest s'hi acosta pot llegir un brevíssim text on s'explicita què vol dir cada dada numèrica. La següent sala mostra els processos de fer troques, d'ordit i de teixit, entre d'altres processos intermedis, i ho exemplifica amb peces reals i amb vídeos il·lustratius, així com amb panells didàctics. El següent pas, la tintura, s'explica en un petit espai de parets acolorides i es fa amb informacions clares i contundents i amb objectes que il·lustren els diversos processos, sempre acompanyats de breus cartel·les explicatives que ajuden a reforçar el missatge. Les darreres sales del processament tradicional de creació del teixit de *loden* estan dedicades als processos finals: batanar, envellutar, pentinar i enfeltrar. Al final el visitant pot tocar dues peces de *loden* acabades, una pentinada i l'altra enfeltrada per sentir-ne les propietats explicades en sengles cartel·les didàctiques. Aquest recorregut acaba amb una frase feta popular que enllaça amb la narració inicial i que diu: "Con la pioggia e con il vento se ho il loden non mi spavento!".

La gran sala següent està dedicada al procés mecanitzat i modernitzat de producció de *loden* i està introduït per un gran calendari que compta fins a quaranta dies sobre fons vermell i una frase que indica que són quaranta els dies necessaris perquè la llana tonsurada esdevingui roba de *loden*. La sala és allargada i fosca i buida, tan sols hi ha una successió de pantalles que mostren els diversos processos explicats anteriorment, però en la seva versió mecanitzada i al final de la sala hi ha una màquina de teixir informatitzada en ple procés, per tal que el visitant pugi apreciar la velocitat de fabricació actual.

Finalment, al darrer àmbit el visitant hi penetra a través de peces de roba gegants fetes de *loden* i està dedicat a la història del *loden*. Les parets de la sala són grans panells amb iconografia didàctica que estan disposats en forma de fris. Es ressalten sis moments clau de la història del *loden*: els seus inicis entre tribus germàniques i els romans, el seu paper com a vestit de camperols, la seva adopció com a vestit regional al segle XVIII, la seva absorció com a vestit de l'aristocràcia terratinent al segle XIX, el seu ús com a roba esportiva a principis del segle XX i la seva funció actual de roba que simbolitza l'elegància. Cada moment està il·lustrat amb un dibuix sobre fons blanc de personatges que caracteritzen el moment històric acompanyat d'una data orientativa i de dues

oracions breus amb fonts jerarquitzades; al davant hi ha la peça d'indumentària històrica a què es fa referència.

El recorregut finalitza amb una sala semicircular i un gran audiovisual amb fins comercials i que preparen el visitant com a potencial consumidor dels productes que veurà en sortir d'aquesta darrera i última sala del museu.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

En l'exposició permanent hi ha fibres animals i eines i estris de tecnologia tèxtil. A més, hi ha algunes mostres de vestir, tot i que probablement no es tracta d'originals, sinó de reproduccions. Com ja hem dit, hi ha indumentària a mode d'attrezzo en una de les sales de telers i a l'espai dedicat a la història del *loden* hi ha reproduccions de les peces i els vestits de *loden* característics de cada època.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No hi ha exposicions temporals.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

No.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Es tracta d'un museu que cerca l'efectivisme i comunicar un missatge clar i per a assolir aquests objectius es basa en la museografia didàctica. En primer lloc, el disseny del recorregut afavoreix l'actitud receptiva del visitant, ja que és unidireccional i el visitant se sent guiat en tot moment i tranquil de no perdre cap detall. En segon lloc, els espais contenen la informació i objectes necessaris, sense concessió excessos. En tercer lloc, el disseny dels ambients ajuda en la comprensió o percepció del discurs i el fet de combinar colors, textures, sensacions, sorolls i elements conceptuals ho potencia encara més. I, finalment, la informació que s'aporta en cada sala és la mínima necessària i imprescindible, de tal manera que el recorregut dins tot el museu es fa lleuger i no dona lloc a la saturació ni a l'avorriment, i tot això té com a resultat una satisfacció i un aprenentatge per part del visitant.

Són molts els elements de museografia didàctica específics que s'empren, des de panells explicatius amb text didàctic i breu i amb una font de lletra fàcilment llegible per

públics amb disminució visual acompanyats de dibuixos didàctics fins a vídeos senzills d'una duració d'entre un i dos minuts i que, per tant, faciliten la concentració del visitant i el seu aprenentatge. Com ja hem dit, també, el museu juga en alguns moments puntuals amb les sensacions físiques del visitant de manera que l'introdueix i crea una empatia amb allò que se li vol mostrar. Fins i tot en alguns moments es potencia el sentit del tacte. En general es tracta d'un museu altament didàctic i amb un nivell d'interactivitat mental importants, tot i que manquen altres elements que requereixen participació més directa per part de l'usuari.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Sí, veure l'apartat anterior.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No.

#### MATERIALS PUBLICATS

Un fulletó bilingüe en alemany i italià de distribució gratuïta.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

#### IMATGE EDIFICI

No en tenim cap.

#### IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo Egizio<sup>623</sup>

T.9

UBICACIÓ: Torino, Italia

WEB: <http://www.museoegizio.it/>

ADREÇA: V. Accademia delle Scienze, 6,10123 Torino, Italia

TELÈFON: 011 561 7776

FAX: 011 562 3157

EMAIL: [info@museoegizio.it](mailto:info@museoegizio.it)

DATA DE CREACIÓ: 1824

DIA DE VISITA: 31 gener 2009

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo Egizio* de Torino està exclusivament dedicat a l'art i la cultura de l'Egipte Antic, com el de El Caire. Les beceroles del museu es troben a l'entorn d'un objecte de reminiscències egípcies que arribà a Torino a través de Carlo Emanuele I de Savoia, que el va comprar el 1630; es tracta de la *Mensa Isiaca*, una taula d'altar que probablement data del segle I dC i que fou feta a Roma per un temple dedicat a Iside. Gairebé cent anys més tard, Vittorio Amedeo II de Savoia va fundar el *Museo della Regia Università di Torino*, al Palazzo dell'Università, amb una petita col·lecció d'antiguitats del Piemont. El 1757, Carlo Emanuele III encarrega a un professor de botànica, Vitaliano Donati, un viatge a Orient per tal de comprar antiguitats egípcies com mòmies i manuscrits que tinguessin relació amb la *Mensa Isiaca*. Els objectes portats per Vitaliano Donati van ser exposats al museu a partir de 1759 juntament amb la *Mensa Isiaca*.

El *Regio Museo delle Antichità Egizie* va ser fundat el 1824 amb l'adquisició per part de Carlo Felice di Savoia d'una col·lecció de peces que Bernardino Drovetti havia aplegat a Egipte. Aquest personatge piemontès havia seguit Napoleó en algunes de les seves campanyes militars al Nord d'Àfrica i va ser nomenat Cònsol de França a Egipte. Gràcies a la seva amistat amb el virrei d'Egipte va poder vendre les peces a Europa i així fou com Carlo Felice va adquirir una col·lecció de 5.268 objectes entre estàtues, amulets, papirs, esteles, sarcòfags, mòmies, bronzes i altres objectes de la vida quotidiana, que van fer cap al *Palazzo dell'Accademia delle Scienze* de Torino, que és la

---

<sup>623</sup> Fonts consultades: *Fondazione Museo delle Antichità Egizie di Torino* <<http://www.museoegizio.it>> [10 setembre 2009] i DONADONI, A. M. *Museo Egizio*. Giaveno: Barisone Editore, 2008.

ubicació actual. És precisament en aquest primer moment d'arribada de la col·lecció Drovetti a Torino quan Champollion en fa el primer catàleg.

El 1832 la col·lecció del *Museo dell'Università* es trasllada al *Palazzo dell'Accademia delle Scienze* i d'aquesta manera s'unifiquen ambdues col·leccions. Durant el 1871 i el 1893 es realitza el catàleg de totes les obres del museu, sota les ordres de l'aleshores director Ariodante Fabretti i amb la col·laboració de Francesco Rossi i Ridolfo Vittorio Lanzone. Sota la direcció del museu per part d'Ernesto Schiaparelli, a partir de 1894, i del seu successor es realitzen missions arqueològiques a Eliopoli, Giza, la Vall de les Reines de Tebes, Qau el-Kebir, Asiut, Hammamija, Ermopoli i Deir el-Medina a Gebelein, entre d'altres. Aquesta història de la formació de la col·lecció es tancà el 1970, amb la darrera adquisició important del museu, que fou el temple d'Ellesija, donat a Itàlia per Egipte en agraïment del suport tècnic i científic aportat a les campanyes de recuperació dels monuments núbis afectats per la construcció de la presa d'Assuan.

Actualment la col·lecció del museu compta amb més de 32.000 objectes, dels quals 6.500 es troben exposats a les sales, mentre que més de 26.000 es troben als magatzems, sigui per necessitats de conservació o perquè es tracta d'elements d'interès només científic i dels que es publiquen periòdicament els resultats dels estudis que se'n fan. A més de les peces ja citades, com la *Mensa Isiaca* i el temple d'Ellesija, alguns dels objectes estrella de la col·lecció i que donen idea de la resta de peces del fons del museu són un exemplar de lli pintat del període predinàstic de entre el 4300 al 3700 aC provinent de les excavacions de Farina de Gebelein –N. Inv. S. 17138-; la Princesa Redit, una escultura de basalt de la III dinastia del Imperi Antic de la Col·lecció Drovetti –N. Inv. C. 3065-; la mòmia de una tomba inviolada de la V dinastia del Imperi Antic de fa uns 4.400 anys provinent de les excavacions de Schiaparelli a Gebelein – N. Inv. S. 13966-; un model a petita escala d'embarcació provinent de la tomba de Shemes d'Assiut del període intermedi entre la XI i la XII dinasties de l'Imperi Mitjà –N. Inv. S. 8657-; una estela per Djehutinefer i la seva dona Benbu de l'inici de la XVIII dinastia de l'Imperi Nou provinent de Tebes –N. Inv. C. 1638-; les escultures en diorita i basalt del rei Thutmosi III – N. Inv. C. 1376-, la deessa Hathor –N. Inv. C. 694-, el deu Ptah – N. Inv. C. 86- i la deessa Sekhmet – N. Inv. C. 253-; el papir del llibre dels morts de Iuefankh del període ptolemaic provinent de Tebes –N. Inv. C. 1791-; la mòmia i la màscara de cartonatge de lli daurada de Merit de la XVIII dinastia de l'Imperi Nou,

extreta de la tomba de Kha de Deir el-Medina –Nn. Inv. S. 8471, 8473-; el cofre de bellesa de Merit, fet de fusta de sicòmor i amb recipients d'alabastre, vidre i ceràmica i procedent també de la tomba de Kha de Deir el-Medina –Nn. Inv. S. 8479, 8480, 8481, 8483, 8484, 8486, 8487, 8489, 8490-; el retrat pòstum del rei Amenofis I fet amb pedra calcària i amb policromia –N. Inv. C. 1372-, i el retrat d'una ballarina sobre pedra calcària de la XIX dinastia de l'Imperi Nou de provinença indeterminada –N. Inv. C. 7052-.

Pel que fa a l'edifici que és la seu del museu des de la seva creació el 1824, el *Palazzo dell'Accademia delle Scienze*, és un edifici projectat al segle XVII com a escola jesuïta per l'arquitecte Guarino Guarini, sí bé el gruix de les obres el va portar Michelangelo Garove, i que el 1787, després de la supressió de l'ordre dels Jesuïtes, Vittorio Amedeo III de Savoia, rei de Sicília, va convertir per decret en la seu de l'*Accademia Reale delle Scienze*.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

El recorregut de les sales del museu està organitzat cronològicament i temàticament segons es comença per la planta baixa o el primer pis, respectivament, i es desplega al llarg de tres pisos, els dos primers –la planta baixa i el subsòl- han estat actualitzats recentment, mentre que la primera planta respon a criteris museogràfics anteriors.

El recorregut cronològic inicia per la galeria *La storia e le fonti*, que es troba a l'ala esquerra de la planta baixa i són dues sales dedicades a l'època predinàstica i a l'Imperi Antic. Aquestes sales tenen estances adjacent dedicades al desxiframent de jeroglífics i a Jean François Champollion, el seu desxifrador, als noms dels faraons, que apareixen llistats al *Papiro Regio*, i una sala informàtica amb programes d'ordinador que recreen visites virtuals a l'antic Egipte. La següent sala del recorregut cronològic és *I siti provinciali* i ocupa tota la planta soterrada. En aquest espai allargat es disposen les restes extretes dels centres administratius perifèrics al Nil i que es van excavar en les campanyes que es van realitzar del 1900 al 1940, es tracta de les peces del primer període intermedi de l'Imperi Mitjà de Gebelein, Asiut i Qau el-Kebir. Després d'unes escales s'hi accedeix de nou a la planta baixa i s'ingressa en la sala que conté el temple d'Ellesija, dins el qual es pot accedir. A continuació hi ha una gran sala anomenada *Lo Statuario*, ja que està dedicada a les escultures exemptes com esfinx, sarcòfags, taules d'ofrenes amb menjar esculpit, alguns elements arquitectònics i estàtues monumentals



que prefiguren alguns dels faraons i divinitats més famoses. Des del mes de febrer de 2006 la sala ha estat enllestida per l'escenògraf Dante Ferretti i s'anomena *Riflessi di pietra*, ja que juga amb jocs de llums i ombres i reflexes de miralls. Després d'aquesta sala s'ascendeix al primer i últim pis del museu, que com ja hem dit, compta amb l'exposició més clàssica museogràficament parlant.

Les sales expositives de la primera planta contenen objectes quotidians de la vida i de la mort i es troben organitzades atenent a diversos temes com la mort i els difunts, l'escriptura, la teixidura o els déus i la màgia. El recorregut pel darrer pis comença amb les sales funeràries *Le formule funerarie per il defunto*, *I corredi funerari* i *Tomba di Kha e altre* i segueix per la dedicada a l'enclavament de Deir el-Medina. La següent sala és la de *La tessitura*, on s'exposen teles provinents de les tombes reials de la XVIII dinastia, així com instruments per teixir com pinte i fusos de fusta i peces accessoris com sandàlies. Una altra sala és la de *La scrittura*, on hi ha diversos texts jeroglífics, en grec demòtic i en copte, així com fragments de vasos que eren emprats per practicar escriptura o disseny per part dels escribes i els pintors. Les sales adjacents estan dedicades a la vida quotidiana i es troben pintures de la tomba d'Iti amb escenes que mostren ofrenes funeràries, sacrificis d'animals i altres activitats quotidianes com un home que omple un sac de gra o escenes on es dona d'aliment el bestiar, es fa pa, es produeix cervesa o escenes de verema. El recorregut del museu el tanquen tres sales: *L'epoca tarda e l'epoca tolemaica*, *Gli dei e la magia* i *L'epoca Romana e Copta*.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Les exposicions del museu compten amb diverses manifestacions de teixits i d'indumentària, així com dels seus accessoris. Hi ha mostres d'objectes indumentaris que van del cinquè mil·lenni abans de Crist fins els primers segles de la nova era i van des de túniques prisades de lli fins a perruques de cabell natural, passant per pintes, unguentaris de cosmètics, pots de kohl, sandàlies de fibres vegetals, sabates de cuir, llençols, fulles d'afaitar, peces de teler, fusos, planxes de fusta per prisar, benes de les mòmies, i gran quantitat de joies, entre d'altres. Es tracta sens dubte de l'exposició més completa de peces d'indumentària egípcia dins el marc geogràfic sotmès a estudi en la present recerca.

Com ja hem fet esment, una de les peces d'indumentària més importants del museu són restes de lli pintat del període predinàstic, Naqada I, de entre el 4300 i el 3700 aC, que

provenen de les excavacions de Farina a Gebelein i que van entrar al museu el 1930. Aquests fragments de lli pintat es troben a la sala dedicada als assentaments perifèrics que està situada a la planta del subsòl del museu. Es tracta de fragments de lli decorat que van ser trobats en un túmul predinàstic, però que sembla ser que no tenien una funció d'embolcall del cadàver, sinó que estaven situats al costat del mateix. Els fragments són prou grans com a aportar informació sobre el tipus de teler en què van ser produïts. Els dibuixos de les restes exposades representen dues embarcacions, una de diversos remes i amb cabina, remers i comandant, i una altra amb un sol remer i un sol passatger. Hi ha altres fragments que procedeixen de la mateixa tomba i que representen figures femenines ballant i altres escenes, com un home que travessa un hipopòtam amb una llança, que té continuació iconogràfica fins l'Egipte romà.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No hi consten.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Si bé es tracta d'un museu on impera la museografia clàssica, és cert que fa algunes concessions a la didàctica, sobretot en les sales reordenades més recentment. En especial fa ús d'algunes disposicions escenogràfiques que recreen la posició dels aixovars d'algunes tombes i de dibuixos didàctics. També s'utilitzen maquetes i esquemes visuals tridimensionals didàctics. Com ja hem fet esment, la sala de l'estatuària mostra una disposició escènica impactant i que recorre a la interactivitat sensorial i emocional.

L'element didàctic per excel·lència són una sèrie quatre interactius informàtics situats a una de les sales inicials del recorregut dedicada al projecte de la Fundació *IBM Eternal Egypt*. Aquests mòduls consten d'una caixa on hi ha instal·lat el software, la part superior de la qual fa les funcions de quadre de comandament i que conté quatre polsadors i un *joystick*. L'interactiu es completa amb una pantalla. El mòdul permet al visitant fer una visita virtual tant a la geografia i arquitectura exterior com a l'interior de

diversos espais de l'antic Egipte com el temple de Luxor, la tomba de Tutankamon o l'altiplà de Gizeh.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

El departament educatiu del museu és molt actiu i organitza sessions didàctiques per tot tipus de públic que estan realitzats sobre bases pedagògiques que potencien els mètodes per descoberta i que estan fonamentats en el contacte directe amb els objectes conservats al museu. Es realitzen tallers genèrics i temàtics basats en la experiència directa dels alumnes i amb una vessant lúdica que afavoreixi l'aprenentatge. Des del museu es dissenyen activitats a realitzar prèviament a les escoles i centres de secundària, així com les activitats a realitzar al museu i els test d'avaluació de l'aprenentatge. Totes aquestes activitats escolars i familiars es desenvolupen en italià, si bé poden el museu les ofereix, prèvia petició, en altres idiomes, com el francès, l'anglès o l'alemany. El personal que desenvolupa la majoria d'activitats didàctiques són egiptòlegs i arqueòlegs especialitzats en didàctica i formen part de l'empresa de contractació externa que té la concessió dels serveis museals del *Museo delle Antichità Egizie*.

A més, el museu ofereix cicles de conferències i alberga algunes de les sessions i activitats pràctiques del Màster en Egiptologia de la *Università di Torino*.

Finalment, el museu compta amb una biblioteca de lliure accés que conté més de 7.600 volums monogràfics especialitzats, 2.100 publicacions periòdiques, 171 opuscles, 182 tesis de llicenciatura, així com microfilms i altres materials documentals.

#### MATERIALS PUBLICATS

Entre les publicacions del museu hi ha les guies i els catàlegs, així com guies de divulgació i fulletons didàctics per a infants i adolescents com *Alla Scoperta del Museo Egizio di Torino* o *Un viaggio per i più giovani al Museo Egizio*.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo dell'Opera del Duomo di Siena<sup>624</sup>

T.4

UBICACIÓ: Siena, Italia

WEB: <http://www.operaduomo.siena.it>

ADREÇA: Piazza Duomo, 8 - 53100 Siena, Italia

TELÈFON: +39.0577.283048

FAX: +39.0577.280626

EMAIL: [operaduomo@operaduomo.siena.it](mailto:operaduomo@operaduomo.siena.it)

DATA DE CREACIÓ: 1869

DATA DE RENOVACIÓ: 2004

DIA DE VISITA: 3 febrer 2009

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo dell'Opera de Siena* es va fundar el 1869. En un primer moment el nucli de les col·leccions eren escultures, pintures, peces d'orfebreria i els cors provinents de la catedral. Aquesta col·lecció inicial s'ha anat enriquint amb peces artístiques i elements litúrgica provinents de convents i altres entitats religioses desaparegudes i de les parròquies de la diòcesi que no podien mantenir els objectes artístics. A cada nova incorporació de col·leccions alienes les sales i galeries del museu han patit diverses modificacions i reestructuracions. Les dues darreres van ser per afegir-hi, el 1996, l'església de San Niccolò, que va pertànyer al convent de Monna Agnese i únic exemple de l'art tardo barroc de Siena, i, el 2004, per encabir a la *Galleria delle Statue la Vidriera* de Duccio de Buoninsegna, realitzada pel rosetó de l'absis de la catedral. Alguna de les peces més importants que avui s'exposen al museu, i que pertanyen a la col·lecció pintura, escultura, orfebreria i teixits, són: les escultures marmòries com les sibil·les, profetes i filòsofs de l'antiguitat obra de Giovanni Pisano i realitzades entre el 1285 i el 1297 o la *Majestat* de Duccio di Buoninsegna, obra mestra de l'art pictòric sienès i moltes altres escultures de creadors com Domenico Beccafumi, Sano di Pietro, Ambrogio Lorenzetti i Taddeo dei Bartolo; talles de fusta obra de Francesco di Valdambrino o Jacopo delle Quericca, per exemple, i objectes d'orfebreria i argenteria com un aixovar litúrgic de la Capella del Voto fet d'esmalt, plata, or i cristall de roca, entre d'altres.

<sup>624</sup> Fonts: *Opera della Metropolitana* <<http://www.operaduomo.siena.it>> [darrera consulta: 18 setembre 2009] i TAVOLARI, B. *Guía. El museo dell'opera de Siena*. Livorno: Sillabe, 2007.

El museu forma part del gran complex visitable de *l'Opera della Metropolitana*, que compta, més de la catedral i el museus, de la *Libreria Piccolomini*, la cripta, el *Battisterio San Giovanni* i l'*Oratorio San Bernardino*. El museu es troba en una àrea de la nau dreta de l'anomenat "Duomo Nuovo", que es començà a construir el 1339 i que quedà interromput després de l'epidèmia del Pesta Negra del 1348.

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

Les sales expositives del museu es troben disposades al llarg de tres pisos i l'accés al museu es troba a la segona planta, a la que s'accedeix a través d'una escalinata. Les peces de la col·lecció es troben exposades segons criteris temàtics que organitzen els objectes artístics segons la seva naturalesa, el material de què estan fets, els seus creadors o el seu origen. Així, la primera sala, que com ja hem dit es troba al segon pis, és la *Sala della Madonna degli occhi grossi*, anomenada així perquè la seva peça estrella és una taula pintada al temple on apareix la Verge amb el nen i que data del segon quart del segle XIII. La resta de peces són també totes pintures sobre fusta obra de diversos pintors dels segles XIII al XVI, principalment. La segona és la *Sala Alfieri*, que era un petit teatre que es cremà al segle XVIII i porta el nom del poeta i dramaturg Vittorio Alfieri; en ella s'hi troben exposades pintures de gran valor de la segona meitat del segle XV i del segle següent, en combinació amb paraments d'altar confeccionats en seda brodada. El recorregut del museu continua amb la *Sala Arazzi*, és a dir, la Sala dels tapissos, que es troba revestida en la seva totalitat per paraments murals del segle XVII realitzats en vellut contraratllat teixit en or i provinents de l'abolit convent de les Clarisses de Campansi. Aquesta sala acull l'exposició de la col·lecció tèxtil del museu catedralici. El darrer espai expositiu del segon pis és el "*Facciatone*", la sumptuosa façana inacabada del "Duomo Nuovo" revestida de marbres blancs i negres i a la que s'accedeix a través d'una escala de cargol.

Del "*Facciatone*" s'accedeix al primer pis, on hi ha la sala del tresor, que recull diversos adorns i peces religioses d'arts aplicades que provenen en gran nombre de la catedral de Santa Maria Assunta. Hi ha calzes, reliquiàries, recipients, creus, corones i altres objectes similars realitzats entre els segles XIV i XIX. Tot seguit es troba la Sala Duccio, consagrada fonamentalment a aquest pintor de l'escola sienesa del segle XIV, i l'obra mestra que s'hi exposa es la *Maestà*, feta entre 1308 i 1311. Es tracta d'un gran retaule de 370 x 450 cm pintat tant per la part anterior com per la posterior. La següent sala està

dedicada a les talles de Jacopo della Quercia que provenen de l'església de San Martino i que representen els sants Antoni Abad i Bartomeu, Joan Baptista i Joan Evangelista, i la Verge amb el Nen. La darrera sala de la segona planta és la *Sala dei Cartoni*, que pren el nom dels cartrons amb els dissenys que il·lustren la decoració marmòria del terra de la catedral.

De la *Sala dei Cartoni* es descendeix a la planta baixa, a la *Galleria delle Statue*, que és un gran i únic ambient amb set arcades realitzat per l'arquitecte Giuseppe Partini el 1867. Al llarg de la sala es disposen estàtues amb una il·luminació gairebé teatral que n'emfatitza els volums. Es tracta d'una de les col·leccions més importants d'estatuària marmòria italiana del finals del segle XIII, realitzades per Giovanni Pisano per la part inferior de la façana de la catedral durant el període en què en fou mestre d'obres. Es tracta de talles que representen profetes i reis de l'Antic Testament, així com filòsofs, que tenien com a objectiu enaltir la figura de la verge, patrona de la ciutat. Al voltant de les parets s'hi troben també petits relleus a mode de tabernacles amb els avantpassats de Crist, així com una Verge amb Nen, tot obra de l'escola de Nicola Pisano. Hi ha altres relleus i estàtues relacionades amb la figura de la Verge, així com la vidriera de Duccio Buoninsegna amb imatges de l'enterrament, l'Assumpció i la coronació de la Verge, i dels sants protectors de Siena i dels Quatre Evangelistes.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Com ja hem dit, els elements indumentària es troben tant al segon pis, a la sala dels tapissos i la *Sala Alfieri*, com al primer pis, a la sala del tresor. A la *Sala Alfieri* hi ha sobretot paraments d'altar dels segles XV al XVII i a la sala dels tapissos, a més de les peces que decoren les parets, hi ha vitrines on s'exposen túniques litúrgiques de fetes de materials precisos i brodades en or i plata, que es troben col·locades en ordre cronològic. Hi ha des d'exemplars del segle XV elaborats en vellut brillant fins túniques del segle XX, com una de seda blanca que el 1908 fou donada per Margarida de Savoia a l'aleshores director de l'*Opera della Metropolitana*, passant per una sèrie del segle XVII de la família Chigi delle Rovere i provinents de la capella de la Verge del Vot de la catedral i models també setcentistes de gust rococó amb decoracions en plançons de flors. Pel que fa als objectes del tresor, hi ha sobretot bàculs i fermalls de mantells i capes pluvials, així com mitres decorades amb pedres precioses i cobrecalzes brodats.

## EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Inexistents.

## EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No.

## MATERIALS PUBLICATS

A més de la guia del museu, el *Museo dell'Opera del Duomo di Siena* publica també monogràfics sobre les seves col·leccions i la seva història com *Figlia del tuo figlio. La maestà di Duccio di Buoninsegna; I Maestri del Pavimento del Duomo di Siena (1369-1562); La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena; Museo dell'Opera – Siena; Santa Caterina da Siena, i Il concilio di Pavia-Siena 1423-24. Verso la crisi del conciliarismo*. Finalment, també es publica una col·lecció de quaderns d'investigació, amb títols com *Il Duomo come libro aperto; La ricerca delle origini; Ianua Coeli. Dalla porta del tempio all'immagine di Maria, i Imago Virginis*.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI





IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo di Palazzo Davanzati<sup>625</sup>

T.1

UBICACIÓ: Firenze, Italia

WEB: <http://www.firenzemusei.it/davanzati/>

ADREÇA: Via Porta Rossa, 13, Firenze, Italia

TELÈFON: 0552388610

FAX: 055 289805

EMAIL: [museo.davanzati@polomuseale.firenze.it](mailto:museo.davanzati@polomuseale.firenze.it)

DATA DE CREACIÓ: 1910

DATA DE RENOVACIÓ: 1956

DIA DE VISITA: 4 febrer 2009

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo di Palazzo Davanzati* també es conegut com a *Museo della Casa Fiorentina Antica*, perquè pretén reproduir l'aspecte d'un palau florentí medieval i per aquest motiu fou moblat i decorat amb peces procedents d'altres museus florentins, així com de donacions i adquisicions a antiquaris i privats.

L'edifici és un exemple gairebé únic de l'anomenada "abitazione fiorentina" del segle XIV i que arquitectònicament se situa entre la torre medieval i el palau renaixentista. Fou construït a mitjans de segle per la família de mercaders Davizzi i a principis del segle XVI passà als Bartolini. El 1578 passà a una altra família de mercaders, els Davanzati, a qui va pertànyer fins el 1838 i de la que encara manté el nom, a més del gran escut que presideix la façana. Quan el darrer Davanzati morí, el 1838, es va subdividir en diversos apartaments. El 1904 l'edifici fou comprat per Elia Volpi, un antiquari que el va fer restaurar segons el seu estil originari. Només sis anys més tard el va obrir al públic per primer cop com a museu privat "della Casa Fiorentina antica", amb gran èxit i acceptació tant per part dels viatgers com dels col·leccionistes. En els anys successius va canviar de propietari i es van subhastar part dels mobles, objectes i decoracions del palau diverses vegades fins que el 1951 l'edifici fou adquirit per l'Estat italià, que el va destinar definitivament a museu amb mobles, objectes i pintures extrets d'altres museus florentins, de donacions i de compres i finalment. El museu va reobrir el 1956.

---

<sup>625</sup> Font principal emprada en la realització de la fitxa: el web dels *Firenze Musei* <<http://www.firenzemusei.it/davanzati/>> [darrera consulta: 30 setembre 2009]

En l'actualitat, el museu ha passat per un llarg procés de restauracions per fases que van començar la darrera dècada del segle XX i que finalitzà a mitjans del 2009.

Pel que fa als fons del museu, l'arquitectura de l'edifici i la decoració mural típica de les cases florentines del segle XIV són elements patrimonials per se. Hi ha pintures tant de gènere profà com religiós, entre les que cal destacar la *Madonna col Bambino e santi* de Lorenzo Monaco, de 1410, l'obra *Giuseppe condotto in carcere* de Francesco Granacci i el quadre circular del Maestro del Cassone Adimari que representa *Il gioco del civettino*. El museu té també escultures i una col·lecció important de ceràmica i majòlica dels segles XIV al XVIII. A més, el museu compta amb objectes de la vida quotidiana de les classes altes florentines, com són aquells instruments i objectes relacionats amb el treball femení del teixit, el brodat, el filat, el cosit, i altres. També presenta part de la col·lecció d'encaixos tant italians com estrangers que atresora. Finalment, el museu té un ampli espectre de mobles, tapissos i altres peces de decoració i guarniment adients a una llar patrícia florentina del Trecento al Seicento.

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

L'edifici del museu s'articula al llarg dels tres pisos del palau, al que s'hi accedeix per la porta principal, que dóna a una gran sala rectangular, que era l'antiga llotja privada de la família i que estava oberta al carrer. D'aquesta sala que ara fa la funció de recepció s'accedeix al pati central a l'entorn del qual s'organitzen les escales d'accés a les diverses plantes del palau. A través d'una gran escala de pedra sobre arcs rampants i mènsules es puja al primer pis, que està estructurat en un gran saló, la sala anomenada dels "*pappagalli*", un estudi i la sala dita dels Pavoni. Al saló, que es troba sobre la llotja de la planta baixa i que té un sostre de fusta policroma amb grans bigues transversals que recullen l'estructura suportada sobre petites bigues longitudinals, hi ha sobretot elements de decoració com tapissos en franges verticals, objectes d'arts decoratives, pintures i mobiliari. A través d'una porta s'accedeix a una petita sala on es troba exposada la col·lecció de brodats i d'encaixos d'agulla i de boxets fets a Europa entre els segles XVII i XX. També hi ha "*imparaticci*", és a dir, fragments de tela on es practicaven diferents puntades per aprendre a brodar. A més, hi ha una petita col·lecció molt heterogènia d'objectes relacionats amb les tècniques tèxtils com rodes de filar, aspis, xolladores, coixinets per fer puntes, llançadores de teler, portabobines de fil, estoigs i arquetes de cosir, petites planxes, tisores, etc. A continuació hi ha la sala dels

lloros, dita *Sala dei Pappagalli*, per la decoració pictòrica de les parets que imiten cortinatges amb motius geomètrics dins els quals hi ha figures de lloros. El terç superior de les parets està decorat amb arbres i una petita franja d'arcuacions. Es tracta d'un salonet per menjar que està presidit per un foc a terra. Als armariets i prestatges de la sala hi ha la col·lecció de ceràmica florentina, umbra i del Lazio dels segles XIV al XV. Hi ha també diversos elements mobles com cadires, taules i atiadors. A través d'aquesta sala s'hi passa al *Studiolo*, que conté sobretot quadres i alguns plats de majòlica de la fàbrica Montelupo del segle XVII i alguns objectes decoratius de terracota. El recorregut per la primera planta finalitza amb la *Sala dei Pavoni*, que és una cambra coberta de frescos i amb un sostre pla de fusta. La meitat inferior de les parets mostra decoracions geomètriques i la part superior està decorada amb arcades a mode de fornícula dins cada una de les quals hi ha escuts heràldics de famílies aliades dels Davizzi, i molts d'ells estan acompanyats de figures de galls d'indi. Les peces estrelles de l'estança són un llit "*alla genovese*" de manufactura toscana de la segona meitat del segle XVI i un bressol llombard del segle XVII.

Des del passadís que dona al pati es prenen les escales per accedir al segon pis, que està constituït per una habitació, un menjador, un salonet i un gran saló. El gran saló, que està situat a sobre del saló de la primera planta, conté, entre d'altres objectes, un arbre genealògic dels Davanzati, la col·lecció de terracotes esmaltades dels segles XVII i XVIII, disposades en armariets i prestatgeries contemporànies a les peces, i una sèrie de tapissos en columna que daten del segle XVI, així com un tapís flamenc del segle XV. Contigu al saló hi ha un menjador, anomenat *Sala da pranzo*, que conserva diversos exemplars de terracota esmaltada italiana, entre les que hi ha la col·lecció de salers del segle XVIII, i varis baguls dels segles XV i XVI. El següent ambient és una petita saleta que coincideix en dimensions i forma amb la saleta del primer pis i conté sobretot exemples de pintura sobre taula de factura toscana i umbra del segles XV i XVI, principalment. Les estances del segon pis conclouen amb una cambra, situada a sobre de la cambra del primer pis. Es tracta de l'única estança de la segona planta que conserva la decoració parietal i que consisteix en decoracions geomètriques coronades per un gran fris amb escenes de la llegenda medieval de la *Castellana di Vergi*. En aquest cas el llit té dossier i és original del segle XVI, si bé presenta afegitons del segle XIX. Aquí també hi ha un bressol, un mirall, cofres, cadires i altres peces de mobiliari.

El tercer pis allotja la cuina, que avui presenta diversos mobles del segle XVI. Al costat hi ha una estança que es correspon a l'espai ocupat pels salons als pisos inferiors.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Els elements relacionats amb la indumentària presents a les estances del palau són de diversa naturalesa. Sobretot es tracta de tapissos decoratius, alguns historiatos, d'altres amb decoracions geomètriques que es troben repartits sobretot al llarg dels dos grans salons del palau i a les saletes anomenades *studiolo*. Es tracta principalment de peces de manufactura florentina del segle XVI, si bé hi ha un tapís que representa la història de David i Betsabé d'origen flamenc i que data del segle XV.

Especialment important és la col·lecció d'encaixos d'agulla i a boxets que van del segle XVII al XX i que es mostren acompanyats de brodats, molts dels quals són peces de prova que les dones empraven per aprendre o millorar-ne la tècnica. Junt amb aquesta col·lecció hi ha també diversos utensilis antics de labors femenines com petits telers, rodes per filar, fusos, llançadores, caixes de costura, etc.

Finalment, la indumentària de la llar hi és present a través dels cobrellits dels llits i bressols dels dormitoris, dels entapissats d'algunes cadires, del dosser d'un dels llits, etc.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

No hi ha dades.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents, si bé la contextualització que aporta la combinació d'estances amb objectes més o menys relacionats amb el seu antic ús ajuda a la comprensió dels espais i les peces.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Alguns panells explicatius sobre l'art i la manufactura d'encaixos i altres productes tèxtils que, en qualsevol cas, que no reuneixen els criteris mínims per ser considerats didàctics.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Depèn de la xarxa del *Polo Museale di Firenze*.

#### MATERIALS PUBLICATS

No en tenim notícies. Si bé com que el museu acaba de finalitzar un procés de restauració que ha durat més de deu anys, és possible que en breu es publiqui la nova guia.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo Nazionale del Bargello<sup>626</sup>

T.1

UBICACIÓ: Firenze, Italia

WEB: <http://www.firenzemusei.it/bargello/>

<http://www.polomuseale.firenze.it/bargello/>

ADREÇA: Via del Proconsolo, 4, Firenze, Italia

TELÈFON: +39 055 2388-606

FAX: +39 055 2388-756

EMAIL: [museobargello@polomuseale.firenze.it](mailto:museobargello@polomuseale.firenze.it)

DATA DE CREACIÓ: 1865

DIA DE VISITA: 4 febrer 2009

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo Nazionale del Bargello* alberga una de les col·leccions d'escultura més importants d'Itàlia, en especial de factura toscana. No va ser fins el 1859 que es va decidir que l'antic *Palazzo del Podestà*, un cop restaurat, donés cabuda al futur museu, projecte que es culminà el 1865 quan fou inaugurat tot coincidint amb les celebracions en honor a Dante Alighieri. En aquell moment es va inaugurar amb dues exposicions dedicades a Dante i l'art medieval i hi van participar col·leccionistes privats que van oferir objectes en dipòsit per tal de contribuir a la formació del museu. En aquesta primera fase es van organitzar a la planta baixa dues sales d'armes amb peces del que restava de l'*Armeria Medicea* i del guarda-roba del Palazzo Vecchio, al temps que es muntava una sala d'escultura del Quattrocento i del Cinquecento. Al primer pis es van exposar les escultures del saló del Cinquecento del Palazzo Vecchio. Aviat s'hi van afegir les escultures en bronze i marbre que s'exposaven als Uffizi, les col·leccions d'arts aplicades en origen pertanyents als Medici i conservades als Uffizi i al Palazzo Pitti –ambres, iveris, orfebreria, majòliques, esmalts, petits bronzes, etc.-. S'hi van afegir també a les col·leccions del museu objectes sacres provinents dels edificis religiosos desamortitzats després de la unificació italiana.

Però no fou fins el centenari de Donatello, el 1887, que el museu no es va consagrar com a museu d'escultura. En aquell moment, el primer pis va recollir nombroses escultures de l'artista, com el Sant Jordi del tabernacle d'Orsanmichele; i des d'aquell

---

<sup>626</sup> Fonts emprades: PIO, R. *Museo Nacional del Bargello. Nuevo catálogo general*. Firenze: Bonechi, 1990; *Firenze Musei*: <<http://www.firenzemusei.it/bargello>> [consulta: 10 agost 2009], *Polo Museale*: <<http://www.polomuseale.firenze.it/bargello>> [darrera consulta: 19 setembre 2009]



moment la gran sala del primer pis s'ha consagrat a les obres de Donatello i dels escultors del primer Quattrocento florentí.

A finals del segle XIX el museu es va ampliar amb noves donacions de privats, entre les que hi ha la de l'antiquari lionès Louis Carrand, amb 3.236 objectes de gran qualitat i de gran varietat. Altres donacions com la de Conti, Ressiman i Franchetti, on hi predominen també les arts aplicades, van acabar per caracteritzar el museu com a museu d'escultura i arts aplicades.

El museu està ubicat, com hem dit, al Palazzo del Potestà, que data del 1255. Quan el 1502 va passar a ser seu del Consell de Justícia i de la policia, el cap d'aquesta era anomenat "il Bargello", mot que dóna nom al museu actual. Des d'aleshores fins el 1857 l'edifici fou presó i ho deixà de ser quan aquesta fou traslladada a l'antic convent "delle Murate". Des d'aquell moment començaren les tasques de restauració de l'edifici, dutes a terme per Francesco Mazzei.

El museu forma part d'un gran ens gestor que és el *Polo Museale di Firenze* i que agrupa i gestiona conjuntament els museus públics més importants de la ciutat: la *Galleria degli Uffizi*; *Museo Nazionale del Bargello*; *Corridoio Vasariano*; *Museo delle Cappelle Medicee*; *Gabinetto Disegni e Stampe*; *Museo di San Marco*; *Museo di Palazzo Davanzati*; *Galleria dell'Accademia*; *Giardino della Villa medicea di Castello*; *Dipartimento degli Strumenti Musicali*; *Villa medicea della Petraia*; *Villa medicea di Poggio a Caiano*; *Palazzo Pitti*; *Villa medicea di Cerreto Guidi* e *Museo Storico della Caccia e del Territorio*; *Galleria Palatina e Appartamenti Reali*; *Galleria d'arte Moderna*; *Cenacolo di Ognissanti*; *Galleria del Costume*; *Cenacolo di Andrea del Sarto*; *Museo degli Argenti*; *Cenacolo di Fuligno*; *Museo delle Porcellane*; *Cenacolo di Sant'Apollonia*; *Giardino di Boboli*; *Chiostro dello Scalzo*, i *Chiesa e Museo di Orsanmichele*.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

El recorregut es disposa al llarg de tres pisos amb un ordenament clàssic de les sales que respon a criteris temàtics. Els espais i sales expositives del museu són els següents: *Il Cortile*; *Sala di Michelangelo e della scultura del Cinquecento*; *Sala degli Avori*; *Cappella di Maria Maddalena e Sagrestia*; *Collezione Carrand*; *Collezione Islamica*; *Salone di Donatello e della Scultura del Quattrocento*; *Verone*; *Sala della scultura del Trecento*; *Sala delle Maioliche*; *Sala del Verrocchio e della scultura del secondo*

*Quattrocento; Sala dei Bronzetti; Sala di Andrea della Robbia; Sala di Giovanni della Robbia; Sala dell'Armeria, i Sala della Scultura barocca e del Medagliere.*

Donada l'extensió dels espais expositius el museu proposa tres recorreguts temàtics que són l'*Itinerario attraverso la scultura*, *Il microcosmo delle Arti Figurative* i la *Sala delle Armi*. El primer, l'itinerari a través de l'escultura és el més llarg i ressegueix espais de les tres plantes del museu; passa pel *Cortile*, el *Verone* i per la *Sala di Michelangelo*, a la planta baixa, per la *sala di Donatello*, la *Sala del Trecento* i el *Cortile* i el *Verone* del primer pis, i per la *Sala dei Bronzetti*, les sales d'Andrea i de Giovanni della Robbia, la *Sala del Verrocchio* i la del *Medagliere*, al segon i darrer pis. L'objectiu de l'itinerari és seguir el desenvolupament de l'escultura toscana, tot partint d'alguns exemples refinats de finals del segle XIII i del XIV i seguint amb obres mesters de l'escultura del Renaixement florentí entre les que hi ha algunes de les obres cabdals de Donatello, Verrocchio, Cellini, Giambologna, Michelangelo, Lucca della Robbia, moltes de les quals provenen de les col·leccions dels Medici; sense oblidar una col·lecció interessant de petites escultures en bronze que reproduïxen les originals.

Pel que fa al recorregut anomenat *Il microcosmo delle arti figurative* se centra en la vasta col·lecció d'objectes artístics de diverses tipologies, gran part dels quals provenen de les donacions de Louis Carrand, fetes al museu el 1888. Aquest recorregut comprèn quatre galeries del primer pis: la *Sala Islamica*, la *Sala Carrand*, la *Sala degli Avori* i la *Sala delle maioliche*. En aquestes sales es poden veure objectes de gran varietat tipològica, estilística, de motius decoratius, tècniques i materials. La Sala Carrand és la més eclèctica, on hom pot trobar des de joies a esmalts, passant per instruments científics i miniatures pictòriques.

El tercer itinerari és el més breu, i es desenvolupa al tercer pis, a la sala de les armes, que recull el que resta de la col·lecció d'armes i armadures dels Medici, en gran part dispersada a finals del segle XVIII, i que compta amb 865 peces. Les donacions de les col·leccions Carrand i Resson van ampliar aquest nucli inicial. S'hi troben armes de parada, de justes, de caça i de guerra de procedències geogràfiques diverses –italiana, alemanya, persa, etc.-. Entre els objectes més destacats hi ha una sella de parada, revestida d'ivori tallat esculpits i pintat, una armadura de nen alemanya del segle XVII, realitzada per Cosimo III de Medici; un joc d'armes tant pel combat a peu com a cavall de Francesco I de Medici; una cuirassa de Cosimo I “alla romana” i amb cap de Medusa i grifs; escuts amb relleus de figures mitològiques, com un amb el cap de

Medusa i decorat en or i mareperla d'origen persa i un altre amb les imatges de Venus i Cupido pintades muntant monstres marins; un collar d'esclau d'acer de manufactura alemanya del segle XVI, un "buratto", un maniquí emprat pel torneig anomenat *La Giostra del Saracino* i que podria haver pertangut a Lorenzo "*il Magnifico*".

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Pel que fa a la indumentària el museus sobretot mostra peces d'indumentària militar, en la sala de les armes, i joies, amb exemples d'artesanía galo-romana, de joieria burgunda, bizantina i fins i tot exemplars del segle XVIII europeu. Moltes d'aquestes peces provenen de la col·lecció Carrand i cal destacar les peces medievals d'origen franc. Moltes d'elles tenen un origen arqueològic, ja que provenen de tombes reials en la gran majoria, com la de la reina Arnegundis, de la cripta de la catedral de Saint Denis, la de Hochfelden, també a França o les de Rügenach i Köln-Junkesrdorf a Alemanya. Hi ha agulles d'or, esmalt i pedres precioses per fermar els vels femenins, arracades de grans anelles amb peces polièdriques inserides, molt típiques de l'orfebreria franca, fíbules arrodonides en forma de rosseta d'or i argent, fermalls amb formes zoomorfes, fíbules amb forma d'estrep d'or i plata esmaltada característiques del període, etc.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Tots els museus del Polo Museale florentí tenen centralitzat el departament didàctic en un edifici contigu als Uffizi i que aporta suport i accions didàctiques especialment a escoles de la província de Firenze, Prato i Pistoia. El departament realitza programes específics, disposa de tallers i laboratoris experimentals, organitza classes als museus i dissenya itineraris a tots els museus de la *Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze*.

En concret el Bargello és un dels museus més visitats per estudiants d'art i les seves escultures i peces d'arts aplicades són reproduïdes constantment, de tal manera que el visitant conviu a les sales amb aquests estudiants.

#### MATERIALS PUBLICATS

Des del *Polo Museale di Firenze*, una agrupació dels principals museus es realitzen moltes publicacions tant de les guies dels museus com dels catàlegs de les seves col·leccions i de possibles exposicions temporals.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo del Tessuto di Prato<sup>627</sup>

T.7

UBICACIÓ: Prato, Italia

WEB: <http://www.museodeltessuto.it/>

ADREÇA: Via Santa Chiara 24, 59100 Prato, Italia

TELÈFON: +39 0574 611503

FAX: +39 0574 444585

EMAIL: [info@museodeltessuto.it](mailto:info@museodeltessuto.it)

DATA DE CREACIÓ: 1975

DIA DE VISITA: 5 febrer 2009

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museo del Tessuto di Prato* és el centre cultural dedicat a la revalorització de l'art i producció tèxtil antiga i contemporània més gran i important d'Itàlia.<sup>628</sup> L'origen del museu data de 1975 i neix associat a l'*Istituto Tecnico Industriale Tullio Buzzi*. Des de 2003 el gestiona la *Fondazione Museo del Tessuto di Prato* que és un organisme conjunt format per una representació de la *Camera di Commercio, Industria e*

---

<sup>627</sup> Fitxa realitzada amb les fonts següents: AAVV. *Il Museo del Tessuto di Prato nell'Ex Fabbrica "Campolmi". Il recupero di un importante complesso d'archeologia industriale per il più grande museo tessile in Italia*. Firenze: Polistampa, 2003; AAVV. *Museo del Tessuto di Prato. Trenta anni di donazioni*. Prato: Museo del Tessuto, 2007, i *Museo del Tessuto di Prato* <<http://www.museodeltessuto.it>> [consulta: 21 agost 2009]

<sup>628</sup> La seva missió és una declaració d'intencions exemplar sobre el paper de la societat del coneixement en la recuperació del passat i en la transmissió dels valors patrimonials:  
"Il Museo del Tessuto di Prato è un' istituzione culturale nata con lo scopo di promuovere lo studio, la **valorizzazione e la promozione dell'arte e della tecnica tessile antica e contemporanea**, in tutte le sue forme ed espressioni.

Attraverso un approccio integrato a queste tematiche e uscendo da schemi di rigida specializzazione, l'obiettivo del Museo è quello di raggiungere fasce di utenza sempre più ampie e soddisfare – attraverso l'erogazione di attività e servizi di natura educativa - le diverse esigenze di fruizione delle collezioni e dei servizi museali.

Il Museo si pone al servizio dei cittadini residenti, dei turisti, degli studenti, degli studiosi e degli operatori di settore come luogo di crescita per lo sviluppo della creatività, della conoscenza e delle competenze dell'individuo.

La **qualità dei servizi e delle attività** rappresenta il motivo ispiratore del Museo, che, grazie ad un attivo e costante confronto con altre istituzioni affini di ambito locale, nazionale ed internazionale, si impegna a mantenere un costante aggiornamento degli strumenti e delle metodologie applicate alle diverse aree di intervento.

Un aspetto particolarmente importante è la forte radicazione di questa istituzione nel **territorio pratese**, un'area che dall'Alto Medioevo fino ai giorni nostri riconosce nella produzione di tessuti un fattore determinante della propria identità culturale, sociale ed economica.

Rispetto al distretto tessile di Prato, il Museo si propone come luogo di **recupero della memoria storica**, ma ambisce anche a rappresentare l'interfaccia culturale del contesto produttivo contemporaneo e ad essere parte attiva nelle dinamiche di **valorizzazione della cultura tessile dell'area**."

Extret del web *Museo del Tessuto di Prato*: <<http://www.museodeltessuto.it/il-museo/la-missione>> [consulta: 21 agost 2009]

*Artigianato di Prato*, per l'Ajuntament i la diputació de Prato i per la *Unione Industriale Pratese*. Pel que fa a les activitats de la fundació, es financen a través de la *Fondazione Cassa di Risparmio di Prato e Cariprato*.

Després d'haver residit a les instal·lacions de l'*Istituto Tecnico Industriale Tullio Buzzi* i al *Palazzo Comunale*, des del 2003 la seu del museu es troba a la *Cimatoria Campolmi Leopoldo e C*, un monument d'arqueologia industrial tèxtil del segle XIX i l'únic centre productiu vuitcentista que roman dins les muralles medievals de la ciutat. Hi ha evidències documentals de la tradició tèxtil d'aquest enclavament del segle XIV, moment en què hi havia una *gualchiera*, és a dir, un edifici destinat a la *follatura* de roba, i que deu el seu emplaçament a la proximitat d'un dels canals artificials que des de la primera meitat del segle XIII van permetre aprofitar les aigües del riu Bixenzio per la producció tèxtil i que per aquest motiu rebia el nom de canal o *Gora delle Gualchiere*. L'església va adquirir l'edifici i el transformà en un molí de cereals actiu fins el segle XVIII i que passa a mans privades amb la supressió dels convents en l'era revolucionària. Finalment, el 1863, el molí passa a mans de Vincenzo Campolmi, Luigi Cecconi i David Alphandery que el transformen en l'*Opificio idraulico Campolmi*, una fàbrica d'acabat i ennobliment de teixits que va prosperar al llarg del segle XIX i que marcà un canvi en la vida de la ciutat. Aquesta fàbrica es considerada tot un símbol de la història de la indústria de Prato i va ser el bressol de tota una escola de tècnics i empresaris tèxtils que hi van aprendre els secrets de l'ennobliment del teixit i va estar activa fins el 1994.

L'estructura de la fàbrica consisteix en un quadrilàter estructurat en dos pisos al voltant d'un pati rectangular on al centre hi ha una gran tina allargada per recollir l'aigua de la pluja i una xemeneia de maó de quaranta metres d'alçada.

La col·lecció del museu compta amb 6.000 peces de relleu internacional, que van de l'època paleocristiana als nostres dies, i s'ha creat a través de donacions d'individus privats i d'ens privats i públics com l'*Associazione Ex Allievi Istituto Tecnico Industriale Tullio Buzzi*, l'*Associazione Amici del Museo del Tessuto*, el *Comune di Prato*, la *Cariprato* i l'*Unione Industriale Pratese*. Pel que fa als principals nuclis temàtics i seccions en què s'organitzen els fons del museu són: *Tessuti archeologici*; *Tessuti e paramenti sacri*; *Tessuti e manufatti ricamati*; *Tessuti ed abiti etnici*; *Campionari pratesi*; *Bozzetti e tessuti d'artista*; *Tessuti contemporanei*; *Abiti e accessori*; *Macchinari*; *Figurini di moda*, i *Libri antichi*.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

Dins l'antiga fàbrica Campolmi el *Museo del Tessuto* ocupa la planta baixa i el primer pis de l'ala occidental, un total de 2.400m<sup>2</sup> de superfície que inclou els espais expositius, les oficines, la botiga, la recepció i bitlletoria, les sales de conservació i restauració i els magatzems i arxius de la col·lecció. Pel que fa a la resta de l'edifici està en procés de restauració per traslladar-hi la biblioteca pública de la ciutat.

Les col·leccions eclèctiques del museu s'exposen al llarg de sis àrees expositives temàtiques –*area di familiarizzazione, sala storica, antica caldaia, sala Prato Città Tessile, sala dei tessuti contemporanei i sala delle mostre temporanee*– i els criteris emprats a gairebé totes les seccions contemplan la rotació periòdica dels objectes per oferir, d'una banda, un aspecte dinàmic i afavorir l'efecte repetició de visita, i, d'altra banda, per assegurar la conservació dels teixits exposats, així com per actualitzar les seccions contemporànies.

Pel que fa a l'àrea anomenada *familiarizzazione*, es troba a l'inici del recorregut del museu i està dedicada a la iniciació dels visitants no experts en el tema de la producció tèxtil tant artesanal com industrial. Així, doncs, es tracta d'una sala didàctica on es presenten les diverses fibres tèxtils, així com les principals fases de la producció de teixits –filatura, teixidura i tintura– i el complet cicle de transformació de la matèria prima en producte tèxtil acabat.

A la secció històrica, situada en l'espai més antic de l'interior del complex fabril, es realitzen mostres temporals on es van exposant temàticament els objectes que recorren la història tèxtil: peces arqueològiques, produccions sederes italianes i europees dels segles XV al XIX, puntes i encaixos, teixits de creadors del segle XX, materials “ètnics” provinents d'àrees geogràfiques no europees, vestits, paraments religiosos, etc.

A la sala de l'antiga caldera de vapor, font d'energia motriu de l'antiga fàbrica, el visitant pot contemplar la caldera i l'estructura que la conté que recorda l'anterior funció de l'edifici i que constitueix un testimoni important per la comprensió de la complexitat dels sistemes de distribució energètica a l'interior de les fàbriques en plena industrialització.

A la secció *Prato città tessile*, s'hi presenten alguns dels moments més significatius de la història que lliga el territori amb la producció tèxtil, en concret llanera, des de l'Edat Mitjana fins finals del segle XX. Està dividida en seccions cronològiques, la primera de



les quals documenta la producció de teles de llana en època medieval a través de materials iconogràfics i documents escrits. Les seccions següents mostren la represa de les activitats productives al segle XVIII, un cop superades les restriccions imposades pels grans ducs de la Toscana, exemplificades amb un producte típic de l'època el "berreto alla levantina". El segle XIX està representat per un teler Jacquard, introduït al territori per Giovanbattista Mazzoni a la primera meitat del segle i que significà l'inici de la mecanització del sector. L'evolució productiva de 1850 a 1950 es presenta a través de diversos productes característics de la producció de Prato i els seus encontorns i a través dels canvis organitzatius i socials. Pel que fa als darrers seixanta anys el museu exposa el ritme frenètic de reestructuració i creixement que ha patit el sector tèxtil actual.

A la secció contemporània és la sala dedicada a exposar produccions tèxtils contemporànies tant locals com internacionals. Es tracta d'una secció única al panorama museal europeu, ja que converteix el museu en un expositor i divulgador de les novetats tècniques del sector tèxtil; en aquesta sala es presenten abans de la seva comercialització els teixits més innovadors de les indústries del districte de Prato.

Finalment, a la sala d'exposicions temporals es realitzen mostres temàtiques que presenten reculls d'objectes de les col·leccions del museu. Les més recents són: *Lo stile dello Zar. Arte e moda tra Italia e Russia dal XIV al XVIII secolo*; *Terre Lontane. Tessuti e abiti tradizionali etnici del Museo del Tessuto*; *GREEN trends. Ricerca e innovazione nei tessuti eco-sostenibili*; *L'Arazzo del Tempo dall'Accademia dei Concordi. Un capolavoro restaurato*; *Nord Est India. Tradizioni tessili di una terra di confine*; *Superhuman Performance. L'evoluzione dei tessuti per lo sport*; *Thayaht, un artista alle origini del Made in Italy*; *Kashmir: i cinque sensi*; *Intrecci Mediterranei. Il tessuto come dizionario di rapporti economici, culturali e sociali*; *Alla scoperta del DNA tessile europeo*; *La Fabbrica delle Meraviglie. Trent'anni di donazioni al Museo del Tessuto di Prato*; *Jeans! Le origini, il mito americano, il made in Italy*; *Bagliori di seta e oro, i Prato veste il cinema*.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

S'hi exposen elements d'indumentària i mostres de teixits, així com maquinària tèxtil i d'altres manifestacions relatives a la indumentària i manufactura de teixits tant locals, com europeus i, fins i tot, d'altres indrets geogràfics.

## EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Totes les exposicions temporals que s'hi realitzen estan relacionades amb el tema del museu, els teixits i els vestits que s'hi realitzen.

## EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Moltes de les sales del museu inclouen elements didàctics i mòduls interactius. Per exemple, a l'àrea anomenada de *familiarizzazione* hi ha panells amb esquemes, dibuixos i textos didàctics per ajudar a comprendre les fases de la producció tèxtil. A més, hi ha mòduls que ofereixen la possibilitat de tocar els materials i d'experimentar els processos de la fabricació com el cardat, el filat o el teixit.

A l'ària històrica hi ha elements audiovisuals que creen una continuïtat perceptiva entre els teixits exposats i els seus contextos històrics culturals, a més de presentar les peces tèxtils, els vestits, documents i altres objectes relacionats amb fons iconogràfics i modestes escenografies també contextualitzadors.

Pel que fa a l'àrea contemporània està muntada de manera que crea un cert impacte escenogràfic i sensorial que atreu els sentits i atenció del visitant. Les mostres de teixits són de gran mida i estan a l'abast dels sentits de l'usuari, per tal que aquest pugui experimentar-ne la textura, la temperatura, i pugui observar de prop les seves característiques.

Les exposicions temporals també afavoreixen l'experiència sensorial del visitant i permeten la interacció amb els objectes mostrats. Com és el cas de l'exposició *Superhuman Performance. L'evoluzione dei tessuti per lo sport*, on el visitant podia estudiar de prop diferents teixits d'alta tecnologia emprats en l'equipament esportiu actual i conèixer les seves característiques, a més de poder comprovar-ne algunes.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Sí.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

L'aspecte de difusió i promoció de la cultura tèxtil local i internacional és un dels pilars del museu, i és per això que el presenta una oferta educativa molt àmplia d'activitats adreçades tant a escolars, com a públic adult, familiar, i públic especialista. Així oferta tallers, laboratoris, seminaris, visites guiades, trobades i congressos científics, a més d'estades de recerca i períodes de pràctiques per estudiants i llicenciats, a més de tutelar i promoure projectes d'innovació tecnològica tan locals com de caire europeu i internacional.

## MATERIALS PUBLICATS

Des de 2006 el museu compta amb una editorial pròpia que publica catàlegs de les mostres temporals organitzades pel museu, catàlegs científics de les col·leccions, publicacions didàctiques i divulgatives sobre ambients d'interès lligats al museu –teixit, indumentària, el districte tèxtil local, moda, etc.-, guies del museu, i preveu publicar tesis de llicenciatura i tesis doctorals i altres estudis científics relacionats amb els sectors d'interès del museu i del territori.

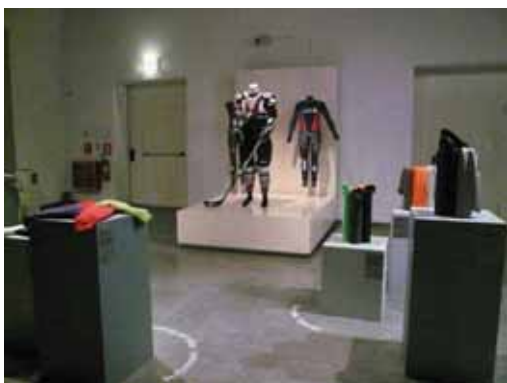
## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Galleria del costume di Palazzo Pitti<sup>629</sup>

T.6

UBICACIÓ: Firenze, Italia

WEB: <http://www.polomuseale.firenze.it/musei/costume/>

ADREÇA: Piazza Pitti 1, 50125 Firenze, Italia

TELÈFON: 055 2388801

FAX: 055 2388801

EMAIL: [costume.pitti@polomuseale.firenze.it](mailto:costume.pitti@polomuseale.firenze.it)

DATA DE CREACIÓ: 1983

DIA DE VISITA: 5 febrer 2009

### CARACTERÍSTIQUES

La *Galleria del costume di Palazzo Pitti* es va inaugurar el 1983 sota la direcció de Kirsten Aschengreen Piacenti com el primer museu estatal italià dedicat a l'estudi i conservació de la indumentària i dels seus accessoris i teixits. Encara avui és la galeria d'indumentària occidental més rellevant de tota Itàlia i una de les més importants d'Europa i del món.

El museu es troba dins el complex del Palazzo Pitti obra de Luca Fancelli, que era l'antiga residència dels grans ducs de toscana i posteriorment del rei d'Itàlia, i que es començà a construir el 1458 per encàrrec del banquer florentí Luca Pitti, però el 1472 es van paralitzar les obres i va quedar inacabat. El 1549, Eleonora de Toledo el comprà i passà a ser la residència seva i del seu marit, el gran duc Cosme I de Medici, i d'aquesta època en daten moltes ampliacions, així com els jardins de Boboli, obra de Niccolò Tribolo i Bartolommeo Ammanati. En l'actualitat el Palazzo Pitti és un dels museus del *Polo Museale Fiorentino* i a més de mostrar al públic les seves estances, patis i jardins, alberga col·leccions importants de pintures i escultures, d'objectes d'arts decoratives, així com d'indumentària i els seus accessoris que es distribueixen en sis galeries o espais museals: *Galleria Palatina*, *Galleria d'Arte Moderna*, *Galleria del Costume*,

<sup>629</sup> Fonts consultades: el web del *Polo Museale Fiorentino*

<<http://www.polomuseale.firenze.it/musei/costume/>> [consulta: 22 agost 2009]; CHIARELLI, C.; SISI, C.; TENNIRELLI, G. *Galleria del Costume di Palazzo Pitti. Le collezioni. L'abito ensenyament il volto Storie del Costume dal XVIII al XX secolo*. Firenze: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Sillabe Ed., 2003; CHIARELLI, C.; ORSI LANDINI, R. *Galleria del Costume di Palazzo Pitti. Le collezioni. Moda ensenyament stile. Interpretazioni personali nella storia dell'abbigliamento*. Firenze: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Sillabe Ed., 2006, i FERRI, M. *I medici riesumano i Medici. Cronaca di una straordinaria avventura alla scoperta dei segreti della grande dinastia fiorentina*. Firenze: Nuova Toscana, 2005.

*Museo degli Argenti, Museo delle Porcellane* i *Giardino di Boboli*, que va establir el model de jardins italians.

Pel que fa a la *Galleria del costume di Palazzo Pitti* es troba ubicada, dons, a la zona sud del palau, en l'edifici neoclàssic conegut com la *Palazzina della Meridiana* que feu construir el gran duc Pietro Leopoldo di Lorena a partir del 1776. En l'actualitat compta amb una col·lecció de més de 6.000 objectes, entre els que hi ha peces tant antigues, de gran importància històrica, com modernes exemples de la moda del diferents decennis del segle XX, accessoris i vestits teatrals i cinematogràfics, tots ells de gran relleu documental. Es tracta d'un fons únic per la seva importància, ja que custodia i exposa les poques peces de vestit renaixentista que avui en dia es conserven i que són la indumentària funerària de Cosimo I Granduca di Toscana, la seva esposa Eleonora di Toledo i el seu fill Don Garzia recuperada en les tasques d'excavació del seu mausoleu a la capella Medicea de la basílica de San Lorenzo, i que foren restaurades als laboratoris de museu.

A més d'aquestes peces històriques, i moltes d'altres pertanyents als segles XVII, XVIII i XIX, el museu recull en les seves col·leccions creacions dels més importants protagonistes de la història de la moda i del *prêt-à-porter* internacionals, entre les que es troben peces de Worth, Poiret, Vionnet, Capucci, Missoni, Valentino, Pucci, Ferrè i Yves Saint Laurent, entre moltes d'altres.

La major part de col·lecció prové de donacions públiques, en especial de moltes firmes italianes, i privades, que consisteixen sovint en fons d'armari de personatges famosos ja sigui pel seu paper en la història o pel seu pes en l'estètica d'una època concreta –una de les donacions d'aquest tipus més destacades és la del guarda-roba de la noble siciliana Franca Florio o la d'Eleonora Duse-. També hi ha peces que pertanyen a reculls realitzats per col·leccionistes com és el cas d'Umberto Tirelli, el fundador d'una de les manufactures de producció d'indumentària teatral i cinematogràfica més prestigioses del món.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

Per raons de conservació les exposicions varien bianualment, que si bé varien temàticament, no ho fan a nivell cronològic, ja que mostren la història del vestit dels segles XVIII al XX segons perspectives temàtiques diverses.

Les dues últimes exposicions han estat *L'abito e il voto. Storie del costume dal XVIII al XX secolo* i *Moda e stile. Interpretazioni personali nella storia dell'abbigliamento*. La primera es va inaugurar el 2003 en commemoració del vintè aniversari del museu i estava dedicada a posar de manifest la relació entre el vestit i la persona, considerant el paper de la indumentària i el maquillatge com un dels instruments de comunicació més importants de l'individu amb el seu entorn en tots els temps. Segons paraules d'una dels comissaris i directora del museu, Caterina Chiarelli, l'objectiu de l'exposició era expressar "il tentativo di tracciare una storia della moda, attraverso abiti e oggetti di grande pregio, i quali, oltre ad essere testimonianza della cultura e del gusto del loro tempo, hanno acquisito una ulteriore valenza storica in virtù della conoscenza delle loro origini. La scelta dei capi è stata infatti dettata dalla loro originaria appartenenza a personaggi significativi della storia, della cultura insegnamento dello spettacolo dal secolo XVIII ai giorni nostri."<sup>630</sup> L'exposició es va desenvolupar al llarg d'onze de les sales del museu i cada una d'elles contemplava un subtema del discurs museològic i que eren els següents: *Alla corte di Lorena insegnamento dei Borbone*; *Elisa Baciocchi e il costume di corte tra Lucca insegnamento Firenze*; *Aristocratici al ballo storico del 1887*; *Uniformi di corte*; *Gli anglofiorentini*; *L'abito incontra il personaggio: Eleonora Duse, Gabriele D'Annunzio, Sofia Uzielli*; *"Furonvi donne"*; *Galileo Chini insegnamento la poetica delle arti applicate*; *Hollywood sul Tevere*; *Federico Fourquet, Anna Bozza*; *Costumi e interpreti*, i *Le star di Valentino insegnamento Ferré*.

Pel que fa a l'exposició acollida al museu des del 2006, amb el nom de *Moda e stile. Interpretazioni personali nella storia dell'abbigliamento* estava dedicada als fons d'armari de personatges rellevants del món florentí i italià que han acceptat més o menys passivament els dictats de la moda en diverses èpoques i d'altres que els han interpretat de nou i donat un toc personal. En aquest cas el guió de la mostra no se subdividia temàticament, sinó que recollia i posava en escena tres o quatre peces dels guarda-robes de famílies o de personatges específics des del segle XVIII fins el segle XX.

A les sales centrals de la galeria que corresponen amb la sala de ball de la *Palazzina della Meridiana* i les dues estances adjacents s'hi desenvolupen mostres monogràfiques temporals que exposen peces tant dels fons del museu com préstecs d'altres

<sup>630</sup> CHIARELLI, C.; SISI, C.; TENNIRELLI, G. *Galleria del Costume di Palazzo Pitti. Le collezioni. L'abito insegnamento il volto Storie del Costume dal XVIII al XX secolo*. Firenze: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Sillabe Ed., 2003, p. 7.

col·leccions. Algunes de les últimes mostres en cartell han estat: *La Sardegna veste la moda Arazzi d'autore*; *La nascita dell'arazzeria medicea*; *Simonetta. La prima donna della moda italiana*; *Appesi a un filo. Bottoni alla Galleria del Costume di Palazzo Pitti*, i *Giuseppe Garibaldi tra storia e mito*.

Finalment, des de 2005 s'hi exposen en una ala del museu les vestidures funeràries de Cosimo I de Medici, la seva dona Eleonora di Toledo i el seu fill.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Entre tots els objectes de les col·leccions del museu i que es van exposant al públic segons les rotacions explicades més amunt, hi ha una tipologia de vestits que el fan únic i que és el conjunt d'indumentària italiana de mitjans de segle XVI procedent de les tombes dels Medici, exhumades en la cripta del Mausoleu a la capella Medicea de la basílica de San Lorenzo, un dels grans exemples d'arquitectura renaixentista del quattrocento florentí. La capella Medici guarda a la seva cripta funerària les restes de quaranta-tres persones, des de Cosimo I fins a Giovan Fancesco Maria di Giovanni di Cosimo I.

El 25 de maig del 2004, per iniciativa de Gino Fornaciari, director del laboratori de paleopatologia del departament d'oncologia i trasplants de la Universitat de Pisa, es va iniciar una interessant recerca per esbrinar, corroborar o desmentir les moltes i contràries hipòtesis sobre alguns dels membres de la família dels Medici. Així va néixer *Il progetto Medici*. La recerca implicava l'excavació arqueològica de la cripta, que s'havia iniciat a la dècada dels anys vuitanta, i l'exhumació d'alguns dels cadàvers. Les restes van ser traslladades als laboratoris universitaris per ésser analitzades des de tots els punts de vista. Aquí no farem esment de l'anàlisi paleopatològica que havia de permetre analitzar des de les causes de les respectives morts fins a característiques anatòmiques d'alguns dels personatges, ens centrarem, únicament, en la recerca en indumentària.

L'exhumació va permetre estudiar nombrosos elements pertanyents, sobretot, a nens i nenes que van des d'un fill de Cosimo I mort pràcticament al naixement –Giovanni Antonio– fins a Lucrezia, filla del mateix, i que morí als tres anys d'edat, tots morts entre 1546 i 1621.



La restauració de les peces a càrrec de Mery Westerman Bulgarella ha permès conèixer la indumentària de Cosimo I, Eleonora de Toledo i Don Garzia. Tot aquest extraordinari conjunt avui s'exposa en les millors condicions de conservació dins el museu.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Sí.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

El departament didàctic del museu es troba en un edifici contigu a la *Galleria degli Uffizi* i és compartit per tots els museus del *Polo Museale Fiorentino*. El departament treballa directament amb escoles de la província de Firenze, Prato i Pistoia i els preparen programes didàctics adaptats a les seves necessitats i que van des de laboratoris i tallers fins a itineraris pels museus de la *Soprintendenza speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico* i per el *Polo Museale* de la ciutat de Firenze.

Un altre servei compartit del museu és la *Nuova Biblioteca Palatina* que es troba dins el *Palazzo Pitti*, el passatge anomenat *Andito degli Angiolini*.

També compta amb una petita llibreria situada a l'entrada del museu, on s'hi troben totes les guies del museu en diverses, que canvien amb les exposicions biennals, publicacions d'art i d'història de la moda i de la indumentària.

#### MATERIALS PUBLICATS

A través de l'editorial dels museus florentins s'hi publiquen molts treballs científics, catàlegs, guies i revistes periòdiques relatius a les exposicions i les col·leccions de la *Galleria del costume di Palazzo Pitti*.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

Visita guiada per la directora del museu, la Dra. Caterina Chiarelli.

En el moment de la visita la mostra en curs era *Moda e stile. Interpretazioni personali nella storia dell'abbigliamento*. Es van visitar també les sales especials on es poden veure els vestits amb què foren enterrats Cosimo I, Eleonora di Toledo i Don Garzia, peces característiques de la moda i les formes més refinades del Renaixement florentí.

En el moment de la visita no hi havia cap exposició temporal en cartell.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR

No es pot fotografiar l'interior del museu.

NOM OFICIAL: Metropolitan Museum<sup>631</sup>

T.1

UBICACIÓ: New York, EUA

WEB: [http://www.metmuseum.org/Works\\_of\\_Art/the\\_costume\\_institute](http://www.metmuseum.org/Works_of_Art/the_costume_institute)

ADREÇA: 1000 Fifth Avenue at 82nd Street

New York, New York 10028-0198

TELÈFON: 212-535-7710

DATA DE CREACIÓ: 1959

DATA DE RENOVACIÓ: 1992

DIA DE VISITA: 31 juliol 2007

### CARACTERÍSTIQUES

El *Metropolitan Museum of Art* de New York és un dels museus d'art i arts decoratives més important del món i fou fundat amb un objectiu clar, que era “the education of the public and the cultivation of a high standard of artistic taste”. Els gèrmens d'aquesta institució cal cercar-los el 1866, quan un grup de nord-americans es van reunir en un restaurant del Bois de Boulogne de París per celebrar el 4 de juliol. El sopar va finalitzar amb un discurs de John Jay, que proposava crear una “institució i galeria d'art nacional”. Finalment, el 13 d'abril de 1870 es va materialitzar aquesta idea amb la creació del *Metropolitan Museum of Art*. Les primeres sales d'exposició del museu es van obrir primer a l'edifici Dodworth del número 681 de la Cinquena Avinguda i després es van traslladar a la mansió Douglas del número 128 oest del carrer Catorze. Finalment, el 30 de març de 1880 es va traslladar a la seva seu actual, situada a Central Park, a la cantonada entre el carrer Vuitanta-dos i la Cinquena Avinguda. En un primer moment es va tractar d'un conjunt neogòtic de l'escola ruskiniana i dissenyat per Calvert Vaux i Jacob Wrey Mould i que es va coronar amb una façana neoclàssica a principis del segle XX. A més, el conjunt de pavellons de l'edifici actual és el resultat de diverses ampliacions que es deuen a dissenys d'un nombre variat d'arquitectes.

Aquest museu que va néixer sobretot com a galeria d'art nord-americana ha acabat recopilant obres artístiques i objectes de tot tipus representants de moltes cultures i territoris del món, fins a superar avui en dia els nombre de 2 milions de peces. Les col·leccions abasten peces que van des de màscares africanes fins a claustres romànics,

<sup>631</sup> Fonts consultades: el web del *The Metropolitan Museum of Art* <<http://www.metmuseum.org>> [darrera consulta: 9 setembre 2009] i *The Metropolitan Museum of Art. Guide*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1994.

passant per armes, mobles, sarcòfags, tapissos, vestits, etc. Aquesta extensa i eclèctica col·lecció s'ha articulada en vint-i-dos departaments de conservació. El *American Decorative Arts* s'encarrega dels mobles, l'argenteria, els objectes de vidre i ceràmica, els teixits i l'arquitectura domèstica d'habitacions que van del segle XVII al segle XX. El departament *American Paintings and Sculpture* es fa càrrec de retrats, paisatge, pintura històrica, natures mortes, art tradicional i escultures totes elles de producció americana i que van des del període colonial fins principis del segle XX. El departament *Ancient Near Eastern Art* s'ocupa de relleus i escultures en pedra, de peces d'ivori i objectes realitzats en metalls preciosos que cobreixen un període de temps i una àrea molt extensa i que van des d'Anatòlia fins la Vall de l'Indus, del Neolític fins la conquesta àrab del segle VII dC. La secció *Arms and Armor* atresora armadures per homes, cavalls i nens, armes i altres estris relacionats ornamentats i d'origen europeu, asiàtic, de l'Orient Mitjà i d'Amèrica. Al departament *Arts of Africa, Oceania and the Americas* s'encarreguen dels objectes rituals, monuments, articles d'abillament personal i utensilis quotidians dels tres continents i de dotzenes d'illes del Pacífic que comprenen 4.000 anys d'història. L'*Asian Art* s'ocupa de pintures, produccions cal·ligràfiques, estampes, escultures, ceràmiques, elements de bronze i de jade, peces lacades, teixits i paravents de la Xina, Japó, Corea i del sud i sud-est asiàtic. La secció dels *Cloisters*, que s'alberga en un edifici independent, està dedicada a l'art i l'arquitectura de l'Europa medieval; entre les peces hi ha exemples d'escultura, manuscrits miniats, vidrieres, objectes metàl·lics, d'esmalt, d'ivori, pintures, tapissos, claustres, etc. Els vestits tenen un departament especialitzat, *The Costume Institute*, que recull i engloba exemplars de cinc continents i set segles d'història de la indumentària; hi ha des de vestits regionals fins a accessoris per homes, dones i nens. La secció de *Drawings and Prints* conté art gràfic sobre paper del Renaixement endavant. El departament *Egyptian Art* salvaguarda estatuària, relleus, esteles, objectes funeraris, joies, elements de la vida quotidiana i mostres d'arquitectura que van de l'Egipte prehistòric fins el segle IV dC. La col·lecció *European Paintings* conté llenços, panells, tríptics i frescos d'artistes italians, flamencs, alemanys, francesos, britànics i espanyols del segle XV fins el segle XIX. Pel que fa al *European Sculpture and Decorative Arts Department* contempla peces d'escultura, mobiliari, ceràmica, vidre, metall, teixits, interiors d'habitacions i objectes científics de l'occident europeu d'un període que va del Renaixement fins inicis del segle XX. El departament de *Greek and Roman Art* conté escultures de marbre, terracota i bronze,

recipients, pintures murals, joies, gemmes i objectes diversos procedents de jaciments grecs, romans i etruscs. Pel que fa a la secció *Islamic Art* s'ocupa de catifes, manuscrits, objectes d'artesanía i elements d'arquitectura que comprenen un període ampli que comença amb els primers objectes islàmics i que abasta una extensió que a des del Marroc fins la Índia. La *Robert Lehman Collection* era una col·lecció privada donada al museu i que compta amb pintures, dibuixos i peces d'arts decoratives que cobreixen un període que va del Renaixement italià i flamenc fins el segle XX. La secció *The Libraries* compta amb primeres edicions úniques, tractats i manuals d'artistes, atles il·lustrats, cobertes de llibres i altres exemples curiosos de l'art del llibre. Altres seccions del museu són: *Medieval Art*, *Modern Art*, *Musical Instruments*, *Photographs* i *Antonio Ratti Textile Center*; aquesta última es compon per tapissos, catifes, peces brodades, velluts, *quilts*, encaixos, mostres tèxtils i teles estampades que recullen exemples de totes les civilitzacions i períodes des del tercer mil·lenni aC fins els nostres dies.

Pel que fa a la col·lecció del *Costume Institute* alberga més de 30.000 vestits i accessoris de tots els continents i de diversos períodes històrics i té el seu origen al *Museum of Costume Art*, una institució creada el 1937. Fou el 1946 que aquest museu es fusionà amb el *Metropolitan Museum of Art* amb el suport de la indústria de la moda i des del 1959 *The Costume Institute* és un departament de dret propi dins el *Metropolitan*.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

El *Metropolitan* és un gran museu d'art i arts decoratives d'origen decimonònic com els seus homòlegs europeus –el *Kunsthistorisches Museum* o el *Victoria & Albert*, per posar-ne dos exemples-. Dins la categoria de museu de belles arts i d'arts decoratives hi tenen cabuda, com ja hem vist, objectes de naturalesa i procedència molt eclèctica. Com la majoria dels museus d'aquest tipus que atresoren objectes i documentació en nombres que es calculen més enllà dels milers, s'organitza, com ja hem explicat, en departaments o seccions temàtiques, geogràfiques o temporals, i és aquesta estructura la que es replica a les galeries expositives.

Tant la indumentària com els teixits són presents de manera transversal en moltes de les col·leccions, si bé hi ha dues col·leccions i centres especialitzats: *The Costume Institute* i *The Antonio Ratti Textile Center*. Totes dues col·leccions s'exposen al llarg de les

diferents galeries del museu, i només *The Costume Institute* compta amb una galeria d'exposició pròpia on es porten a terme dues exposicions temporals anuals.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Al llarg de les diverses galeries i sales d'exposició el visitant troba elements d'indumentària procedents de cultures i períodes històrics molt diversos. Hom pot trobar des de faldilles de ràfia fins a kimonos, passant per ungüentaris romans, sandàlies egípcies, corones d'or gregues o joies merovíngies.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

*The Costume Institute* es convertí en un departament propi dins el *Metropolitan Museum of Art* el 1959 i tingué gran embranzida en el període en que Diana Vreeland fou l'especialista en cap, de 1972 a 1989, quan va crear mostres mítiques com “*The World of Balenciaga*” (1973), “*Hollywood Design*” (1974), “*The Glory of Russian Costume*” (1976) i “*Vanity Fair*” (1977). Des d'aleshores, si bé el departament es fa càrrec de moltes de les peces d'indumentària exposades en les galeries permanents del museu, compta també amb una galeria independent i especialitzada en mostres temporals d'indumentària. La galeria, renovada el 1992, està situada a la planta baixa del museu i té un total de 500m<sup>2</sup>.

Les exposicions d'indumentària dins la galeria del vestit del *Metropolitan* es duen a terme a raó de dues exposicions anuals mostren fonamentalment peces de la col·lecció, si bé es poden contemplar alguns préstecs puntuals, i mostren aspectes concrets de la història de la moda i dels vestits. Es realitzen exposicions temàtiques com: “*Infra-Apparel*”; “*Waist Not*”; “*The Four Seasons*”; “*Wardrobe*”; “*Cubism and Fashion*”; “*Rock Style*”; “*Jacqueline Kennedy: The White House Years—Selections from the John F. Kennedy Library and Museum*”; “*Extreme Beauty: The Body Transformed*”; “*Goddess*”; “*Bravehearts: Men in Skirts*”; “*WILD: Fashion Untamed*”; “*Dangerous Liaisons: Fashion and Furniture in the Eighteenth Century*”; “*AngloMania: Tradition and Transgression in British Fashion*”; “*Superheroes: Fashion and Fantasy*”, o “*The Model as Muse: Embodying Fashion*”. També es porten a terme mostres monogràfiques

com “*Madame Grès*”; “*Christian Dior*”; “*Gianni Versace*”; “*Chanel*” o “*Poiret: King of Fashion*”.<sup>632</sup>

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí. A més, el laboratori adjacent als magatzems de la col·lecció és accessible prèvia cita per dissenyadors, estudiants de disseny i altres investigadors qualificats.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Es tracta d'una gran galeria d'art que si bé ha realitzat obres de readaptació dels espais expositius i ha implementat disseny museogràfic modern no ha invertit esforços en elements de museografia didàctica. L'exposició de les peces respon a criteris estètics i la única mediació amb el visitant és una cartela informativa clàssica, amb el número de referència de l'inventari, un nom descriptiu, l'indret de procedència i la datació aproximada.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Les exposicions d'indumentària sí inclouen elements de museografia didàctica. En el cas de l'exposició *Poiret: King of Fashion* aquests elements consistien en *backgrounds* de tela contextualitzants i en un audiovisual projectat sobre una pantalla semitransparent combinat amb un sistema de retroil·luminació. La projecció mostrava el procés de plegat d'un abric-mantell fet d'una sola peça sense costures abans de transformar-se en la peça original que, un cop projectat l'audiovisual, s'il·luminava i es veia exposada sobre un maniquí.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

El *Metropolitan Museum of Art* compta amb un potent departament educatiu que ofereix un nombre molt extens de programes i activitats que van des de concerts fins a conferències, passant per un assortit inacabable de visites i tallers per famílies i escolars

<sup>632</sup> En el moment de la visita, el mes de juliol de 2007, estava en decurs aquesta exposició monogràfica sobre Paul Poiret.

de totes les edats i procedències culturals. Cal destacar programes específics en espanyol per un públic local hispanoparlant.

Pel que fa al *Costume Institute*, ofereix turs didàctics per escolars i activitats per famílies com “*The Art of Dress*”, que és una visita guiada que recorre el fil de la indumentària a través de les col·leccions de pintura, escultura, arts decoratives, armadures i teixits del museu.

A més, el departament té una de les biblioteques especialitzades en història de la moda més importants del món, la *Lewisohn Costume Reference Library*, que compta amb 30.000 monografies d’investigació inèdites, llibres exclusius i publicacions periòdiques, així com llibretes d’apunts, fotografies, dissenys d’arxiu, gravats, retalls de premsa i altres documents de gran interès per la història i l’estudi de l’art del vestit i els seus complements.

## MATERIALS PUBLICATS

Les publicacions del Met són sobretot guies de les col·leccions, catàlegs de les exposicions i llibres per a nens –de les que n’hi ha una seixantena-, si bé a les llibreries del museu que es poden trobar a diversos indrets de Nova York hi ha molts altres llibres relacionats amb la crítica i la teoria artística.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n’hi ha.

## IMATGE EDIFICI





IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: The Museum at Fashion Institute of Technology<sup>633</sup>

T.8

UBICACIÓ: New York, EUA

WEB: <http://www.fitnyc.edu/306.asp>

ADREÇA: Seventh Avenue at 27th Street, New York, New York 10001-5992, EUA

TELÈFON: 212 217.4558.

EMAIL: [museuminfo@fitnyc.edu](mailto:museuminfo@fitnyc.edu)

DATA DE CREACIÓ: 1967

DIA DE VISITA: Del 27/07/2007 al 15/08/2007

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museum at FIT* és un dels museus d'indumentària més coneguts arreu del món, i compta amb més de 100.000 visitants anuals. Es tracta d'un museu lligat al *Fashion Institute of Technology* de New York, una escola universitària i centre d'investigació en disseny, moda, art, comunicacions i empresarials. Un museu tal lligat a una institució acadèmica com el FIT té una tasca molt dinàmica i clarament enfocada a crear exposicions, programes educatius i publicacions que tinguin una doble vessant educativa i entretinguda. El grau innovador de les seves recerques i exposicions es posa de manifest amb el fet que el museu ha guanyat diversos guardons internacionals per les seves mostres, com *London Fashion*, que va guanyar el Primer Premi Richard Martin per l'excel·lència en l'exposició d'indumentària segons la *Costume Society of America*. Recentment ha inaugurat una de les exposicions més ambicioses i atrevides de tots els museus d'indumentària europeus i és *Gothic: Dark Glamour*.

El *Museum at FIT* és un museu dedicat a la moda i fou fundat el 1967 per donar suport als programes educatius del *Fashion Institute of Technology*, una escola d'ensenyament superior que forma part de la State University of New York –SUNY–. En un principi fou creat com a laboratori de disseny, i a la dècada de 1970 va començar a albergar exposicions fent ús de la col·lecció cedida pel *Brooklyn Museum of Art*. Amb el pas del temps el *Museum at FIT* va adquirir la seva col·lecció, de tal manera que a la dècada de 1980 es va crear paral·lelament un laboratori de conservació dels teixits i vestits de la incipient col·lecció. Fou el 1993 quan el consell directiu del FIT va modificar el nom de la institució donada la importància de la seva nova col·lecció i des d'aleshores

---

<sup>633</sup> Font: el web del *Fashion Institute of Technology* <<http://www.fitnyc.edu>> [darrera consulta: 20 agost 2009]

---

s'anomena *The Museum at FIT*. Des del 2003 la directora del museu és la Dr. Valerie Steele, una professional de la història de la moda que ha comissionat algunes de les exposicions de més èxit del museu, com *London Fashion*, *The Corset: Fashioning the Body* i *Gothic: Dark Glamour*.

L'edifici on es troba el museu és l'edifici del Fashion Institute of Technology, que avui en dia compta amb un campus que s'expandeix per tota una illa de cases de la ciutat de Nova York, flanquejat per la Seventh i la Eight Avenue i els carrers 27 i 28. De fet, la Seventh Avenue a la zona mitja de Manhattan és coneguda també com la Fashion Avenue degut a la importància i rellevància d'aquesta institució.

Pel que fa al fons del museu s'ha creat amb l'objectiu de recollir elements de moda rellevants per crear una història de la moda. La col·lecció paramentant actualment consisteix en 50.000 vestits i accessoris que cobreixen un període que va del segle XVIII fins el XXI i que fan especial èmfasi en la moda femenina contemporània. S'hi troben representats els màxims exponents de la història de la moda com Christian Dior, Azzedine Alaïa, Norman Norell, Cristóbal Balenciaga, "Coco" Chanel, Halston, Charles James, Yves Saint Laurent, Paul Poiret, Vivienne Westwood, Rei Kawakubo of Comme des Garçons i Rick Owens. Els accessoris sumen un total de 15.000, entre els que hi ha 4.000 parells de sabates, entre les que s'hi troben peces de Manolo Blahnik, Perugia, Ferragamo i Roger Vivier, entre d'altres. A més, hi ha 30.000 teixits que daten del segle V aC fins l'actualitat, amb exemples de l'obra d'artistes com Raoul Dufy, William Morris, Salvador Dalí i Junichi Arai. Finalment, les col·leccions del museu contenen també un arxiu de fotografia de moda.

De fet, el fons del museu està organitzat principalment a l'entorn de les tres grans col·leccions, la d'accessoris, la de vestits i la de teixits. Pel que fa a la col·lecció d'accessoris, com ja hem dit compta amb 15.000 peces que daten del segle XVII fins el XXI, tot i que s'hi posa èmfasi en les creacions de dissenyadors de la segona meitat del segle XX. Aquesta col·lecció està finançada per la Solomon-Sloan Endowment Fund, que es va crear el 2005 amb la finalitat de facilitar la compra, conservació, documentació i exposició dels accessoris de moda del museu. La col·lecció d'accessoris es subdivideix en seccions que són la col·lecció de sabates, amb més de 4.000 parells de sabates, botes i sandàlies; la de barrets femenins, que conté més de 3.000 exemplars de creadors com Halston, Caroline Reboux, Lilly Daché, Christian Dior, Philip Treacy, Jacques Fath i Balenciaga; la de bosses, amb peces de Bonnie Cashin for Coach,

Hermès, Gucci, Roberta di Camerino i Judith Leiber, entre d'altres; la de ventalls; guants; cinturons; mitges, joies, etc. La col·lecció de vestits consisteix en 50.000 objectes que com ja hem dit abracen tres segles de moda i posen l'accent en les obres d'alta costura i de *prêt-à-porter* femenins de la segona meitat del segle XX. També aquest fons se subdivideix en seccions de desigual gruix i que són la d'indumentària femenina, la d'indumentària masculina –amb només 2.000 objectes i que van dels vestits d'etiqueta fins la roba informal, passant per abrics i uniformes-, la *Halston Archives and Study Room*, una col·lecció d'esbossos, dissenys i altres documents relacionats amb el treball dels dissenyadors, així com col·leccions de roba de bany, de llenceria, de roba de punt, etc. Finalment, la col·lecció de teixits, com ja hem dit, compta amb més de 30.000 exemples que van del segle V aC fins el present. Aquest fons està organitzat en la col·lecció de teixits de la llar –cobrellits, tapets, entapissats, etc.-; la de mostres de tela –que en compta amb més de 300.000 catalogades i agrupades segons criteris temàtics-; la de llibres de mostres; llibres de colors de teles, etc.

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

Les tres galeries expositives del museu es troben a la planta baixa i al primer soterrani de l'edifici del FIT, on es mostren objectes de les col·lecció d'indumentària, accessoris i teixits tot reconstruint una línia històrica. D'una banda consta de dues galeries que acostumen a albergar dues exposicions diferenciades, de tal manera que sempre hi ha com a mínim una galeria oberta i, en el millor dels casos, fins i tot les dues. Cada sis mesos canvien els aproximadament dos-cents objectes exposats i es varia la temàtica de la exposició, si bé sempre hi ha de fons la finalitat de representar i explicar els darrers dos-cents cinquanta anys d'història de la moda, que es pot fer tant a través d'una mostra dedicada al “luxe” o a la relació entre moda i política, per exemple. D'altra banda, la tercera galeria està dedicada a les mostres dutes a terme pels estudiants d'art i disseny del FIT que exposen els seus treballs tant a les galeries com al lobby del campus. A més, anualment en col·laboració amb el personal del museu els estudiants comissarien i organitzen una exposició del museu.

Finalment, els espais del museu es completen amb els laboratoris de conservació, l'estudi fotogràfic, els magatzems, tres classes, les oficines i el taller i que fan un total de 10.000 m<sup>2</sup>.

## ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Per motius de preservació de les peces el museu només realitza exposicions temporals, a raó de 2 a tres per any.

## EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

En tractar-se d'un museu d'història de la moda totes les exposicions s'articulen a l'entorn de les seves col·leccions d'objectes rellevant per la disciplina dels darrers dos-cents cinquanta anys. Es tracta d'exposicions temàtiques que s'articulen a l'entorn de les col·leccions del museu, si bé a vegades accepten préstecs d'altres institucions. Hi ha exposicions que abasten els darrers tres segles d'història, mentre que d'altres se centren en un període concret que pot ser de la història del vestit occidental en general, o bé estar emmarcada dins l'àmbit nord-americà o, fins i tot, de la ciutat de Nova York o d'altres ciutats americanes.

Algunes de les últimes exposicions que s'hi ha dut a terme són Isabel Toledo: Fashion from the Inside Out; Fashion & Politics; Exoticism; Seduction; Chic Chicago; Love and War; Luxury; She's Like a Rainbow: Colors in Fashion; The Tailor's Art, etc.

El *Museum at FIT* col·labora amb molts altres museus i institucions i ha creat una xarxa de préstecs i intercanvis d'objectes molt enriquidora. El *Museum at FIT* a deixat en préstec peces a institucions tan diverses com el *Yeshiva University Museum*, per una exhibició sobre el paper dels jueus a la indústria de la moda americana; el *Museum of the City of New York*, per una exposició sobre dissenyadors afroamericans; el *Musée de la Mode et du Textile*, per un monogràfic de Cristóbal Balenciaga; el *Victoria & Albert Museum*, per una mostra sobre el Surrealisme i els maharajas, i l'*Imperial War Museum*, en motiu d'una mostra sobre camuflatge. El *Museum at FIT* ha col·laborat també estretament amb el *Chicago History Museum* per realitzar l'exposició *Chic Chicago: Treasures from the Chicago History Museum* comissionada conjuntament i que s'ha exposat a tots dos museus. També ha col·laborat amb el *Metropolitan Museum of Art* de New York, i una de les darreres exposicions en què hi ha intervingut és *The Model as Muse: Embodying Fashion*, que ha albergat la galeria d'indumentària del Met del maig a l'agost de 2009.

## EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Pràcticament inexistents. Vegis apartat següent.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Les exposicions del *Museum at FIT* es realitzen amb criteris museogràfics que atenen fonamentalment la vessant estètica del vestit i de la moda i estan dirigits en primer lloc a professionals i estudiants especialitzats, si bé els usuaris reals responen a tipologies de públic molt més ampli. Els elements de museografia didàctica són escassos i es limiten a posades en escena cuidades i que apel·len els sentits del visitant. Cal ressaltar els textos introductoris de les exposicions, que exposen de manera clara i breu allò que es pretén mostrar amb l'exposició.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

El *Museum at FIT* presenta una estructura especial en tant que museu estretament lligat a una institució d'educació superior, si bé que independent a aquesta. En aquest sentit, la col·lecció del museu està a disposició dels estudiants del FIT pel seu estudi i per realitzar pràctiques de conservació i catalogació. Igualment la relació entre els professors del FIT i els membres del museu és d'estreta col·laboració. Com ja hem dit més amunt, els estudiants treballen directament amb membres del museu per comissariar anualment una exposició.

A més d'aquesta relació estreta amb el FIT, el museu desenvolupa també tot un seguit de programes educatius que inclouen el *Fashion Symposium*, un simposi anual de moda d'abast internacional i que està relacionat amb el tema de l'exposició en curs; conferències; debats; visites guiades a mans dels conservadors del museu; xerrades informals amb la directora del museu i altres convidats especials; presentacions i signatures de llibres; tallers adequats a cada exposició, etc.

## MATERIALS PUBLICATS

El museu publica en especial els catàlegs de les seves exposicions, que són de rellevant caràcter científic, a través de l'editorial universitària de la *Yale University Press*.

Algunes de les més importants són *China Chic: East Meets West*; *The Corset: A Cultural History*; *Fashion, Italian Style*; *Gothic: Dark Glamour*; *Fifty Years of Fashion: New Look to Now*; *Madame Grès: Sphinx of Fashion*; *Ralph Rucci: The Art of Weightlessness*, o *Shoes: A Lexicon of Style*.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

S'hi ha realitzat una estada de quaranta-cinc dies en aquesta institució durant la qual s'ha pogut entrevistar nombrosos membres del personal tant del museu com de l'escola universitària del FIT. En el moment de l'estada les mostres en cartell eren *Luxury* i *Chic Chicago*, a la que es va poder assistir a algunes reunions de preparació de l'exposició, així com a les fases del muntatge.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR

No es podien fotografiar els interiors.

NOM OFICIAL: Museum of the City of New York

T.1

UBICACIÓ: New York, USA

WEB: <http://www.mcny.org>

ADREÇA: 1220 Fifth Avenue at 103rd St., New York, NY 10029, USA

TELÈFON: 212.534.1672

FAX: 212.423.0758

EMAIL: [info@mcny.org](mailto:info@mcny.org)

DATA DE CREACIÓ: 1923

DATA DE RENOVACIÓ: 2006

DIA DE VISITA: 7 agost 2007

### CARACTERÍSTIQUES

El *Museum of the City of New York* és una organització privada sense ànim de lucre fundada el 1923 amb l'objectiu de mostrar la història de la ciutat i de la seva gent, "to explore the past, present, and future of this fascinating and particular place and to celebrate its heritage of diversity, opportunity, and perpetual transformation."<sup>634</sup>

La seu del museu es troba a la *Fifth Avenue*, entre els carrers 103 i 104, al nord de l'anomenada *Museums Mile*, a l'inici del barri de Harlem, en un edifici d'estil neo-georgià de maó obra de Joseph J. Freedlander a l'inici de la dècada dels anys trenta del segle XX. L'any 2000 es va realitzar un projecte per traslladar el museu a la part sud de Manhattan, però aquesta idea fou avortada i s'iniciaren un seguit de tasques d'adequació, modernització i ampliació del museu que van començar el 2006, amb la primera fase, ja completa, i que es perllongarà amb una segona fase. La primera fase de les reformes i adequacions ha consistit en una restauració de l'edifici original i en la creació de galeries adjacents com un pavelló de vidres de 280 m<sup>2</sup>, una gran sala per exposar la col·lecció d'argents, una sala de recerca i un magatzem, entre d'altres. La segona fase preveu l'expansió d'espais expositius al llarg de la tercera planta i la creació d'aules amb noves tecnologies i oficines pel personal del museu.

Pel que fa a las col·leccions del museu sumen més d'un milió i mig d'objectes i documents gràfics i estan subdividides en sis seccions: la *New York Fashion, Costumes, and Textiles* –que compta amb més de vint-i-set mil vestits i accessoris d'indumentària portats pels novaiorquesos al llarg dels gairebé cinc segles d'història de la ciutat-; la

---

<sup>634</sup> <http://www.mcny.org/visit-the-museum/about.html> [consulta: 30 setembre 2009]



*Decorative Art Collection* –que alberga mobles i objectes d’arts decoratives realitzats o pertanyents a la ciutat, d’un període que va del segle XVII al XX-; la *New York Paintings and Sculpture* –la col·lecció d’obres d’art que tenen com a inspiració la ciutat i la seva gent; la *New York City Photography, Prints and Drawing* –amb més de mig milió d’imatges que testimonien els canvis de la ciutat-; *New York City Theater and Broadway Collection* –amb testimonis de la vida teatral i artística de la ciutat des del segle XVIII fins l’actualitat-, i la *New York City Toy Collection* –amb més de deu mil joguines i elements d’entreteniment dels novaiorquesos des del període colonial fins el present-. Una de les peces estrella de les col·leccions del museu és la cadira que va pertànyer a Sarah Rapalje, filla de Joris Jansen Rapalje de Nieuw Amsterdam, i que sembla ser que fou al primera criatura d’origen europeu nascuda al New York State.

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

El museu s’estructura al llarg de diverses galeries en les que es poden veure exposicions temporals i permanents de temàtiques molt diverses que tenen com a lloc comú la ciutat de Nova York, la seva història i la seva gent. L’activitat del museu és elevada, ja que s’organitzen un nombre d’exposicions temporals d’entre vuit i deu mostres anuals, amb una mitjana de duració de tres a sis mesos, de tal manera que acostumen a donar-se quatre exposicions contemporàniament.

En el moment de la visita es van veure quatre exposicions permanents –*Timescapes: A Multimedia Portrait of New York*, *New York Interiors (1690-1906)*, *Trade: A History of New York City Ports and Commerce* i *New York Toy Stories*- i quatre de temporals –*The Glory Days: New York Baseball (1947-1957)*, *The Jewish Daily Forward: Embracing an Immigrant Community*, *Facing Fascism: New York and the Spanish Civil War* i *A History of Broadway and theater in New York City*. Pel que fa a *Timescapes: A Multimedia Portrait of New York* és una exposició multimèdia d’una duració de vint-i-cinc minuts que narra el creixement i formació físic de la ciutat al llarg del temps des de colònia d’europeus fins esdevenir una de les capitals del món actual. La paraula “*timescapes*” és una metàfora basada en la veu “*landscapes*” anglesa que significa “paisatge” per indicar les successions i modificacions del paisatge de Nova York al llarg del temps. Es tracta d’una documental didàctic narrat per l’actor Stanley Tucci i projectat sobre tres grans pantalles que combina alhora diversos recursos com mapes animats, fotografies, quadres, reconstruccions virtuals, vídeos, etc. *New York Interiors*

(1690-1906) és una exposició de diversos interiors domèstics situats dins de grans caixes aparador i contextualitzats amb tot tipus d'objectes de la vida quotidiana procedents de la col·lecció d'arts decoratives del museu i, fins i tot, maniquins de gran realisme vestits amb la indumentària corresponent. Entre les habitacions hi ha algunes reconstruccions de les de la casa de John D. Rockefeller, donades pel seu fill John D. Rockefeller, Jr. *Trade: A History of New York City Ports and Commerce* mostra amb recursos de museografia didàctica els inicis d'una de les activitats bàsiques de la ciutat, el comerç, i fa una història de la seva evolució i del paper clau en la construcció de la ciutat. *A New York Toy Storis* es presenten alguns dels joguets i jocs que han pertangut a diverses generacions de novaiorquesos i novaiorqueses –hi ha joguines de llauna, cases de nines, firetes en miniatura, jocs de taula, carrets, tricicles, etc.-

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Sí.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Sí.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

#### MATERIALS PUBLICATS

Sí.

### OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

### IMATGE EDIFICI



### IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: American Museum of Natural History<sup>635</sup>

T.2

UBICACIÓ: New York, EUA

WEB: <http://www.amnh.org/>

ADREÇA: Central Park West & 79th Street, New York, NY, 10024-5192, EUA

TELÈFON: (212) 769-5100

DATA DE CREACIÓ: 1869

DIA DE VISITA: 13 agost 2007

### CARACTERÍSTIQUES

L'*American Museum of Natural History* de Nova York és una institució vuitcentista que té els seus orígens en la iniciativa del naturalista Albert Smith Bickmore per crear un museu d'Història Natural a Nova York, i que va rebre el suport de personatges com William E. Dodge, Jr., Theodore Roosevelt, Sr., Joseph Choate, i J. Pierpont Morgan. Amb el recolzament rebut, l'*American Museum of Natural History* obtingué la carta fundacional de mans del governador de Nova York, John Thompson Hoffman, el 1869.

Les primeres exposicions es van realitzar a la primera seu del museu, al Central Park Arsenal, situat a la part est de Central Park. El 1872 ja era evident la necessitat d'un espai més gran per encabir les col·leccions i sales del museu i per aquest motiu es va adquirir el terreny on es troba el museu actual. Dos anys després, el president dels EUA, Ulysses S. Grant, va posar la primera pedra de l'edifici dissenyat pels arquitectes Calvert Vaux i J. Wrey Mould. Malgrat els modestos fons econòmics, els arquitectes van planificar un edifici monumental que es desenvoluparia en fases, la primera de les quals fou finalitzada el 1877 i inaugurada pel president del país Rutherford B. Hayes.

Des d'un primer moment la institució s'involucrà en expedicions de recerca que van enviar representants del museu per tots els continents. Membres de la institució van estar presents, per exemple, en expedicions que van descobrir el Pol Nord; també formaren part en d'altres destinades a l'exploració d'àries recòndites de Sibèria, Mongòlia i en la travessia del desert del Gobi. Pel que fa a l'Àfrica van penetrar les jungles del Congo, etc.

El museu va comptar amb antropòlegs reconeguts que van afavorir la recopilació d'objectes i experiències de cultures de tots els continents. Per posar un exemple, de

---

<sup>635</sup> Font consultada per la realització del la fitxa: el web del *American Museum of Natural History* <<http://www.amnh.org>> [darrera consulta: 20 setembre 2009]

1895 a 1905, la institució va comptar amb Franz Boas com a conservador ajudant del Department of Ethnology, científic que organitzà l'expedició més important fins aleshores escomesa al Pacífic Nord des del camp de l'antropologia. Com a resultat d'aquell treball de camp, l'*American Museum of Natural History* compta amb la col·lecció antropològica més extensa i rellevant d'aquesta zona del món.<sup>636</sup>

Fou en gran part aquesta tasca científica-expedicionària la que va anar generant i enriquint el fons de la institució, que poc a poc i al llarg de tot el segle XX va anar engrandint i ampliant l'edifici per tal d'obrir sales específiques per mostrar al públic les noves adquisicions. La tasca de renovació i reestructuració de sales i espais de la col·lecció permanent, així com el disseny d'un important nombre d'exposicions temporals és una dinàmica constant que ha permès que, en l'actualitat, la institució compti amb una quarantena d'espais d'exposició, a més de les zones destinades a recerca, difusió, emmagatzematge i conservació.

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

L'*American Museum of Natural History* d'avui consta d'un edifici de planta quadrangular amb cinc pisos. Els diferents àmbits (antropologia, ecologia, biologia, ornitologia, etc.) estan distribuïts de manera barrejada en sales o *halls* al llarg dels 5 pisos del museu. La planta baixa està fonamentalment destinada a espais de serveis d'alimentació i al *Cullman Hall of the Universe*. La primera planta, amb quatre entrades que permeten l'accés des dels quatre carrers que voregen l'edifici, conté, a més d'un cafè i la primera planta de la botiga del museu, les sales i teatres següents: *Rose Hall of Meteorites*, *Hall of Minerals*, *Hall of Gems*, *Kaufmann Theater*, *Linder Theater*, *Human Origins*, *Discovery Room*, *Northeast Coast Indians*, *Lefrak Imax Theater*, *Special Exhibition Gallery 77*, *Milstein Hall of Ocean Life*, *Hall of Diversity*, *Hall of North American Forests*, *Hall of New York State Environment*, *Theodore Roosevelt Memorial Hall*, *North American Mammals*, *SM Mammals*, *Rose Gallery*, *Rose Center for Earth and Space* i *Gottesman Hall of Planet Earth*. La segona planta i la tercera engloben la principal exposició d'objectes característics de diferents cultures del continent americà, i, entre aquests objectes, es troben un nombre important de manifestacions indumentàries. Les sales de la segona planta es distribueixen segons la temàtica següent:

<sup>636</sup> *American Museum of Natural History*: <<http://www.amnh.org/museum/history/index.html>> [consulta: 18 juliol 2008]

*South American Peoples, Mexico and Central America, African Peoples, Hall of Asian Peoples, People Center, Natural Science Center, Birds of the World, Akeley Gallery, Akeley Hall of African Mammals, Asian Mammals, Theodore Roosevelt Rotunda, The Butterfly Conservatory, Scales of Universe, Cosmic Pathway, Rose Center for Air and Space, Big Bang.* A més, la segona planta conté el segon pis de la botiga del museu (*The Museum Shop*). Al tercer pis es troben les sales que detallem a continuació: *Hall of Pacific Peoples, Eastern Woodlands and Plains Indians, Primates, Hall of North American Birds, New York City Birds, New York State Mammals, Akeley Hall of American Mammals, Reptiles and Amphibians, Special Exhibition Gallery 3, Rose Center* i *Hyden Planetarium Space Center*. Per últim, a la quarta planta hi ha la biblioteca de recerca, l'*Orientation Center*, sales d'exposicions temporals i les exposicions permanents *Vertebrate Origins, Primitive Mammals, Advanced Mammals, Ornithischian Dinosaurs* i *Saurischian Dinosaurs*.<sup>637</sup>

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Com es pot veure per allò descrit fins ara, aquest és un exemple clar de tipologia de museu on la indumentària exposada és un objecte material exogen. Totes aquelles sales d'exposició permanent dedicades a cultures humanes contenen els diferents elements que les caracteritzen i les diferencien o apropen a d'altres cultures. Com ja hem dit, a més d'estrils o eines, objectes rituals, objectes d'ús domèstic, reproduccions d'hàbitats, etc. trobem també objectes indumentaris. Els pobles que hi tenen presència són, bàsicament, els dels continents asiàtic, africà, oceànic i americà; sense presència de cultures europees, donat que queden fora de l'àmbit d'estudi dels museus vuitcentistes nascuts d'un interès antropològic basat en l'estudi de cultures diferents a l'occidental. De tots els pobles representats, tenen especial incidència els pobles originaris de Centre Amèrica i Amèrica del Nord. Es tracta, doncs, d'objectes indumentaris que formen part d'una cultura exògena que és coetània, tot i que de manera gairebé residual, i geogràficament es troba en el mateix territori; però el punt de partida de l'anàlisi d'aquests elements s'ha fet des d'una cultura occidental que transformà les manifestacions culturals d'aquests pobles nadius (entre les quals es troben la

---

<sup>637</sup> *American Museum of Natural History:*

<<http://www.amnh.org/exhibitions/permanent/flash.php?framenum=1>> [consulta: 18 juliol 2008]

indumentària) al mateix temps que modificà el seu territori (el paisatge, la distribució i propietat dels espais, el tipus d'interacció home-terra, etc.).

És interessant l'aparició de reproduccions d'indumentària en els cèlebres diorames del *Theodore Roosevelt Memorial Hall* on es reproduïxen elements d'indumentària referents a aspectes tant exògens com endògens. Un d'ells, per exemple, escenifica el contacte entre tribus natives americanes i pobladors d'origen europeu. També hi trobem alguns elements molt específics d'indumentària endògena com és la caçadora i el barret de Theodore Roosevelt, president número vint-i-sis dels Estats Units d'Amèrica, exposats en les vitrines que tracten sobre la seva faceta de pioner del moviment conservacionista i la seva vinculació amb el museu des de la infantesa.

## EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Pel que fa a les exposicions temporals, que són nombroses i molt dinàmiques, són poques les que s'han fet a l'entorn de la indumentària. Això es pot deure, en part, a la temàtica tan diversa que es troba en la base de les col·leccions del museu i que es va exposant en les mostres temporals, i al fet que també inclouen exposicions itinerants, com per exemple, *The First Europeans: Treasures from Hills of Atapuerca*.<sup>638</sup> De fet, de la trentena llarga d'exposicions temporals que el museu ha realitzat en l'última dècada, amb títols com *Darwin; Meeting God; Pearls; Gold; Dinosaurs: Ancient Fossils, New Discoveries; Mythic Creatures: Dragons, Unicorns & Mermaids; Frogs: a Chorus of Colors; Chocolate; Vietnam; Capturing Time: the New York Times capsule*, etc., poques fan referència directa al món de la indumentària, com, per exemple, *Body Art: Marks of Identity*.<sup>639</sup> Malgrat això, no significa que no pugui haver representacions objectuals concretes d'elements d'indumentària en algunes de les exposicions temporals.

## EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

<sup>638</sup> Aquesta exposició va tenir el seu origen a l'exposició itinerant *Atapuerca i l'evolució humana* que va recórrer un gran nombre de ciutats de l'Estat Espanyol entre les que es troben Las Palmas, Girona, Teruel, Castelló, Jaén, València, Palma de Mallorca, Sevilla, Pamplona, Tarragona, Màlaga, Zaragoza, Lleida, Barcelona, Murcia, Madrid, Almeria, Jerez de la Frontera, Elx, Mérida i Còrdova (Font: *Obra Social de la Caixa de Catalunya*

<[http://obrasocial.caixacatalunya.es/osocial/redirect.html?link=http://obrasocial.caixacatalunya.es/CDA/ObraSocial/OS\\_Plantilla1/0,3419,1x1y233,00.html](http://obrasocial.caixacatalunya.es/osocial/redirect.html?link=http://obrasocial.caixacatalunya.es/CDA/ObraSocial/OS_Plantilla1/0,3419,1x1y233,00.html)> [consulta 20 juliol 2008])

<sup>639</sup> *American Museum of Natural History*: <[http://www.amnh.org/exhibitions/past/?src=e\\_p](http://www.amnh.org/exhibitions/past/?src=e_p)> [consulta: 21 juliol 2008]

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

La museografia didàctica i interactiva abunda en aquest museu, tot i que en uns *halls* més que en d'altres, sobretot en els més nous com el *Cullman Hall of the Universe*, on, entre molts d'altres mòduls interactius, el visitant pot mesurar com seria el seu pes a diversos planetes i satèl·lits.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Es tracta sobretot d'escenografies i de contextualitzacions en paral·lel amb elements com gràfics, mapes didàctics, altres objectes pertanyents a la mateixa cultura, etc.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

És un museu amb un alt potencial didàctica i on el departament d'educació és un dels serveis més potents del museu, amb un gran nombre de personal especialitzat.

#### MATERIALS PUBLICATS

Són molts els materials publicats per l'*American Museum of Natural History* de Nova York i molts d'ells de caràcter didàctic.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

#### IMATGE EDIFICI





IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Plimoth Plantation<sup>640</sup>

T.10

UBICACIÓ: Plymouth, Massachusetts, USA

WEB: <http://www.plimoth.org/>

ADREÇA: 137 Warren Avenue, Plymouth, MA 02360 USA

TELÈFON: 1 + 508 746 1622

EMAIL: [info@plimoth.org](mailto:info@plimoth.org)

DATA DE CREACIÓ: 1947

DIA DE VISITA: 1 octubre 2007

### CARACTERÍSTIQUES

El complex de Plimoth Plantation és “a bicultural museum, [that] offers powerful personal encounters with history built on thorough research about the Wampanoag People and the Colonial English community in the 1600s. Our exhibits, programs, live interpreters, and historic settings encourage a new level of understanding about present-day issues affecting communities around the world.”<sup>641</sup> Es tracta, doncs, d'un espai d'interpretació del patrimoni de dues cultures clarament diferenciades, però que a partir de la primera meitat del segle XVII van entrar en contacte a Massachusetts: d'una banda un de colons anglesos que s'instal·len a les terres dels nadius Wampanoag, i de l'altra aquest grup nadiu de Nord-Amèrica. Hi ha un tercer espai que depèn d'aquest gran equipament i és la rèplica del vaixell amb què van arribar els primers colons, el *Mayflower II*, i que el 1957 va reproduir el viatge fet tres segles abans. En realitat es tracta d'una institució que funciona com un gran centre d'interpretació que està ubicat en tres espais: el vaixell, situat a la actual població costera de Plymouth i amb elements de museografia didàctica i actors que interpreten el paper d'alguns dels colons que van viatjar-hi; la *English village*, que reproduïx l'assentament dels primers colons europeus de Massachusetts i on actor desenvolupen les tasques diàries que se succeïen a la vil·la del segle XVII, i l'assentament dels Wampanoag, on actuals descendents d'aquesta tribu reproduïxen les formes de vida dels seus avantpassats. Finalment, el recinte de la vil·la anglesa està precedit d'un petit centre d'interpretació de la vida cultural i natural de l'antiga plantació Plimoth i per un seguit de tallers-botiga on els artesans fabriquen les

---

<sup>640</sup> Fonts consultades: AAVV. *Plimoth Plantation. A Story of Two Cultures*. Lawrenceburg: The Creative Company, 2005; i el web *Plimoth Plantation* <<http://www.plimoth.org>> [consulta: 8 setembre 2009]

<sup>641</sup> *Plimoth Plantation*: <<http://www.plimoth.org/about/>> [consulta: 8 setembre 2009]

---

reproduccions d'objectes d'ebenisteria, metall i ceràmica, entre d'altres, que s'empren dins la vil·la.

Tot aquest plantejament es fa amb l'objectiu que els visitants tinguin una aproximació vivencial a un moment concret del passat del territori, i que no és altre que un moment incipient de la història de la nació dels EUA.

Pel que fa a les col·leccions d'aquest complex equipament a cavall entre museu, centre d'interpretació i centre de *living history* són petites, però amb objectes originals que són testimonis de la cultura material dels colons anglesos i dels nadius Wampanoag i cobreixen un període que va de 1550 al 1700. Els objectes, que procedeixen d'indrets com Nova Anglaterra, Gran Bretanya o els Països Baixos, són emprats pels investigadors i els artesans per crear reproduccions fidedignes que formen part de l'attrezzo dels poblats i de les recreacions de *living history*. La filosofia de *Plimoth Plantation* és recol·lectar objectes no per ésser exposats, sinó com a contenidors d'informació útil per recrear la vida quotidiana del segle XVII, que es recrea també a través d'objectes arqueològics, amb la recreació de tecnologies, amb elements iconogràfics i a través de la història oral. En aquest sentit, el valor dels objectes està determinat no pel seu valor material, sinó per la capacitat que tenen d'aportar informació nova i rellevant.

Les col·leccions objectuals es divideixen en tres categories: *Mayflower*, *Wampanoag* i *Colonial*. Pel que fa a la primera secció està dividida en: estampes marítimes, mapes i cartes de navegació, instruments de navegació, artefactes del *Mayflower II* i imatges i souvenirs del *Mayflower*; i es tracta de les peces que representen la història de les embarcacions siscentistes, així com objectes associats amb la construcció i el viatge que el *Mayflower II* va realitzar el 1957. La secció dels Wampanoag recull fonamentalment peces de procedència arqueològica que s'engloba en puntes de projectils, eines de pedra, eines fetes d'os i ceràmica. El personal nadiu Wampanoag de la *Plimoth Plantation* reproduceix aquests estris del segle XVII i al mateix temps continuen amb la tradició de producció artesanal pròpia de la seva cultura. Finalment, la col·lecció colonial documenta aspectes de la vida quotidiana del segle XVII a Anglaterra, Holanda i Nova Anglaterra a través d'objectes de cultura material que van del 1550 al 1700, així com *souvenirs* i imatges que mostren el pensament popular sobre els primers colons de la zona i sobre la llegenda de l'origen de la festivitat d'Acció de Gràcies. La col·lecció

colonial es divideix en estampes de la vida quotidiana; mobles; ceràmica; armes i armadures; imatges i *souvenirs* dels colons, i imatges d'Acció de Gràcies.

## DISCURS MUSEOLÒGIC

L'equipament està distribuït en dues zones, d'una banda, el port de la població de Plymouth, on hi ha ancorat el *Mayflower II*, el vaixell que el 1957 va reproduir el viatge del *Mayflower* original, i d'altra banda el gran complex format per centre de recepció de visitants, amb serveis per menjar i botigues de *souvenirs* i llibreries, per espais expositius, tallers d'artesans, la English Village i l'assentament Wampanoag.

El recorregut dins el vaixell ajuda el visitant a conèixer les condicions que suposava un viatge transatlàntic al 1620 com el del *Mayflower*. El visitant pot passejar-se pels diversos espais del vaixells i conèixer les funcions de cada un d'ells, a més d'escoltar el testimoni dels colons que van emprendre el viatge i que donen vida actors vestits amb reproduccions fidedignes i que empren els mots i l'accent que devien tenir els personatges que representen. Aquests actors tenen una gran formació que els permet conèixer el personatge que representen tan a fons que, no només parlen amb l'accent que el personatge utilitzaria i fan les tasques i treballs que faria, sinó que fins i tot arriben a intuir la forma de pensar del personatge i són capaços de mantenir conversacions i respondre a les preguntes dels visitants de tal manera que aquests tenen la sensació d'estar parlant amb la persona real que va viure gairebé quatre-cents anys enrere.

Pel que fa a la vil·la anglesa, es troba a la localització on es va documentar l'assentament i està reconstruït en volum. S'hi accedeix, com ja hem dit, a través d'un centre de visitants que inclou un audiovisual on es prepara el visitant per la visita, i on es ressalta especialment la categoria dels "habitants" de la plantació i que són, d'una banda, actors que recreen personatges reals que van viure a la vil·la, i de l'altra, persones amb ascendència Wampanoag i que proven de reproduir la cultura dels seus avantpassats i que, per tant, no són actors i cal tractar-los amb respecte vers la seva cultura. Tot seguit hi ha una sèrie d'espais expositius on s'explica el calendari Wampanoag lligat als cicles lunars i on s'explica al visitant com era el sistema cultural Wampanoag en el moment de l'arribada dels colons; les seves creences, el seu modus de vida, lligat a la recol·lecció, la caça i la pesca, etc. A més, s'interpreta també la història de l'origen de la celebració d'Acció de Gràcies, que tingué lloc en aquelles

terres, i que és una història d'agermanament cultural. Després hi ha els tallers-botig dels artesans, on el visitant veu les tècniques i processos manuals per reproduir mobles, teixits i molts aparells diversos que el visitant pot veure contextualitzats a la vila i en la permanent acció de *re-enactment*. Després de tot aquest recorregut el visitant entra a la vil·la a través de la torre del fortí i un cop a dins pot recórrer lliurement tots els espais de la recreació de la petita vil·la agrícola que els primers colons van fundar en terres Wampanoag i introduir-se a les cases, interrogar els habitants de les mateixes, menjar el menjar que preparen, ajudar-los a cuinar, etc. Com en el cas del *Mayflower*, els actors recreen personatges reals documentats que van formar part de la primera població de colons anglesos a Massachusetts. Els homes i dones s'agrupen en cases segons nuclis familiars que responen a famílies reals documentades. Homes i dones desenvolupen les tasques i rols que es duïen a terme a la vil·la al voltants de 1627, set anys després que arribés el primer carregament de colons. Les dones cusen, cuinen, recullen hortalisses, donen de menjar les bèsties; els homes fan cases, reparen terrats, conreen vegetals, etc. Finalment, un cop el visitant ha sortit del poblat anglès arriba a un petit assentament Wampanoag, on pot observar el treball dels indis, pot entrar en una cabana i escoltar les narracions dels descendents d'aquesta tribu, pot aprendre com es produeixen remeis medicinals amb herbes autòctones, etc.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

El rigor històric i material és la base d'aquest complex equipament i es fa palès en tots els aspectes: arquitectura, indumentària, tècniques agrícoles, lingüística, etc. És per això que tant els actors del *Mayflower* com els del poblat anglès van vestits amb reproduccions rigoroses dels vestits occidentals de la dècada de 1620, que al mateix temps estan fets amb teles produïdes amb les fibres i les tècniques de l'època.

Pel que fa als indis Wampanoag porten vestits tradicionals de la cultura Wampanoag fets amb pell de cérvol i amb plomes animals, cosits amb tendons animals i fibres vegetals, i porten també decoratius com collarets fets d'ossos i petxines i que fan en presència dels visitants.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

*Plimoth Plantation* és, sobretot, un espai de *living history* permanent on la indumentària no exposada, sinó vestida es troba contextualitzada amb molts altres elements de la

cultura material, de tal manera que el visitant s'aproxima de forma vívida a un moment històric del territori i la vida a Nova Anglaterra.

## EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

La concepció d'aquest equipament està fundada sobre les bases de la museografia didàctica i utilitza diversos recursos. En primer lloc, audiovisuals que són un híbrid entre un documental i una narració històrica; en segon lloc, plafons explicatius amb iconografia didàctica; en tercer lloc, i molt especialment al *Mayflower*, hi ha dispositius interactius sobre les tècniques de navegació de principis del segle XVII; en quart lloc, la interacció humana n'és el leitmotiv, perquè els actors interactuen entre sí i amb els visitants; en cinquè lloc, el visitant es veu immers en un fragment d'història, etc.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Les reproduccions d'indumentària són de màxim rigor, fins i tot els processos per la seva fabricació emulen els contemporanis a l'època que reprodueixen. A més, es pot qüestionar els personatges sobre la seva indumentària i rebre'n informació acurada.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Es tracta d'un equipament dissenyat en pro de la didàctica i l'ensenyament-aprenentatge; així, doncs, compta amb programes didàctics molt amplis que inclouen des d'àrees d'aprenentatge i investigació directa sobre els Wampanoag i sobre el poblat dels colons fins a webs interactives com la web *Investigating Thanksgiving. You are the historian*: <http://www.plimoth.org/education/olc/intro.html>

## MATERIALS PUBLICATS

Són molts els llibres publicats sobre *Plimoth Plantation* i la història de Nova Anglaterra al segle XVII, així com sobre la navegació de l'època i les tècniques constructives, la

cultura Wampanoag, la història dels orígens del Dia d'Acció de Gràcies, etc. La llibreria de l'equipament disposa de totes aquestes publicacions.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: The Textile Museum<sup>642</sup>

T.3

UBICACIÓ: Washington, DC (EUA)

WEB: <http://www.textilemuseum.org/>

ADREÇA: 2320 S Street, NW, Washington, DC 20008-4088

TELÈFON: (202) 667-0441

FAX: (202) 483-0994

DATA DE CREACIÓ: 1925

DIA DE VISITA: 6 octubre 2007

### CARACTERÍSTIQUES

El *Textile Museum* de Washington és una institució privada que avui en dia compta amb el suport d'uns 3.000 membres que fan aportacions de molt diversa índole i quantitat. Aquesta institució té com a missió declarada estendre “public knowledge and appreciation – locally, nationally and internationally – of the artistic merits and cultural importance of the world’s textiles.”<sup>643</sup> Per dur a terme aquesta tasca ho fa des de dos edificis històrics del barri de Kalorama de Washington, D.C. De fet, l'entrada dels visitants es fa a través de l'antiga casa de la família fundadora del museu i que fou dissenyada per John Russell Pope l'any 1913; mentre que les galeries es troben en un edifici adjacent adquirit pel fundador del museu amb aquest propòsit. A més, el darrera dels edificis està envoltat de jardins que són d'accés lliure al públic durant l'horari d'obertura del museu.

El seu fundador fou George Hewitt Myers –1875-1957-, que començà la seva faceta de col·leccionista de teixits d'una manera gairebé casual amb l'adquisició en la dècada de 1890 d'un conjunt de catifes turques i caucàsiques contemporànies. En aquell moment no s'imaginava que acabaria posseint varis milers de teixits. El bon estat de les seves finances li va permetre continuar adquirint molts altres tipus de teixits “no occidentals”, per tant, teixits que en la nostra recerca anomenaríem de cultures exògenes a la occidental, així com exemplars de teixits antics. Així, va adquirir des de catifes i teixits de seda dels tallers de la cort de l'Iran Safavid, la Turquia Otomana i l'Índia Mughal fins a exemplars arqueològics del Perú, passant per peces colonials de Sud i Centre Amèrica. Aquest afany d'acumulació es va anar transformant en un interès per conèixer

---

<sup>642</sup> Font consultada: *The Textile Museum* <<http://www.textilemuseum.org>> [darrera consulta: 29 juny 2009]

<sup>643</sup> *The Textile Museum*: <<http://www.textilemuseum.org/about/history.htm>> [consulta: 29 juny 2009]



el significat dels objectes, i fou aleshores que Myers fundà *The Textile Museum* l'any 1925. Vers finals dels anys trenta del segle XX l'abast i importància de la seva col·lecció era de caire internacional, tant pel que fa a la quantitat com a la qualitat dels coneixements generats.

Myers va deixar una col·lecció de 3.100 teixits asiàtics i africans i 1.500 d'americans; mentre que cinquanta anys més tard el museu i la seva col·lecció atresora 18.000 exemplars tèxtils de tot el món que són visitats anualment per un públic que va dels 25.000 als 30.000 visitants procedents d'arreu. Aquestes 18.000 peces s'articulen segons dues grans tipologies: les catifes orientals, d'una banda, i els altres teixits, de l'altra. De fet, la preponderància de la categoria "catifes orientals" es deu al fet que fou l'atracció primera que va portar Myers al col·leccionisme de teixits; a més, en l'actualitat el *Textile Museum* posseeix una de les més importants col·leccions de recerca en catifes orientals, de relleu tant per l'abast com per la profunditat de la recerca i per la varietat i qualitat de les peces. La segona categoria d'objectes es deu a la voluntat de Myers per incloure dins la seva col·lecció altres teixits que no fossin catifes i que nasqué del seu interès creixent per les robes que compartien motius tot i que les tradicions tèxtils fossin diferents. Aquests teixits són de procedència oriental, en la seva majoria, si bé n'hi ha també de precolombins. A més, compta també amb alguns teixits de tradicions més modernes, però que s'inspiren o beuen de tradicions precolombines.

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

Pel que fa a les sales d'exposició, el museu compta amb tres sales principals, dues dedicades a exposicions temporals i una tercera molt interessant que és *The Textile Learning Center*. Pel que fa a les exposicions temporals són de temàtiques molt diverses i utilitzen de manera predominant el fons del museu, si bé accepten també préstecs. Tot i que el web del museu conté una exhaustiva llista de totes les exposicions realitzades des de l'any 1985, aquí n'exposen tan sols algunes de les més recents per tal que quedi palesa la varietat de títols, que van des d'exposicions basades en el lloc de procedència de les peces, passant per mostres que tenen com a fil conductor un color concret, fins a monogràfics a una persona o col·leccionista. Algunes de les exposicions més recents són les següents: *Constructed Color: Amish Quilts* (del 4 d'abril al 6 de setembre de 2009); *Recent Acquisitions* (del 6 de març de 2009 al 3 de gener de 2010); *Timbuktu to Tibet: Rugs and Textiles of the Hajji Babas* (del 18 d'octubre de 2008 al 8 de març de

2009); *The Finishing Touch: Accessories from the Bolivian Highlands* (del 15 de febrer de 2008 a l'1 de febrer de 2009); *BLUE* (del 4 d'abril al 18 de setembre de 2008); *Private Pleasures: Collecting Contemporary Textile Art* (del 28 de setembre de 2007 al 17 de febrer de 2008); *Ahead of His Time: The Collecting Vision of George Hewitt Myers* (del 28 de setembre de 2007 al 17 de febrer de 2008); *Architectural Textiles: Tent Bands of Central Asia* (del 30 de març al 19 d'agost de 2007); *RED* (del 2 de febrer al 9 de juliol de 2007); *Mantles of Merit: Chin Textiles from Mandalay to Chittagong* (del 13 d'octubre de 2006 al 25 de febrer de 2007); *Pieces of a Puzzle: Classical Persian Carpet Fragments* (de l'1 de setembre de 2006 al 7 de gener de 2007); *Harpies, Mermaids, and Tulips: Embroidery of the Greek Islands and Epirus Region* (del 17 de març al 3 de setembre de 2006); *Seldom Seen: Director's Choice from the Museum's Collections* (del 10 de febrer al 30 de juliol de 2006); *Silk & Leather: Splendid Attire of 19th-Century Central Asia, An Exhibition in Honor of Caroline McCoy-Jones* (del 2 de setembre al 26 de febrer de 2006).

Pel que fa al *The Textile Learning Center* és, com el seu nom indica, un centre d'aprenentatge sobre teixits que té com a característica especial el fet que es troba obert al públic sense necessitat de reserva prèvia i està dissenyat amb interactius senzills que permeten el de lliure maneig i actuació del visitant sense necessitat de més intermediaris que els mòduls didàctics mateixos. La voluntat expressa del museu és que aquesta galeria aporti "opportunities for Museum visitors of all ages to learn about how textiles are made and the ways in which cultural traditions, the environment and even the economy influence the character of handmade textiles."<sup>644</sup> Per tant, des del museu es concep aquesta sala com un espai d'aprenentatge actiu on es convida els visitants a aprendre "touching, looking and doing" i on allò que es pretén mostrar no és tan sols els teixit aïllat, sinó la seva concepció i elaboració dins una tradició i un context culturals indissociables d'altres fenòmens socials. De fet, als penells introductoris s'explicita clarament al visitant quin és l'objectiu de la sala. De manera resumida, el museu presenta mòduls on és possible tocar un nombre variat de teixits que van des de catifes de pèl fins a teixits fets d'escorça que il·lustren les estructures, tècniques i processos utilitzats per crear teixits tradicionals. De tal manera que pot estudiar de primera mà, a través del coneixement directe, molts aspectes d'aquests objecte tèxtils. Hi ha també

---

<sup>644</sup> *The Textile Museum:*

<[http://www.textilemuseum.org/exhibitions/current/activitygallery/exhibition\\_ActivityGallery.htm](http://www.textilemuseum.org/exhibitions/current/activitygallery/exhibition_ActivityGallery.htm)>  
[consulta: 30 juny 2009]

mòduls que tenen com a finalitat explicar com les fibres naturals passen per diverses fases de preparació abans de la teixidura i com el color ha estat aplicat a les fibres durant milers d'any, per comunicar això utilitzen, a més d'informació i instruccions escrites, mostres de fibres en diversos estats de processament (des dels capolls de seda fins el fil de seda, per exemple) i exemples de colorants naturals. A més, es dota el visitant d'un vocabulari amb alguns dels termes tèxtils més comuns per descriure els teixits fets a mà per afavorir-ne una millor comprensió –aquest glossari es troba també en format *pdf* al web del museu-.

A més de les sales d'exposicions i la galeria d'aprenentatge *The Textile Museum* també compta amb mostres en línia que sovint es corresponen amb mostres presencials, però que tenen com a avantatge la seva consulta permanent, fins i tot després que l'exposició hagi estat enretirada de les sales del museu.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

El museu no té exposició permanent de teixits, l'únic espai permanent és “*The Textile Learning Center*”, una especie de centre de lliure visita per entendre les bases de la producció tèxtil i les diversitat i semblances dels teixits de diverses tradicions culturals.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Vegis apartat “Discurs museològic”.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Vegis apartat “Discurs museològic” i “Elements de museografia didàctica en l'exposició d'indumentària”.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Sobretot la sala anomenada que és un centre interactiu on el visitant pot interactuar amb els mòduls per generar el seu aprenentatge.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Finalment, el museu, en la seva faceta d'institució compromesa en la difusió dels coneixements que són a la base dels teixits tradicionals, compta amb un servei educatiu molt dinàmic que organitza activitats didàctiques d'índole diversa tant pel públic familiar, com pel públic adult com per les escoles i educadors. Mensualment es desenvolupen un promig de cinc activitats diferents que van des de visites guiades fins a tallers i simposis

## MATERIALS PUBLICATS

No en tenim notícies.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Donald W. Reynolds Museum And Education Center at George Washington's Mount Vernon State & Gardens<sup>645</sup>

UBICACIÓ: Mount Vernon, Virginia, EUA

WEB: <http://www.mountvernon.org/>

ADREÇA: 3200 Mount Vernon Memorial Highway, Mount Vernon, Virginia 22309, EUA

TELÈFON: 703-780-2000

DATA DE CREACIÓ: 2006

DIA DE VISITA: 7 octubre 2007

### CARACTERÍSTIQUES

Mount Vernon és un gran complex patrimonial que compta amb una gran extensió de terreny orquestrada a l'entorn de la mansió de George Washington i que pertany a la *Mount Vernon Ladies' Association*, que quan van adquirir-la estava gairebé buida i que l'han restaurat i a la que han restituit part del mobiliari i l'aspecte originari. El valor de Mount Vernon rau en el fet que és la propietat del primer president dels EUA i compta amb divuit hectàrees que s'eleva sobre el riu Potomac.

A part del *Donald W. Reynolds Museum And Education Center At George Washington's Mount Vernon State & Gardens*, de què en parlarem més tard i que es troba a l'entrada al gran conjunt, el complex compta amb molts altres espais expositius on la indumentària hi apareix transversalment, bé sigui en forma d'aixovar domèstic, dins la mansió, bé sigui en forma de vestits recreats i que porten els personatges de *reenactment* que ofereixen demostracions de les diverses activitats que es duïen a terme a les possessions dels Washington en època del que fou el primer president estatunidenc, etc. Cada un d'aquests espais representa una faceta de la biografia de George Washington, que són resumides i interpretades amb cura al *Donald W. Reynolds Museum and Education Center*.

D'una banda hi ha la mansió de George i Martha Washington, a la que s'accedeix amb guies i que forma part d'un circuit unidireccional que comença per l'entrada principal, traspasa les sales de la primera i la segona planta i finalitza en el gran porxo de la part

---

<sup>645</sup> Fonts: *George Washington's Mount Vernon. Official Guidebook*. Mount Vernon: The Mount Vernon Ladies' Association of the Union, i *George Washington's Mount Vernon State & Gardens* <<http://www.mountvernon.org>> [consulta: 20 agost 2009]

---

de darrere, amb unes vistes impressionants del riu Potomac. A la mansió es pretén mostrar el dia a dia de George Washington i la seva vessant familiar. Com ja hem dit, la casa està moblada amb elements originals del segle XVIII que van pertànyer a la família Washington, així com amb un nombre reduït de reproduccions. Fins i tot els colors de les parets, de tons vibrants, estan basats en anàlisis de les restes de la pintura original i posen de manifest tant la riquesa com el gust per la moda de la família Washington. De fet, tot està disposat amb la voluntat de reproduir l'aspecte que tenia el 1799, segons l'inventari fet al moment de la mort de George Washington. Els originals de la casa formen part de les col·leccions de la col·lecció de Mount Vernon, i entre les que es troben la clau de *la Bastille*, entregada a Washington pel marquès de Lafayette o el globus terraquí que Washington va encarregar pel seu estudi, així com la cadira giratòria que Washington va utilitzar durant la seva presidència.

D'altra banda el complex compta també amb jardins: l'*Upper Garden* –que inclou flors i arbres variats i que compta amb arbustos de boix plantats en època de Washington–; el *Lower Garden* –que conté fonamentalment verdures i hortalisses i arbres fruiters que abastien les cuines de la mansió–, finalment hi ha també la *Fruit Garden and Nursery*, un espai emprat per Washington per experimentar amb llavors i plantes abans d'utilitzar-les a les seves terres.

Es pot visitar també la tomba de George Washington, on hi reposa amb la seva dona i altres familiars, al lloc on ell va deixar estipulat en el seu testament. A prop de la tomba hi ha un monument en honor als esclaus Afroamericans que van treballar a Mount Vernon, en una zona utilitzada com a cementiri d'esclaus i de negres lliures que van treballar per la família Washington al llarg dels segles XVIII i XIX.

A Mount Vernon s'hi pot visitar també la *Pioneer Farmer Site*, situada a cinc minuts de la mansió i adjacent al petit moll sobre el riu Potomac. En aquest espai es vol ressaltar la faceta de granger, o més aviat d'enginyer agrònom, de George Washington; que era la seva veritable vocació. De fet va ser un pioner en nous mètodes agrícoles i fou també un dels primers terratinents de Virgínia en abandonar el conreu de tabac per les plantacions de blat. En aquest espai, doncs, el visitant pot veure cavalls trillant, així com demostracions agrícoles i de cuina del segle XVIII.

Es pot visitar, també, la destil·leria i el molí que Washington va fer construir el 1771 per incrementar la producció de farina i per exportar-ne farina de gran qualitat a les Índies Orientals, Anglaterra i Europa. La destil·leria data de 1797, quan l'administrador

agrícola de Washington, d'origen escocès, el va convèncer per edificar una destil·leria de whisky al costat del molí. Aquesta destil·leria era la més gran d'Amèrica i fou un dels èxits més rotunds dels negocis de Mount Vernon. Es pot visitar la destil·leria amb artefactes i tècniques del segle XVIII, on hi ha un museu en què es pot veure el vídeo *George Washington's Liquid Gold* i una exposició, *Spirits of Independence: George Washington and the Beginnings of the American Whiskey Industry*, sobre el paper capdavanter de Mount Vernon en la indústria del whisky americà.

El conjunt de Mount Vernon ofereix també la possibilitat de passejar-se pel bosc i gaudir de diverses atraccions com travessar barrancs, contemplar una petita cantera o veure un assentament de nadius americans. A més, el recorregut està marcat amb senyals didàctiques que mostren tant la fauna que solia habitar els boscos de Mount Vernon com la fauna actual. Hi ha sendes per un passeig ordinari, adaptat a tots els públics, però també les hi ha d'específiques per a grups de *boy scouts* i *girl scouts*.

El *Donald W. Reynolds Museum And Education Center* es troba en un edifici de nova planta situat a l'entrada del complex de Mount Vernon i té com a finalitat “[to] introduce visitors to the real George Washington through the fascinating details of his life”,<sup>646</sup> és a dir, mostrar i explicar amb detall, a manera d'introducció i aportant coneixements previs per facilitar-ne la visita, tot allò que no pot explicar-se als diferents espais museals de Mount Vernon i que és la història detallada de la vida de George Washington, des de la seva infantesa fins la seva mort, tot recorrent els diversos aspectes que la van caracteritzar –la vida familiar, la vida com a terratinent, l'aspecte militar i la seva carrera presidencial-. A més, aquest edifici alberga la biblioteca presidencial de Washington amb espai per l'estudi i ordinadors connectats a una base de dades a través de la qual es poden consultar més de vint mil cartes escrites per G. Washington al llarg de la seva vida.

El *Donald W. Reynolds Museum And Education Center* deu el seu nom al fet que ha estat possible a una donació de vint-i-quatre milions de dòlars provinents de la Donald W. Reynolds Foundation i com el seu nom indica compta amb un museu –on s'exposen diversos objectes de les col·leccions de Mount Vernon- i amb un centre d'interpretació –que compta amb més de vint sales amb mòduls interactius i amb recursos audiovisuals potents-. Pel que fa al museu, mostra al públic uns cinc-cents objectes en sis galeries

---

<sup>646</sup> *George Washington's Mount Vernon State & Gardens:*  
<<http://www.mountvernon.org/visit/plan/index.cfm/pid/829>> [consulta: 28 juliol 2009]



permanents i un sala d'exposicions temporals. El propòsit del museu no és exposar elements genèrics com si es tractés d'un museu d'arts decoratives, sinó que allò que exposa té l'objectiu de posar de manifest el gust, estil i la personalitat dels Washington a través dels elements més directament associats amb la vida a Mount Vernon, amb la Guerra d'Independència i la presidència de Washington. Pel que fa a la temàtica i els continguts de les galeries permanents és la següent: *The Houdon Bust*, *The World of George Washington*, *From Soldier to Statesman*, *At Home with the Washingtons*, *Washington Style* i *Books and Manuscripts*. Dins aquestes sales, entre la gran quantitat d'objectes –cadires, taules, vaixelles, quadres, escriptoris, rifles i revòlvers, aparells de medicació, etc.- s'exposen també diversos elements d'indumentària pertanyents tant a G. Washington com a la seva dona i els seus fills; entre els quals hi ha sivelles el parell de sivelles de sabata d'argent i “estràs” que Washington va dur a la seva investidura, botons commemoratius de la mateixa, altres sivelles de sabata i de pantalons, arracades i collars pertanyents a Martha Washington, costosos teixits duts per la família, etc.

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

Pel que fa al centre d'interpretació de la vida de G. Washington, compta amb una vintena de sales dotades de tecnologia audiovisual innovadora i distribuïdes segons un guió museològic molt clar reforçat per elements interactius que faciliten la implicació dels usuaris. El periple del visitant comença al *hall* d'entrada amb un àrea anomenada *Reconstructing George Washington* i presidida pel rostre de Washington excavat a la paret i il·luminat de tal manera que aporta un efecte de moviment als ulls de tal manera que sembla que segueixen el visitant. Aquest entra en una sala habilitada com si d'un laboratori forense es tractés on el protagonisme el té una pantalla que penja del sostre i que mostra la reconstrucció forense de George Washington, mentre que una pel·lícula del History Channel descriu el procediment científic que s'ha seguit per realitzar amb rigor les figures i maniquins de G. Washington de gran realisme que apareixen al llarg del centre d'interpretació. Després d'aquesta sala introductòria que té com a objectiu mostrar el rigor científic del centre i que eleva les seves reproduccions a una categoria tan vàlida com la dels objectes originals, el visitant comença el recorregut per la vida de G. Washington i que comença amb el títol *Young Virginian*. En aquesta galeria hi ha la primera figura a mida real de G. Washington i que el representa amb l'aspecte d'un noi de dinou anys, que apel·la la seva professió d'agrimensor, amb la reproducció dels

vestits que li corresponen; tot això dins una escenografia amb arbres en tres dimensions, un bosc bidimensional de fons, fulles de sotabosc i sorolls de fons. A més, en aquesta escenografia que representa un bosc de l'oest de Virgínia de mitjans del segle XVIII hi ha també les eines originals que Washington va emprar per mesurar terrenys. D'aquesta faceta de joventut es passa a una altra, la militar, en la galeria *Upstart Colonial Officer*, on es parla sobre el seu paper a la guerra franco-indígena. Una altra galeria, amb el títol *Gentleman Planter/Revolutionary*, fa referència a la seva vida domèstica, el seu matrimoni, el rol de la religió, la seva pertinença a la francmaçoneria, etc. A continuació, hi ha una sala que reproduïx un interior domèstic i que és un teatre on el visitant pot veure un documental sobre el festeig i matrimoni de George amb Martha Washington narrat des de la perspectiva d'aquesta darrera. Aquesta sala es diu *A 40-Year Romance*.

Les galeries tornen a recuperar el paper militar de G. Washington, amb títols com *First in War*, *General Washington Commander-in-Chief* o *Citizen Soldier*. Precisament és a la primera d'aquestes sales on apareix la segona reconstrucció forense de G. Washington; aquest cop és retratat a cavall, vestit amb indumentària militar i amb posat de dirigir les seves tropes a Valley Forge, tal i com ho indica l'escenografia de fons. A més, al costat d'aquesta reconstrucció de Washington hi ha també la reproducció de la vida d'un soldat a Valley Forge, on, entre d'altres objectes, hi apareixen també peces de l'uniforme penjades. Després d'aquestes galeries es tracta amb detall la faceta de Washington com a emprenedor innovador i pioner en moltes tècniques i indústries, sota el títol *Visionary Entrepreneur*. També es contempla, a la sala *The Dilemma of Slavery*, el paper dels esclaus a Mount Vernon i l'actitud ambigua de Washington envers l'esclavitud. En aquesta sala apareixen reproduccions dels vestits dels esclaus que treballaven a Mount Vernon i que representaven, junt amb el menjar i el llit, el seu salari.

La galeria que segueix s'anomena *A Leader's Smile* i té com a centre d'atenció la dentadura postissa de G. Washington. L'objectiu d'aquesta galeria circular –que mostra una línia del temps amb els seus successius problemes dentals, des de la pèrdua dels primers dos dents en l'època de les campanyes de la guerra franco-indígena, fins el seu darrer set de dentadures, el 1798-, és donar a conèixer les agonies i el mal a les dents que patia de manera crònica, així com les cures mèdiques i estris que utilitzava –i que són representatius de la seva època- per intentar salvar les dents. Amb un vídeo es

mostren els procediments seguits al segle XVIII per realitzar aquestes dentadures postisses.

Finalment, s'entra a les galeries on es destaca el paper polític de Washington, a *Indispensable American* i *The People's President*. En aquesta darrera galeria es troba la tercera imatge forense de Washington, i que el representa a l'edat de cinquanta-set anys, de peu dins una rèplica de la balconada del *Federal Hall*, en el moment del jurament com a president. A continuació a la sala *Private Citizen* es mostren la seva malaltia i mort i la sala *The Grand Finale* és un teatre on es mostra un muntatge de frases d'americans cèlebres sobre Washington i els seus símbols que té com a objectiu dur a la reflexió sobre la figura de Washington i el seu llegat històric i cultural.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Com ja hem dit, al museu s'exposen diversos elements d'indumentària, objectes originals que van pertànyer tant a G. Washington com a la seva dona i els seus fills. Entre aquests objectes hi ha el parell de sivelles de sabata d'argent i "estràs" que Washington va dur a la seva investidura, botons commemoratius de la mateixa, altres sivelles de sabata i de pantalons, arracades i collars pertanyents a Martha Washington, costosos teixits duts per la família, etc.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No en tenim notícies.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

A més de la de la museografia didàctica que és la base del *Donald W. Reynolds Museum And Education Center*, les sales del centre d'interpretació es completen amb petites sales didàctiques i centres d'ensenyament específics i alguna altra galeria, com la *Saving Mount Vernon*, que fa referència a la recuperació de Mount Vernon per la *Mount Vernon Ladies' Association* i com aquesta tasca va marcar un precedent en la preservació i conservació de patrimoni històric a Nord-americà. Pel que fa al *Distance Learning Center*, és una part de l'àrea educativa que connecta les diverses comunitats

amb Mount Vernon a través d'una sèrie de programes virtuals i de tallers d'ensenyament i aprenentatge enfocats a remarcar l'exemple inspirador i caràcter de lideratge de Washington. El *Phoebe Apperson Hearst Learning Center* és una biblioteca virtual on es poden consultar fonts primàries relacionades amb la vida i l'època de G. Washington. Per últim, és interessant destacar el centre *Hands-on History* que, com el seu nom indica, és una ària interactiva i està adreçada al públic infantil. L'objectiu d'aquesta sala és permetre als nens arribar a aprendre els mateixos temes i idees exposats a les galeries del centre d'interpretació; i ho fan a través de recursos adaptats al seu aprenentatge: vestint reproduccions de roba del segle XVIII, llegint llibres, explorant maletes didàctiques, escenificant obres de teatre, aprenent sobre els animals de la granja dels Washington, etc.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Al museu on hi ha objectes originals no hi ha elements de museografia didàctica; a l'*Education Center*, en canvi, la indumentària s'utilitza com un dels elements de contextualització didàctica.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

A més d'agudes sales didàctiques i com ja em anant dient, el complex de Mount Vernon ofereix multitud d'activitats per tot tipus de públic, per la qual cosa compta amb un calendari d'activitats i esdeveniments actualitzat. Aquestes activitats van des de creuers històrics pel riu Potomac, fins a activitats en què els visitants tenen un paper actiu i construeixen tanques, llauen els camps, conreen cereals, seguen, etc.

#### MATERIALS PUBLICATS

El museu publica guies i altres elements de difusió sobre el gran complex museístic de Mount Vernon, així com sobre els aspectes de la vida política i quotidiana de George Washington.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Chicago History Museum<sup>647</sup>

T.1

UBICACIÓ: Chicago, Illinois (EUA)

WEB: [www.chicagohistory.org](http://www.chicagohistory.org)

ADREÇA: 1601 North Clark Street, Chicago, Illinois, EUA, 60614

TELÈFON: 312.642.4600

FAX: 312.266.2077

DATA DE CREACIÓ: 1856

DATA DE RENOVACIÓ: 2006

DIA DE VISITA: 3 octubre 2007

### CARACTERÍSTIQUES

El *Chicago History Museum* (CHM) és la institució cultural més antiga de Chicago. Aquest nom no és l'originari, ja que fou fundat l'any 1856 com la *Chicago Historical Society*, que va anar creixent i va obrir el primer edifici en la cantonada entre els carrers Dearborn i Ontario. Però aquesta primera seu i gran part de la col·lecció van perir sota les flames del "Gran foc" de 1871, que va cremar la ciutat durant tres dies i va matar centenars de persones. Després d'un segon foc que va destruir les restes de la col·lecció que havien sobreviscut al "Gran foc" i d'ocupar edificis de manera temporal fins el 1896, la organització va construir un gran edifici de pedra dissenyat per Henry Ives Cobb per encabir-hi tant la biblioteca, anomenada Gilpin Library, com els espais d'exposició.

El 1920 la *Chicago Historical Society* va engrandir la seva col·lecció de manera notable amb l'adquisició de milers de manuscrits i centenars de pintures i objectes que provenien de l'herència de Charles F. Gunther. Entre els objectes històrics que es van comprar hi havia el llit de mort d'Abraham Lincoln i la brúixola de George Washington. A finals de la dècada de 1920, es va començar a plantejar la creació d'un nou museu per encabir-hi la col·lecció creixent, així com a obra commemorativa del centenari de la ciutat. El nou edifici, d'estil colonial georgià, va ser dissenyat per Graham, Anderson, Probst & White i va obrir les seves portes el 1932 al Lincoln Park, al creuament del carrer Clark amb l'Avinguda North. De fet, aquest edifici ha estat la seu de la *Chicago Historical Society* fins avui. A aquest edifici s'hi han afegit diversos annexos, com el de

---

<sup>647</sup> Font consultada: el web del *Chicago History Museum* <[www.chicagohistory.org](http://www.chicagohistory.org)> [darrera consulta: 22 juny 2009]

pedra calcària dissenyat per Alfred Shaw i Associats, que més tard, el 1988, va ser cobert de totxo vermell per Holabird and Root, que també van afegir un magatzem subterrani i nous espais d'exposició.

El febrer de 2006, i amb motiu de la renovació del setanta-cinc per cent del seu espai públic, la *Chicago Historical Society* va anunciar el seu nou nom, el de *Chicago History Museum*. Amb aquest canvi de nom se simbolitzava el canvi que ha sofert la institució, que havia quedat obsoleta i havia perdut protagonisme en la vida dels habitants de Chicago. A partir d'aquest moment, el *Chicago History Museum* vol incidir en la vida quotidiana de tots els seus ciutadans i per això ha invertit grans esforços en crear una exposició permanent amb elements museogràfics i museològics de gran potència i efectisme. D'igual manera, les exposicions temporals tenen un gran valor didàctic. A més, es duen a terme un nombre important d'activitats ben diverses especialment pensades per atreure a diferents tipus de públic per donar-los a conèixer el potencial del nou museu. La proximitat amb el ciutadà i el visitant no es limita als espais d'exhibició, ni a les publicacions, la pàgina web i els programes educatius, sinó que el museu compta amb un Centre de Recerca a l'abast de tothom, des de les persones interessades en algun tema concret, fins als alumnes de primària i secundària, doctorands o, fins i tot, documentalistes del món dels audiovisuals.

#### DISCURS MUSEOLÒGIC

En l'actualitat, el museu presenta quatre exposicions permanents: *Sensing Chicago*, *The Dioramas*, *Treasures* i *Chicago: Crossroads of America*. La primera, *Sensing Chicago*, és la galeria explícitament dedicada al públic familiar, on es proposa conèixer la ciutat actual i el seu passat a partir dels cinc sentits a través d'una museografia didàctica i interactiva amb un component lúdic destacat. La segona galeria mostra un seguit de diorames històrics –que *per se* són un exemple de la història dels recursos museogràfics que han estat restaurats recentment i que presenten l'evolució i la història de la ciutat de Chicago des del 1804, moment en què la ciutat encara era un paisatge de frontera desolat, fins l'exposició de 1893, un dels moments més àlgids de la història de Chicago. La tercera exposició permanent és la dedicada als “tresors” de la col·lecció, és a dir, a aquells objectes que tenen valor per haver pertangut a personatges il·lustres, com el llit on va morir Abraham Lincoln, o per representar una subcultura de la ciutat, com el Chevrolet Monte Carlo *lowrider*, per exemple. L'última de les exposicions permanents



és també en la que s'ha invertit més pressupost, donat que *Chicago: Crossroads of America* és l'exposició principal, dedicada a narrar la història de la ciutat des de temps prehistòrics fins l'actualitat, i ho fa amb tot luxe d'estratègies didàctiques: mòduls interactius, sistemes d'audioguia teatralitzats, panells de text amb sistemes d'ordenació jeràrquica, objectes que generen preguntes, etc.

Tot i que l'exposició *Chicago: Crossroads of America* segueix un ordre cronològic general –va explicant l'evolució de la ciutat des dels temps més primitius fins a la seva colonització per europeus i el seu creixement i desenvolupament com a la segona ciutat d'Estats Units-, el seu guió museològic s'organitza a l'entorn de cinc grans eixos temàtics, que són: “City on the make”, “City in crisis”, “Sweet home Chicago”, “Second to none” i “My kind of town”. El primer apartat temàtic, que correspon amb el començament del recorregut de l'exposició, està dedicat a l'origen de la ciutat de Chicago i el seu creixement i expansió urbanística, lligats a la seva prosperitat econòmica. El visitant rep aquesta informació a través de diversos canals com l'auditiu, l'olfactiu, el visual, el tàctil, etc; i tot això gràcies a mòduls didàctics que permeten oler un camp de cebes silvestres, escoltar una peça musical tocada en una taverna, comparar el tacte del pèl d'animals com una ovella, una vedella o un porc per saber quins materials s'elaboraven a partir d'aquestes primeres matèries, etc. En el segon apartat temàtic es tracten les crisis que ha patit la ciutat, des del terrible incendi de 1871 fins les batalles als carrers entre ciutadans negres i ciutadans blancs o els episodis més cruentos de la màfia i el crim organitzat. Pel que fa al tercer bloc museològic, està dedicat al fenomen de la immigració –tant de països europeus com de zones rurals- i a les persones, als immigrants que han col·laborat a la creació i al creixement de la ciutat al llarg dels seus anys d'història, fins arribar a l'actualitat. A “Second to None” es presenta la història de Chicago, també anomenada “la segona ciutat”, on amb la pretensió de desfer el mite de germana petita de la gran Nova York es presenta l'aspecte més destacable de la ciutat: l'ésser pionera en innovació –comercial, arquitectònica, musical, tècnica, etc. Per despertar-la del mite es presenten totes aquelles facetes de Chicago que la fan especial i diferent, no identificable ni comparable amb cap altra ciutat dels EUA: la Chicago dels clubs de Jazz, de les boutiques de moda, de la World's Columbian Exposition, amb la que en el seu moment fou la roda d'atraccions més gran del món com a atracció principal, etc. El darrer bloc temàtic tracta les institucions polítiques,



associacions culturals, establiments d'oci, espais d'espectacle esportiu o artístic i altres aspectes de la vida social de Chicago al llarg de la seva història.

#### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Per últim, cal afegir que al llarg de tot el recorregut per *Chicago: Crossroads of America* hi ha presents diferents elements de la col·lecció d'indumentària del fons del museu. Així, per exemple, trobem els vestits atrevits de les cambreres del club Playboy o aparadors de botigues de moda de principis de segle XX com la Marshall Field & Company o la Bes-Ben Hats Shop. També podem trobar peces de vestir emblemàtiques pròpies d'algun personatge destacat de la ciutat.

#### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

A més de les sales dedicades a exposició permanent, que ja hem descrit, hi ha altres galeries reservades a exposicions temporals. Pel que fa a la matèria que ens ocupa en aquest estudi, el *Chicago History Museum* té una galeria exclusivament dedicada a exposar, a partir d'exhibicions temporals, els objectes de la seva col·lecció tèxtil i d'indumentària, i ho fa tot alternant les exposicions de vestits amb les de teixits a raó d'una de teixits per cada dues de vestits. Algunes de les mostres que la galeria ha albergat des de la seva inauguració, el mes de setembre de 2006, són *Quilts: A Patchwork History* i *Chic Chicago: Couture Treasures from the Chicago History Museum*.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

El nou museu està creat sobre les bases de la museografia didàctica. Vegis apartat "Discurs museològic".

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

La galeria d'indumentària, dedicada a mostres temporals, compta amb alguns elements didàctics, segons l'exposició en curs.

EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

MATERIALS PUBLICATS

Manca de publicacions pròpies.

OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR



---

NOM OFICIAL: National Maritim Museum

T.4

UBICACIÓ: Greenwich, London, UK

WEB: <http://www.nmm.ac.uk/>

ADREÇA: Romney Road, Greenwich, London SE10 9NF, UK

TELÈFON: +44 (0)20 8858 4422

FAX: +44 (0)20 8312 6632

EMAIL: [bookings@nmm.ac.uk](mailto:bookings@nmm.ac.uk)

DIA DE VISITA: 2 desembre 2006

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta del Museu Marítim Nacional Britànic.

Es troba situat al complex reial de Greenwich, a la vora del Tàmesis.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

El museu compta amb diverses galeries d'exposicions tant permanents com temporals, on es mostra la història naval britànica, així com l'evolució dels seus ports tant des del punt de vista tecnològic, com des del punt de vista mercantil, de transport de civils i bèl·lic. També es tracten temes transversals com els viatges d'exploració o els problemes mediambientals que el mar afronta en l'actualitat. Les galeries són: *Atlantic Worlds gallery*; *Explorers*; *Making Waves*; *Maritime London*; *Nelson's Navy*; *Oceans of Discovery*; *Passengers gallery*; *Rank and Style*; *Ship of War, 1650–1815*; *Stained glass from the Baltic Exchange*; *The Upper Deck gallery*, i *Your Ocean gallery*.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Es tracta sobretot d'uniformes i vestits de tripulació naval. Hi destaca el vestit de l'almirall Nelson a la batalla de Trafalgar, que fou al mateix temps el darrer vestit que portà, donat que va morir d'una ferida mortal. Encara són visibles el forat per on va penetrar la bala i la sang del cèlebre comandant naval.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

En el moment de la visita no hi ha cap exposició temporal dedicada a la indumentària, si bé hi havia exposicions que en contenen, com la dedicada als viatges d'exploració del Pol Sud i l'exposició didàctica *Your Ocean* sobre el paper fonamental del mar en les

nostres vides, els seus límits pel que fa a recursos i a l'autocapacitat de recuperar-se i netejar-se i la interacció dels humans en la seva contaminació i recuperació.

#### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

És un museu molt didàctic. Hi ha elements de museografia didàctica i de museografia interactiva manual, informàtica i social tant en les exposicions permanents com en les mostres temporals.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Sí. Per exemple, aporta eines per desxifrar els codis de la indumentària dels diversos rangs en què es jerarquitzava la marina britànica.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

#### MATERIALS PUBLICATS

Sí.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

#### IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museum of Costume and Textiles

UBICACIÓ: Nottingham, UK

WEB:

ADREÇA:

TELÈFON:

FAX:

EMAIL:

DATA DE CREACIÓ:

DATA DE RENOVACIÓ:

DIA DE VISITA: 26 abril 2006

CARACTERÍSTIQUES

DISCURS MUSEOLÒGIC

ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ  
D'INDUMENTÀRIA

EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O  
DIDÀCTICA

MATERIALS PUBLICATS

OBSERVACIONS PARTICULARS

No es va poder visitar perquè està tancat al públic; tan sols obre amb concertació de visita prèvia i està enfocat a un persones especialitzades. Queda, doncs, fora del nostre estudi.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR

No n'hi ha, perquè no s'hi va poder entrar.

NOM OFICIAL: Cecil Higgins Art Gallery

T.1

UBICACIÓ: Bedford, UK

WEB: <http://www.cecilhigginsartgallery.org/>

ADREÇA: Cecil Higgins Art Gallery, Castle Lane, Bedford, MK40 3RP TELÈFON:  
01234 211222

FAX: 01234 327149

EMAIL: [chag@bedford.gov.uk](mailto:chag@bedford.gov.uk)

DIA DE VISITA: 1 desembre 2006

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta sobretot d'una casa-museu de la vida quotidiana burgesa de l'era victoriana i de principis del segle XX.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

A la planta baixa se succeeixen un seguit de sales amb interiors decorats segons l'estil victorià i amb maniquins vestits de l'època corresponent. A les sales superiors es poden visitar les habitacions on també hi ha disposats peces de roba interior com camisoles i pantalons interiors, mirinyacs, etc.

Hi ha també petites col·leccions d'encaixos i puntes i roba feta amb aquestes tècniques, de basos de vidre, els més antics dels quals són del segle XVI, de figuretes de porcellana, etc.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Hi ha indumentària i accessoris com sabates, roba blanca interior, bosses, ombrel·les, cotilles, còfies, etc. tant d'època victoriana com alguns exemples aïllats posteriors. Hi ha també roba de llar com cobrellits, mantells, cortines, tapisseria, etc. Hi ha roba de nines i alguns exemples de roba infantil, així com roba de minyona.

Hi ha la col·lecció d'encaixos disposada en armaris classificatoris de lliure consulta pels visitants.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No hi ha notícies.



EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

No.

ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ  
D'INDUMENTÀRIA

No.

EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O  
DIDÀCTICA

Sí.

MATERIALS PUBLICATS

Sí.

OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Musée de la Mode

UBICACIÓ: Marseille, France

WEB: <http://www.espacemodemediterranee.com/>

ADREÇA: 11, la Canebière - BP 72249, 13211 Marseille Cedex 01 France

TELÈFON: 04 91 14 92 01

FAX: 04 91 14 92 04

EMAIL: [contact@institutmode.org](mailto:contact@institutmode.org)

DATA DE CREACIÓ: 1988

DIA DE VISITA: 2 maig 2008

## CARACTERÍSTIQUES

### DISCURS MUSEOLÒGIC

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

### MATERIALS PUBLICATS

### OBSERVACIONS PARTICULARS

No es va poder visitar perquè era tancat. Es tracta d'un museu que només té mostres temporals i en els períodes de preparació de noves exposicions roman tancat al públic.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR

No en tenim, perquè no vam poder accedir a l'interior.

---

NOM OFICIAL: Modesammlung des Historischen Museum

UBICACIÓ: Wien, Austrich

WEB: <http://www.wienmuseum.at/>

ADREÇA: A-1120 Wien, Hetzendorfer Straße 79, Austrich

TELÈFON: +43-1-804 04 68

FAX: +43-1-804 04 68

DIA DE VISITA: 12 setembre 2008

## CARACTERÍSTIQUES

### DISCURS MUSEOLÒGIC

ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ  
D'INDUMENTÀRIA

EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O  
DIDÀCTICA

MATERIALS PUBLICATS

### OBSERVACIONS PARTICULARS

Aquest museu de la història de la moda no es va poder visitar, perquè era tancat. Sembla ser que pertany a una escola superior de moda i que en l'actualitat està tancat.

IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR

No es va poder visitar per trobar-se tancat.

NOM OFICIAL: Haus der Musik

T.9

UBICACIÓ: Wien, Austrich

WEB: <http://www.hausdermusik.com/>

ADREÇA: Betriebsges.m.b.H. Seilerstätte 30, A-1010 Wien

TELÈFON: +43-1-513 48 50

FAX: +43-1-513 48 50 48

EMAIL: [info@hdm.at](mailto:info@hdm.at)

DIA DE VISITA: 12 setembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta d'un museu de la música dedicat d'una banda a la Orquestra Simfònica de Viena, a quatre dels compositors més il·lustres d'Àustria i a la teoria i física de la música.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

El primer àmbit està dedicat a l'Orquestra Simfònica de Viena i a alguns dels seus directors més importants. El següent àmbit està dedicat al fet físic del soroll, la capacitat humana per reproduir i captar sons, etc. Es tracta d'un àmbit fosc, misteriós, on els sorolls són els protagonistes i els visitants hi experimenten i en creen.

Les sales successives estan dedicades a explicar la vida i obra de Haydn, Mozart, Beethoven i Schubert. El recorregut acaba amb un petit repàs a través d'objectes del "ball" vienès i amb un interactiu on el visitant pot dirigir virtualment una orquestra.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Són diversos i van des de vestits de director d'orquestra fins a peces com un parell d'ulleres de vista pertanyents a Schubert o bosses i guants dutes als "balls" de Viena, passant per reconstruccions d'indumentària que il·lustren figures de diverses èpoques dins el recorregut històric de la història de la música de Viena a través de quatre dels seus grans compositors.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

## EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

És un museu tot ell concebut des de la didàctica i la interactivitat, amb diversos graus segons les diferents galeries del museu.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

La indumentària està inserida dins de les exposicions permanents, que, com ja hem dit, tenen elements de museografia didàctica, essent a vegades la mateixa indumentària un d'aquests elements.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

## MATERIALS PUBLICATS

No en tenim notícies.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR





NOM OFICIAL: Das “Wiener Werkstätte”-Museum

UBICACIÓ: Wien, Austrich

DIA DE VISITA: 14 setembre 2008

CARACTERÍSTIQUES

DISCURS MUSEOLÒGIC

ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ  
D'INDUMENTÀRIA

EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O  
DIDÀCTICA

MATERIALS PUBLICATS

OBSERVACIONS PARTICULARS

És tracta d'un museu del teixit que pertany a una empresa privada, que és una botia i  
només s'hi pot accedir en els horaris d'obertura de la botiga.

IMATGE EDIFICI

No n'hi ha.

IMATGE INTERIOR

No n'hi ha.

NOM OFICIAL: Muzeum Archeologiczne

T.9

UBICACIÓ: Krakowie, Polska

WEB: <http://www.ma.krakow.pl/>

ADREÇA: 31-002 Kraków, ul. Senacka 3, Krakowie, Polska

TELÈFON: (0-12) 422-71-00 / (0-12) 422-75-60

FAX: (0-12) 422-77-61

EMAIL: [mak@ma.krakow.pl](mailto:mak@ma.krakow.pl)

DIA DE VISITA: 18 gener 2007

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta d'un museu d'arqueologia que recull i reproduceix les formes de vida des del paleolític fins l'edat medieval.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

Les diverses sales del museu mostren aspectes diversos de la cultura humana i dels seu hàbitat natural a través de reproduccions i algunes peces originals. Van des d'abans del 21000 aC fins més o menys el segle XIV. Es mostren les eines i estris emprats, els processos de construcció, els habitatges, reproduccions tridimensionals dels hàbitats naturals i animals, reproduccions de la indumentària, reconstruccions dels enterraments, etc.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Es tracta de reproduccions aproximades de com podien viure els diversos pobladors de la zona de Cracòvia en diferents períodes. Són reconstruccions realitzades sobre figures realistes que corresponen a parelles humanes adultes.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No ens consten.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

No en tenim notícies.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

La didàctica és present en totes les sales del museu. Hi ha des de reproduccions tridimensionals de la flora, la fauna i els paisatges, fins a reproduccions amb maquetes realistes de les construccions d'habitatges. Hi ha també reconstruccions virtuals dels processos de construcció de les eines característiques de cada període, que combinen gravacions amb virtualització gràfica.

A cada període li correspon un color que facilita l'ordenació cronològica i la fa més visual. Aquests colors i la cronologia es repeteixen a totes les sales, de manera que resulta fàcil identificar períodes i associar-hi i sumar-hi la nova informació temàtica que aporta cada sala.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Es tracta de reproduccions que intenten facilitar la concepció dels diversos períodes per part del visitant. Les parelles estan disposades en semicercle i cronològicament i al davant hi ha petites vitrines amb reproduccions en petita escala dels habitatges, la seva construcció, els materials que els formaven i les activitats fonamentals que es desenvolupaven a cada període. Igualment, al darrera de cada parella hi ha els elements o materials bàsics que s'empraven en la construcció d'habitatges de l'època que representen; a més, també se'ls hi afegeixen elements d'attrezzo que ajuden a contextualitzar encara més el període: plantes, armes, eines, pells d'animals, etc.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

#### MATERIALS PUBLICATS

No.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

Resulta difícil arribar a algunes dades per la limitació de la llengua. Igualment succeeix amb la pàgina web, que aporta informació únicament en polac.

#### IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Czartoryski Museum

T.

UBICACIÓ: Krakowie, Polònia

WEB: <http://www.czartoryski.org/museum.htm>

DATA DE CREACIÓ: 1796

DIA DE VISITA: 19 gener 2007

### CARACTERÍSTIQUES

És un museu d'art modern Europeu. També posseeix una important col·lecció d'arts aplicades de límits més imprecisos, ja que compta amb exemples d'armadures i tendes otomanes, amb joieria tardorromana, elements de parament religiós, baguls, xemeneies, etc.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

No té un discurs clar. Es divideix sobretot en objectes d'arts aplicades i en obres d'art primordialment pictòriques.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Hi ha des de joies d'or del segle I aC de procedència itàlica fins a armadures, elms, guants, cotes de malla i túniques protectores de l'Imperi Otomà, passant per xals de seda, tendes militars de tela, pendons, cobrealars i elements d'indumentària religiosa, etc.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O  
DIDÀCTICA

No en tenim notícies.

MATERIALS PUBLICATS

No en tenim notícies.

OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR





NOM OFICIAL: Muzeum Narodow w Warszawie

T.1

UBICACIÓ: Warszawie, Polka

WEB: <http://www.mnw.art.pl/>

ADREÇA: Al. Jerozolimskie 3, 00-495 Warszawa, Polka

TELÈFON: + 48 22 621 10 31

FAX: + 48 22 622 85 59

EMAIL: [muzeum@mnw.art.pl](mailto:muzeum@mnw.art.pl)

DIA DE VISITA: 27 gener 2007

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta del museu nacional d'art i arts decoratives de Polònia. Hi ha sobretot exemples artístics nacionals, si bé també alguns de procedents de la resta d'Europa.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

Manca d'un gran discurs museològic. Les galeries s'articulen segons les col·leccions del museu: *Galeria d'Art Antic*; *Galeria Faras*; *Galeria d'Art Medieval*; *Galeries de pintura europea*; *Galeria d'art polac*; *Galeria d'art polac del segle XX*, i *Galeries d'arts decoratives*.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Hi ha des de joieria d'or i esmalts de procedència medieval fins a indumentària religiosa i vestits setcentistes nacionals i de tendència internacional o afrancesada.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No en tenim notícies.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Pràcticament inexistents.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

## MATERIALS PUBLICATS

No en tenim notícies.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Muzeum Powstania Warszawskiego

T.1

UBICACIÓ: Warszawie, Polska

WEB: <http://www.1944.pl/>

ADREÇA: 79 Grzybowska St, 00-844 Warszawa, Polska

TELÈFON: (22) 539 79 05, (22) 539 79 06

FAX: (22) 539 79 24

EMAIL: [kontakt@1944.pl](mailto:kontakt@1944.pl)

DIA DE VISITA: 26 gener 2007

### CARACTERÍSTIQUES

És un museu dedicat per complet a l'alçament de Varsòvia contra els nazis.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

El museu està organitzat a l'entorn d'un guió predeterminat que comença narrant i posant el situació el visitant sobre el context en què es trobava Varsòvia i Polònia els dies previs a l'alçament, explica els sistemes de la resistència per burlar el control nazi, i continua exposant totes i cada una de les fases tant de la preparació com de l'esdeveniment de la gran rebel·lió. Acaba narrant el desenllaç dels esdeveniments.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Es tracta sobretot d'uniformes improvisats per la resistència, caçadores i roba d'aviadors i de peces de vestir que van dur personatges durant l'alçament.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

És un museu fet sobre les bases de la didàctica. L'ambientació i attrezzo situen el visitant en una recreació d'una ciutat en destrucció i apel·len clarament les emocions del

visitant, els objectes s'exposen dins escenografies representatives, els missatges textuels són clars i concisos, hi ha diversos elements audiovisuals i interactius informàtics, etc.

ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Sí.

EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

MATERIALS PUBLICATS

No en tenim notícies.

OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Central Museum of the Textile Industry

UBICACIÓ: Lodz, Polònia

DIÀ DE VISITA: 23 gener 2007

## CARACTERÍSTIQUES

### DISCURS MUSEOLÒGIC

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

### MATERIALS PUBLICATS

### OBSERVACIONS PARTICULARS

No es va poder visitar perquè era tancat. Segons es va poder saber estava en procés de renovació i reestructuració.

### IMATGE EDIFICI



### IMATGE INTERIOR

No hi ha imatges de l'interior.



NOM OFICIAL: Göteborgs Stads Museum

T.1

UBICACIÓ: Göteborg, Sverige

WEB: <http://www.stadsmuseum.goteborg.se/>

ADREÇA: Norra Hamngatan 12, 411 14 Göteborg, Sverige

TELÈFON: 031-368 36 00

FAX: 031-774 03 58

DIA DE VISITA: 19 març 2008

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta del museu d'història de la ciutat de Göteborg.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

Al museu hi ha diverses galeries en les que es narra l'evolució de la ciutat a través de diversos tipus d'objectes molt variats.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Sobretot és present dins d'escenografies que recreen interiors domèstics principalment del segle XIX, tot i que també hi ha alguns exemplars d'indumentària i d'objectes d'interiors del segle XVII.

En destaquem algunes peces d'indumentària medieval dins la galeria del mateix període com una cota de malles, sabates de cuir, restes de teixit, fusaioles petites i agulles de cosir.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Sí.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Sí, però no generalitzats.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Contextualització escenogràfica amb altres objectes.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

## MATERIALS PUBLICATS

Sí.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

La informació bàsicament en suec en dificultava la comprensió de les mostres.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Södermalmn K. A. Almgren

T.3

UBICACIÓ: Stockholm, Sverige

WEB: <http://www.kasiden.se/>

ADREÇA: Repslagargatan 15A, Stockholm, Sverige

TELÈFON: +46(0)8 642 56 16

DATA DE CREACIÓ: 1991

DIA DE VISITA: 25 març 2008

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta d'una antiga fàbrica de seda de mitjans del segle XIX creada per K. A. Almgren situada a unes de les illes del centre d'Estocolm, Slussen. Va funcionar fins el 1974 i obrí al públic el 1991.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

Consisteix de dos àmbits, la zona amb la maquinària dels diversos processos de producció tèxtil de la seda i un petit museu. Les màquines són de fusta i manuals i hi ha personal que les fa anar per mostrar-ne el funcionament. Pel que fa al museu és petit però té diversos àmbits temàtics que són: la història de la seda, la història de la seda a Estocolm, la història de la indústria sedera d'Estocolm i la història de la fàbrica que avui alberga el museu.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

La fàbrica i el museu estan dedicats als processos de producció d'una fibra tèxtil: la seda. Hi ha maquinària molt diversa, un gran assortit de carrets de fil de colors, alguns elements d'indumentària i de passamaneria de seda i una important col·lecció de mostraris i d'exemples de les teles que produïa la fàbrica.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

---

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Sí.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Hi ha personal que fa funcionar les màquines manualment, hi ha alguns elements que mostren els diversos tipus de lligaments bàsics, algunes elements audiovisuals, les missatges del museu són clars i concisos, etc.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

## MATERIALS PUBLICATS

No.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Polismuseet

T.5

UBICACIÓ: Stockholm, Sverige

WEB: <http://www.polismuseet.se/>

ADREÇA: Museivägen 7, 115 93 Stockholm, Sverige

TELÈFON: 08-504 471 00

EMAIL: [polismuseet@rps.police.se](mailto:polismuseet@rps.police.se)

DIA DE VISITA: 25 març 2008, 25 abril 2008

### CARACTERÍSTIQUES

És un petit museu sobre la policia.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

És un discurs molt ben pensat i distribuït temàticament segons gran sales. Hi ha una sala didàctica i interactiva per a nens; una sala dedicada a les diferents unitats de policia; una altra on es tracta diverses visions de la policia segons els mitjans de comunicació i mitjans d'oci –cinema, literatura, jocs, etc.-, i hi ha una altra sala on es reproduceix l'escenari d'un crim que el visitant ha d'intentar resoldre segons les proves que té i els testimonis.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Es tracta sobretot d'uniformes.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Es tracta d'un museu didàctic i interactiu.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Objectes que el visitant es pot emprovar i veure's vestit a si mateix de policia, jocs informàtics per triar els elements de diversos uniformes, etc.

EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

MATERIALS PUBLICATS

No en tenim notícies.

OBSERVACIONS PARTICULARS

La majoria de textos, instruccions i interactius informàtics són monolingües en suec.

IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR





NOM OFICIAL: Etnografiska Museet

T.2

UBICACIÓ: Stockholm, Sverige

WEB: <http://www.etnografiska.se/smvk/jsp/polopoly.jsp?d=1657>

ADREÇA: Djurgårdsbrunnsvägen 34, 102 52 Stockholm, Sverige

TELÈFON: 08-519 550 00,

FAX: 08-519 550 70

EMAIL: [info@etnografiska.se](mailto:info@etnografiska.se)

DIA DE VISITA: 25 març 2008

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta d'un museu d'etnografia.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

El museu compta amb diverses sales, algunes d'elles dedicades a exposicions temporals.

En el moment de la visita hi havia una mostra titulada "Després del Tsunami".

El discurs museològic de l'exposició permanent està articulat sobretot a partir de dos grans galeries: *Les primeres nacions de Nord-Amèrica* i *Portant el món a casa*.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Hi ha exemples d'indumentària de moltes cultures i indrets geogràfics, amb preponderància d'indumentària de zones polars del nord d'escandinàvia.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

La indumentària hi és present de manera transversal en algunes exposicions temporals.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Sí.

EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O  
DIDÀCTICA

Sí.

MATERIALS PUBLICATS

Sí.

OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Kungl. Myntkabinettet

T.7

UBICACIÓ: Stockholm, Sverige

WEB: <http://www.myntkabinettet.se/>

ADREÇA: Slottsbacken 6, 114 84 Stockholm, Sverige

TELÈFON: +46 (0)8- 5195 5304

FAX: +46 (0)8- 5195 3515

EMAIL: [info@myntkabinettet.se](mailto:info@myntkabinettet.se)

DIA DE VISITA: 26 març 2008, 26 abril 2008

### CARACTERÍSTIQUES

És el Gabinet Reial de Moneda i està, doncs, dedicat a la història del diner, tant en la seva vessant abstracta com concreta.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

L'exposició temporal narra la història dels intercanvis i del diner, amb especial incidència en la història de Suècia. Comença amb les monedes i elements d'intercanvi preromans i finalitza amb la targeta de crèdit. Hi ha una sala dedicada a les monedes commemoratives i una darrera sala especialment interactiva per infants i adults.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Sobretot bosses i moneders que configuren una evolució històrica d'aquest accessori de la indumentària. També hi ha reconstruccions de vestits que porten alguns maniquins. Finalment, hi ha cadenes i medalles d'or i altres objectes de joieria que havien estat emprats com a elements d'intercanvi.

En l'exposició temporal que es va poder veure al llarg de la segona visita al museu, hi havia també elements d'indumentària quotidiana per mostrar el volum comparatiu del pes en l'economia domèstica que tenia la indumentària a principis de segle XX i a principis del XXI.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Pot aparèixer com element transversal.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Sí.

#### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

La indumentària serveix com a element didàctic, molt sovint.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

#### MATERIALS PUBLICATS

Sí.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Hjästoriska Museet

T.1

UBICACIÓ: Stockholm, Sverige

WEB: <http://www.historiska.se/>

ADREÇA: Antiquities / Historiska museet SE-114 84 Stockholm, Sverige

TELÈFON: +46(0)8-519 556 00

EMAIL: [info@historiska.se](mailto:info@historiska.se)

DIA DE VISITA: 26 març 2008, 25 abril 2008

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta d'un museu d'història de Suècia.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

El museu està articulats a l'entorn de quatre galeries: la prehistòrica, la del període viking, la cambra de l'or, la galeria medieval, amb art principalment escultòric, i la sala dels teixits.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

La indumentària és protagonista a la sala de teixits medievals, que són sobretot de caire religiós. Sobretot es tracta de tapissos i brodats de l'Edat Mitjana que s'empraven en les esglésies sueques. També compten amb alguns exemplars exògens que van arribar a Suècia a través del comerç. A l'exposició es donen claus per desxifrar els símbols que decoren els teixits i que indiquen característiques del temps històric que els va crear.

També hi és present a la resta de sales; a la cambra de l'or en forma de joies; a la dels vikings en forma de joies i elements decoratius, d'eines per la producció de teixits, de restes de teixit, de pintes i altres estris de bellesa, i, fins i tot, en reproduccions de vestits.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No en tenim notícies.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

---

ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Sí.

ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Sí.

EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

MATERIALS PUBLICATS

Sí, sobretot catàlegs de les exposicions i de les col·leccions.

OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR





NOM OFICIAL: RiksidrottsMuseet

T.9

UBICACIÓ: Stockholm, Sverige

WEB: <http://www.riksidrottsmuseet.se/>

ADREÇA: Idrottens Hus, 114 73 Stockholm, Sverige

TELÈFON: 08 - 699 60 00

EMAIL: [info@riksidrottsmuseet.rf.se](mailto:info@riksidrottsmuseet.rf.se)

DIA DE VISITA: 26 març 2008, 25 abril 2008

### CARACTERÍSTIQUES

És un petit museu dedicat a la història de l'esport.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

S'articula a l'entorn de quatre temes: la història dels esports, els esports i la cultura, la vida en els esports i una sala interactiva anomenada "Femkamp", que serveix perquè el visitant testi les seves aptituds per l'esport. Hi ha també sales per exposicions temporals, una petita sala de cine, un arxiu audiovisual i una aula didàctica.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Sobretot roba i accessoris d'esport actual, de disseny innovador i històrica.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Sí.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

És un museu didàctic i interactiu.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Fins i tot la indumentària forma part integrant de la museografia didàctica.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

## MATERIALS PUBLICATS

No en tenim notícies.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Sjöhistoriska museet

T.4

UBICACIÓ: Stockholm, Sverige

WEB: <http://www.maritima.se/>

ADREÇA: Djurgårdsbrunnsvägen 24, Stockholm, Sverige

TELÈFON: 08-519 549 00

FAX: +46-8-519 549 49

EMAIL: [sjohistoriska@maritima.se](mailto:sjohistoriska@maritima.se)

DIA DE VISITA: 25 abril 2008

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta del museu d'història marítima de Suècia.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

Consta de diverses sales temàtiques, entre les que hi ha una pinacoteca de paisatges marins.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Sobretot uniformes de marina i d'ajudants de la marina. També hi ha màquines tèxtils per fer veles i altre material relacionat, així com exemples o mostraris dels teixits que confeccionaven.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Sí.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Pocs. Hi ha algunes àrees didàctiques per a nens.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

## MATERIALS PUBLICATS

Sí.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museum der Kulturen

T.2

UBICACIÓ: Basel, Schweiz

ADREÇA: Münsterplatz 20 CH-4051 Basel, Schweiz

TELÈFON: +41 (0)61 266 56 00

FAX: +41 (0)61 266 56 05

EMAIL: info@mkb.ch

DATA DE CREACIÓ: 1849

DIA DE VISITA: 21 març 2009

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta d'un museu etnogràfic.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

Els objectes s'organitzen en vitrines segons grups temàtics: roba i objectes de guerra i bona fortuna, objectes femenins, ornaments, elements per fer tatuatges, etc.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Sobretot s'articula a l'entorn d'exposicions temporals. En el moment de la visita hi havia una mostra d'objectes d'indumentària del segle XIX de la cultura Naga de la Índia. També hi ha mostres de la indumentària i moda Naga actual.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Sí.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Pràcticament inexistents.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

## MATERIALS PUBLICATS

No.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Historical Museum of Crete

T.1

UBICACIÓ: Heraklion, Creta, Ellas

WEB: <http://www.historical-museum.gr/>

ADREÇA: 27, Sofokli Venizelou Ave. / 7, Lysimachou Kalokerinou St. 71202

Heraklion, Creta, Ellas

TELÈFON: +30 2810 283219, 288708

FAX: +30 2810 283754

EMAIL: [info@historical-museum.gr](mailto:info@historical-museum.gr)

DIA DE VISITA: 7 juny 2008

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta d'un museu d'història de Creta i d'Heraklion.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

El discurs de l'exposició permanent és fonamentalment cronològic d'evolució històrica de la ciutat i de la illa. La part més moderna és la dedicada a la segona Guerra Mundial. Finalment, hi ha una gran sala dedicada a la cultura tradicional cretenca, on hi ha gran presència d'indumentària folklòrica. També hi ha una sala dedicada a l'escriptor Kazantzakis.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Alguns objectes arqueològics com agulles d'os o pondera de terracota. En l'exposició d'objectes tradicionals hi ha vestits sencers sobre maniquins masculins i femenins que corresponen a indumentària tradicional de diferents zones de l'illa, vestits tradicionals de núvia, cobrellits, encaixos, tapissos, catifes, xals, telers manuals, llançadores, fusos, aspis, etc.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No en tenim notícies.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.



---

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Sí.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Curiosament en l'exposició d'indumentària i cultura popular no hi ha museografia didàctica, que es concentra en l'exposició d'història i especialment en l'exposició sobre els bombardejos i les batalles de Creta de la Segona Guerra Mundial.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No.

## MATERIALS PUBLICATS

No.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Chania Folklore Museum

T.2

UBICACIÓ: Chania, Creta, Ellas

DIA DE VISITA: 12 juny 2008

### CARACTERÍSTIQUES

És un petit museu etnogràfic.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

No en té. És una acumulació d'objectes, si bé es poden distingir entre feines de cosir a màquina, filar, teixir, el sabater, etc.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

La indumentària i els elements de teixit hi predominen, hi ha un aspi, un teler, broques de fil, vestits tradicionals femenins, cortines, tovallons i tovalles, fundes de coixí, davantals, roba interior, etc.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

No.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No.

## MATERIALS PUBLICATS

No.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo Internazionale e Biblioteca Della Musica

T.9

UBICACIÓ: Bologna, Italia

WEB: <http://www.museomusicabologna.it/>

ADREÇA: Palazzo Sanguinetti, Strada Maggiore, 34, I-40125 Bologna, Italia

TELÈFON: +39 051 2757711

FAX: +39 051 2757728

EMAIL: [museomusica@comune.bologna.it](mailto:museomusica@comune.bologna.it)

DIA DE VISITA: 5 novembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

És un museu de la música, dedicat sobretot a instruments i compositors barrocs i neoclàssics italians.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

A la planta baixa hi ha la sala d'exposicions temporals i una luthieria. Les sales d'exposicions contenen decoració parietal i als sostres del segle XVIII que es combina amb els instruments i els retrats de músics famosos sobretot del segle XVIII. El guió sobretot atén a una ordenació temàtica dels instruments per famílies o cronològica. També hi ha sales dedicades a alguns compositors i músics cèlebres, amb partitures originals.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Sobretot objectes que van pertànyer a Gioacchino Rossini, compositor a cavall entre el segle XVIII i el XIX, el palauet del qual es troba a prop del que alberga el museu. Entre els objectes hi ha una de les seves perruques i una bata de seda estampada. També hi ha dissenys en aquarel·la d'indumentària per òpera de la primera meitat del segle XVIII.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

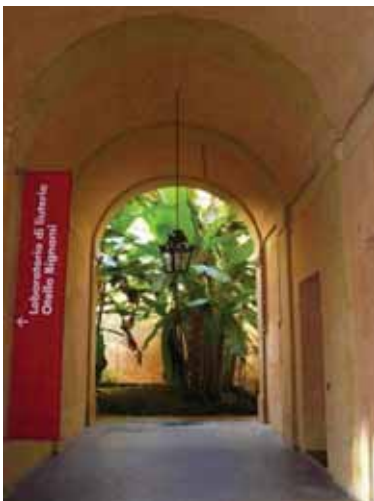
## MATERIALS PUBLICATS

No en tenim notícies.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

En el moment de la visita, en una de les sales, s'estava desenvolupant una activitat didàctica amb un grup d'escolars que consistia en identificar els sons, de més greus a més aguts, de diverses flautes dolces de mides variades que s'associaven amb les diferents mides de les nines russes.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Collezioni Comunali d'Arte

T.1

UBICACIÓ: Bologna, Italia

WEB:

<http://www.comune.bologna.it/iperbole/MuseiCivici/museicivici2000ita/collezionicom.htm>

ADREÇA: Piazza Maggiore, 6 - 40121 Bologna, Italia

TELÈFON: 051-2193631/2193526

DATA DE CREACIÓ: 1936

DIA DE VISITA: 5 novembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta d'un museu municipal d'art i arts decoratives i es troba situat al Palazzo Comunale de Bologna.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

Es tracta sobretot d'un recorregut cronològic de l'art pictòric i escultòric de Bologna des del segle XIII fins el XX. Les estances són de gran interès artístic i mostren també elements d'arts decoratives com mobles, gerres, rellotges de taula, etc. Hi ha una sala dedicada a objectes d'indumentària, sobretot peces fetes d'encaixos i puntes.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Hi ha, d'una banda, retrats miniatura del segle XVIII encastats amb decoracions de pedres i metalls preciosos, algunes d'ells emprats com a medalles o fermalls. D'altra banda, hi ha una sala que exposa part de la col·lecció d'encaixos del museu. Es tracta d'exemplars d'encaixos tant independents com inserits en peces d'indumentària com la roba de nouat.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Sí.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.



## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

## MATERIALS PUBLICATS

Sí.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Tesoro chiesa di Santa Susanna

T.4

UBICACIÓ: Roma, Italia

WEB: <http://www.santasusanna.org/>

ADREÇA: Via Venti Settembre, 15, 00187 Rome, Italia

TELÈFON: 011-3906-4201-4554

FAX: 011-3906-474-0236

EMAIL: [dre@santasusanna.org](mailto:dre@santasusanna.org)

DIA DE VISITA: 22 novembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta del tresor de la seu de l'església Catòlica Americana a Roma.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

No n'hi ha.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Indumentària litúrgica.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

No.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No.

## MATERIALS PUBLICATS

No.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Tesoro chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane

T.4

UBICACIÓ: Roma, Italia

DIA DE VISITA: 22 novembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta del tresor de l'església barroca de San Carlo alle Quattro Fontane obra de Borromini.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

No n'hi ha.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Es tracta sobretot d'element d'indumentària litúrgica. I com a peculiaritat es s'exposen l'hàbit, les sabates, la còfia, els mitjons i altres peces de la indumentària de la beata Maria Elisabetta Canori Mora.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

No.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No.

## MATERIALS PUBLICATS

No.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Musei Vaticani (Città del Vaticano)

T.4

UBICACIÓ: Cità del Vaticano

WEB: [http://mv.vatican.va/2\\_IT/pages/MV\\_Home.html](http://mv.vatican.va/2_IT/pages/MV_Home.html)

ADREÇA: Viale Vaticano, 00165 Roma

TELÈFON: 06 69884676 - 06 69883145

DATA DE CREACIÓ: 1503-1513

DIA DE VISITA: 21 novembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta d'un dels museus d'art més importants del món.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

Fonamentalment temàtic i cronològic.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Sobretot indumentària litúrgica, tapissos i arreu religiosos, joies papals i cardenalícies i algunes joies de col·leccions antigues.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No.

## MATERIALS PUBLICATS

Sí.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR





NOM OFICIAL: Museo Archeologico Industriale dell'Arte Della Lana

T.3

UBICACIÓ: Arpino, Italia

WEB:

[http://www.arpinoturismo.it/index.php?Itemid=36&id=40&option=com\\_content&task=view](http://www.arpinoturismo.it/index.php?Itemid=36&id=40&option=com_content&task=view)

<http://www.musei.confartigianato.it/Museo.asp?id=155>

ADREÇA: Ex Chiesa di S. Domenico, Via Aquila Romana, Arpino Frosinone, Italia

TELÈFON: 0776/849241 Tel. 0776/848583

EMAIL: [info@valledelliri.net](mailto:info@valledelliri.net)

DIA DE VISITA: 6 desembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta d'un museu sobre la història de la confecció de llana a Arpino i província. Es troba a una ex església i forma entitat conjunta amb un altre museu local, el de l'art de la lutheria.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

Pràcticament inexistent.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Grans màquines tèxtils dels diferents processos de manufactura de la llana. Es tracta sobretot de màquines dels segles XVIII i XIX.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

No.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No.

## MATERIALS PUBLICATS

Sí.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Tesoro Duomo di Messina

T.4

UBICACIÓ: Messina, Sicília, Itàlia

WEB: [http://www.torrese.it/tesoro\\_duomo.htm](http://www.torrese.it/tesoro_duomo.htm)

ADREÇA: Duomo di Messina, Sicília, Itàlia

TELÈFON: (+39) 090672179

FAX: (+39) 090675175

DIA DE VISITA: 27 novembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta del tresor de la catedral de Messina.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

No en té.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Indumentària religiosa i ofrenes dels fidels, com un gran pendó de vellut decorat amb arracades i cadenes d'or, donacions dels fidels.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No.

MATERIALS PUBLICATS

No.

OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo Diocesano di Palermo

T.4

UBICACIÓ: Palermo, Sicilia, Italia

WEB: <http://www.museodiocesanopa.it/>

ADREÇA: Via Matteo Bonello, 2, 90134 Palermo, Sicilia, Italia

TELÈFON: (+39) 091.607.71.11 – (+39) 091.607.72.15

EMAIL: [museo@diocesipa.it](mailto:museo@diocesipa.it)

DIA DE VISITA: 29 novembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta principalment d'un museu d'art sacre.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

Sobretot cronològic.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Indumentària eclesiàstica.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No.

MATERIALS PUBLICATS

Sí.

OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR

No està permès fotografiar els interiors del museu.

NOM OFICIAL: Catacombe dei Cappuccini

T.9

UBICACIÓ: Palermo, Sicília, Itàlia

ADREÇA: Piazza Cappuccini 1, Palermo, Sicília, Itàlia

TELÈFON: 091-212-117

DIA DE VISITA: 29 novembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta del cementiri soterrani del Convent dels Caputxins de Palerm.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

Són una successió de tombes i cossos.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Tots els cossos estan coberts amb vestits i hi ha de diversos segles, de diverses categories socials i estaments civils i religiosos.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

No.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No.



MATERIALS PUBLICATS

No.

OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

IMATGE EDIFICI

No en tenim.

IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo Nazionale G.A. Sanna

T.1

UBICACIÓ: Sassari, Sardegna, Italia

WEB: <http://www.museosannasassari.it/>

ADREÇA: Via Roma 64 - 07100 Sassari, Sardegna, Italia

TELÈFON: 079-27.22.03

FAX: 079-27.15.24

EMAIL: [museosanna@beniculturali.it](mailto:museosanna@beniculturali.it)

DIA DE VISITA: 13 desembre 2008

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta d'un museu local de base arqueològica, tot i que té altres col·leccions, com una pinacoteca.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

El museu s'articula a l'entorn de sis galeries: la pinacoteca, la secció arqueològica prehistòrica, la secció arqueològica històrica, la cambra de medalles i la secció medieval i moderna.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Gran quantitat d'objectes ornamentals trobats en tombes i excavacions arqueològiques de tots els períodes exposats. Hi ha collars, braçalets, peces de cinturó, botons i moltes altres peces accessòries de la indumentària de materials molt diversos.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No en tenim notícies.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Sí.

---

ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ  
D'INDUMENTÀRIA

Sí.

EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O  
DIDÀCTICA

Sí.

MATERIALS PUBLICATS

No en tenim notícies.

OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo Correr T.1  
 UBICACIÓ: Venezia, Italia  
 WEB: <http://www.museiciviviceneziani.it/frame.asp?musid=9&sezione=musei>  
 ADREÇA: San Marco 52, 30124 Venezia, Italia  
 TELÈFON: +39041 2405211  
 FAX: +39041 5200935  
 EMAIL: [info@fmcvenezia.it](mailto:info@fmcvenezia.it)  
 DIA DE VISITA: 14 gener 2009

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta d'un dels museus que conformen el grup del *Musei Civici Veneziani*. És sobretot un museus d'història i art. Es troba a l'ala Napoleònica dels edificis que envolten la Piazza di San Marco.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

Està articulat a l'entorn de tres grans recorreguts: les Sales neoclàssiques i d'Antoni Cànova, les galeries dites de la *Civiltà Veneziana* –vint sales sobre la història de la República de Venezia organitzades temàticament: el *doge*, el mar, les armes, la vida quotidiana, els oficis, les fetes i els jocs-, i finalment les col·leccions d'arts antigues i la Quadreria, amb pintura veneciana del Trecento al Cinquecento.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Es tracta d'objectes relacionat amb la història de la República veneciana, com un “corno ducale” del segle XV, o armadures de les col·leccions Correr i Morosini, i alguns estris relacionats amb els oficis del vestit, com un portaperruques de perruquer.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No hi ha notícies.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ  
D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O  
DIDÀCTICA

Sí, un de general per tots els museus de la *Fondazione Musei Civici di Venezia*.

MATERIALS PUBLICATS

Sí.

OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR

No està permès fer fotografies a les sales.

NOM OFICIAL: Palazzo Ducale

T.1

UBICACIÓ: Venezia, Italia

WEB: <http://www.museiciviviceneziani.it/frame.asp?musid=8&sezione=musei>

ADREÇA: San Marco 1, 30124 Venezia, Italia

TELÈFON: +39 0412715911

FAX: +39 0415285028

EMAIL: [info@fmcvenezia.it](mailto:info@fmcvenezia.it)

DATA DE CREACIÓ: 1923

DIA DE VISITA: 14 gener 2009

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta de l'antiga seu del govern de la República de Venezia.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

El recorregut cobreix, entre d'altres, el *Museo dell'Opera*, el pati i la llotja del palau, les estances ducals i les sales institucionals, les presons i l'armeria.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Alguns materials arqueològics com sabates d'ex convictes i armadures a la sala de l'armeria.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí, comú a tots els *Musei Civici de Venezia*.

## MATERIALS PUBLICATS

Sí.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR





## T.1

NOM OFICIAL: Museo d'Arte, Arti Applicate e Decorative - Palazzo Zuckerman

UBICACIÓ: Padova, Italia

WEB:[http://padovacultura.padovanet.it/homepage-](http://padovacultura.padovanet.it/homepage-6.0/2004/04/museo_di_arti_applicate_e_deco.html)

6.0/2004/04/museo\_di\_arti\_applicate\_e\_deco.html

ADREÇA: Palazzo Zuckermann, Corso Garibaldi 33, Padova, Italia

TELÈFON: +39 049 8204580

DIA DE VISITA: 15 gener 2009

### CARACTERÍSTIQUES

És un museu d'arts decoratives que conté part de les col·leccions del *Museo d'Arte Medioevale e Moderna*: objectes de vidre, ceràmica, argenteria, ivori, joies, teixits, mobles i obres pictòriques.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

S'exposen de manera clàssica i sense un discurs definit els diversos objectes de les col·leccions, sovint barrejant col·leccions.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Hi ha diversos elements d'indumentària i teixits com puntes puntes i encaixos tant italians com europeus sobretot flamencs, alguns dels quals daten del segle XV, casulles eclesiàstiques, vestits de finals de la segona meitat del segle XVIII i de principis del XIX, i altres accessoris del vestit com botons, sivelles de sabata, joies, bastons de passeig, rellotges, necessers, ventalls, tabaques, etc.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Sí.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No en tenim notícies.

## MATERIALS PUBLICATS

No en tenim notícies.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Ca' Pesaro – Museo d'Arte Orientale

T.2

UBICACIÓ: Venezia, Italia

WEB: <http://www.arteorientale.org/sito/home.html>

ADREÇA: Santa Croce 2076, 30135 Venezia, Italia

TELÈFON: (+39) 041 5200345

FAX: +39 0415241075

EMAIL: [info@arteorientale.org](mailto:info@arteorientale.org)

DIA DE VISITA: 21 gener 2009

### CARACTERÍSTIQUES

El monumental palau de Ca' Pesaro acull tant el Museo d'Arte Orientale com la *Galleria Internazionale d'Art Moderna*. El museu acull una de les col·leccions d'art japonès del període Edo més importants del món i fou recollida pel príncep Enrico II di Borbone.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

No hi ha un discurs massa elaborat. S'exposen diversos objectes com espases, punyals, armadures japoneses, objectes de porcellana i lacats, així com objectes d'art xinès i d'indonèsia.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Hi ha des d'armadures japoneses, fins a *kimonos*, tot passant per un interessant assortit de joies i elements de decoració daurats.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No hi ha notícies.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Pràcticament inexistents.

ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Pràcticament inexistent.

EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

MATERIALS PUBLICATS

Sí.

OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo Archeologico dell'Alto Adige

T.1

UBICACIÓ: Bolzano, Italia

WEB: <http://www.archaeologiemuseum.it/>

ADREÇA: Via Museo 43, I-39100 Bolzano

TELÈFON: +39 0471 320 100

FAX: +39 0471 320 122

EMAIL: [museo@iceman.it](mailto:museo@iceman.it)

DIA DE VISITA: 27 gener 2009

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta del museu arqueològic de la zona del Sud Tirol italià.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

El museu està dividit en dos grans blocs: el bloc arqueològic més clàssic, on es mostren cronològicament les troballes dels diferents períodes –Mesolític, Neolític, Edat del coure, Edat del bronze, Edat del ferro, Període romà i Tardoantiguitat i Edat Mitjana-; i la galeria dedicada a una troballa única, l'Uomo d'Ötzi o Home del Gel. Aquesta darrera s'articula a l'entorn de grans temes: *La història de la troballa*, *La mòmia com a una sensació d'abast mundial*, *Les circumstàncies de la mort de l'Home del Gel*, *La indumentària i equipament de l'Home del Gel*, *Com va viure?* i *Ötzi al museu*.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Diversos elements d'abillament a les sales sobre prehistòria i, sobretot, la indumentària de la mòmia de l'home del gel. Es tracta d'unes restes úniques que aporten informació sobre la vida quotidiana i l'aspecte dels habitants dels Alps a l'Edat del coure, fa més de 5.000 anys. L'home d'Ötzi duia un equip complet i eficaç que li permetia allunyar-se del seu campament per un temps i abastir-se amb allò necessari per viure, i fins portava estris per construir i reparar les eines. Es troben totes les peces de la indumentària exposades per parts i de manera didàctica, i a més hi ha una reconstrucció de com devia ser l'aspecte de l'Home del Gel, tant pel que fa a la indumentària i l'equipament com pel que fa al seu rostre i mida.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No en tenim notícies.

EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ  
D'INDUMENTÀRIA

Sí.

EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O  
DIDÀCTICA

Sí.

MATERIALS PUBLICATS

Sí.

OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR





NOM OFICIAL: Museo Nazionale del Cinema

T.9

UBICACIÓ: Torino, Italia

WEB: <http://www.museonazionaledelcinema.it/>

ADREÇA: Via Montebello, 22 – 10124 Torino, Italia

TELÈFON: +39 011 8138.511

FAX: +39 011 8138.506

EMAIL: [info@museocinema.it](mailto:info@museocinema.it)

DATA DE CREACIÓ: 1941

DATA DE RENOVACIÓ: 2000

DIA DE VISITA: 30 gener 2009

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta del museu nacional del cinema italià, si bé és també el museu del cinema més rellevant d'Europa. Les seves col·leccions s'organitzen de la següent manera: *L'Archeologia del Cinema*; *La Storia della Fotografia*; *Il Cinema: i Manifesti*; *Il Cinema: le Fotografie*, i *Il Cinema: Materiali di Scena e Apparecchi*.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

El guió el museu comença amb una història del cinema i de la seva tècnica, narra els períodes del cinema italià i mostra moments àlgids de la història del cinema internacional. El visitant pot també penetrar en “interiors de pel·lícules”.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Indumentària de cinema.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No hi ha notícies.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Tot el museu està fet segons criteris de museografia didàctica.

ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Sí.

EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

MATERIALS PUBLICATS

No.

OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo Archeologico - Spezeria di Santa Fina

T.1

UBICACIÓ: San Gimignano, Italia

ADREÇA: Via Folgore 11, San Gimignano, Italia

TELÈFON: 0577-940-384

DIA DE VISITA: 2 febrer 2009

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta d'un museu arqueològic de caire local que inclou una galeria d'art modern i està situat en l'edifici d'una farmàcia del segle XIII.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

Té tres grans àmbits: la galeria d'art modern, l'especieria de l'antic hospital de Santa Fina amb utensilis que van del segle XV al XVIII, i la col·lecció arqueològica que va des de les bases de l'enclau etrusc de San Gimignano fins l'Edat Mitjana.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Es tracta sobretot d'objectes d'ornament corporal com anells, fibules, botons, etc.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

## MATERIALS PUBLICATS

No.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No disposa de pàgina web.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo Civico – Torre Grossa

T.1

UBICACIÓ: San Gimignano, Italia

ADREÇA: Piazza Duomo, 53037 San Gimignano SI, Italia

DATA DE CREACIÓ: 1853

DIA DE VISITA: 2 febrer 2009

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta de la seu principal del museu d'història de la ciutat, instituït a mitjans del segle XIX a l'edifici medieval que havia estat la residència del *Podestà* de la ciutat i el lloc de reunió del *Consiglio Generale*.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

El recorregut del museu inclou la visita a les estances del palau amb meravellosos frescos dels segles XIII i XIV, la vista a la pinacoteca d'obres d'art sangimignaneses, florentines i sieneses del Duecento al Cinquecento, També inclou una visita a la Torre Grossa, edificada entre el 1300 i el 1311.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Algunes peces d'armadura i alguns elements tèxtils com un tapet de taula fet amb llana anuada de manufactura egípcia del segle XVI.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No en tenim notícies.

## MATERIALS PUBLICATS

No.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

Manca de pàgina web oficial.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR





NOM OFICIAL: Palazzo Pubblico e Museo Civico

T.1

UBICACIÓ: Siena, Italia

WEB: <http://www.comune.siena.it/main.asp?id=885>

ADREÇA: Piazza Il Campo, 1, 53100 Sienne SI, Italia

DATA DE CREACIÓ: dècada de 1930

DIA DE VISITA: 3 febrer 2009

### CARACTERÍSTIQUES

És el museu local de Siena i fou fundat a la dècada dels anys trenta del segle XX. Conté sobretot frescos, pintures i escultures de la cèlebre escola sienesa.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

El museu està organitzat a l'entorn de nou sales: *La Sala del Mappamondo*; *La Sala dei Nove*; *La Cappella*; *L'Anticappella*; *La Sala del Concistoro*; *La Sala di Balia*; *La Sala del Risorgimento*; *La Quadreria*, i *La Sala dei Pilastrini*. Per últim dóna ingrés també a la torre del *Palazzo Pubblico*.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Es tracta sobretot d'objectes d'indumentària relacionats amb el període del Resorgimento.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No en tenim notícies.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No en tenim notícies.

## MATERIALS PUBLICATS

No.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo e Chiostrri Monumentali di Santa Maria Novella

T.4

UBICACIÓ: Firenze, Italia

ADREÇA: Piazza Santa Maria la Novella, Firenze, Italia

DIA DE VISITA: 4 febrer 2009

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta fonamentalment d'un museu d'elements litúrgics amb preeminència de la indumentària.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

No n'hi ha. Una sèrie de vitrines amb objectes exposats.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Magnífics exemplars d'indumentària litúrgica dels segles XVII al XX.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No.

### MATERIALS PUBLICATS

No.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

Manca de pàgina web oficial.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Museo degli Argenti di Palazzo Pitti

T.9

UBICACIÓ: Firenze, Italia

WEB: <http://www.polomuseale.firenze.it/argenti/>

ADREÇA: Piazza Pitti 1, 50125 Firenze, Italia

TELÈFON: 0552388709 / 0552388761

FAX: 055 2388710

EMAIL: [argenti@polomuseale.firenze.it](mailto:argenti@polomuseale.firenze.it)

DIA DE VISITA: 6 febrer 2009

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta d'un dels museus situats dins el Palazzo Pitti, forma també part de la xarxa del *Polo Museale di Firenze*.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

No existeix un discurs diferenciat i a les sales es pot veure part del “Tesoro di Salisburgo”, és a dir, les col·leccions dels bisbes de Salisburg portades a Florència per Ferran III de Lorena, el 1815. A més de la resta de Col·leccions de joies italianes i Europees del XVII al XX hi ha també una mostra de col·leccions mediceas de porcellana xinesa i japonesa.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Es tracta sobretot de joies de molt diversa naturalesa –collars, arracades, camafeus, braçalets, anells, etc.- i d'èpoques que cobreixen des de l'antiguitat clàssica fins dissenys del segle XXI.

També hi ha alguns objectes d'indumentària litúrgica i alguns exemples de teixits perses.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí, depenent del *Polo Museale*.

## MATERIALS PUBLICATS

Sí.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Palazzo Strozzi

T.1

UBICACIÓ: Firenze, Italia

WEB: <http://www.palazzostrozzi.org/>

ADREÇA: p.zza Strozzi 50123 Firenze, Italia

TELÈFON: +39 055 2776461/06

EMAIL: [r.franceschini@fondazionepalazzostrozzi.it](mailto:r.franceschini@fondazionepalazzostrozzi.it)

DIA DE VISITA: 6 febrer 2009

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta del palau renaixentista florentí de la família Strozzi.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

No hi ha exposició perament.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

No n'hi ha.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Es va visitar en ocasió d'una exposició temporal sobre el llenguatge i les imatges del poder als tapissos encarregats per les dues Medici reines de França per legitimar el seu paper de regents després de la mort dels seus respectius marits i justificar la voluntat de governar famílies i faccions dividides per conflictes. La mostra tenia com a títol "*Caterina e Maria de' Medici: Donne al Potere*".

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

No en tenim notícies.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

No.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA



Al final de l'exposició hi havia una gran sala didàctica dotada de telers senzills i telers verticals on monitors ensenyaven les principals tècniques del tapís, amb les que el visitant podia fer-se, per exemple, una polsera i dur-se-la a casa.

Hi havia també lleixes plenes de peces de vestir per poder-se disfressar com alguns dels personatges dels tapissos presenta a l'exposició.

#### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

#### MATERIALS PUBLICATS

Sí.

#### OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

#### IMATGE EDIFICI



#### IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Merchant's House Museum

T.9

UBICACIÓ: New York, USA

WEB: <http://www.merchantshouse.com/>

ADREÇA: 29 East Fourth Street, New York, NY 10003, USA

TELÈFON: 212-777-1089

FAX: 212-777-1104

EMAIL: [nyc1832@merchantshouse.org](mailto:nyc1832@merchantshouse.org)

DIA DE VISITA: 9 agost 2007

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta de la casa familiar d'un comerciant i que avui en dia és preserva intacta tal i com era al segle XIX i s'ha convertit en l'únic "supervivent" de l'antic Nova York. Els objectes de la casa són sobretot peces d'arts decoratives, mobles, tèxtils i vestits; a més dels estris de cuina i de jardí.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

El recorregut inclou la visita al menjador i gran sala d'estar, a la cuina, les habitacions i recambres i al jardí.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Hi ha des de maniquins amb vestits vuitcentistes, fins a cobrellits, roba de llar, entapissats, catifes, cortines, una col·lecció de ventalls i ombrel·les, etc.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

No en tenim notícies.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

No.

## MATERIALS PUBLICATS

No.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Brooklyn Museum

T.1

UBICACIÓ: New York, USA

WEB: <http://www.brooklynmuseum.org/>

ADREÇA: 200 Eastern Parkway, Brooklyn, New York 11238-6052, USA

TELÈFON: (718) 638-5000

EMAIL: [information@brooklynmuseum.org](mailto:information@brooklynmuseum.org).

DIA DE VISITA: 12 agost 2007

### CARACTERÍSTIQUES

És un museu d'art, arts decoratives i té fins i tot col·leccions d'art etnogràfic. Les seves col·leccions s'articulen en les seccions següents: *Collection Home; Arts of Africa and the Pacific Islands; American Art; Arts of the Americas; Arts of the Islamic World; Asian Art; Contemporary Art; Decorative Arts; Egyptian, Classical, and Ancient Middle Eastern Art; European Art; Libraries and Archives; Photography*, i *Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art*.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

És un discurs sobretot temàtic relacionat amb l'estructura de les col·leccions del museu.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Hi ha des de restes de teixits precolombins fins a elements d'indumentària d'algunes regions i grups culturals d'Àfrica, passant per decoracions tèxtils d'interiors domèstics històrics o joies egípcies i clàssiques.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Sí.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Sí, elements didàctics i interactius en algunes sales.

ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ  
D'INDUMENTÀRIA

Sí.

EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O  
DIDÀCTICA

Sí.

MATERIALS PUBLICATS

Sí.

OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Ellis Island Immigration Museum

T.9

UBICACIÓ: New York

WEB: <http://www.ellisland.org/>

ADREÇA: 17 Battery Place 210, New York, NY 10004-3507, USA

TELÈFON: (212) 561-4588

EMAIL: [historycenter@ellisland.org](mailto:historycenter@ellisland.org)

DATA DE CREACIÓ: 1990

DIA DE VISITA: 4 agost 2007

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta d'un museu de la història de l'immigració americana i està situat a l'antic Centre d'Immigració d'Ellis Island, on els nous vinguts eren revisats i examinats i passaven la quarantena.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

El museu s'articula a l'entorn de grans galeries com la *Baggage Room*, la *Peak Immigration Years*, *The peopling of America* o *The Resgistry Room*.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Sobretot elements de vestir tradicionals que els immigrants duien amb sí com a record de les seves arrels.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No en tenim notícies.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Sí.

EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O  
DIDÀCTICA

Sí.

MATERIALS PUBLICATS

Sí.

OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR





NOM OFICIAL: American Textile History Museum

UBICACIÓ: Lowell, Massachusetts, USA

WEB: <http://www.athm.org/>

ADREÇA: 491 Dutton Street, Lowell, MA 01854-4221

TELÈFON: (978) 441-0400

FAX: (978) 441-1412

DIA DE VISITA: 30 setembre 2007

## CARACTERÍSTIQUES

### DISCURS MUSEOLÒGIC

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

### EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

### MATERIALS PUBLICATS

### OBSERVACIONS PARTICULARS

No es va poder visitar perquè es trobava en procés de reestructuració.

### IMATGE EDIFICI

No en tenim.

IMATGE INTERIOR

No en tenim.

NOM OFICIAL: Costume Gallery of Philadelphia Museum of Art T.8

UBICACIÓ: Philadelphia, USA

WEB: <http://www.philamuseum.org/collections/216-430-336.html>

ADREÇA: Fairmount and Pennsylvania Avenues, Philadelphia, PA 19130, USA

TELÈFON: (215) 763-8100

EMAIL: [visitorservices@philamuseum.org](mailto:visitorservices@philamuseum.org).

DATA DE CREACIÓ: 1876

DIA DE VISITA: 26 setembre 2007

### CARACTERÍSTIQUES

El *Philadelphia Museum of Art* és un dels museus d'art i arts decoratives més rellevants de la costa est dels Estats Units d'Amèrica.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

La *Costume Gallery* del *Philadelphia Museum of Art* compta amb espais d'exposició exclusius a un dels edificis perifèrics del museu, el Perelman Building. S'hi desenvolupen exposicions temporals on es s'exposen part dels 30.000 objectes de la col·lecció, entre els que es troben teixits tant americans –com els *quilts*–, com elements arqueològics de l'Orient Mitjà i d'Àsia; puntes i encaixos, i elements icònics de moda en especial del segle XX. Un dels objectes estrella és el vestit de noces de la princesa Grace de Mònaco.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Hi ha objectes de la *Costume Gallery* en les sales permanents del museu dins l'edifici principal del museu. Es tracta sobretot d'exemplars de vestits i teixits de cotó estampat del segle XVIII, armadures, brigantines i sobrevestes a la sala de les armes i flascons de perfum.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Les exposicions d'indumentària es basen en mostres temporals.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Inexistents.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

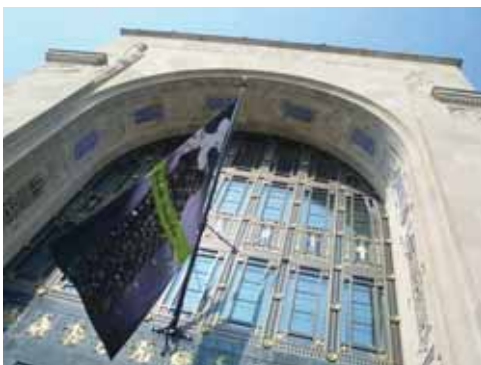
## MATERIALS PUBLICATS

Sí.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

Es van poder visitar les noves instal·lacions dels magatzems d'indumentària i dels laboratoris de recerca.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: Costume Collection of Fine Arts Museum

T.1

UBICACIÓ: Boston, USA

WEB: <http://www.mfa.org/collections/index.asp?key=31>

ADREÇA: Avenue of the Arts, 465 Huntington Avenue, Boston, Massachusetts 02115-5523, USA

TELÈFON: 617-267-9300

FAX: 617-267-9703

DATA DE CREACIÓ: 1876

DATA DE RENOVACIÓ: emplaçament actual des de 1909

DIA DE VISITA: 2 octubre 2007

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta d'un dels museus d'art i arts aplicades més importants de la costa est dels Estats Units d'Amèrica.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

El recorregut del museu s'articula temàticament segons l'organització de les seves col·leccions: *Art of Asia, Oceania and Africa; Art of Europe; Art of the Americas; Art of the Ancient World; Musical Instruments; Prints, Drawings and Photographs, i Textile and Fashion Arts.*

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Hi ha elements d'indumentària a les sales permanents, com vestits egipcis, joies antigues, *kimonos*, accessoris d'Àfrica i Àsia, etc.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

En el moment de la visita hi havia en cartell l'exposició *Walk This Way* muntada com una espècie de gimcana que consistia en trobar petites vitrines amb peces de calçat històric i contemporani al llarg de totes les sales de l'exposició permanent. La idea era descobrir els missatges que les sabates han comunicat al llarg dels temps i les cultures.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Sí.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

En l'exposició temporal hi havia textos breus amb un discurs i missatge d'elevat contingut didàctic.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

## MATERIALS PUBLICATS

Sí.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR





NOM OFICIAL: National Postal Museum

T.9

UBICACIÓ: Washington, USA

WEB: <http://postalmuseum.si.edu/>

ADREÇA: 2 Massachusetts Ave., N.E, Washington, DC 20002, USA

TELÈFON: (202) 633-5555

FAX: (202) 633-9849

DIA DE VISITA: 7 octubre 2007

### CARACTERÍSTIQUES

El *National Postal Museum* és un dels dinou museus que configuren l'*Smithsonian Institution*. Conté objectes que il·lustren la història filatèlica i de les operacions postals dels Estats Units d'Amèrica. Les col·leccions estan formades per arxius de documents postals i objectes tridimensionals que ressegueixen l'evolució dels serveis postals.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

A més de les mostres temporals, les sales d'exposició permanent són les següents: *Binding the Nation* –sobre la història dels correus des de l'era pre-revolucionària fins finals del segle XIX-; *Customers and Communities* –que narra l'evolució del sistema de correus al llarg del segle XX-; *Moving the Mail* –sobre els avenços de la tecnologia del transport postal-; *The Art of Cards and Letters* –que aprofundeix en el paper del correu com a mitjà de comunicació personal-, i la *Philatelic Gallery*.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Es tracta d'indumentària de membres del servei postal de diferents èpoques, indumentària del servei postal aeri, vestits de protecció per controlar possibles enviaments contaminats amb armes biològiques, bosses de carter de diferents èpoques, etc.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No en tenim notícies.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Sí.

## ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Sí.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

## MATERIALS PUBLICATS

Sí.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



T.1

NOM OFICIAL: The Smithsonian's National Museum of American History, Air & Space Museum

UBICACIÓ: Washington, USA

WEB: <http://americanhistory.si.edu/exhibitions/exhibition.cfm?key=38&exkey=892>

ADREÇA: The Mall, Washington, USA

TELÈFON: 202.633.1000

EMAIL: [info@si.edu](mailto:info@si.edu)

DATA DE RENOVACIÓ: 2008

DIA DE VISITA: 7 octubre 2007

### CARACTERÍSTIQUES

El *National Museum of American History* i l'*Air & Space Museum*, tots dos museus pertanyents a l'Smithsonian, han compartit espais expositius durant les tasques de renovació del primer, que van transcórrer entre el 2007 i el 2008, és a dir, el moment en que es va dur a terme la visita.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

Pel que fa a l'*Air & Space Museum* s'articula a l'entorn de sales temàtiques com *Milestones of Flight*; *America by Air*; *Golden Age of Flight*; *Early Flight*; *How Things Fly*; *Looking at Earth*; *Explore the Universe*; *Lunar Exploration Vehicles*; *Space Race*; *Sea-Air Operations*; *World War II Aviation*; *Legend, Memory and the Great War in the Air*; *Exploring the Planets*; *Barron Hilton Pioneers of Flight*, o *The Wright Brothers & The Invention of the Aerial Age*.

Pel que fa a l'exposició del *National Museum of American History* estava articulada a l'entorn de quatre grans temes: *Creativity and Innovation*; *American Biography*; *National Challenges*, i *American Identity*.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Al museu aeri i de l'espai es tracta sobretot d'uniformes militars i de vestits d'astronauta històrics i actuals; pel que fa a l'exposició del *National Museum of American History* hi havia objectes icònics de la cultura i història americanes com les sabates vermelles que Judy Garland va portar al Mag d'Oz o un dels primers pantalons

Levi's Strauss, així com peces d'indumentària de personatges cèlebres de la història dels Estats Units d'Amèrica.

EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

Sí.

EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Sí.

ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Sí.

EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

MATERIALS PUBLICATS

Sí.

OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



NOM OFICIAL: The Art Institute of Chicago

T.1

UBICACIÓ: Chicago, USA

WEB: <http://www.artic.edu/>

ADREÇA: 111 South Michigan Avenue, Chicago, Illinois, 60603-6404, USA

TELÈFON: (312) 443-3600

DIA DE VISITA: 4 octubre 2007

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta d'un museu d'art i arts decoratives que dirigeix també una escola d'art. Les seves col·leccions s'organitzen de la manera següent: *African; American; Ancient; Architecture and Design; Arms, Armor, Medieval, and Renaissance; Asian; Contemporary; European Decorative Arts; European Painting and Sculpture; Indian Art of the Americas; Modern; Photography; Prints and Drawings; Textiles*, i *Thorne Miniature Rooms*.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

S'articula temàticament a l'entorn de les seves col·leccions.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Elements de la col·lecció tèxtil i alguns exemples de joieria grega i romana, sobretot.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No en tenim notícies.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

A part de la *The Touch Gallery* no hi ha elements de museografia didàctica a la resta de sales.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Inexistents.

EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O  
DIDÀCTICA

Sí.

MATERIALS PUBLICATS

Sí.

OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

IMATGE EDIFICI



IMATGE INTERIOR





NOM OFICIAL: Museum of Science and Industry

T.3

UBICACIÓ: Chicago, USA

WEB: <http://www.msichicago.org/>

ADREÇA: 57th Street and Lake Shore Drive, Chicago, IL 60637, USA

TELÈFON: 773-684-1414

EMAIL: [contact@msichicago.org](mailto:contact@msichicago.org)

DIA DE VISITA: 4 octubre 2007

### CARACTERÍSTIQUES

Es tracta d'un museu de ciència i d'història de la indústria.

### DISCURS MUSEOLÒGIC

Està articulat a l'entorn d'un gran nombre de galeries tant permanents com temporals. Algunes de les galeries són: la *Coal Mine* –una reproducció d'una mina de carbó-; *Earth Revealed*; *Farm Tech*; *Genetics and the Baby Chick Hatchery*; *Imaging: The Tools of Science*; *Navy: Technology at Sea*, o *Petroleum Planet*.

### ELEMENTS D'INDUMENTÀRIA PRESENTS A L'EXPOSICIÓ PERMANENT

Uniformes de marines i indumentària diversa d'homes de mar, teixits “intel·ligents”, vestits de la sèrie *Star Trek*, etc.

### EXPOSICIONS TEMPORALS REFERIDES A LA INDUMENTÀRIA

No en tenim notícies.

### EXISTÈNCIA DE DIPÒSIT D'INDUMENTÀRIA

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN GENERAL

Sí.

### ELEMENTS DE MUSEOGRAFIA DIDÀCTICA EN L'EXPOSICIÓ D'INDUMENTÀRIA

Sí.

## EXISTÈNCIA D'UN DEPARTAMENT ESPECIALITZAT EN EDUCACIÓ I/O DIDÀCTICA

Sí.

## MATERIALS PUBLICATS

Sí.

## OBSERVACIONS PARTICULARS

No n'hi ha.

## IMATGE EDIFICI



## IMATGE INTERIOR



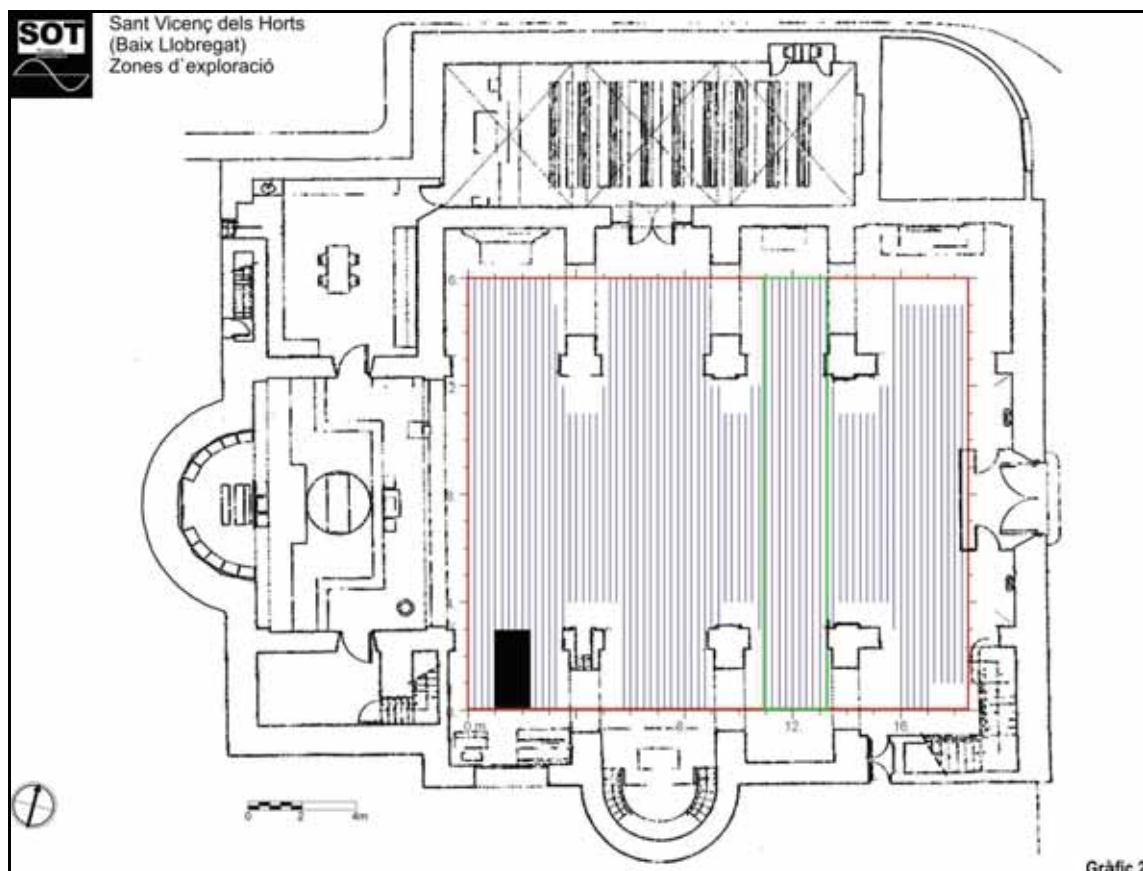
## **16.2. Annex II. Estudi d'un cas: l'excavació arqueològica de la tomba del Baró de Cervelló**

Recollim en aquest annex els treballs portats a terme a l'església de Sant Vicenç dels Horts amb la finalitat d'extreure les restes d'indumentària del baró de Cervelló, mort el 1707 i enterrat a la capella lateral esquerra de l'esmentat temple.

### 16.2.1. Les prospeccions prèvies

Amb la finalitat de determinar les possibles estructures en el subsòl del temple es va proposar una prospecció amb georadar i també amb detector de metalls.

Per a la primera es va utilitzar un sistema de georadar GSSI SIR-3000 equipat amb antenes de 400 i 270MHz. Amb l'ús de les dues antenes es volia obtenir una imatge general del subsòl fins a uns 2m utilitzant l'antena de 400MHz, i investigar a major profunditat en la part central de l'església amb el sistema de 270MHz.



---

La prospecció general en 400MHz es va ubicar al centre de l'edifici –com ho mostra el gràfic de sobre- en un espai de 16x18.5m, i es van efectuar 75 lectures (radagrames) en sentit S-N, amb una separació entre elles de 25cm.

La profunditat d'exploració es va fixar en 60ns o 2.3m.

La quadrícula de prospecció en 270MHz es va ubicar a la part central de l'edifici, respectant els eixos de la prospecció general, en un rectangle de 2.5x16m i una densitat de lectura de 25cm. La profunditat d'exploració es va fixar en 100ns o 3.8m.

Cal tenir en compte, però, que la velocitat de propagació dels polsos de georadar al subsòl és allò que determina la profunditat d'exploració. El més habitual en aquests casos és que a mesura que augmenta la profunditat la velocitat es redueix per l'augment de la humitat i, per tant, en les parts més profundes es perd fiabilitat en les cotes expressades, que s'hauran de corregir a la baixa.

#### 16.2.1.1. Metodologia

La majoria de sistemes de prospecció geofísica aplicables a l'arqueologia es basen en la mesura de diferents magnituds del sòl de manera ordenada en l'espai (també en el temps, en el cas del georadar). Si expressem gràficament aquestes mesures generem mapes de propietats del subsòl per identificar estructures arqueològiques.

Per a prendre les mesures s'aplica sobre la zona a explorar una quadrícula o *grid* de lectura que servirà per ubicar cada lectura dels sensors aplicats a una unitat de superfície.

El georadar és un sistema de prospecció geofísica basat en l'emissió de polsos electromagnètics al subsòl i la mesura de les alteracions d'amplitud, freqüència i velocitat de propagació que experimenten en el medi geològic per a inferir-ne les propietats físiques.

Un sistema informàtic genera aquests polsos i els emet a través d'una antena, que també en capta les reflexions i les ubica ordenadament en el sentit d'avanç del sistema i en profunditat.

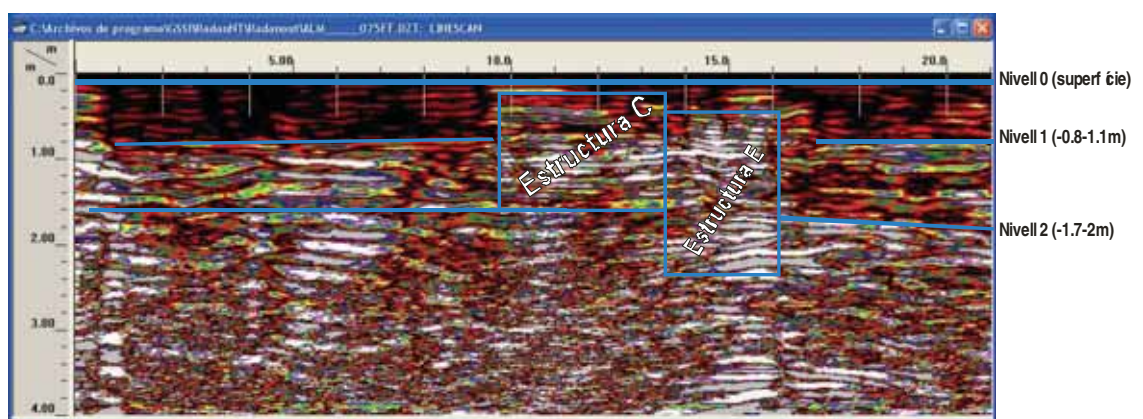
El resultat d'aquesta operació són els radagrames, que expressen en l'eix horitzontal el desplaçament de l'antena de georadar sobre el terreny, i en l'eix vertical el viatge dels polsos en profunditat, de manera que n'obtenim una visualització equivalent a un perfil o secció de l'àrea explorada.

Gràcies a les darreres innovacions en computació, SOT aplica un programari *time-slicing* o talls de temps- que permet la creació de sondejos en extensió per a visualitzar les propietats del subsòl a diferents profunditats en forma de plantes, seccions o restitucions volumètriques mitjançant la integració en un sol bloc tridimensional de dades de radagrames paral·lels obtinguts sobre la superfície a explorar.

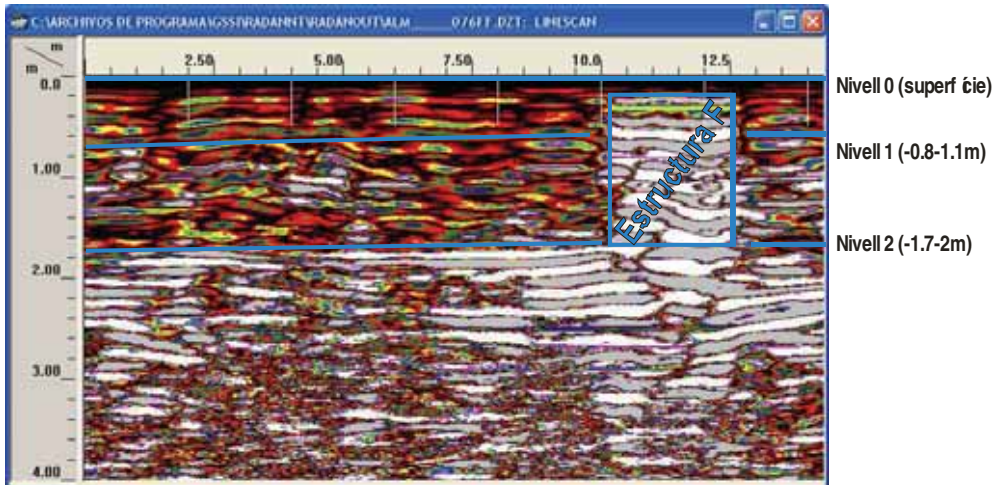
#### 16.2.1.2. Resultats

La prospecció general sobre la nau central de l'església i part de les laterals ha ofert la localització d'anomalies a diferents profunditats que hem identificat amb estructures constructives i d'enterrament.

A nivell general s'ha detectat l'evidència d'una successió de nivells horitzontals corresponents a les restes de pavimentacions o sòls de circulació dels edificis anteriors a l'església de Sant Vicenç, que es poden veure esquematitzats en els radagrames següents.



Secció-Radagrama núm. 75 efectuat amb l'antena de 270MHz, corresponent a l'eix central de l'església des de l'altar a l'entrada. S'indiquen els tres nivells generals i les estructures que creua.



Secció-Radagrama núm. 76 efectuat amb l'antena de 270MHz. Correspon a un trajecte entre les dues primeres naus laterals de S a N.

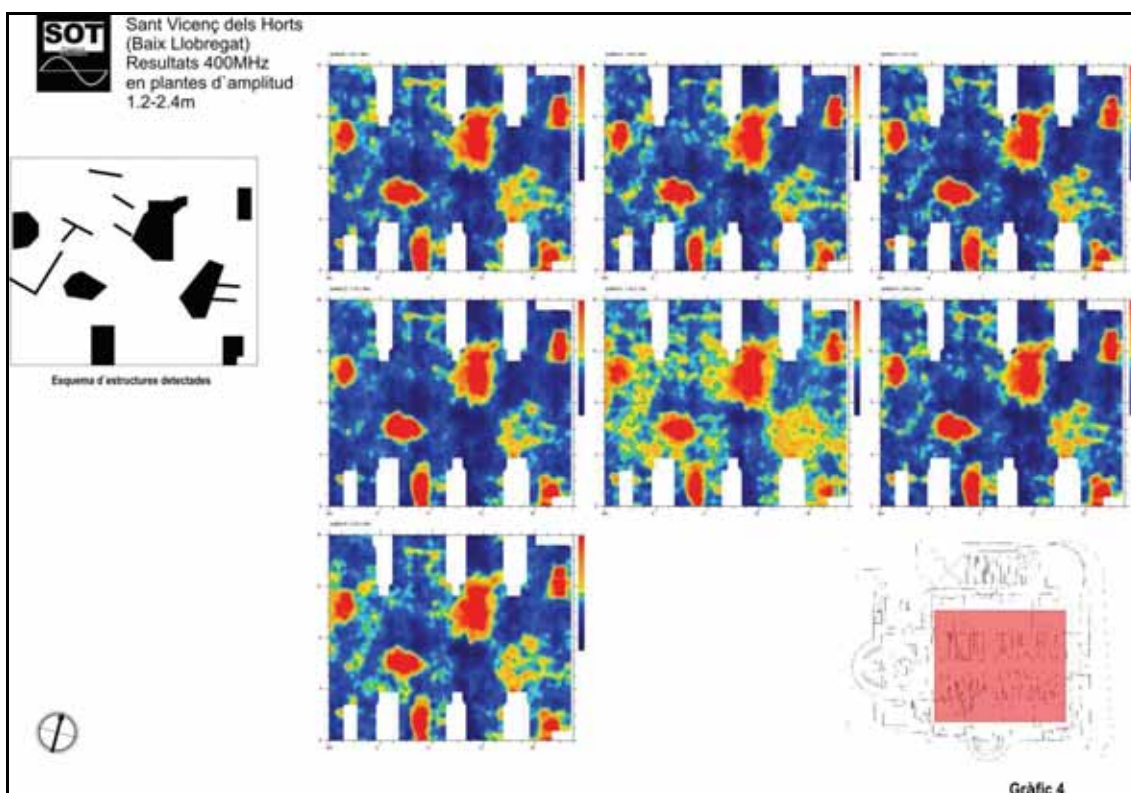
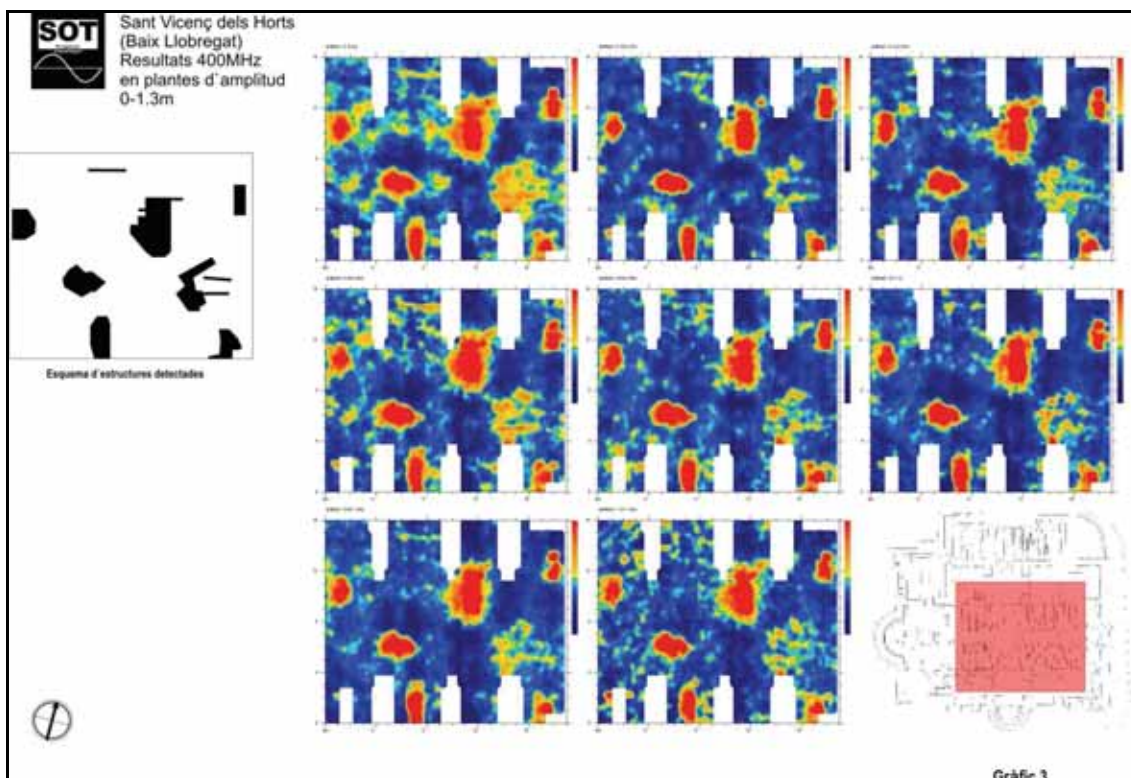
Tal com s'assenyala, es detecta una primera pavimentació superficial i una o més de successives immediatament per sota. S'aprecia entre els 20 i els 80cm un estrat d'anivellament que conté les principals estructures detectades. Entre 80cm i 1 metre de profunditat es detecta un nou canvi en les propietats del subsòl que anomenem nivell 1, identificable amb un nou nivell de circulació o paviment.

Per sota del nivell 1 detectem un nou estrat de rebliments que també traspassen algunes de les estructures detectades i que dóna pas a un nou canvi, el Nivell 2 entre 1.8 i 2m de profunditat.

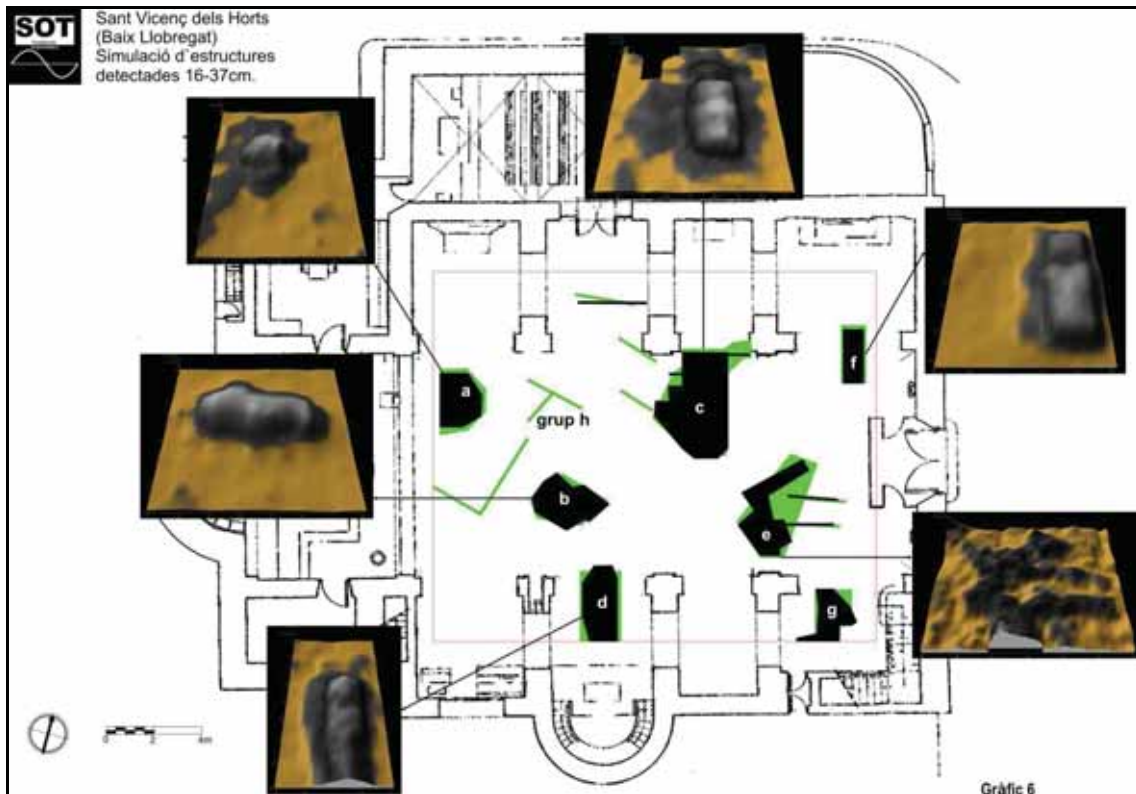
Per sota del nivell 2 s'intueixen noves estructures, però la seva definició ja és massa precària per a fer-ne interpretacions definitives.

En primer terme cal destacar les estructures més properes a la superfície, que hem assenyalat als gràfics següents.





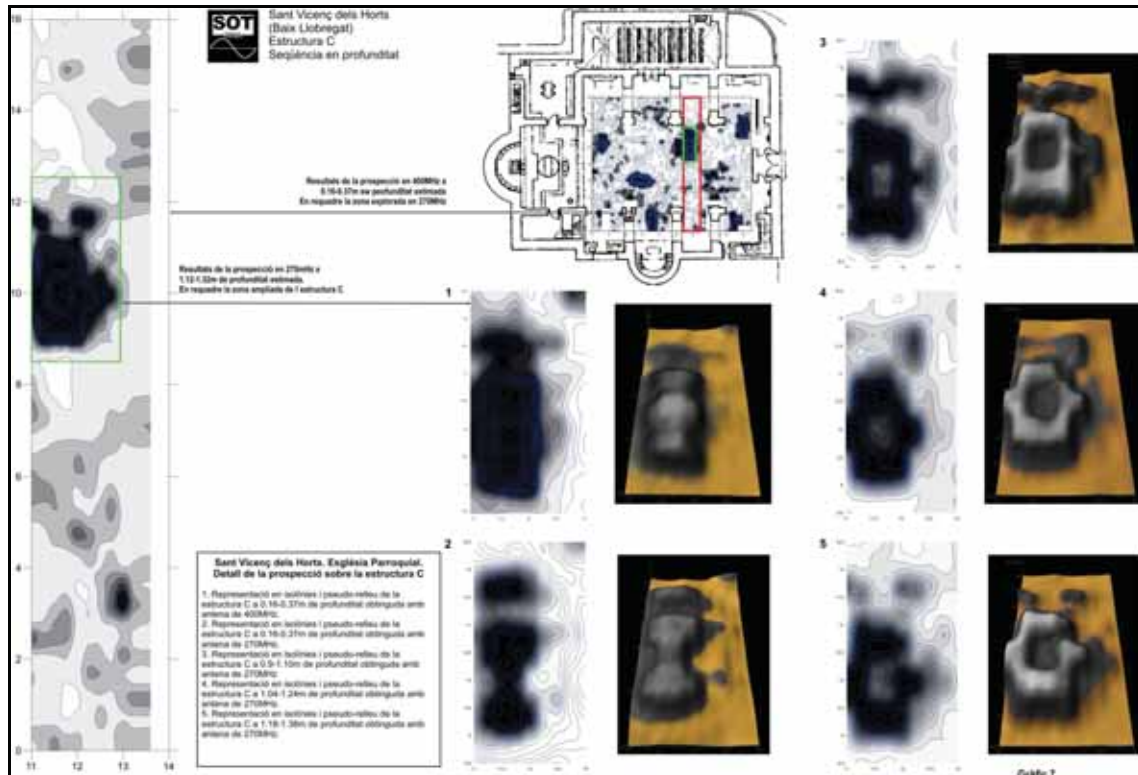




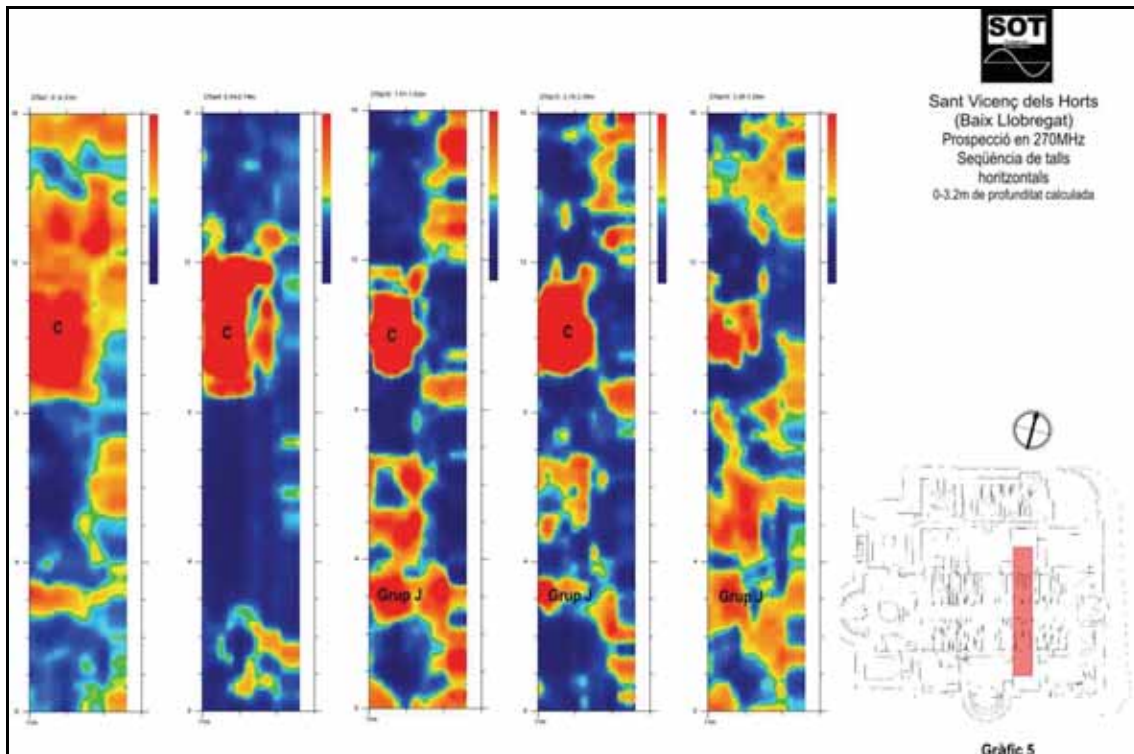
Hem identificat com a vasos funeraris les estructures c, d i f. Les estructures a, b i g presenten una morfologia menys clara que les anteriors, però la seva situació al caire de la superfície ens remet a la mateixa atribució, tot i que en aquests casos, la seva estructura interna no seria tant regular com en els casos de f o d.

L'estructura e i el grup d'estructures lineals h, en canvi, les hem identificades amb restes d'una construcció o grup de construccions, amb les parts més elevades a escassos 20cm de la superfície.

El quadre de prospecció delimitat al centre de la nau per a l'estudi amb 270MHz ha ofert una imatge detallada de l'estructura c a diferents profunditats que es reproduïx al gràfic següent.



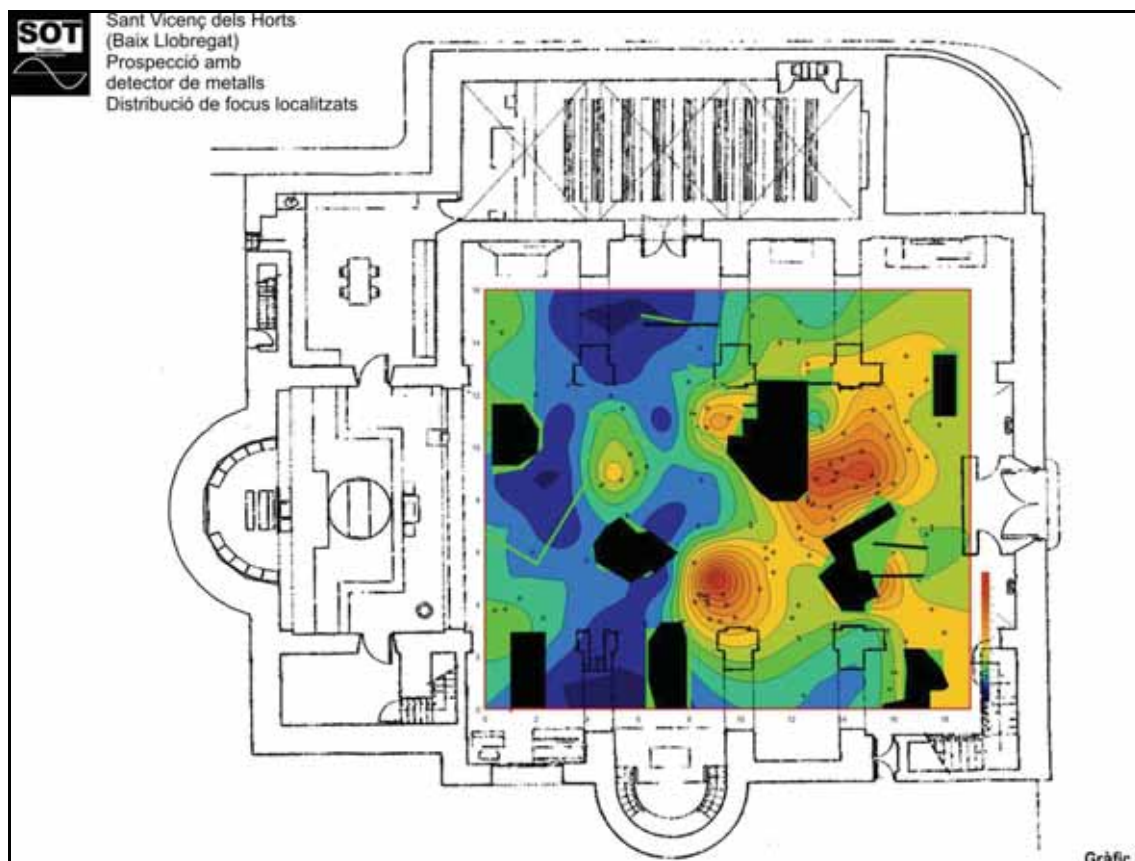
En aquest cas cal destacar la complexitat d'aquesta estructura, que contindria un primer nivell que ocuparia una extensió de gairebé 3x1.2m fins a uns 1.2m de profunditat d'una construcció rectangular, probablement en pedra. A partir d'aquest punt la seva extensió es redueix. Entre 1.2 i 2.5m de profunditat es defineix clarament una estructura rectangular de 2x1.2m, amb una depressió al centre.



A aquest gràfic es descriuen altres estructures localitzades en la prospecció de 270MHz, com el grup j, que molt possiblement respon a la continuïtat en profunditat de l'estructura e.

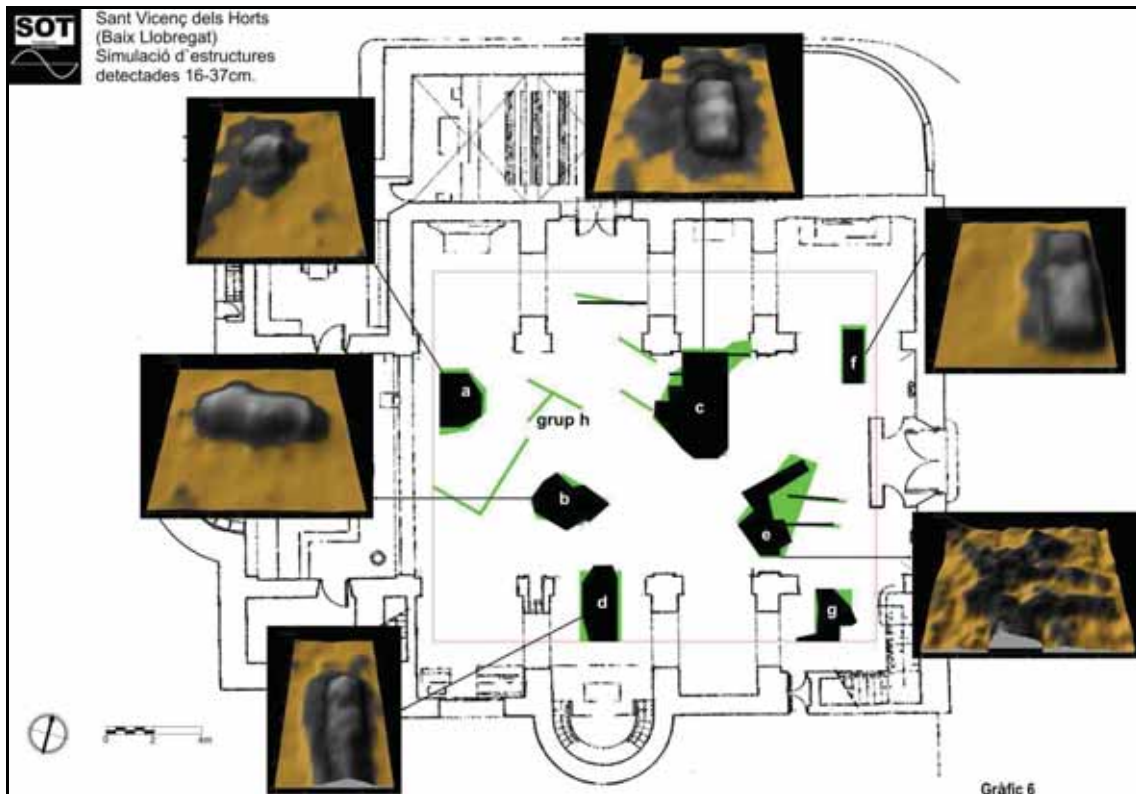
Paral·lelament a la prospecció amb georadar es va portar a terme una prospecció superficial amb un detector de metalls que va permetre ubicar la posició de 120 objectes sota el paviment.

A desgrat que molt possiblement la majoria dels objectes detectats estan associats a capes d'anivellament amb runes, i per tant, restes de claus de ferro o objectes similars, la distribució d'aquests elements per unitat de superfície que es representa al gràfic de sota marca un clar agrupament d'elements metàl·lics a la meitat est de la nau, en coincidència amb la posició de les estructures c i e.



### 16.2.1.3. Conclusions

Així doncs, la prospecció amb georadar a l'església de Sant Vicenç va permetre la localització de les estructures d'enterrament i restes constructives del seu subsòl.



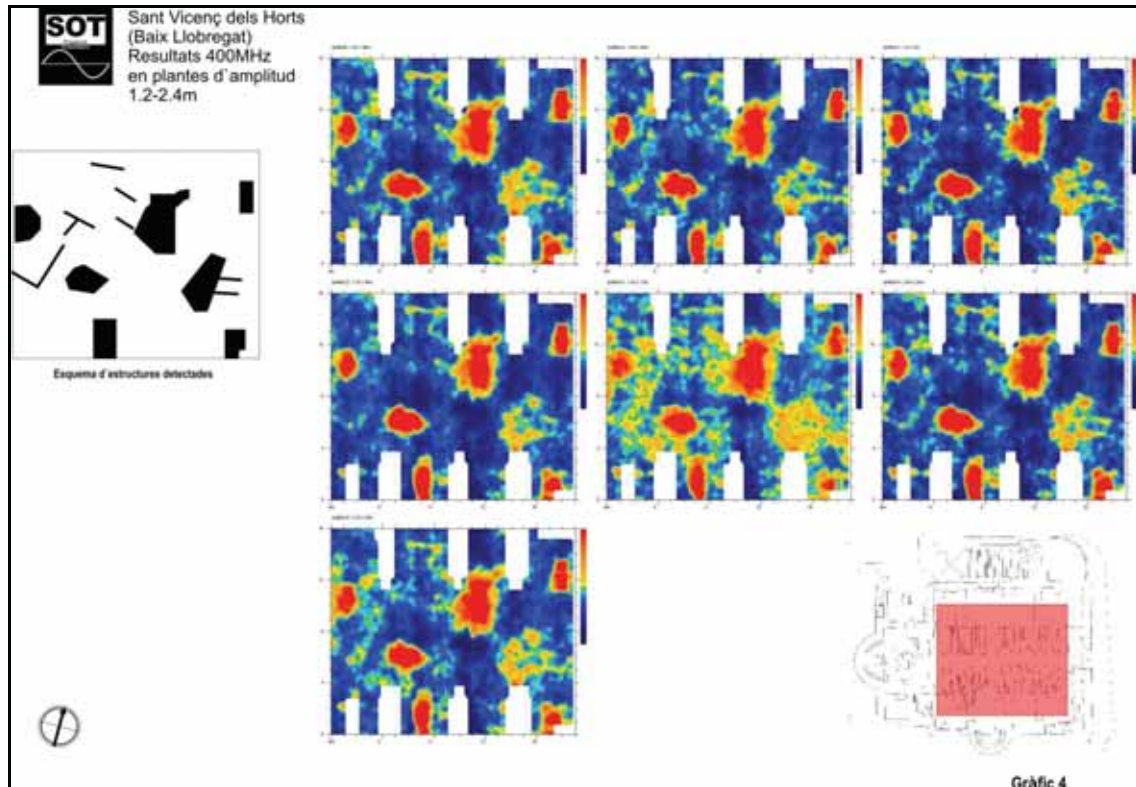
Al gràfic s'indica la posició d'aquestes estructures sobre el plànol de l'església i la seva ubicació en profunditat.

Gràcies als resultats obtinguts s'han pogut definir tres nivells horitzontals situats a superfície, 0,8-1,2m i 1,8-2,0m, que possiblement corresponguin a anivellaments o paviments associats a edificis anteriors a l'actual.

A la llum de la informació descrita anteriorment, es pot concloure que el subsòl de l'església allotja un mínim de dos grups superposats de restes associats als nivells 1 i 2, a més dels vasos funeraris descrits, que van associats al nivell 0, situats sota el paviment actual i una segona capa de rajol ceràmic.

Cal remarcar també les possibles estructures detectades en la prospecció general entre 1,9 i 2,12m de profunditat presents al següent gràfic.





En aquesta cota es detecta un canvi en la resposta del subsòl, i en el tall 13 es pot identificar la forma d'una possible habitació o paviment a l'extrem oest de la nau.

Finalment, resta per destacar la resposta obtinguda en l'estudi de l'estructura c, que ha aportat informació sobre la seva morfologia i que es pot identificar amb la superposició d'un vas funerari a d'altres estructures anteriors.

## 16.2.2. L'excavació arqueològica

### 16.2.2.1. Metodologia i estratigrafia

L'excavació arqueològica va començar el dia 3 febrer i va continuar amb intermitències fins el 20 de març. Des del punt de vista metodològic es va procedir a documentar i enregistrar la làpida, tot observant que en els treballs previs n'havia estat malmesa una petita part. El panteó funerari estava cobert en realitat amb una triple llosa esculpida i gravada amb l'escut heràldic dels "Cervelló". La transcripció de la làpida ha proporcionat el següent text: D.O.M./NOB. D.D. GUILIELMU/RAYMUNDUS DE IVORRA/ET CALVA ANCA/BARO DE CERVELLO/DE

BELLERA/DOMIN.VILAE SANCI/VICENTII DELS HORTS/OBIIT/DIE 31  
AUGUSTI 1707/3 DE JUNY 1750 ES FEU

Un cop aixecada la làpida es va poder observar que es tractava d'un panteó subterrani de 3,10 per 1,40 metres i d'una profunditat de 2 metres. Es tractava d'una obra de maçoneria de calç, amb pedres calcàries, i amb carreus a la part superior per permetre encaixar les cobertures. El fons estava enrajolat amb 68 rajoles rectangulars.

Al seu interior eren visibles diverses restes de fusta amb terra molt fina de color vermellós, molt flonja i poc consistent. Totes les restes visibles estaven molt alterades i es desfeien amb el simple contacte amb les eines metàl·liques. Al damunt de tot hi havia restes de morter i pedres que havien caigut en el moment en què es van aixecar parcialment les lloses de la coberta. Amb tot, el mal estat de les restes va obligar que l'excavació es fes mitjançant un sistema d'aspirat amb màquina, i emprant únicament instrumental petit (pinzells, espàtules, paletins triangulars petits, etc.). Tota la part superior de la tomba estava plena d'un polsim molt fi, d'un gruix variable entre 3 i 10cms. L'excavació va permetre observar que la tomba tenia dos nivells: un nivell superior, ocupat per una inhumació que probablement devia ser la darrera que s'hi va fer i un segon nivell ocupat per una altra inhumació anterior, en el decurs de la qual s'hi havia dipositat, junt amb el fèretre, alguns elements més. Les dues inhumacions s'havien fet amb fèretres de fusta, com veurem. Amb posterioritat a les inhumacions el panteó va sofrir, probablement, diverses inundacions, fet que va malmetre molt els dipòsits funeraris, i segurament aquestes van ser la causa de l'estat en què es va trobar el conjunt, cobert amb llims de coloració vermellosa. Quan l'excavació va arribar al fons de la tomba, aquesta va aparèixer enrajolada i el terra perfectament anivellat.

#### 16.2.2.1.1. La unitat estratigràfica 1001

La primera caixa funerària de fusta (UE 1001) va aparèixer al sector que hem denominat A, i va proporcionar abundants fragments de fusta molt desfeta juntament amb el seu pany metàl·lic. Al mig de les fustes van començar a aparèixer restes òssies, juntament amb fragments de teixits, alguns d'ells amb claus metàl·lics i que corresponien, probablement, al folre de la caixa. Totes les restes localitzades estaven en un estat que no permetia la seva extracció, per aquesta raó s'hagueren de fer determinacions *in situ*

davant la possibilitat que el material es deteriorés en el moment d'aixecar-lo. Són les restes que van ser etiquetades amb lletres (de la B a la K).

Un cop extretes les fustes que presumiblement corresponien a la tapadora i cobertes de la caixa van sortir les primeres restes en connexió anatòmica i que pertanyien a la regió lumbar i sacra de la darrera persona inhumada (element L).

Tota l'estructura que hem denominat 1001 era un taüt de fusta que, malgrat l'estat precari de conservació, conservava traces d'haver estat pintat de blanc. La terra i les restes de l'interior corresponen a la UE 2001.

Un cop aspirat el sector i identificats i fotografiats els elements, es va procedir a la seva extracció segons l'ordre següent:

- Fragment caixa 1001
- Os 2002. Pubis dret
- 2001. Borles de roba (rosari)
- Ossos 2002. Fragment costella, falanges...
- 2002 cama esquerra. Fragment de fèmur i peroné. Cap del fèmur
- Os 2002. Ili dret
- Os 2002. Tíbia i peroné esquerres
- Caixa 1001. Fusta amb claus
- 2002 Ili esquerra
- 2002 Fèmur esquerra
- 2002 Maxil·lar superior
- 2002 Maxil·lar inferior. Mandíbula
- 2002 Cúbit esquerra



- Reom. 2001. Damunt del pit porta una tela de seda daurada, probablement un escapulari de la Mercè.
- 2002 Fragment mandíbula
- 2002 Fragments costelles esquerres
- Trobat maxil·lar inferior amb dents (2 dents a la nevera per fer prova d'ADN) i una tercera dent del maxil·lar superior a la nevera
- 2002 Vèrtebres lumbars de la 12 a la 15
- 2002 Fragments de crani
- 1001 Fragments de ferro

Un cop finalitzada l'extracció es va procedir a dibuixar i aixecar les fustes de la base del taüt.

Els elements arqueològics que hi van aparèixer van ser:

- folres, alguns tenyits d'òxid verdós
- una sola de taló de sabata
- fragments de tela i cuir aparentment de bota
- tela del folre de la caixa
- sola de sabata, d'una mica més de 10 cm
- restes de perruca

#### 16.2.2.1.2. Unitat estratigràfica 1002 (segon taüt)

Al costat, i clarament a sota d'aquesta estructura, n'hi havia una altra, denominada 1002, i que corresponia al segon taüt, dipositat amb anterioritat al que hem descrit anteriorment. També en aquest cas era una caixa de fusta, de la que es podia identificar perfectament la capçalera amb forma d'hexàgon irregular (sector C de la tomba).

En aquest segon taüt, les restes no presentaven connexió anatòmica i van aparèixer molt disperses. Hi havia una bona quantitat de teixit, en molt mal estat que va ser recollit en la mesura que va ser possible; els ossos van haver d'ésser identificats *in situ*, ja que se'n podien conservar molt pocs, atès que s'anaven desfent a mesura que els trèiem.

### 16.2.3. Anàlisi dels materials arqueològics: la indumentària

#### 16.2.3.1. Estat de conservació

Els materials arqueològics exhumats són, fonamentalment, de dues menes: restes d'indumentària i restes òssies. Pel que fa als primers, consistents en principalment teixits, van ser etiquetats amb una nomenclatura diferenciada de les altres restes (ossos, fusta, etc.) i van ser emmagatzemats en caixes classificades amb la data de la troballa i el nivell o zona corresponent al plànol de l'excavació de la tomba.

La individualització de les troballes dins les caixes es va fer utilitzant bosses de plàstic hermètiques que es van procedir a foradar per evitar-hi la concentració d'humitat i la posterior aparició de fongs. De fet, les restes havien estat sotmeses a diverses filtracions i inundacions d'aigua al llarg de dos-cents cinquanta-set anys. El fet d'haver mantingut les restes dins de bosses de plàstic hermètiques sense cap transpiració hagués estat més pernicios que les condicions a què havien estat sotmeses durant segles. Un cop al laboratori, es va procedir a treure les restes del seu embolcall de plàstic per embolicar-les amb paper de PH neutre especial per embolcallar mostres tèxtils.

Les mostres tenien les característiques de tota peça de teixit que ha estat exposada a condicions ambientals totalment contràries a la conservació de les matèries que integren aquestes mostres. De fet, era molt difícil poder trobar tèxtils amb característiques per ser analitzades que tinguessin un mínim de tangibilitat.

Les teles es van veure altament afectades per les llargues exposicions a la humitat. Un tèxtil, si està deshidratat, es pot rehidratar, però si està en contacte continu amb humitat acaba desapareixent. Els canvis constants entre humitat i sequedat, als que amb tota seguretat van estar sotmesos en aquest enterrament, van causar una efecte de prefossilització de les matèries components de les robes trobades. Aquest efecte de prefossilització va tenir major incidència en els teixits de llana. La raó és que el cotó, el

---

lli i altres fibres de la família de les cel·lulòsiques són de fàcil dissolució en un medi aquós, mentre que la llana, la seda i el pèl dels animals, en general, al ser fibres de la família del aminoàcids presenten resistència a la descomposició en medi aquós.

Dels teixits que hem extret, hem tingut la sort que la majoria eren de seda i llana. Lògicament, hem de pensar que els de lli i cotó s'han destruït amb tota probabilitat per les condicions abans esmentades.

D'antuvi, cal dir que molts dels teixits presentats els vam poder identificar a primera vista, ja que són teixits característics d'una determinada època històrica i, per tant, tenim documentació que ens permet llur identificació. Amb tot, cal dir que la documentació disponible comença i acaba amb una definició molt superficial d'allò que és el teixit; és a dir, se'n expliquen les característiques que fan referència a l'aparença externa del teixit, i s'obvien les especificitats de la seva construcció, que és allò que defineix un teixit i el diferencia d'un altre.

En aquest sentit, la investigació sobre aquestes restes va permetre omplir un cert buit important en la identificació de molts d'aquests teixits dels quals només en teníem referències en pragmàtiques reials. L'anàlisi acurada de les mostres tèxtils ha constatat la veracitat de moltes d'aquestes pragmàtiques i, d'aquesta manera, ha aportat informació a les mancances que tenen molts dels diccionaris de teixits.

Com ja s'ha comentat, les mostres es trobaven en un estat de degradació notable. Molts trossos de roba encara tenien restes humanes enganxades (descalcificació dels ossos, fragments de pell, cabells, etc.), terra i cadàvers d'insectes i paràsits. També hem trobat roba enganxada a fustes pertanyents als fèretres, les quals conserven les tatxes amb què foren entapissats.

#### 16.2.3.2. Tria i selecció de les mostres tèxtils

Els teixits van ser recollits tal i com es trobaven, és a dir, o bé amb petites peces aïllades, o bé formant manyocs de roba barrejada sense cap forma concreta. Pel que fa a les mostres aïllades, una vegada al laboratori, es van analitzar individualment i establint comparacions amb les altres peces. Pel que fa als manyocs, els vam haver de destriar tot seleccionant aquells teixits que, en principi, semblaven d'una mateixa família. Una

vegada efectuada la tria, vam agrupar els teixits en un expositor per procedir a la seva anàlisi aïllada i conjunta.

#### 16.2.3.3. El mètode d'anàlisi

El mètode emprat ha estat el tradicional per l'anàlisi de teixit, i es compon de les operacions següents:

- reconeixement visual del teixit,
- anàlisi estructural amb recopilació de dades referents a la composició del teixit,
- anàlisi química,
- anàlisi física i
- observació microscòpica.

##### 16.2.3.3.1. Reconeixement visual del teixit

Aquesta fase de l'anàlisi de cada un dels teixits consisteix en observar la mostra sense manipular-la i extreure'n les primeres apreciacions. En aquesta fase ens vam ajudar d'un seguit d'eines i aparells. En primer lloc, vam utilitzar comptafils de diversos augments i variats camps de visió. En segon lloc, vam emprar punxons metàl·lics de diferents formes terminals (punta inclinada, punta recta, punta roma, etc). També vam utilitzar diferents aparells de mesura, com peu de rei, regla mil·limetrada, triangle d'escales, esquadra mil·limetrada, regla comparativa de gruixos de fils, etc.

##### 16.2.3.3.2. Anàlisi estructural amb recopilació de dades referents a la composició del teixit

Per aquesta fase es va crear una fitxa on es recullen les dades que anaven aportant les diferents anàlisis i comprovacions que anàvem fent sobre els teixits trobats. Les dades principals sobre l'estructura dels teixits són: densitats, gruixos dels fils i lligaments. Les dades procedents d'anàlisis físiques i químiques ens anirien donant la identitat de les fibres.

---

En aquesta fitxa, també fem constar el pes de la roba totalment mullada i el pes de la roba totalment seca. Cal dir, però, que aquesta mesura i comprovació no s'ha pogut aplicar en totes les mostres. Aquest procés definit amb anterioritat pel qual es mesura el pes de la roba en sec i en moll s'efectua perquè en el moment de reestructurar la roba per identificar-la se li aplica al càlcul el *reprise* o taxa legal d'humitat sobre el pes de la roba totalment seca.

A la fitxa, també es mesura la peça i se'n feu un dibuix aproximat, que apareix annex en algunes fitxes juntament com fotografies de les peces analitzades en cada fitxa. A més, s'hi apuntaven les dades referents a l'extracció del teixit (dia, situació dins el plànol general de la tomba, etc). Igualment, hi vam afegir els productes químics reactius, hidratants, dissolvents, etc.

Els aparells utilitzats per efectuar la recopilació de dades de l'estructura dels teixits van ser els següents:

Pel que fa als aparells de mesura es van emprar: balances micromètriques, balances de precisió sensibles al mil·ligram, peu de rei, comptafils mil·limetrats i regle polimètric.

Pel que fa als aparells d'anàlisi es va utilitzar el microscopi, acompanyat de material fungible de laboratori.

#### 16.2.3.3.3. Anàlisi química

Un cop calculada l'estructura de cada teixit es va procedir a realitzar-ne una anàlisi de les fibres segons el mètode d'eliminació o dissolució. El procediment utilitzat consta en submergir parts de fil i de teixits amb productes que eliminen algunes de les matèries. En concret, es va utilitzar com a dissolvents lleugers amb la finalitat d'eliminar fonamentalment la llana.

D'aquesta manera podíem comprovar si ordit i trama eren de la mateixa matèria o si, pel contrari, estaven compostats de matèries diferents. També aquesta diferència pot aparèixer dins un mateix fil de la trama i/o de l'ordit.

Les matèries no eliminades en una primera prova les vam sotmetre a una segona prova que consistia en tornar a submergir les fibres no dissoltes amb altres productes que

poguessin comportar la seva parcial o total dissolució. Els productes químics utilitzats van ser l'àcid sulfúric i la dimetilformamida. Aquests productes destrueixen tant la seda com les fibres vegetals, però ho fan amb temps de dissolució diferents. D'aquesta manera, podíem conèixer la naturalesa de les fibres resistents al producte químic de la primera proveta.

#### 16.2.3.3.4. Anàlisi física

La prova física a què vam sotmetre les mostres és una prova de combustió i olor. Aquesta prova consisteix en cremar les fibres i el reconeixement de les matèries ens ve donat per dos factors: per la manera de cremar i el cremallot que deixen, i per l'olor pròpia de cada fibra. La llana i la seda, per exemple, fan l'olor característica del cabell o carn cremats; mentre que el cotó, el lli, el cànem i altres matèries vegetals tenen una olor similar a la del paper cremat. La forma del cremallot de les matèries vegetals també és semblant a la del paper, així com la manera de cremar. Pel que fa a la llana i la seda, totes dues presenten un cremallot semblant al del cabell i cremen amb crepiteig.

No cal dir que malgrat que es tracta d'olors molt característiques no totes les llanes, sedes i cotons tenen la mateixa olor. Per això, la prova de combustió i olor cal contrastar-la amb altres analítiques com algunes de les ja esmentades.

#### 16.2.3.3.5. Observació microscòpica

Per aquesta darrera fase, vam utilitzar un microscopi de 400 augments. Dissortadament, però, no vam poder fer fotografies microscòpiques de les fibres perquè no disposàvem d'un microscopi equipat amb sistema fotogràfic.

Per les preparacions vam fer servir un líquid MICROS D.P.X. i, com a estris, un portaobjectes i un cobreobjectes. Totes les anàlisis es van fer a través de l'observació directa, tret d'un nombre petit de casos en què ens vam veure obligats a fer-les per immersió. No vam tenir cap problema d'identificació, atès que les fibres, malgrat estar contaminades amb restes de fusta, terra, pell humana i altres residus, no van mostrar massa dificultats d'anàlisi.<sup>648</sup>

---

<sup>648</sup> La constatació de l'observació es va fer amb fotografies extretes dels llibres següents: BIGORRA, P. *Manual práctico de fibras textiles*. Sabadell: L.C.Q. Ed. Agrupaciones Profesionales Narcís Giralt, 1971;

---

#### 16.2.3.4. El procés d'anàlisi dels teixits

L'anàlisi va tenir dos objectius: el primer, conèixer de quin teixit concret es tractava la roba analitzada i, en el segon cas, a quina peça d'un vestit o complement podria correspondre. Això últim, però, no va ser senzill, ja que l'estat en què es trobaven els teixits els feia del tot irreconeixibles com a possibles peces confeccionades. A més, l'anàlisi a primera vista també era complicada.

Per dur a terme aquesta anàlisi, el primer pas fou retornar als teixits les propietats organolèptiques, encara que fos tan sols per un temps limitat durant el qual poguéssim analitzar-los. Per fer-ho, vam preparar una dissolució d'aigua destil·lada amb un deu per cent de productes iònics i aniònics (sabons neutres).

En l'anàlisi dels teixits vam buscar les densitats, els gruixos dels fils i els pesos per metre quadrat. Aquest darrer punt de l'anàlisi és el resultat de pesar el teixit mullat, pesar el teixit totalment sec i establir-ne el pes aproximat amb la tasa d'humitat corresponent a la matèria que composava el teixit. D'acord amb aquestes dades i amb el lligament de la mostra, dictaminàvem a quina família de teixits pertanyia cada mostra.

No vam poder determinar el color que, sens dubte, algunes de les teles trobades deurién tenir en el moment de l'enterrament, ja que la major part de colorants no acostumen a resistir unes condicions tan adverses com les de l'enterrament sotmès a estudi. Ara bé, sí podem afirmar que cap dels teixits analitzats era blau, donat que els indigoids no es dissolen i haguessin perdurat en les mostres, cosa que no ha succeït. Cal fer una observació referent a unes mitges, on sí vam poder detectar el color negre. D'igual manera, cal fer constar que el tint de la fusta del taüt, barrejat amb les aigües de les successives inundacions de la tomba, va contaminar-ho tot i, per tant, les dades de la resta de mostres pel que fa al color no són fiables.

La identificació i denominació dels teixits trobats i analitzats es va fer amb dos criteris: el primer és d'ordre tècnic i el segon, estètic. Pel que fa al criteri tècnic, vam utilitzar les dades de l'anàlisi estructural, en especial, les referents al pes per metre quadrat. En

---

i AAVV. Technical Committee "C", *Identificación de fibras textiles*. ED. Blume. Barcelona, 1965; original editat per *The Textile Institute*, Manchester.

l'estètic, vam emprar el dibuix dels seus lligaments i els tipus de fil que els componen.<sup>649</sup>

#### 16.2.3.5. Inventari dels elements exhumats pertanyents a indumentària

Acabat l'anàlisi de les peces tèxtils i d'indumentària extretes de la tomba, una anàlisi que es va dur a terme des del mes de maig de 2007 fins el mes de novembre del mateix any, vam decidir classificar les peces en cinc grups: teixits, pèls, fils, cuirs i altres objectes.

##### 16.2.3.5.1. Grup 1: Teixits

Panyo berví trenta-vuitè 1

Xamellotina 2

Gènere de punt de llana 3, 63 ??

Xamellot 4, 8, 9, 21, 22, 34, 42, 43, 45, 61

Sarja batàvia (panyo) 5

Gènere de punt de seda 6

Vellut per ordit tallat 7, 10

Crespó 11

Gènere de punt 12

Gènere de punt 13

Cordellat 15 (16x12, 30x12)

---

<sup>649</sup> Aquestes dades han estat contrastades amb la bibliografia següent:

- Ordenanza de los paños. Juana de Castilla Ley XXIII
- MARTÍNEZ, M. C. *Los nombres de tejidos en castellano medieval*. Granada: Series léxica. Publicaciones de la Cátedra de Historia de la Lengua Española, Universidad de Granada, 1989.
- AAVV. *Diccionario histórico de telas y tejidos castellano-catalán*. Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2004.
- CASTANY, F. *Diccionario de tejidos*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1949.
- BERNAT, M; SERRA, J. *Els teixits a les Illes Balears- Segles XIII-XVII*. Barcelona: Ed. Àmbit, Institut Balear de Desenvolupament Industrial, 1998.



Sarja de seda (Fulard) 23

Gro de Nàpols 24

Tricot a mà 25

Batàvia de llana (sargetes fines) 26

Frisa fina 29

Anascot o Escot 30, 33, 39, 40, 41 (el gran feix), 49

Anascot amb escapulari brodat 36

Drap (panyo) vint-i-quatrè 44

Olona (lona) 47

Cordellat 48 (12x12 8x8)

Refi 50, 62

Llenç o lona? 52, 57

Drap (panyo) vint-i-dosè 53

Fals cordellat – sarja batàvia de 4 indirecta 54, 60

Vel 55

Setí de 5 (100x40, 20-22x20-22) 56

Galó fet amb teler de plaques o de cartrons 59

#### 16.2.3.5.2. Grup 2: Pèls

Pèl perruca moher 14, 32

46 manyoc cabell o moher?

Cabell humà 58

Pèls rasurats de barba adherits a restes de mandíbula

Restes de cabell rasurat adherit a restes de crani i cuir cabellut

#### 16.2.3.5.3. Grup 3: Fils

Fil de cosir els cabells de la perruca (de seda) 27

Fil que cus el fil que subjecta els cabells al teixit de la perruca (de seda) 28

Fil de cosir la sarja de la mostra (de seda) 31

#### 16.2.3.5.4. Grup 4: Cuir

Pell fina (que podria correspondre a la part de l'empenya d'una sabata o una polaina) 51

Sola de sabata sense taló

#### 16.2.3.5.5. Grup 5: Objectes

Escapulari mercedari de roba 16 (trenilla, vellut, brodat)

Rosari de llavors i medalletes metàl·liques 40

Rosari o polsera de fusta aromàtica, suposadament sàndal

Cinta

Botó de fusta

Escut petit mercedari brodat sobre anascot

Pedres de vidre de color robí

Medalles mercedàries metàl·liques

#### 16.2.3.6. Conclusions sobre la indumentària

El primer grup, els teixits, és el més nombrós pel que fa a quantitat de restes i diversitat de classes i qualitats. La majoria d'aquests teixits poden pertànyer indistintament a peces d'indumentària masculina o femenina. De totes maneres, alguns teixits trobats –

com el Gro de Nàpols o el vel- són teles utilitzades per confeccionar peces indumentàries típicament femenines. D'igual manera, hem trobat teixits que pertanyen a peces utilitzades en la confecció d'hàbits religiosos masculins –com l'escot o l'anascot.

Al segon grup hi ha pèls de perruca i cabells dels enterrats. De fet, s'han trobat cabells rasurats adherits a restes de crani i cuir cabellut, que fan pensar en la possibilitat que es tracti de cabell humà amagat sota la perruca. El pèl pertanyent a la perruca que s'ha trobat sembla ser de moher. També s'ha trobat un floc de cabells que, analitzat amb deteniment per biòlegs, s'ha determinat que formava part de la cabellera d'una persona jove. Per últim, hem trobat pèls rasurats adherits a una mandíbula d'un adult, que amb tota seguretat són pèl facial de creixement *postmortem*.

Pel que fa al tercer grup, ens hem fixat ja no en els fils que componen els teixits, sinó en els fils de cosir. Dins aquest grup hem trobat diversos fils que cosien les peces d'indumentària, així com els fils que cosien els diferents teixits que composaven la perruca i els fils que unien els pèls de moher als teixits de la perruca. També de la perruca s'han trobat un grup de pèls en forma de “V” entrelligats entre dos fils de seda retorçats, tècnica aquesta de la construcció de perruques explicada amb detall en l'*Encyclopédie de Diderot i D'Alembert*.

El quart grup el componen les poques restes de cuir que s'han trobat, que són: una mostra de pell fina amb forma d'escarpí d'una sabata o de polaina i una sola de sabata de mida petita i sense taló.

Finalment, dins el cinquè grup s'han recopilat tots aquells objectes trobats i que no pertanyen als grups anteriorment citats. D'una banda, hi figura un escapulari mercedari de roba compostat per diversos teixits –trenilla, vellut, brodat. D'altra banda, un rosari compostat de denes de llavors i medalletes metàl·liques –els Glòries- amb imatges mercedàries. També s'han trobat unes denes d'un possible rosari de fusta aromàtica, que podrien ser de sàndal. Aquestes últimes peces –les denes del segon rosari esmentat- presenten un dubte, ja que també podrien ser els canonets d'una polsera, per la mida dels canonets; en aquest cas es tractaria d'un objecte femení infantil. Junt amb aquestes restes s'ha trobat una cinta de seda. També s'ha trobat, brodat sobre restes d'anascot, un petit escut mercedari. Finalment, gairebé com a restes anecdòtiques, es va trobar un botó de fusta amb un sol forat –cosa que fa pensar en la possibilitat que es tractés d'un botó

de passamaneria-, dues pedres petites de vidre color robí i una medalla metàl·lica amb l'efígie de la Verge de la Mercè en una cara, i símbols mercedaris a l'altra. L'anàlisi de totes aquestes restes ens porta a formular les següents hipòtesis:

- A. Unes peces pertanyen a un cadàver masculí adult –probablement corresponent a l'individu UE 1001. Les altres a un segon cadàver femení i adolescent –corresponent amb tota probabilitat a l'individu UE 1002.
- B. Alguns trossos de roba –un nombre important d'ells-, les seves formes tallades i confeccionades i el tipus de teixit –l'anascot-, tenen tota l'aparença de pertànyer a un hàbit religiós.
- C. L'escut brodat sobre un tros de teixit en forma de butxaqueta, a més de l'escapulari, indiquen que l'hàbit religiós era de l'Orde de la Mercè.
- D. Els rosaris de llavors i les medalletes que marcaven els Glories després de cada desena d'Aves Maries, juntament amb una medalla més gran, la qual deuria pertànyer a l'esmentat rosari, mostren una clara vinculació amb la forma d'enterrament a l'Orde Mercedària. La Verge de la Mercè figura en l'anvers de cada medalla: Verge assentada amb l'Infant Jesús sobre la cama dreta, i amb la ma esquerra exposant uns escapularis. Als seus peus persones, aparentment mig nues, en situació de redempció.
- E. Dues butxaques, una de casaca o gipó i una altra de calces, ens porten a pensar que sota de l'hàbit el cadàver masculí devia portar ambdues peces.
- F. L'hàbit constaria probablement de túnica, sobre de la qual portaria brodat el petit escut de la Mercè, i escapulari.
- G. El cadàver masculí fou enterrat amb perruca. L'ondulació dels pèls de la perruca correspon a la moda d'aquestes peces d'indumentària de finals de segle XVII i principis del XVIII.
- H. Els trossos de teixits denominats xamellots, que han estat en gran part trobats clavats amb tatxes a restes de fustes pertanyents a un fèretre, eren l'entapissat

d'aquest mateix fèretre que amb tota probabilitat devia contenir el cadàver del Baró de Cervelló.

- I. Els fragments de teixits denominats xamellotina, en gran part trobats enganxats o encolats a restes de fustes pertanyents a un segon fèretre, eren l'entapissat d'aquest fèretre que devia contenir un altre cadàver –segurament el corresponent al d'una adolescent.
- J. El tint d'un dels fèretres, segurament el del Baró, ha contaminat totes les restes de l'enterrament.
- K. Les demás restes, en especial les que exposem a continuació, devien pertànyer a un segon cadàver, molt possiblement femení i a una persona adolescent: Sarja de seda (Fulard) 23, Gro de Nàpols 24, Frisa fina 29, Vel 55, sola de sabata sense taló –mesura actual talles 28/30-, cinta, peces de vidre, braçalet o rosari de fusta de sàndal, etc.
- L. En l'inventari de l'esmentat Baró de Cervelló hi ha algunes peces de roba que podrien ser semblants a les que el cadàver del mateix baró podia portar. En cap cas les femenines, tret d'algun vel.
- M. La presència abundant i reiterada de símbols mercedaris en les robes masculines, els detalls de confecció de dites robes i els tipus de teixits que les componen, són signes d'un amortallament del Baró de Cervelló amb peces de l'hàbit mercedari. Suposem una “gonella”, túnica fins els peus de llana blanca. També unes “calces sens peals”, mitges sense peus. Aquesta tesi ha estat contrastada amb la informació proporcionada pel pares mercedaris Fr. Juan Devesa Blanco i Fr. Juan Pablo Pastor; el primer, resident a València i un dels historiadors de l'Ordre, el segon, resident a Barcelona i pertanyent a la Cúria Provincial de la Mercè.<sup>650</sup>

<sup>650</sup> Agraïm a la conservadora del Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona, Rosa M. Martín i Ros, que ens ha facilitat la transferència dels documents següents: *De la vestiduras de los frailes de la orden de la merced*. Constituciones Amerianas de 1272. Constituciones Albertinas de 1327 (llatí). Constituciones del Padre Salazar o Zumelianas de 1558 (llatí). Constituciones del Padre Juan Cabrián de 1632 (llatí). Constituciones del Padre Juan Asensio de 1664 (llatí). Constituciones del Padre José Linás de 1692 (llatí).

N. Dit tot això, allò més important que ens ha aportat aquesta anàlisi de la indumentària, és, sens dubte, el coneixement i constatació d'unes dades tècniques de determinats teixits, les quals per primera vegada podran ser incorporades a tots els diccionaris especialitzats, i d'aquesta manera se'n podrà facilitar la reconstrucció d'aquestes teles amb una exactitud molt propera a la realitat de l'època de l'enterrament.

#### 16.2.4. Anàlisi dels materials arqueològics: les restes antropològiques

L'excavació del panteó dels Cervelló va proporcionar fonamentalment restes de fusta dels taüts. De fet, es van poder identificar clarament dos taüts i una possible caixa d'ossera. Les restes de fusta indiquen que es tractava de taüts en forma de prisma hexagonal, la forma clàssica. La tapadora, amb fusta de 2 cm de gruix estava articulada a la caixa, amb frontisses de ferro (inventari núm. 17). Les fustes estaven clavades amb claus grans de ferro, de 12 cm de llargada. A més, la presència de dos panys de clau confirma l'existència dels tots dos taüts (inventari núms. 6 i 23).

Aquests taüts estaven recoberts amb resina i eren folrats tot amb teles que s'estudien en l'apartat corresponent. Es probable que un dels taüts estigués pintat de blanc.

Entre els elements inventariats hi ha uns petits vidres vermells, pertanyents a elements de indumentària.

Núm.	Descripció	UE	Data
1	15 fragments de fusta amb claus	1 superficial	3/2/2007 (I jornada)
2	3 fragments de fusta	1 superficial	3/2/2007 (I jornada)
3	6 fragments de fusta amb resines cristal·litzades i restes de frontissa metàl·lica	1 superficial/3001	3/2/2007 (I jornada)

4	2 fragments de fusta amb restes de tela	1 superficial	3/2/2007 (I jornada)
5	Restes de tapa de fusta de 2 cm de gruix i de mida 17 x 25 cm recobertes parcialment de resina cristal·litzada i un clau de ferro de 12 mm de llarg i 7 mm de diàmetre amb cabota circular plana	1 superficial/3001	3/2/2007 (I jornada)
6	3 fragments de fusta informes i un pany de ferro quadrat de 8 cm de costat	1 superficial	3/2/2007 (I jornada)
7	Fragment informe de fusta i fragment de metall	1 superficial/3001	3/2/2007 (I jornada)
8	Fragment de tapa amb llistó angular recobert internament amb resina i xamellot	1 superficial	3/2/2007 (I jornada)
9	3 fragments de fusta laterals de caixa, informes	1 superficial	3/2/2007 (I jornada)
10	Fragments informes de fusta indeterminats	1 superficial	3/2/2007 (I jornada)
11	Fragments informes de fusta indeterminats	1 superficial	3/2/2007 (I jornada)
12	Fragments informes de fusta indeterminats	1 superficial	3/2/2007 (I jornada)

13	Fragments informes de fusta indeterminats	1 superficial	3/2/2007 (I jornada)
14	Fragment de la part superior d'una tapadora de caixa	1002 Sector C	14/2/2007 (II jornada)
15	Fragments informes de fusta, senyals de tall d'aixa	1001	14/2/2007 (II jornada)
16	Fragment de fusta amb resina cristal·litzada	3001	3/2/2007 (I jornada)
17	2 frontisses de ferro, probablement de caixa	3001	3/2/2007 (I jornada)
18	4 fragments de claus	3001	3/2/2007 (I jornada)
19	Fragment de fusta amb claus	1001	14/2/2007 (II jornada)
20	Fragment de placa metàl·lica	3001	3/2/2007 (I jornada)
21	Fragment de vora exvasada d'un recipient ceràmic de pasta oxidada amb vernís melat per la banda interior. Correspon a un fragment de plàtera o similar		20/3/2007 (III jornada)
22	3 petits cristalls de vidre vermell tallats		3/2/2007 (I jornada)
23	Pany metàl·lic de ferro de 3		3/2/2007 (I jornada)



	mm de gruix, amb forma quadrada de 9 cm de costat. Conserva cabotes dels claus amb què anava clavat a la caixa		
24	Cabota de clau de ferro circular de 9 mm de diàmetre		3/2/2007 (I jornada)
25	Tija de ferro que forma part d'una frontissa, probablement pertanyent al taüt		3/2/2007 (I jornada)

Núm.	Descripció restes humanes	UE	Data
1	Fèmur esquerre	2002	20/3/2007 (III jornada)
2	Fèmur dret	3002	20/3/2007 (III jornada)
3	Restes molt fragmentades de crani	3002	20/3/2007 (III jornada)
4	Indeterminat	3002	20/3/2007 (III jornada)
5	Fragment cap de fèmur i restes indeterminades	3002	20/3/2007 (III jornada)

6	Costella	3002	20/3/2007 (III jornada)
7	Fragments de tibia	3002	20/3/2007 (III jornada)
8	Fragments vèrtebres lumbar	3002	20/3/2007 (III jornada)
9	Restes ossos mà esquerra	3002	20/3/2007 (III jornada)
10	Restes de cúbit i radi esquerres	3002	20/3/2007 (III jornada)
11	Dit mà dreta	3002	20/3/2007 (III jornada)
12	Fragment húmer esquerre	3002	20/3/2007 (III jornada)
13	Fragment húmer	3002	20/3/2007 (III jornada)
14	Metatarsià	3002	20/3/2007 (III jornada)
15	Crani i fragment de clavícula	3002	20/3/2007 (III jornada)
16	Maxil·lar inferior	2002	3/2/2007 (I jornada)
17	Fragment os mandibular	2002	3/2/2007 (I jornada)
18	Fragments crani	2002	3/2/2007 (I jornada)
19	Fèmur dret	2002	3/2/2007 (I jornada)

20	Os íliac esquerre	2002	3/2/2007 (I jornada)
21	Fragments crani	2002	3/2/2007 (I jornada)
22	Fragments crani	2002	3/2/2007 (I jornada)
23	Fragments vètebres lumbar	2002	3/2/2007 (I jornada)
24	Fragments vètebres dorsals, de la 5 a la 12	2002	3/2/2007 (I jornada)
25	Cúbit esquerre	2002	3/2/2007 (I jornada)
26	Tíbia i peroné esquerres	2002	3/2/2007 (I jornada)
27	Falanges diverses	2002	3/2/2007 (I jornada)
28	Os íliac dret	2002	3/2/2007 (I jornada)
29	Tíbia esquerra	2002	3/2/2007 (I jornada)
30	Húmer i escàpola esquerres	2002	3/2/2007 (I jornada)
31	Fragments costelles esquerres	2002	3/2/2007 (I jornada)
32	Fragments costelles dretes	2002	3/2/2007 (I jornada)
33	Pubis dret	2002	3/2/2007 (I jornada)
34	Maxil·lar superior	2002	3/2/2007 (I jornada)
35	Íliac esquerre	3002	3/2/2007 (I jornada)
36	Avantbraç esquerre?	3002	3/2/2007 (I jornada)
37	Peces dentàries per anàlisis ADN		14/2/2007 (II jornada)

38	Fragment distal d'os llarg pertanyent, probablement, a una tibia		3/2/2007 (I jornada)
39	Restes informes d'ossos llargs i extremitat superior (cúbit-radi?)		3/2/2007 (I jornada)
40	Diversos fragments de peroné		3/2/2007 (I jornada)
41	Fragment distal d'húmer esquerre		3/2/2007 (I jornada)
42	3 falanges indeterminades		3/2/2007 (I jornada)

#### 16.2.5. El context històric de la tomba dels Cervelló

##### 16.2.5.1. Els Cervelló a Sant Vicenç

La tomba de l'església parroquial de Sant Vicenç pertany a la família dels Cervelló. La jurisdicció feudal d'aquesta casa comprenia els termes de Cervelló, la Palma de Cervelló, Pallejà, Sant Boi, Sant Vicenç dels Horts, Santa Coloma de Cervelló, Torrelles de Llobregat, Vallirana i Oleseta. Aquesta nissaga tenia l'origen en el castell termenat de Cervelló, que fou venut el 992 per Ramon Borrell i Ermengol, fills del comte Borrell II, a Bonfill, senyor del castell de Masquefa; van ser els seus descendents aquells que van prendre el nom de **Cervelló** i posseïren la baronia fins el 1297, moment en què Guerau de Cervelló i de Cabrera la vengué a la monarquia, en època de Jaume II, pel valor de 130.000 sous de moneda de Barcelona. Posteriorment va passar a la casa comtal de Pallars. Amb tot, el 1374, Roger de Comenge, vescomte de Bruniquel, fill i hereu d'Elionor de Pallars, la vengué a la reina Elionor. Per tant, va restar en poder de la corona fins que fou adquirida per la ciutat de Barcelona el 1390. El 1411, però, la baronia fou adquirida pels Ballester, cognomenats **Bellera** per matrimoni, i passà a llurs successors, els Luna (1520), els **Ansa** (vers el 1588), els **Ivorra** (vers el 1596), els Copons (a començament del s XVIII).

El personatge que està enterrat en aquesta tomba amb el número de UE 1002 probablement és el personatge que figura a la làpida. Es tracta de Guillem Ramon d'Iborra i Calva Anca, baró de Cervelló i de Bellera i senyor de la vila de Sant Vicenç dels Horts. Probablement era el 17è baró de Cervelló, mort –segons la làpida- el 31 d'agost de 1707; amb tot, aquesta tomba és un enterrament secundari, ja que la làpida es va signar el 3 de juny de 1750. En Guillem Ramon havia mort abans de la construcció de l'església actual i, per tant, va ser soterrat al panteó medieval que hi havia a l'antiga església, però fou traslladat a la fossa que s'ha analitzat després que un incendi malmetés la construcció medieval el 1717. El segon enterrament (1001) no sabem a qui pertany ni en quin any fou afegit.

En Guillem Ramón era fill de Ramon d'Iborra i nét de Dalmau d'Iborra; quan va otorgar testament, el 27 de febrer de 1704, va ordenar que el seu cos fos soterrat “*en la iglesia parroquial de St Vicens de Cervelló dit dels Horts, al bisbat de Barcelona y vegueria de Barcelona, en lo vas o tomba de mos passats de la casa i llinatge de Iborra en lo qual estan enterrats los cossos dels que foren mon pare i avi i altres predecessors nostres, la qual sepultura [...] ordeno que seguit de mon obit per salut i repós de la mia anima [...] me sian ditas i celebrades tres mil missas [...] mil missas celebrades en la parroquial iglesia de Santa Maria del Mar, tres centes en lo monestir dels Franciscans de Barcelona, dos centes en lo monestir de Santa Caterina de dita ciutat [...]*”.<sup>651</sup>

#### 16.2.5.2. El Palau dels Cervelló al Born, l'escenari del poder

El palau dels Cervelló, on vivien els barons, estava a Barcelona, al costat de la plaça del Born, entre els carrers de Calders i Esparteria, carrer aquest darrer que era conegut com “De la fusteria vella”. A l'inventari *post mortem* el palau del baró es descriu com les “*casas grans amb diferents botigas baix de aquellas construidas y edificadas amb nou diferents portals en ditas casas y botigas [...] en las quals casas dit noble Sr. Dn Guillem Ramón mentres visque acostumá a ser sa propia habitacio situada en la present ciutat de Barcelona es a saber: lo portal major y dos de duas botigas en la Plassa del Born y fan cantonada en lo carrer dit den Calders; en lo qual carrer se troban quatre portals obrints y semblantment fan cantonada; e dit carrer den Caldes ab lo carrer dit de la Fusteria vella en lo qual carrer de la fusteria se troban dos portals*

<sup>651</sup> Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Testaments, vol. II, fol. 160-169.

*obrints ço es, un de la botiga que fa cantonada y altre que es lo portal de la cotxaria, ques troba construïda detrás ditas casas”.*<sup>652</sup>

Cal tenir present que a principis del segle XVIII, la plaça del Born era la veritable “plaça Major” de Barcelona, el centre neuràlgic de la ciutat; allà hi tenia lloc el mercat diari de fruites, verdures i volateria; a més, era l’escenari dels actes religiosos, de l’exercici del poder amb les execucions sumàries, era l’indret on tenia lloc la fira del vidre, la de la cera i les curses de braus, entre d’altres. A més, a les grans festivitats, s’hi feien les lluminàries públiques i els focs d’artifici, i era l’espai preferit de la diada del Corpus i del Carnaval. A més, els grans esdeveniments com les bodes dels prínceps, les visites dels monarques o les victòries militars se celebraven sota el balcó del Baró de Cervelló, que ocupava l’espai central de la Plaça a la banda del sud. Amb tot, a principis del segle XVIII, quan es va produir l’òbit del baró soterrat a l’església de Sant Vicenç, els Cervelló no eren pas una classe social en ascens; sinó tot el contrari. Es tractava d’una aristocràcia amb més orgull que diners –si bé és cert que les possessions dels Cervelló i el cobrament dels delmes que en derivaven encara els permetien una vida acomodada-; si mirem l’inventari *postmortem* del palau baronial el mobiliari és vell i dóna indicis d’estar tot molt usat.<sup>653</sup> Per exemple, en tot el palau sols hi ha un rellotge, la cuina és incompleta i el servei de taula amb prou feines podria atendre una dotzena de comensals, ja que sols hi ha deu escudelles de plata, hi ha moltes culleres, però poques forquilles, i, més significatiu encara, sols hi havia tres serveis per prendre la xocolata. Certament, hi havia diversos instruments musicals, com una guitarra, tres violons, dues violes i una arpa, però en canvi no hi havia cap pianoforte ni res de semblant, instrument molt més apropiat per a les festes socials dels barons. Finalment, com assenyala A. Bargalló,<sup>654</sup> no hi ha a la capella roba d’indumentària litúrgica, ni vasos sagrats. Per tant, al palau del Born dels Cervelló no s’hi podia dir missa.

### 16.2.5.3. La nova església de Sant Vicenç

---

<sup>652</sup> Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Inventaris, any 1707, vol. II, fol. 297-317.

<sup>653</sup> La constatació que els Cervelló encara posseïen una quantitat important de terres i el fet que entre les seves possessions immobles hi figuressin altres dos palaus –un a la Bisbal del Penedès i un altre a la mateixa població de Sant Vicenç dels Horts-, juntament amb el fet que la mort del baró, moment en què es fa l’inventari dels seus béns del palau del Born, es produïu en plena Guerra de Successió i que, per tant, és molt probable que la família es traslladés a viure principalment a algun dels altres dos palaus, convida a prendre les dades següents amb certa prudència.

<sup>654</sup> Informació que hem d’agrair a A. Bargalló, qui ha estudiat i comparat la indumentària del Baró de Cervelló amb la de la casa de la vídua de Joan Colomar, flequer de Barcelona mort el 1718.

---

L'església actual de Sant Vicenç va ser beneïda el dia 25 d'abril de 1725 a les 10 del matí. En aquella festa hi van assistir les autoritats municipals encapçalades pels senyors Barons de Cervelló. L'església va ser beneïda pel Dr. Carles Granet, un meticolós eclesiàstic que en va escriure una crònica detalladíssima.<sup>655</sup> El motiu pel qual es va construir durant el primer quart del segle XVIII aquest temple nou va ser l'incendi que va patir la primitiva església romànica el 28 de setembre de 1717, és a dir, vuit anys abans de la benedicció del nou temple i deu anys després de la mort de Ramon Guillem d'Iborra, el 17è baró de Cervelló. En efecte, aquell dia era la festivitat de Sant Miquel Arcàngel i després dels oficis de la tarda, vers les nou de la nit, els feligresos es van adonar que hi havia foc dins la sagristia. El foc ho va consumir tot i va arrasar l'església, de la que en tenim alguna informació; sembla que es tractava d'una construcció romànica, d'estil llombard, amb capçalera trilobulada, porta lateral i espadanya.

Gairebé dos mesos després del succés, el sis de novembre de 1717, a les 7 del matí a la capella del Roser es va tractar el tema de la reconstrucció del temple. Hi havia diverses possibilitats: d'una banda, reconstruir el temple antic, d'altra banda, continuar amb la construcció d'un nou temple que s'havia començat el 1691 i que s'havia deixat inacabat a causa dels conflictes de finals del segle anterior que van abocar a la guerra de Successió.

En aquells anys, els barons residien a Sant Vicenç, ja que segons sembla havien hagut d'abandonar el seu palau a la plaça del Born de Barcelona, atès que es trobava en una de les zones més afectades pels bombardeigs que va sofrir el Born el 1714 i pels enderroc posteriors de cases endegats amb la finalitat de castigar la població que es resistí al nou monarca amb la construcció d'una ciutadella militar. El fet que els barons estiguessin al poble va decantar la decisió envers una fàbrica de nova planta. En un consell municipal celebrat el 28 de febrer de l'any 1718 es va prendre l'acord de fer l'església nova. D'aquesta construcció en tenim una crònica detallada. Així, sabem que el 6 de març d'aquell mateix any es va començar a fabricar calç en grans quantitats. Va ser un esforç col·lectiu, en què hi van participar tots, uns anaven a cercar "fogots", és a dir la llenya pels forns de calç, i els altres traginaven pedra per omplir els forns. La segona fornada

---

<sup>655</sup> Vegis l'opuscle "La festa Santificada", núm. 92-156 (de 26 de juny de 1927 a 8 de juliol de 1928). Sant Vicenç dels Horts.

es va fer el 2 de maig del 1718. Tot plegat va proporcionar uns 3.000 quintals de calç que va ser amarada en tres grans basses. Un cop feta la calç es va imposar un redelme del trentè per tres anys i, finalment, es van convocar a la plaça els mestres d'obres i es va procedir a "l'encant" de l'obra que finalment s'adjudicà per 1.405 lliures.

Els fonaments es van començar a posar per la zona de la sagristia el 10 de setembre del mateix 1718. Amb tot, l'obra anava escanyada per manca de diners i es va haver de recórrer a prestacions personals; els barons van anar casa per casa demanat jornals de manobres per poder ajudar permanentment als tres paletes que havien de fer l'obra. L'empresa avançava gràcies als treballs de tothom, homes, dones i criatures que els diumenges anaven a la pedrera i portaven a mà pedra per tota la setmana. De fet, el mes març de 1720 ja estava ultimada la capella del Santíssim, la sagristia i dues capelles laterals. Amb tot, l'obra va tenir entrebancs, atès que les contribucions de la nova administració borbònica, amb el cadastre, començaven a pesar sobre les economies de postguerra de la gent de Sant Vicenç, que vivia "*en majors ahogos per trobar-se lo poble tant oprimid a causa de las exorbitants contribucions que continuament sels està demanant pel servei del senyor Rey*". Fins l'estiu de 1720 no es van obrir els fonaments de davant del temple, amb les dues capelles laterals. En aquest punt el terreny era fals i calia aprofundir-hi molt més. La portalada la van fer amb pedres de la pedrera del "cap de la vila", on es va trobar pedra de bona qualitat.

Quan les parets ja eren molt altes, els manobres voluntaris locals ja no servien i es va haver de recórrer a llogar cinc manobres de fora vila. El març de 1722, el trentè que s'havia imposat ja s'havia exhaurit i es va haver de torna a posar-ne un altre per tres anys més, ja que s'havia de cobrir l'església. Calia fusta, i tota la de la vila estava reservada "pel Rey". Van recórrer a les donacions una altra vegada i d'aquesta forma es van obtenir sis jàsseres de 56 pams, quinze de 44, sis de 38 i una de 40 pams. Al mateix temps es van emprar 146 quadrants. L'agost de 1725 el temple era tot cobert.

En total, la fàbrica de l'església va requerir sis fornades d'obra cuita, amb 94.000 maons i 3.600 rajoles. També es va haver d'enguixar i es va consumir 4.900 quintars de guix negre i 580 de guix blanc. El campanar es va aixecar tot seguit.

L'ornamentació de l'església no era una cosa que es pogués deixar de la mà dels promotors i van encomanar a l'escultor barceloní Francesc Font la ornamentació de



---

l'altar major; mentre que la imatge de Sant Vicenç va ser obra de Francesc Espill, també de Barcelona. El Sr. Baró va pagar l'altar de la Concepció mentre que el Sr. Rector va tenir al seu càrrec els altars del Roser i de Sant Francesc Xavier.

#### 16.2.5.4. La tomba dels Cervelló a la nova església de Sant Vicenç

Quan va morir el baró, un membre de l'alta noblesa del país, Guillem Ramon d'Iborra, l'agost de l'any 1707, encara hi havia a Sant Vicenç l'església antiga. Amb tot, des de 1691 ja hi havia un projecte de fer una església nova, que no s'havia pogut tirar endavant, com ja hem dit. Es probable que el baró en fos un dels impulsors, però no fou a temps de veure l'obra complida. La guerra de Successió fou un dels principals factors que li ho impedí. De fet, l'església nova va ser impulsada pel seu fill Ramon Fèlix d'Iborra i de Vilallonga, que va presidir la festa de la benedicció l'any 1725. Mentre, el panteó dels Cervelló devia estar en desús, ja que es trobava dins de l'església romànica incendiada. La reposició del panteó familiar es va fer el 1750, segons s'esmenta en la làpida i, per tant, fou aquell any quan s'hi van traslladar les restes del pare del Ramon Fèlix, el Guillem Ramon, titular del panteó exhumat.

Naturalment, la tomba demostra el rang dels enterrats; taüts de roure, ben tallats, amb resines a l'interior per impermeabilitzar-los, amb bons panys de ferro i folrats amb *chamallots* bons, un d'ells de seda. D'altra banda, segurament hi havia tres elements dins del panteó: una caixa amb les restes de l'ossera de la tomba antiga dels barons de Cervelló; un taüt amb les restes de Guillem Ramon, que havia estat inhumat en el panteó de la família, abans de l'incendi de l'església, i que el 1750 van ser traslladades al nou panteó de la nova parròquia de Sant Vicenç. Finalment, com ja hem dit en l'anàlisi de l'exhumació, hi havia un tercer element, un taüt probablement blanc, que contenia les restes mortals d'una nena de la que en desconeixem la identitat, però que sabem que va ser enterrada amb posterioritat al 1750.

### **16.3. Annex III. La línia del temps, aproximació a una mostra criterial**

#### 16.3.1. Introducció

Amb la finalitat de tenir una mostra criterial sobre com podria funcionar un hipotètic curs basat en establir “la línia del temps” a partir de la indumentària vam confeccionar un conjunt d’unitats didàctiques pensades exclusivament per aquesta finalitat.

Aquesta material es va experimentar en dues fases: en una primera fase es va elaborar una unitat didàctica que tenia com a objectiu analitzar els canvis entre la indumentària del segle XVI i el segle XVII en la moda de la dona. Aquesta unitat s’anava a experimentar en un grup de la matèria Didàctica de les Ciències Socials II, corresponent a l’ensenyament de mestres de la Facultat de Formació del Professorat de la Universitat de Barcelona.

Un cop experimentada aquesta unitat i fetes les correccions pertinents es passava a la segona fase de l’experiència, que consistia en elaborar un conjunt d’unitats similars a l’experimentada i aplicar-les al llarg dels cursos 2006-2007 i 2007-2008.

Es tractava d’intentar experimentar parcialment si realment era possible utilitzar la indumentària com a base per aglutinar diversos conceptes al llarg d’una línia del temps.

#### 16.3.2. Metodologia de treball emprada

Per fer la prova es van elegir dos grups, els corresponents als M2 i T2 del cursos 2006-2007 i del 2007-2008. Així, doncs, en total van ser quatre els grups sotmesos a la prova.

Es tracta d’alumnes majors d’edat, en edats compreses fonamentalment entre els 18 i els 25 anys, i que en principi estudien per ser mestres d’Ensenyament de Primària. Es tracta, doncs, de grups interessats pel tema de la didàctica de les Ciències Socials als quals se’ls suposa uns coneixements previs. Encara que la mostra teòrica d’alumnes era molt més alta, en realitat els assistents a la majoria de sessions van ser 135 al llarg dels dos anys en què es va implementar l’experiència.

Un cop definida la mostra, vam elaborar les unitats didàctiques, un total de sis, i que es van experimentar a classe al llarg de dotze sessions de noranta minuts en cada un dels

---

grups. Per tant, van ser quaranta-vuit sessions desenvolupades en un total de 72 hores. Les sessions van ser impartides bàsicament per Nayra Llonch, amb la participació com a observador del Dr. Joan Santacana i investigadors i professors convidats. L'esquema bàsic de les sessions era el següent:

- a. Elaboració de cada una de les unitats didàctiques en el departament
- b. Publicació de la unitat programada en la plataforma virtual de la universitat amb una antelació mínima de 24 hores
- c. Sessió primera: observació de les imatges de la unitat amb utilització d'algun objecte corpori en els casos que la unitat ho requerís –una crinolina feta amb cartró i plàstic, una cotilla, mostres de teixit, una llançadora de teler, etc. Breu debat sobre la relació que es pot establir entre la indumentària de l'època i els principals trets socials, polítics, econòmics i ideològics de l'època.
- d. Sessió segona: comparació de les imatges de la unitat exposades amb les obtingudes en sessions anteriors amb la finalitat d'observar canvis i continuïtats. Breu debat sobre causes, motius o conseqüències d'alguns dels canvis en la indumentària.
- e. Elaboració per part de l'alumne d'una aplicació breu del tema tractat en l'ensenyament primari.
- f. Elaboració d'una prova d'avaluació en què es pogués mesurar alguns dels conceptes generals tractats en les unitats.
- g. Avaluació dels resultats mitjançant una prova de dues hores de durada
- h. Processament de la informació obtinguda

### 16.3.3. Treball de camp: les sessions

De les diverses fases del treball de camp un dels elements més importants previs a l'experimentació va ser l'elaboració del material que s'havia d'oferir en format digital,

així com la creació de la col·lecció d'objectes que havien de servir com a elements complementaris.

Els contingut de les unitats elaborades va ser el següent:

**“Unitat 1. Vestit i símbol”**. Una introducció temàtica de la indumentària tot relacionant-la amb la seva significació simbòlica. Això vol dir que el primer que caldria plantejar seria el considerar la indumentària com un sistema més de protecció i confort, però mostrar-hi com moltes vegades la indumentària no és confort, sinó tot el contrari; el vestit pot ser un element importantíssim d'incomoditats i generar també problemes físics.

Dins d'aquesta primera temàtica caldria insistir en què el vestit no només serveix per protegir-nos del fred i la calor, ja que el vestit també transmet missatges que poden ser de gènere, de funció social, de cultura, de formes de concebre la moral, de treball i, en definitiva, d'ideologia política, religiosa, musical, etc. No cal dir que des del punt de vista simbòlic el vestit també és un fort indicador de la tecnologia que cada societat ha estat capaç de desenvolupar.



### Vestit, protecció i confort



### El vestit no només protegeix del fred

- Ens vestim a l'atzar?
- El vestit transmet missatges?
- Què indica el vestit?



### Vestit i gènere

- Vestim igual homes i dones?



### Vestit i funció social

- Vestits de pobres i vestits de rics?



### Vestit i funció social

- Les "marques" són significatives?
- El preu és significatiu?



### Vestit i geografia

- Hi ha un vestit per cada espai?
- Hi ha una globalització del vestit?
- Està relacionat el vestit amb la cultura dels pobles?

### Vestit i geografia



### Vestit i geografia




### Vestit, religió i moral

- ▶ Influxa la religió en la forma de vestir?



### Vestit, religió i moral



### Vestit i ofici

- ▶ S'identifiquen oficis a través del vestit?



### Vestit i ideologia

- ▶ Podem endevinar pensaments?
- ▶ Comunica ideologia?

### Vestit i ideologia



### Vestit i música

- ▶ Personalitat o posada en escena?







El segon tema introductori que caldria presentar és el que relaciona el vestit i l'eix temporal –“**Unitat 2. Vestit i temps**”. En aquest cas, el primer que caldria plantejar és que cada època vesteix d'una manera diferent i que dins un mateix moment els vestits indiquen canvis generacionals. Amb tot, malgrat els canvis continuats amb què el vestit marca el pas del temps també hi ha continuïtats importants, ja que hi ha elements indumentaris molt resistents al canvi. D'altra banda, la indumentària, com moltes altres coses, és cíclica i hi ha modes que van i vénen. La relació estreta entre el vestit i el que es diu moda s'ha de plantejar aquí. Finalment, en aquesta unitat proposem plantejar la relació possible entre vestit i educació.<sup>656</sup>

<sup>656</sup> Cal tenir present que la proposta que exemplifiquem va ser dissenyada per l'ensenyament de mestres i, per tant, era necessari plantejar-hi la utilitat didàctica de la història del vestit.

## La línia del temps

Història de la indumentària  
Curs 2006/2007

## Unitat 2. Vestit i temps

### Hi ha un vestit per a cada època

- ▶ Hi ha vestits per joves i vestits per vells?

### Hi ha un vestit per a cada època



### Hi ha un vestit per a cada època

- ▶ Hi ha "vestits antiquats"?
- ▶ Hi ha "vestits futuristes"?

### Hi ha un vestit per a cada època



### Vestits: canvi i continuïtat

- ▶ Hi ha coses en la indumentària que canvien molt ràpid?

### Vestits: canvi i continuïtat





### Vestits: canvi i continuïtat

- Hi ha coses que canvien molt poc?

### Vestits: canvi i continuïtat



### Vestits: canvi i continuïtat

- Hi ha coses que van i vénen?

### Vestits: canvi i continuïtat



### Vestits: canvi i continuïtat



### Vestit i modes

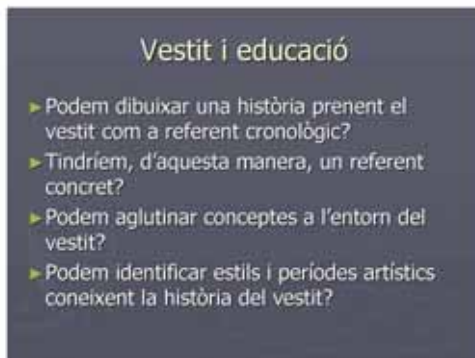
- Les modes són els canvis ràpids del vestit?
- Quins llocs i quins grups socials marquen tendència, avui? Sempre ha estat així?

### Vestit i modes



### Vestit i modes





Després d'aquestes dues unitats introductòries, i seguint l'esquema proposat, la unitat següent hauria de plantejar ja la indumentària del Món Antic. Aquesta unitat és evident que podria començar amb la Prehistòria i acabar amb l'Alta Edat Mitjana, encara que, tal vegada, la part central de la unitat s'hauria de referir a la indumentària del món clàssic. La vam titular **“Unitat 3. El temps dels vestits llargs”**.

Per dissenyar aquest material es va emprar un conjunt de retallables referits al vestit grec i romà i editats per la Diputació de Barcelona i destinats com a material didàctic del Museu d'Arqueologia de Catalunya.<sup>657</sup>

En aquest cas, el primer que calia plantejar era el fet que la indumentària clàssica es basava en l'ús de túniques i mantells; mitjançant la visualització de les làmines i de les fonts primàries es plantejaven qüestions com les diferències de gènere o el fet que la indumentària d'aquest període semblava pensada per ressaltar el cos despullat. Sota una aparent uniformitat, la unitat planteja com hi ha moltes formes de posar-se un mantell o

---

<sup>657</sup> GARCÍA, A. *Aprender con los objetos. Guías didácticas*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 1997; vegeu també, de la mateixa autora, *Didáctica del museo. El descubrimiento de los objetos*. Madrid: Ed. De la Torre, 1989. És també interessant DURBAN, G.; MORRIS, S.; WILKINSON, S. *A Teacher's Guide to Learning from Objects*. English Heritage, 1990.

una toga, el vestit de temporada, el dels esclaus i els homes lliures, els complements, etc.

## La línia del temps

Història de la indumentària  
Curs 2007/2008

## Unitat 3. El temps dels vestits llargs

Insinuar més que tapar

### Túniques i mantells

- ▶ Fem servir els retallables: tot són túniques i mantells
- ▶ Observem:
  - En què difereixen homes i dones?
  - Hi ha vestits de treball? Quins? En què difereixen?
  - Qui es tapava més el cap i la cara? Per què?
  - Imaginem els colors de la roba?
  - Vestir-se per ressaltar el cos despullat.



### Mantells i togues

- ▶ Hi ha moltes formes d'embolicar-se



### Mantells i togues

- ▶ Hi ha roba d'estiu i roba d'hivern
- ▶ Hi ha roba simbòlica
- ▶ Hi ha roba de dones i d'homes
- ▶ Hi ha roba d'esclaus i roba de "gent lliure"

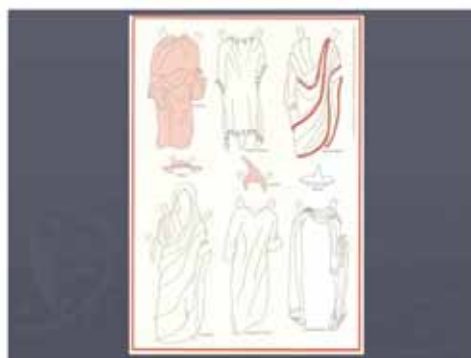
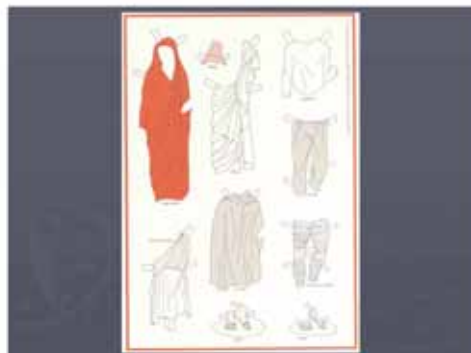


### Els teixits

- ▶ Teixir la llana
- ▶ Teixir el lli
- ▶ Teixit vast de cànem
- ▶ Pells curtides i per curtir
- ▶ Teixits impermeables encerats
- ▶ Vestits pintats, vestits brodats

### Perruqueria, accessoris i maquillatge

- ▶ Tants caps, tants barrets: funció del barret
- ▶ Caps d'homes i caps de dones
- ▶ Sabates d'home i sabates de dona
- ▶ Entretenir la mà: bolsos, vans, ombrel·les i *pilla cristalina*
- ▶ Joies
- ▶ Roba interior d'home i de dona
- ▶ Pintar-se la cara





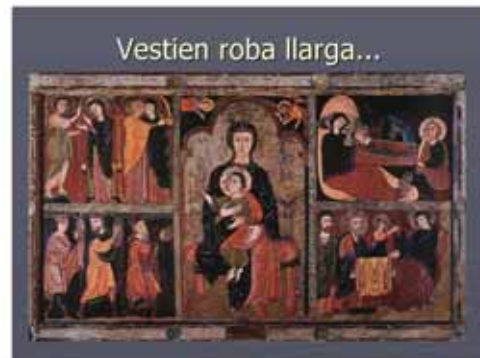
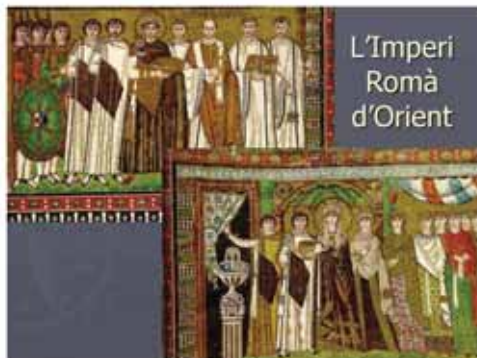
La unitat següent –**“Unitat 4. Del vestit llarg al vestit curt”**– vol plantejar les grans transformacions que va significar l’Edat Mitjana i la seva influència en el vestit, així com els elements importants de continuïtat entre aquesta època i el període clàssic. La influència de l’Imperi Romà d’Orient tan decisiva en la història medieval és el primer que planteja la unitat, tot fent notar com una bona part de la gent vestia roba llarga. Per aquesta unitat ens va semblar adient utilitzar, entre d’altres coses, materials de retallables que havien estat elaborats, feia anys, pel grup Història 13-16 i que, malgrat estar pensats per adolescents, eren encara útils pels objectius que perseguíem.

La unitat planteja la llibertat limitada que aquest vestit proporcionava a les dones, com amagava la forma del cos i, sobretot, el contrast entre el luxe i la sobrietat. Aquesta unitat, com moltes de les altres, està plantejada, sovint, sota fórmules interrogatives amb la voluntat d’introduir el debat. Així, per exemple, respecte el tema del luxe i la sobrietat, es plantegen qüestions com “Indumentària jeràrquica o de gènere? Què era més important?” o bé “Barbes i bigotis, símbols? De què?”.

Aquesta unitat, però, té un punt clau i és quan planteja el tema del segle XIV: “Ara toca anar de curt”, és a dir, els vestits curts dels homes i el seu significat. Pel que fa al vestit



de les dones, l'observació de fonts primàries mostra com l'anatomia femenina agafa un protagonisme insospitat. Naturalment, tots aquests canvis en la indumentària a la unitat es mostra com es relacionen estretament amb el naixement d'una nova mentalitat pròpia de les burgesies urbanes. És també aquí on es planteja la qüestió de les pragmàtiques del vestit i de les lleis sumptuàries que intentaven regular el luxe. Indumentària, doncs, que no s'explica sense les ciutats, els diners, els exèrcits mercenaris, el naixement del nou món i el sorgiment d'una nova moral.





### Les dones

- ▶ Llibertat limitada
- ▶ Dones treballadores: reparar armadura, hacer cerveza, pan, medicinas...
- ▶ Dones ocioses: brodar i cosir, supervisar, llati

### Amagar el cos, "sepulcre blanquejat"

- ▶ Observem els retallables:
  - Túniques llargues amb mànigues ajustades?
  - Amagar les diferències anatòmiques d'homes i dones?
  - Pells blanques?
  - Què ha canviat respecte al període anterior?

### Luxe o sobrietat

- ▶ Indumentària aparentment sòbria?
- ▶ En què consisteix el luxe? En el color? En l'or i la plata? En l'abundància de roba?
- ▶ En què consisteix la misèria? Parracs? Poca roba?
- ▶ Indumentària jeràrquica o de gènere? Què era més important?
- ▶ Barbes i bigotis, símbols? De què?



### Vestit i símbol

- ▶ El vel
- ▶ Els guants
- ▶ El mantell
- ▶ Marca de pecat: adúlteres, prostitutes...
- ▶ Marca de família

### Segle XIV: ara toca anar de curt!



### El vestit curt dels homes





Època de canvis en la indumentària...

- ▶ Desenvolupament de les ciutats...
- ▶ Noves rutes per cercar espècies ...
- ▶ Mercaders de Nord a Sud (Itàlia, Flandes)
- ▶ Circulació de moneda... Canvistes
- ▶ L'estat modern, les monarquies autoritàries
- ▶ Una nova burgesia urbana

Contra el luxe, lleis sumptuàries

- ▶ Anglaterra 1365, prohibició de vestir or, plata, seda o brodat a persones de rang inferior al de cavaller o amb poques terres; prohibició a les classes inferiors de portar vels de seda
- ▶ Anglaterra 1464, prohibició de dur or i seda porpra, així com espasa, a tot aquell de rang inferior al de baró

El Renaixement, de què?

- ▶ Ciutats
- ▶ Burgesia
- ▶ Comerç
- ▶ Art
- ▶ Cultura
- ▶ Ciència...





La unitat següent –“Unitat 5. Els homes de negre”- és una introducció a la indumentària del Renaixement, el pes de les ciutats italianes en un primer moment i el predomini absolut dels Habsburg a Europa i al món. El títol de la unitat és ben significatiu, ja que fa referència al color més emblemàtic de l’Imperi Hispànic. També en aquest cas la unitat està resolta, en gran part, en forma de preguntes com, per exemple “Qui marcava tendència? Des d’on? Per què?” o “Senzillesa i colors foscos antònims del luxe i l’ostentació?”. El vestit de les dones és àmpliament analitzat a la unitat i es fa observar quina part del cos femení es mostra o bé qüestions tan importants com la rigidesa del vestit tant contrària a la comoditat.

La unitat també planteja el canvi d'influències vers la moda francesa i la importància creixent de França com a potència hegemònica. Aquesta unitat, com d'altres, es pot resoldre, al final, amb un gran mapa conceptual que demostrï, fins a quin punt, tots els elements de la història són relacionables amb la indumentària.

## La línia del temps

Història de la indumentària  
Curs 2007/2008

## Unitat 5. Els homes de negre

Catòlics vs. protestants

### Del Renaixement a l'ocàs, de qui?

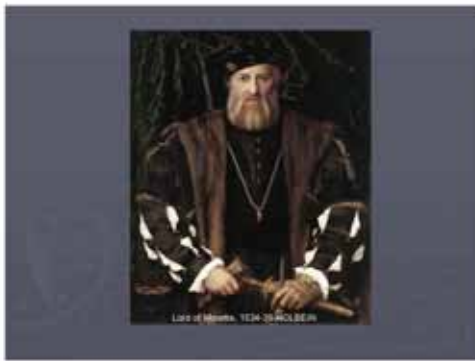
- ▶ Itàlia perd gas
- ▶ L'imperi hispànic, l'Imperi Habsburg



### La moda del negre

- ▶ Qui marcava tendència? Des d'on? Per què?
- ▶ Senzillesa i colors foscos antònims del luxe i l'ostentació?
- ▶ Prohibició dels brodats en or i plata. Substitució per galons i passamaneria





### La moda del negre

- Qui marcava tendència? Des d'on? Per què?
- Senzillesa i colors foscos antònims del luxe i l'ostentació?
- Prohibició dels brodats en or i plata. Substitució per galons i passamaneria

1. Saya
2. Corselete
3. Medias
4. Zapatos de tacón
5. Puñetas
6. Gorguera
7. Veringado
8. Cinturón
9. Corpiño
10. Falda } vesta
11. Corpiño } sobre vesta
12. Falda
13. Mangas
14. Gorro

1. Saya
2. Corselete
3. Medias
4. Zapatos de tacón
5. Puñetas
6. Gorguera
7. Veringado
8. Cinturón
9. Corpiño
10. Falda } vesta
11. Corpiño } sobre vesta
12. Falda
13. Mangas
14. Gorro



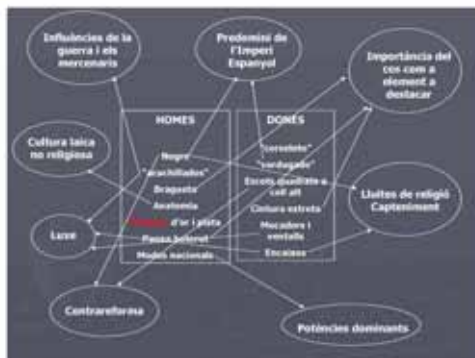
### Homes

1. Camisa sin abotonar
2. Medias
3. Calzas largas
4. Cinturón
5. Sobaco
6. Abegón acuchillado
7. Paldetón
8. Collillo de moraje
9. Botas de tacón
10. Espada
11. Manto
12. Guantes
13. Sombrero de ala ancha con penacho









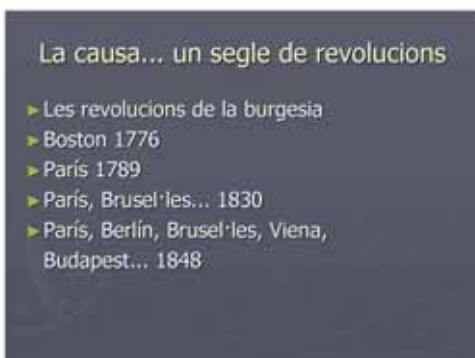
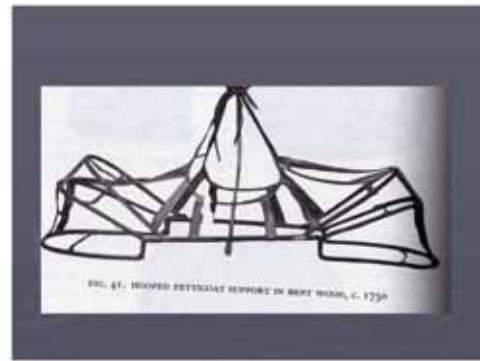
La unitat següent –“**Unitat 6. Entre nobles i burgesos**”- ens mostra el pas d’una època on els homes van començar a anar vestits amb mitges i perruca i van acabar vestint pantalons. La unitat planteja com va començar el segle XVIII, amb una burgesia rica, poderosa i influent vestida de negre a causa de les pragmàtiques. És l’evidència de l’Antic Règim. En aquesta unitat s’introdueixen algunes importants peces museístiques com a fonts primàries, com a complement de les fonts artístiques. Les transformacions, però, de la indumentària a finals de segle respondran a perquè molt complexos: tot un segle de revolucions que s’inicien a Boston el 1776 i que duren, gairebé, fins la meitat del segle següent. A la llibertat política que es proclamava al carrer al principi de la Revolució hi anava la llibertat del cos, que exhibien aquestes mateixes dones revolucionàries. Però la revolució política va acabar essent inseparable del triomf del cotó i de la pana.

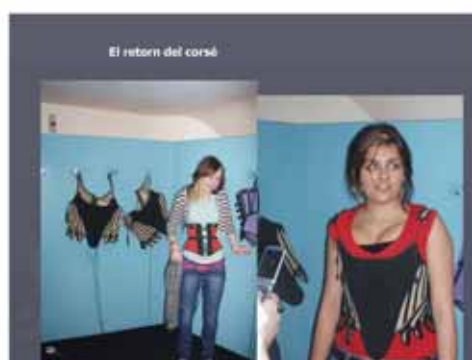
La unitat acaba plantejant el triomf final del burgesia i el retorn a “les bones costums”, és a dir, a l’abismal contrast d’indumentària entre homes i dones, i al fet evident a través del vestit de què “els homes les volien boniques i inútils”, amb el retorn dels fantasmes –és a dir, crinolines i cotilles- i l’invent diabòlic del polisson. Tot això en antagonisme

de la sobrietat del vestit masculí on s'imposa el cotó, la camisa, la jaqueta i els pantalons.

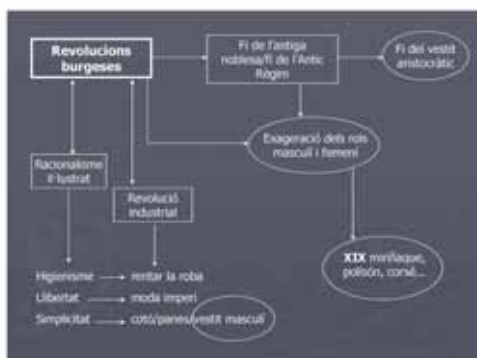
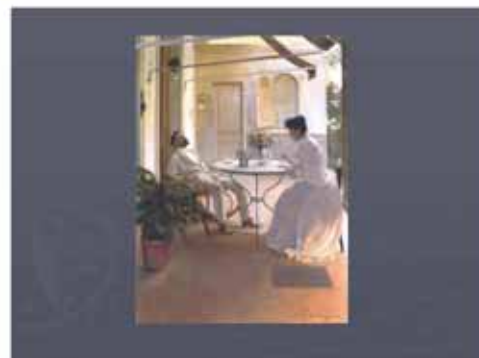
En aquesta unitat ens plantegem fins a quin punt la indumentària implicava noves formes de comportament per homes i per dones, amb temes molt diversos, que van des de l'amor romàntic, als cafès, les revistes de modes, etc. Tot plegat remet també, en aquest cas, a un mapa conceptual.











Aquesta proposta didàctica no té altra pretensió que ser un exemple de l'ús de la indumentària com a instrument didàctic per ensenyar història. El seu caràcter exemplificador ens porta a atrevir-nos a mostrar-ne el desenvolupament pràctic a base dels materials didàctics en format Power Point. En cap cas es tracta d'una proposta exhaustiva i articulada a l'entorn d'objectes indumentaris indiscutibles. És simplement la posada en pràctica d'algunes de les idees centrals que hem desenvolupat en múltiples apartats anteriors.

Pel que fa als objectes, la primera unitat, "Vestit i símbol", estava referida als significats dels vestit i s'emprava la indumentària dels alumnes, mentre que a la unitat segona,

“Vestit i temps”, s’emprava l’evolució de les ulleres, amb sis exemplars corresponents a 1850, 1902, 1930, 1963, 1988 i una d’actual que van aportar els alumnes.

A la tercera, corresponent al títol “El temps dels vestits llargs”, s’empraven llençols i maquillatge, així com una rèplica d’un vas itinerari romà de plata, junt amb un vas de ceràmica sigillata i unes balances per pesar.

Els objectes emprats en el tema quatre, “Dels vestits llargs al vestit curt”, es van emprar diverses peces d’armadures medievals, així com un conjunt de crani humans pertanyents a una necròpolis alt medieval.

Pel que fa al tema cinc, “Els homes de negre”, es van portar a l’aula tres rèpliques de monedes hispàniques i diversos models de cotilles i crinolines.

Finalment, la darrera unitat, que anomenarem “Entre nobles i burgesos”, s’il·lustrava amb objectes materials de la Revolució Industrial, les peces possibles van des d’una perruca i una brúixola, rèpliques del segle XVIII, i una llançadora junt amb un model amb miniatura i funcional de la primera màquina de vapor de Watt.

El funcionament de les sessions del segon any va diferir respecte el primer en què es va emprar un gran fris cronològic per ser utilitzat com a punt de referència. També va diferir en alguns dels objectes, que van anar variant, però poc significativament.

El desenvolupament de les sessions al llarg d’aquests dos cursos va presentar algunes constants. La primera és que l’ús del vestit combinat amb la didàctica de l’objecte produïa un fort interès, però aquest era decreixent a mesura que la “novetat” dels objectes s’esgotava; així, per exemple, el tema menys valorat solia ser l’últim, i un dels més valorats el primer. En segon lloc, el procés de participació dels alumnes era creixent i també augmentava la seva capacitat de formular hipòtesis sobre els fets lligats amb la indumentària. En tercer lloc, el tema de la indumentària solia tenir més interès entre les noies que entre els nois, encara que aquest factor no es va poder avaluar bé per la dissimetria que tenien les classes en aquest sentit. Finalment, cal dir que el sistema de la línia del temps basat en la indumentària perdia interès per aquells alumnes que per raons diverses no podien assistir amb regularitat a les sessions, ja que en tractar-se

---

d'unitats on la comparació era fonamental, si es perdia l'element a comparar la unitat subsegüent deixava de tenir sentit.

#### 16.3.4. Treball de camp: l'avaluació de les sessions

Les unitats didàctiques sobre la línia del temps i la indumentària van ser avaluades per separat respecte a la resta del curs. L'avaluació va consistir amb una prova inicial molt simple per esbrinar els termes següents:

- a. El concepte que tenien de l'ensenyament de la indumentària, intentant conèixer si els semblava un tipus de continguts banals.
- b. Els coneixements que tenien sobre evolució general de la indumentària.
- c. Els conceptes bàsics i fonamentals sobre la història de la cultura occidental.

La segona prova consistia en esbrinar si realment la línia del temps havia servit d'eix aglutinador des fets històrics i, per tant, volíem veure si relacionaven la indumentària amb la història general. Per tant, la prova va consistir en:

- a. Relacionar imatges d'indumentària d'una columna amb fets i esdeveniments de l'altra.
- b. Ordenar cronològicament diverses imatges d'indumentària fent ells una línia del temps basada en els vestits.
- c. Identificar premisses falses en un llistat d'asseveracions.
- d. Completar frases a partir de fragments de text.
- e. Comentar diverses imatges des del punt de vista de la indumentària i dels fets històrics associats.

La totalitat d'imatges emprades en la prova inicial, així com les qüestions van ser incloses en al prova final, amb l'objectiu d'obtenir alguns indicis sobre el progrés.

Cada una de les qüestions es van puntuar de 0 a 10 punts.

### 16.3.5. Avaluació dels resultats

La taula de resultats obtinguda fou la següent:

Curs 2006-2007	1a qüestió	2a qüestió	3a qüestió	4a qüestió	5a qüestió
0-4 punts	15	19	8	12	21
5-7 punts	31	30	36	35	36
+7 punts	19	16	21	18	8
Total alumnes	65	65	65	65	65

*Taula 1*

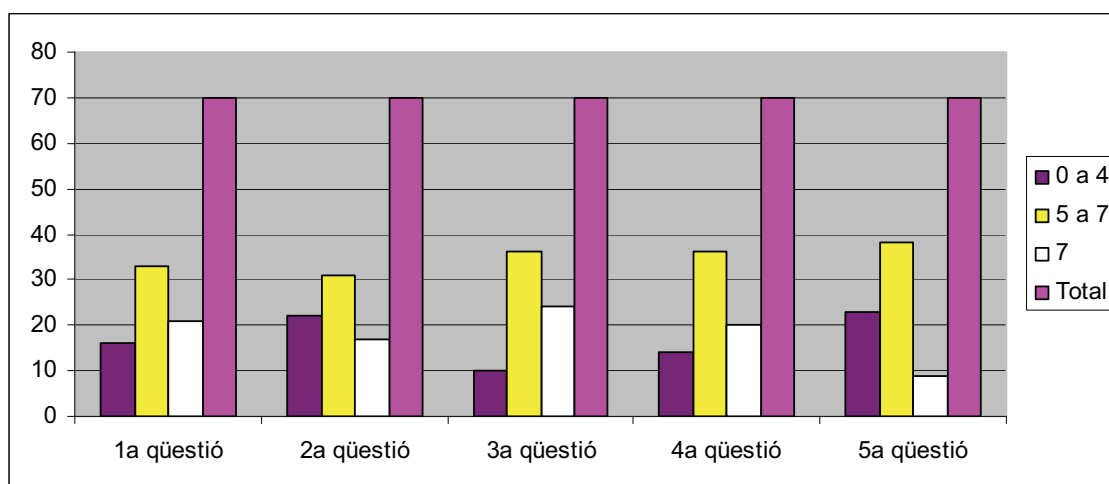
Curs 2007-2008	1a qüestió	2a qüestió	3a qüestió	4a qüestió	5a qüestió
0-4 punts	16	22	10	14	23
5-7 punts	33	31	36	36	38
+7 punts	21	17	24	20	9
Total alumnes	70	70	70	70	70

*Taula 2*

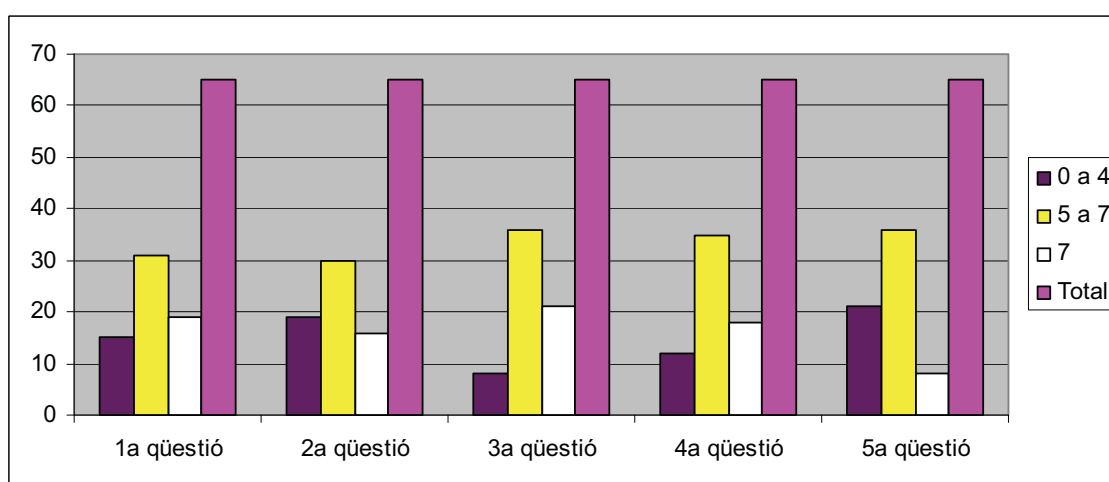
Les taules elementals de resultats van mostrar en tots dos cursos que totes les qüestions relatives a relacionar la indumentària amb el temps històric i amb els conceptes associats en general s'assimilaven satisfactòriament; així, la qüestió 1 no presentava per ells grans dificultats. Extrets els percentatges corresponents i comparant les respostes ens vam adonar que la qüestió 5 era la que presentava més dificultat, encara que no vam fer cap investigació per esbrinar les causes del relatiu fracàs en les puntuacions d'aquesta part de l'exercici, ens va semblar que les dificultats es devien a dos factors.

En primer lloc, el fet que aquesta qüestió implicava redactar un text més o menys llarg, emprant terminologia adequada i, sobretot, donant una visió sintètica. El segon factor està relacionat amb la manca de coneixements específics de metodologia d'anàlisi de les obres d'art, ja que les imatges a analitzar eren fonts primàries extretes de pintures o escultures provinents de museus. L'absència de mètode d'anàlisi i sobretot d'ordre en l'anàlisi formal de l'art provocava moltes dificultats afegides.

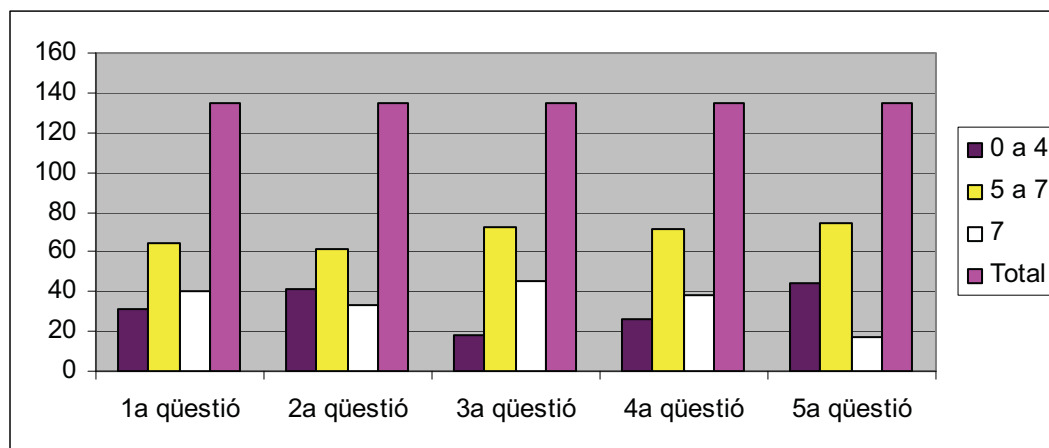
En definitiva, nosaltres pensem que els resultats, sense pretendre considerar-los més enllà d'una petita mostra criterial, serveixen per arribar a algunes conclusions provisionals.



Gràfic Taula 1



Gràfic Taula 2



*Gràfic de resultats totals de la Taula 1 i la Taula 2*

#### 16.3.6. Conclusions provisionals de la mostra criterial

- La història de la indumentària constitueix un bon fil conductor per establir la línia del temps, ja que en general es tracta de conceptes nous per la majoria d'alumnes que, en ser considerats per ells irrelevants no els provoca cap vergonya preguntar o confessar la seva ignorància.
- L'estudi de la indumentària té com a resultat un major interès per l'aprenentatge de la història, probablement pel fet que poden relacionar conceptes abstractes amb elements concrets, és a dir, amb els vestits.
- Treballar a l'aula amb vestits i objectes facilita la comunicació amb els alumnes i sobretot estimula qüestions i debats entre ells.
- La majoria d'alumnes acaben coneixent conceptes bàsics sobre la història de la cultura i aprenen les beceroles de la didàctica de l'objecte.
- Els fracassos obtinguts en alguns alumnes es deuen no tant a problemes amb la seva relació amb la història, sinó sobretot a problemes amb la seva relació amb la llengua i amb la capacitat de descriure i narrar ordenadament les coses.

## 16.4. Annex IV. Dades de la realització de l'anàlisi quantitativa dels espais de presentació de la indumentària

### Tabulation - Tipus

Analysis Summary

Data variable: Tipus

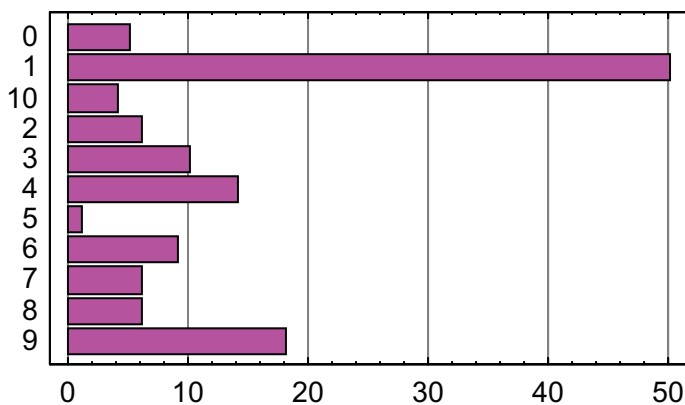
Number of observations: 129

Number of unique values: 11

The StatAdvisor

-----  
 This procedure counts the number of times each of the 11 unique values of Tipus occurs. It then displays tables and graphs of the tabulation.

Diagrama de barres tipologies de museus



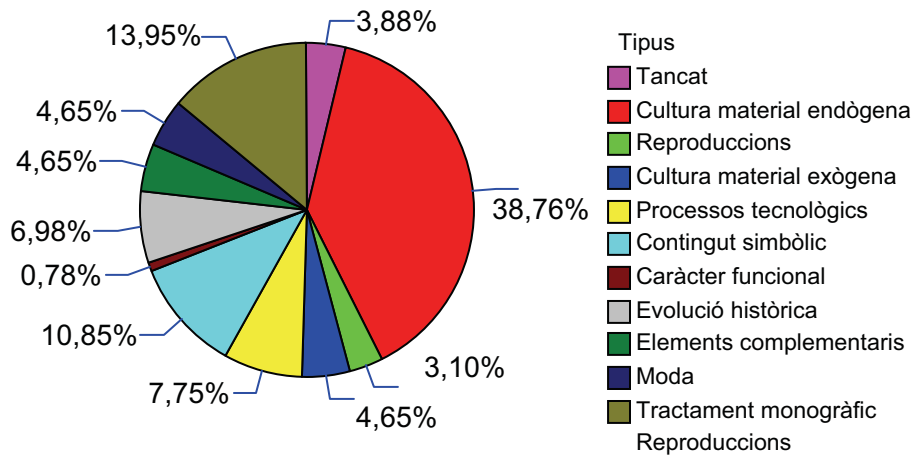
Frequency Table for Tipus

Class	Value	Frequency	Relative Frequency	Cumulative Frequency	Cum. Rel. Frequency
1	0	5	0,0388	5	0,0388
2	1	50	0,3876	55	0,4264
3	10	4	0,0310	59	0,4574
4	2	6	0,0465	65	0,5039
5	3	10	0,0775	75	0,5814
6	4	14	0,1085	89	0,6899
7	5	1	0,0078	90	0,6977
8	6	9	0,0698	99	0,7674
9	7	6	0,0465	105	0,8140
10	8	6	0,0465	111	0,8605
11	9	18	0,1395	129	1,0000

The StatAdvisor

This table shows the number of times each value of Tipus occurred, as well as percentages and cumulative statistics. For example, in 5 rows of the data file Tipus equaled 0. This represents 3,87597% of the 129 values in the file. The rightmost two columns give cumulative counts and percentages from the top of the table down.

## Diagrama de sectors tipologies de museus



Tabulation - Tractament

Analysis Summary

Data variable: Tractament

Number of observations: 129

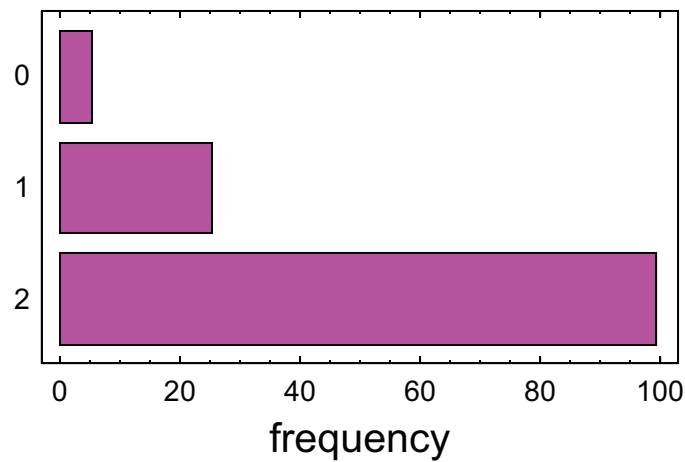
Number of unique values: 3

The StatAdvisor

-----  
This procedure counts the number of times each of the 3 unique values of Tractament occurs. It then displays tables and graphs of the tabulation.



### Barchart for Tractament



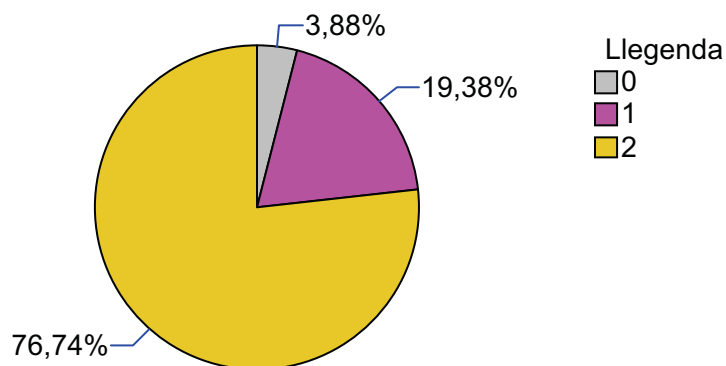
Frequency Table for Tractament

Class	Value	Frequency	Relative Frequency	Cumulative Frequency	Cum. Rel. Frequency
1	0	5	0,0388	5	0,0388
2	1	25	0,1938	30	0,2326
3	2	99	0,7674	129	1,0000

#### The StatAdvisor

This table shows the number of times each value of Tractament occurred, as well as percentages and cumulative statistics. For example, in 5 rows of the data file Tractament equaled 0. This represents 3,87597% of the 129 values in the file. The rightmost two columns give cumulative counts and percentages from the top of the table down.

Diagrama de sectors tractament museogràfic indumentària



Tabulation - Dipòsit

Analysis Summary

Data variable: Dipòsit

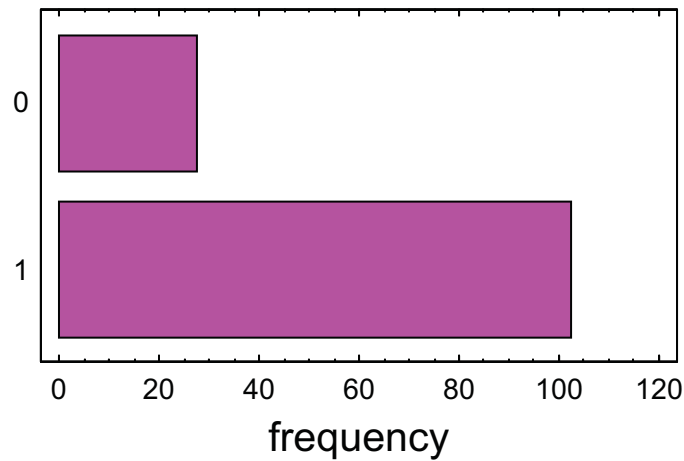
Number of observations: 129

Number of unique values: 2

The StatAdvisor

-----  
This procedure counts the number of times each of the 2 unique values of Dipòsit occurs. It then displays tables and graphs of the tabulation.

**Barchart for Dipòsit**



Frequency Table for Dipòsit

-----

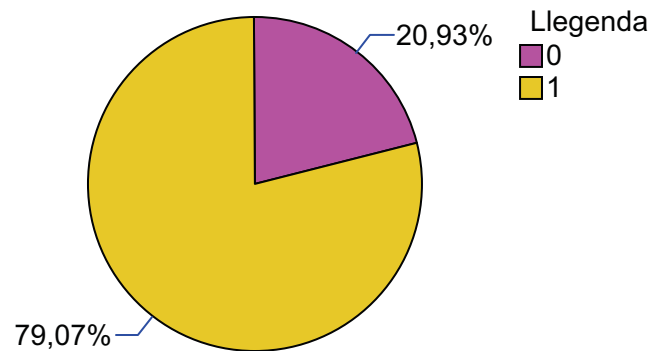
Class	Value	Frequency	Relative Frequency	Cumulative Frequency	Cum. Rel. Frequency
1	0	27	0,2093	27	0,2093
2	1	102	0,7907	129	1,0000

-----

The StatAdvisor

-----  
This table shows the number of times each value of Dipòsit occurred, as well as percentages and cumulative statistics. For example, in 27 rows of the data file Dipòsit equaled 0. This represents 20,9302% of the 129 values in the file. The rightmost two columns give cumulative counts and percentages from the top of the table down.

## Diagrama de sectors segons presència dipòsit



Tabulation - Publicacions

Analysis Summary

Data variable: Publicacions

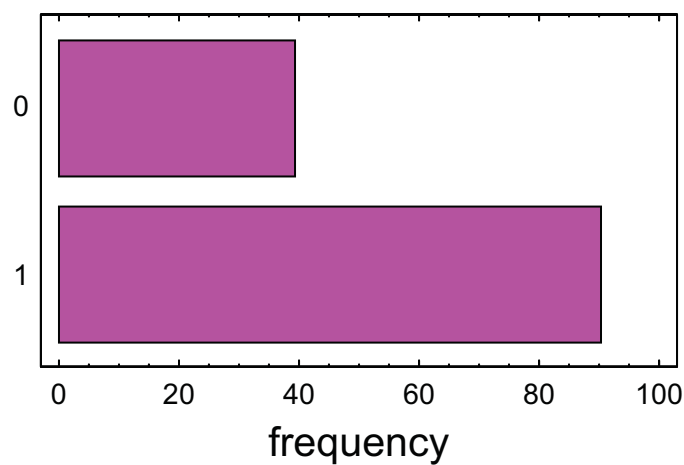
Number of observations: 129

Number of unique values: 2

The StatAdvisor

-----  
 This procedure counts the number of times each of the 2 unique values of Publicacions occurs. It then displays tables and graphs of the tabulation.

## Barchart for Publicacions



Frequency Table for Publicacions

-----

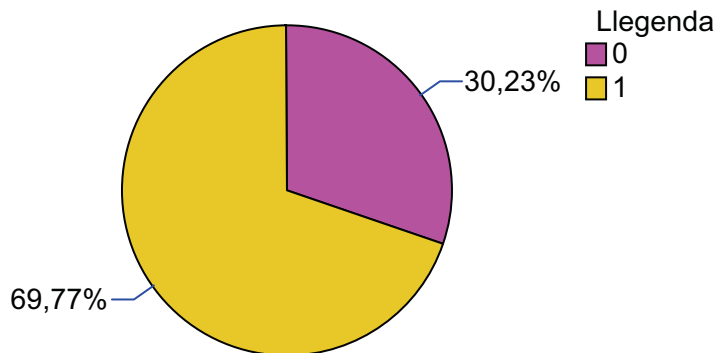
Class	Value	Frequency	Relative Frequency	Cumulative Frequency	Cum. Rel. Frequency
0	0	40	0,3101	40	0,3101
1	1	90	0,6999	130	1,0000

1	0	39	0,3023	39	0,3023
2	1	90	0,6977	129	1,0000

The StatAdvisor

-----  
This table shows the number of times each value of Publicacions occurred, as well as percentages and cumulative statistics. For example, in 39 rows of the data file Publicacions equaled 0. This represents 30,2326% of the 129 values in the file. The rightmost two columns give cumulative counts and percentages from the top of the table down.

### Diagrama de barres segons publicacions



Tabulation - Dipòsit

Analysis Summary

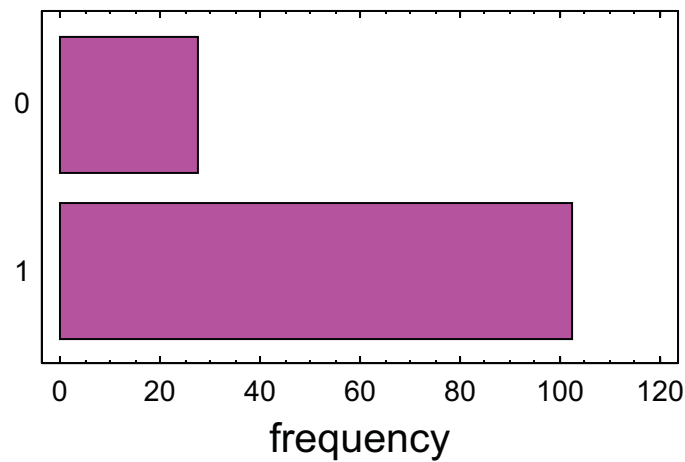
Data variable: Dipòsit

Number of observations: 129  
Number of unique values: 2

The StatAdvisor

-----  
This procedure counts the number of times each of the 2 unique values of Dipòsit occurs. It then displays tables and graphs of the tabulation.

## Barchart for Dipòsit



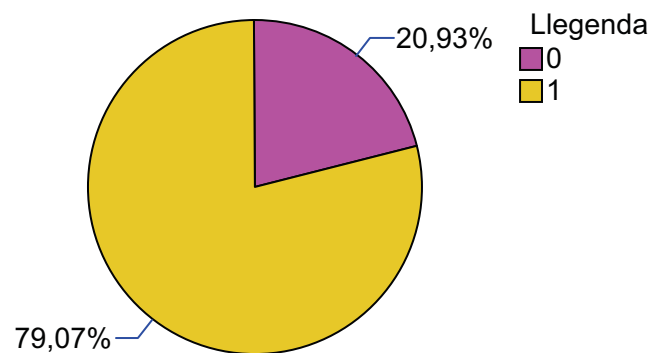
Frequency Table for Dipòsit

Class	Value	Frequency	Relative Frequency	Cumulative Frequency	Cum. Rel. Frequency
1	0	27	0,2093	27	0,2093
2	1	102	0,7907	129	1,0000

### The StatAdvisor

This table shows the number of times each value of Dipòsit occurred, as well as percentages and cumulative statistics. For example, in 27 rows of the data file Dipòsit equaled 0. This represents 20,9302% of the 129 values in the file. The rightmost two columns give cumulative counts and percentages from the top of the table down.

## Diagrama de sectors segons presència dipòsit



Analysis Summary

Data variable: Activitats educ

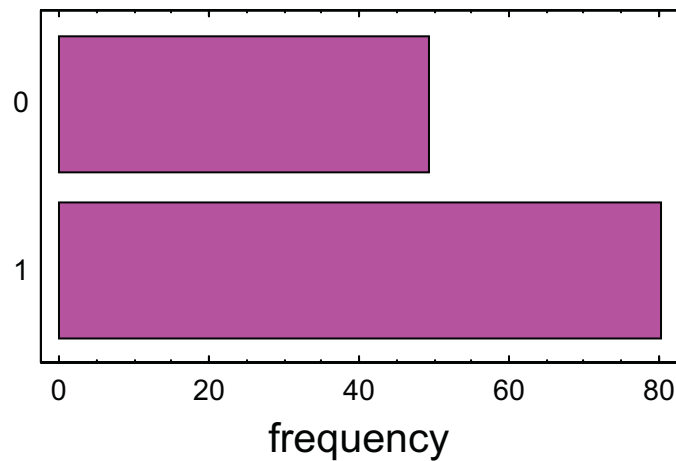
Number of observations: 129

Number of unique values: 2

The StatAdvisor

-----  
This procedure counts the number of times each of the 2 unique values of Activitats educ occurs. It then displays tables and graphs of the tabulation.

Barchart for Activitats educ



Frequency Table for Activitats educ

-----

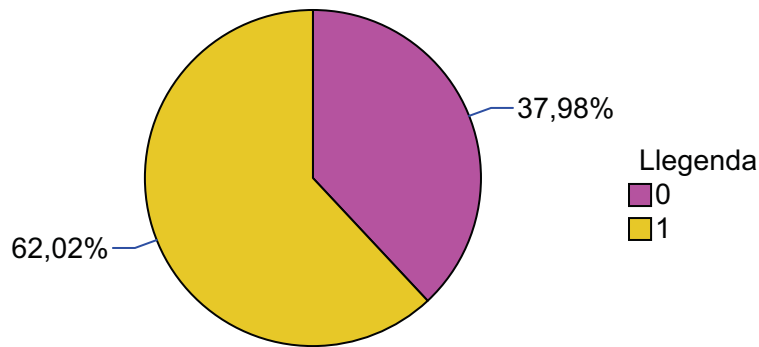
Class	Value	Frequency	Relative Frequency	Cumulative Frequency	Cum. Rel. Frequency
1	0	49	0,3798	49	0,3798
2	1	80	0,6202	129	1,0000

-----

The StatAdvisor

-----  
This table shows the number of times each value of Activitats educ occurred, as well as percentages and cumulative statistics. For example, in 49 rows of the data file Activitats educ equaled 0. This represents 37,9845% of the 129 values in the file. The rightmost two columns give cumulative counts and percentages from the top of the table down.

Diagrama de sectors segons oferta activitats educatives



Tabulation - Permanent

Analysis Summary

Data variable: Permanent

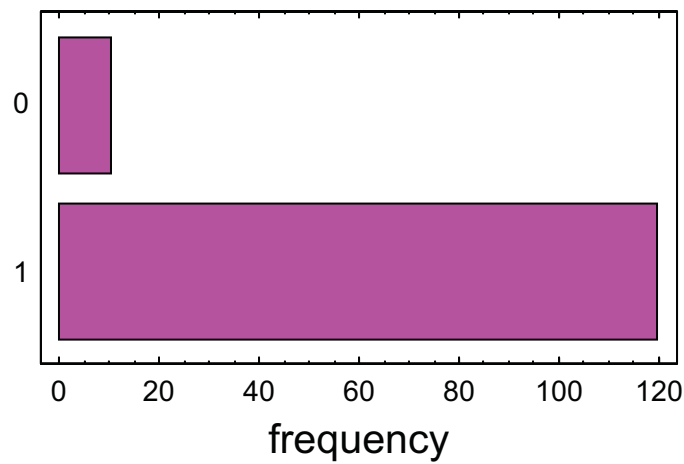
Number of observations: 129

Number of unique values: 2

The StatAdvisor

-----  
 This procedure counts the number of times each of the 2 unique values of Permanent occurs. It then displays tables and graphs of the tabulation.

Barchart for Permanent



Frequency Table for Permanent

-----

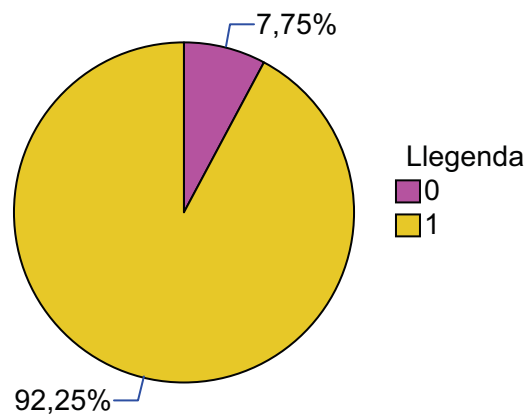
Class	Value	Frequency	Relative Frequency	Cumulative Frequency	Cum. Rel. Frequency
0	0	12	0,093023	12	0,093023
1	1	117	0,906977	129	1,000000

1	0	10	0,0775	10	0,0775
2	1	119	0,9225	129	1,0000

The StatAdvisor

-----  
This table shows the number of times each value of Permanent occurred, as well as percentages and cumulative statistics. For example, in 10 rows of the data file Permanent equaled 0. This represents 7,75194% of the 129 values in the file. The rightmost two columns give cumulative counts and percentages from the top of the table down.

Diagrama de sectors segons presència indumentària exposició permanent



Tabulation - Temporals

Analysis Summary

Data variable: Temporals

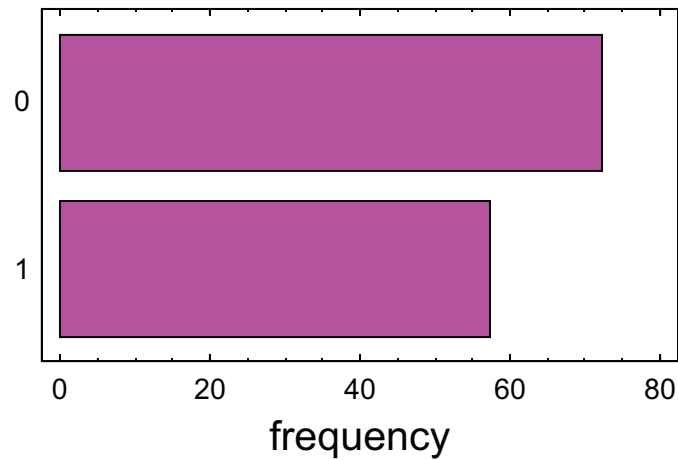
Number of observations: 129  
Number of unique values: 2

The StatAdvisor

-----  
This procedure counts the number of times each of the 2 unique values of Temporals occurs. It then displays tables and graphs of the tabulation.



## Barchart for Temporals



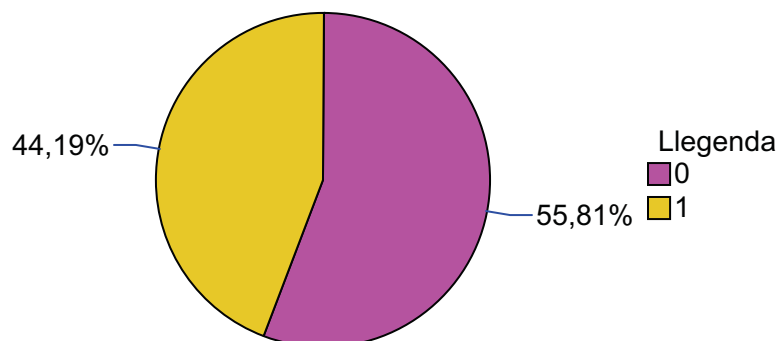
Frequency Table for Temporals

Class	Value	Frequency	Relative Frequency	Cumulative Frequency	Cum. Rel. Frequency
1	0	72	0,5581	72	0,5581
2	1	57	0,4419	129	1,0000

### The StatAdvisor

This table shows the number of times each value of Temporals occurred, as well as percentages and cumulative statistics. For example, in 72 rows of the data file Temporals equaled 0. This represents 55,814% of the 129 values in the file. The rightmost two columns give cumulative counts and percentages from the top of the table down.

Diagrama de barres presència indumentària exposició temporal



Analysis Summary

Data variable: Museo didàctica

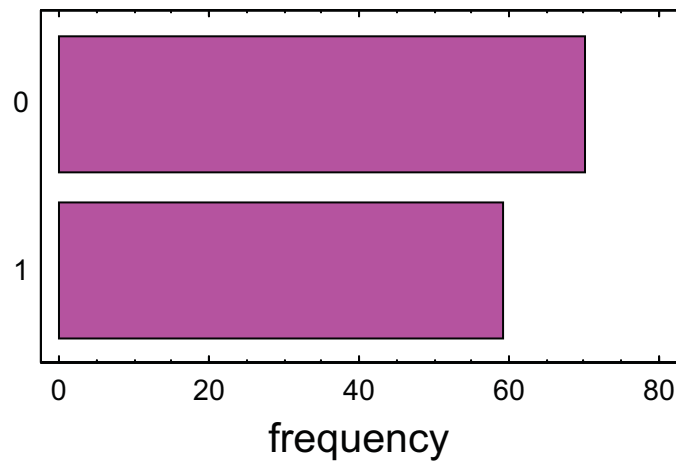
Number of observations: 129

Number of unique values: 2

The StatAdvisor

-----  
This procedure counts the number of times each of the 2 unique values of Museo didàctica occurs. It then displays tables and graphs of the tabulation.

Barchart for Museo didàctica



Frequency Table for Museo didàctica

-----

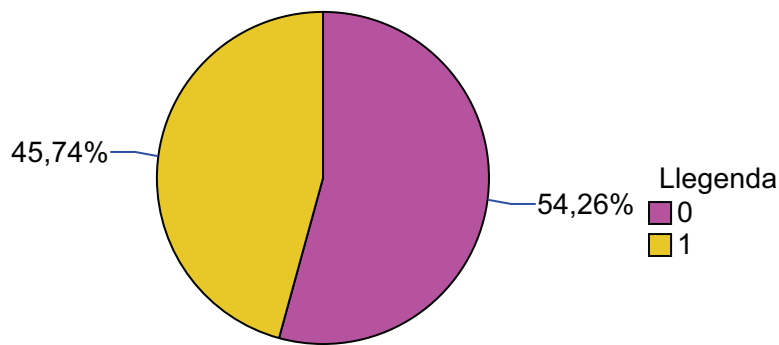
Class	Value	Frequency	Relative Frequency	Cumulative Frequency	Cum. Rel. Frequency
1	0	70	0,5426	70	0,5426
2	1	59	0,4574	129	1,0000

-----

The StatAdvisor

-----  
This table shows the number of times each value of Museo didàctica occurred, as well as percentages and cumulative statistics. For example, in 70 rows of the data file Museo didàctica equaled 0. This represents 54,2636% of the 129 values in the file. The rightmost two columns give cumulative counts and percentages from the top of the table down.

Diagrama de sectors presència museografia didàctica



Tabulation - Països

Analysis Summary

Data variable: Països

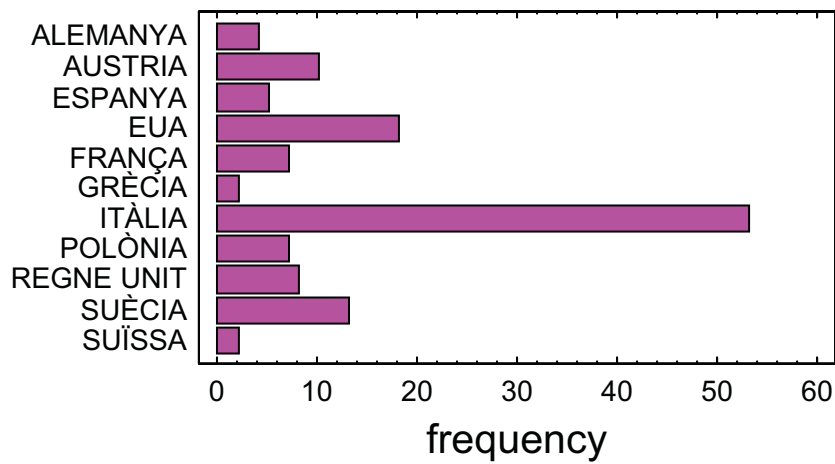
Number of observations: 129

Number of unique values: 11

The StatAdvisor

-----  
 This procedure counts the number of times each of the 11 unique values of Països occurs. It then displays tables and graphs of the tabulation.

Barchart for Països



Frequency Table for Països

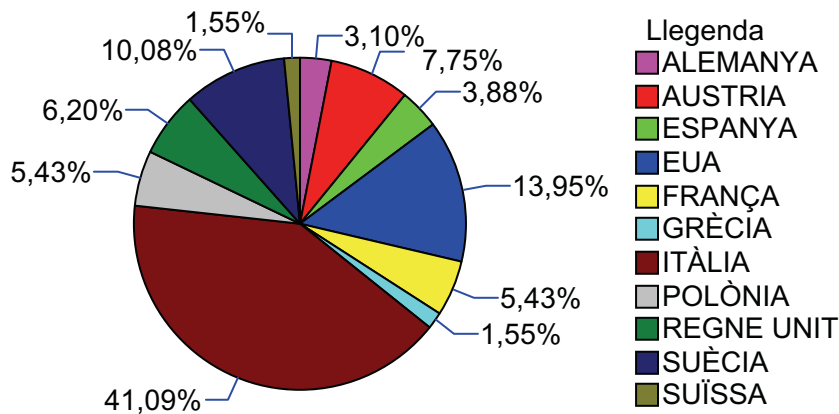
Class	Value	Frequency	Relative Frequency	Cumulative Frequency	Cum. Rel. Frequency
1	ALEMANYA	5	0.039	5	0.039
2	AUSTRIA	10	0.077	15	0.116
3	ESPANYA	5	0.039	20	0.155
4	EUA	18	0.139	38	0.294
5	FRANÇA	8	0.062	46	0.356
6	GRÈCIA	2	0.015	48	0.371
7	ITÀLIA	53	0.411	101	0.782
8	POLÒNIA	7	0.054	108	0.836
9	REGNE UNIT	8	0.062	116	0.898
10	SUÈCIA	13	0.101	129	1.000
11	SUÏSSA	2	0.015	131	1.015

1	ALEMANYA	4	0,0310	4	0,0310
2	AUSTRIA	10	0,0775	14	0,1085
3	ESPANYA	5	0,0388	19	0,1473
4	EUA	18	0,1395	37	0,2868
5	FRANÇA	7	0,0543	44	0,3411
6	GRÈCIA	2	0,0155	46	0,3566
7	ITÀLIA	53	0,4109	99	0,7674
8	POLÒNIA	7	0,0543	106	0,8217
9	REGNE UNIT	8	0,0620	114	0,8837
10	SUÈCIA	13	0,1008	127	0,9845
11	SUÏSSA	2	0,0155	129	1,0000

The StatAdvisor

This table shows the number of times each value of Països occurred, as well as percentages and cumulative statistics. For example, in 4 rows of the data file Països equaled ALEMANYA. This represents 3,10078% of the 129 values in the file. The rightmost two columns give cumulative counts and percentages from the top of the table down.

### Diagrama de sectors segons països



Crosstabulation - Activitats educ by Museo didàctica

Analysis Summary

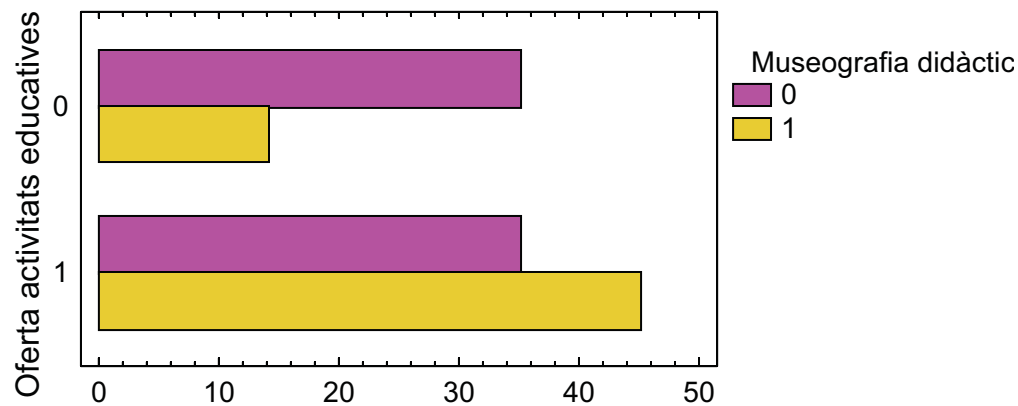
Row variable: Activitats educ  
Column variable: Museo didàctica

Number of observations: 129  
Number of rows: 2  
Number of columns: 2

The StatAdvisor

This procedure constructs a two-way table showing the frequency of occurrence of unique pairs of values for Activitats educ and Museo didàctica. It constructs a 2 by 2 contingency table for the data and displays the results in various ways. Of particular interest is the test for independence between rows and columns, which you can run by choosing Chi-Square Test on the list of Tabular Options.

## ma de barres oferta activitats educatives per museografia d



Frequency Table for Activitats educ by Museo didàctica

	0	1	Row Total
0	35 27,13% 71,43% 50,00% 26,59 8,41 2,66	14 10,85% 28,57% 23,73% 22,41 -8,41 3,16	49 37,98%
1	35 27,13% 43,75% 50,00% 43,41 -8,41 1,63	45 34,88% 56,25% 76,27% 36,59 8,41 1,93	80 62,02%
Column Total	70 54,26%	59 45,74%	129 100,00%

### Cell contents:

Observed frequency  
 Percentage of table  
 Percentage of row  
 Percentage of column  
 Expected frequency  
 Observed - expected frequency  
 Contribution to chi-squared

### The StatAdvisor

-----  
 This table shows how often the 2 values of Activitats educ occur together with each of the 2 values of Museo didàctica. The first number in each cell of the table is the count or frequency. The second number shows the percentage of the entire table represented by that cell. The third number shows that cell's percentage of the row in which it falls. The fourth number shows that cell's percentage of the column in which it falls. The fifth number shows the expected frequency if row and column classifications are independent. The sixth number shows the difference between the observed and expected frequencies. The seventh number shows the cell's contribution to the chi-squared statistic used to test for independence between row and column classifications. For example, there were 35 times when

Activitats educ equal 0 and Museo didàctica equal 0. This represents 27,1318% of the total of 129 observations. If Activitats educ and Museo didàctica are independent, the expected frequency in that cell would have been 26,5891. This is a deviation of 8,41085. The cell's contribution to the chi-squared statistic, 2,66058, is calculated from the frequencies according to  $(\text{observed}-\text{expected})^2/\text{expected}$ .

## Mosaic Chart for Activitats educ by Museo didàctica



Crosstabulation - Activitats educ by Museo didàctica

Analysis Summary

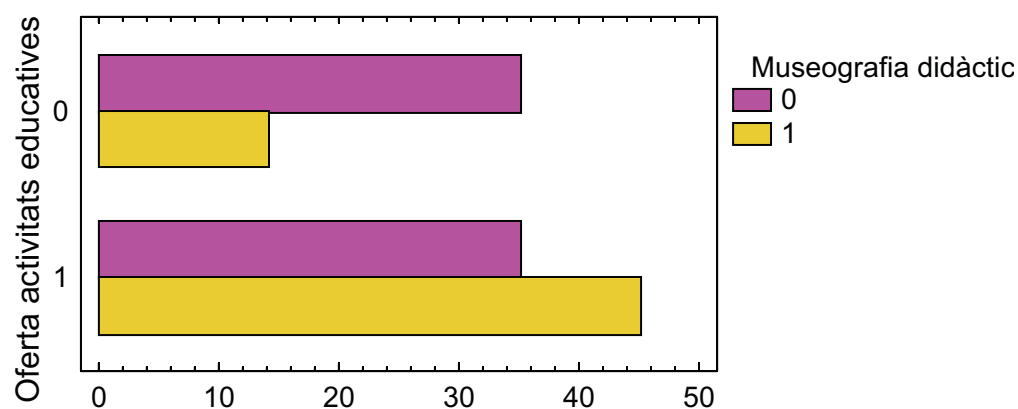
Row variable: Activitats educ  
Column variable: Museo didàctica

Number of observations: 129  
Number of rows: 2  
Number of columns: 2

The StatAdvisor

-----  
This procedure constructs a two-way table showing the frequency of occurrence of unique pairs of values for Activitats educ and Museo didàctica. It constructs a 2 by 2 contingency table for the data and displays the results in various ways. Of particular interest is the test for independence between rows and columns, which you can run by choosing Chi-Square Test on the list of Tabular Options.

## ma de barres oferta activitats educatives per museografia d



Frequency Table for Activitats educ by Museo didàctica

	0	1	Row Total
0	35 27,13% 71,43% 50,00% 26,59 8,41 2,66	14 10,85% 28,57% 23,73% 22,41 -8,41 3,16	49 37,98%
1	35 27,13% 43,75% 50,00% 43,41 -8,41 1,63	45 34,88% 56,25% 76,27% 36,59 8,41 1,93	80 62,02%
Column Total	70 54,26%	59 45,74%	129 100,00%

### Cell contents:

Observed frequency  
 Percentage of table  
 Percentage of row  
 Percentage of column  
 Expected frequency  
 Observed - expected frequency  
 Contribution to chi-squared

### The StatAdvisor

-----  
 This table shows how often the 2 values of Activitats educ occur together with each of the 2 values of Museo didàctica. The first number in each cell of the table is the count or frequency. The second number shows the percentage of the entire table represented by that cell. The third number shows that cell's percentage of the row in which it falls. The fourth number shows that cell's percentage of the column in which it falls. The fifth number shows the expected frequency if row and column classifications are independent. The sixth number shows the difference between the observed and expected frequencies. The seventh number shows the cell's contribution to the chi-squared statistic used to test for independence between row and column classifications. For example, there were 35 times when

Activitats educ equal 0 and Museo didàctica equal 0. This represents 27,1318% of the total of 129 observations. If Activitats educ and Museo didàctica are independent, the expected frequency in that cell would have been 26,5891. This is a deviation of 8,41085. The cell's contribution to the chi-squared statistic, 2,66058, is calculated from the frequencies according to  $(\text{observed}-\text{expected})^2/\text{expected}$ .

## Mosaic Chart for Activitats educ by Museo didàctica



Crosstabulation - Activitats educ by Museo didàctica

Analysis Summary

Row variable: Activitats educ  
Column variable: Museo didàctica

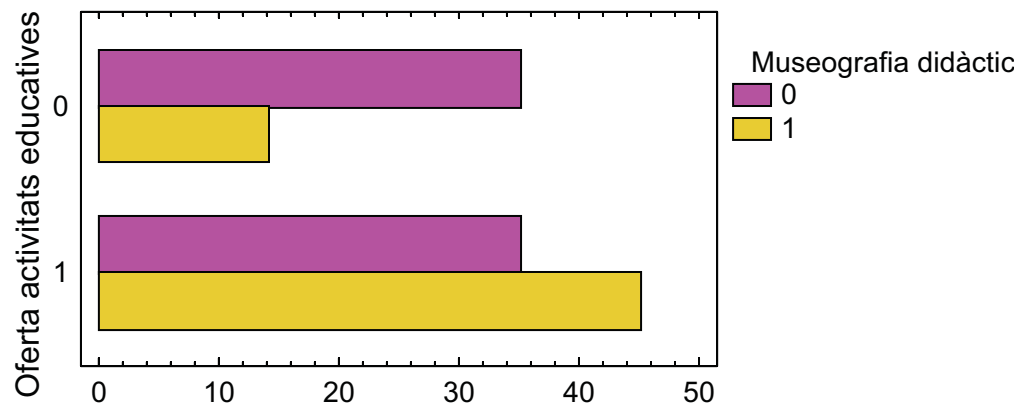
Number of observations: 129  
Number of rows: 2  
Number of columns: 2

The StatAdvisor

-----  
This procedure constructs a two-way table showing the frequency of occurrence of unique pairs of values for Activitats educ and Museo didàctica. It constructs a 2 by 2 contingency table for the data and displays the results in various ways. Of particular interest is the test for independence between rows and columns, which you can run by choosing Chi-Square Test on the list of Tabular Options.



## ma de barres oferta activitats educatives per museografia d



Frequency Table for Activitats educ by Museo didàctica

	0	1	Row Total
0	35 27,13% 71,43% 50,00% 26,59 8,41 2,66	14 10,85% 28,57% 23,73% 22,41 -8,41 3,16	49 37,98%
1	35 27,13% 43,75% 50,00% 43,41 -8,41 1,63	45 34,88% 56,25% 76,27% 36,59 8,41 1,93	80 62,02%
Column Total	70 54,26%	59 45,74%	129 100,00%

### Cell contents:

Observed frequency  
 Percentage of table  
 Percentage of row  
 Percentage of column  
 Expected frequency  
 Observed - expected frequency  
 Contribution to chi-squared

### The StatAdvisor

-----  
 This table shows how often the 2 values of Activitats educ occur together with each of the 2 values of Museo didàctica. The first number in each cell of the table is the count or frequency. The second number shows the percentage of the entire table represented by that cell. The third number shows that cell's percentage of the row in which it falls. The fourth number shows that cell's percentage of the column in which it falls. The fifth number shows the expected frequency if row and column classifications are independent. The sixth number shows the difference between the observed and expected frequencies. The seventh number shows the cell's contribution to the chi-squared statistic used to test for independence between row and column classifications. For example, there were 35 times when

Activitats educ equald 0 and Museo didàctica equald 0. This represents 27,1318% of the total of 129 observations. If Activitats educ and Museo didàctica are independent, the expected frequency in that cell would have been 26,5891. This is a deviation of 8,41085. The cell's contribution to the chi-squared statistic, 2,66058, is calculated from the frequencies according to  $(\text{observed}-\text{expected})^2/\text{expected}$ .

## Mosaic Chart for Activitats educ by Museo didàctica



### Chi-Square Test

Chi-Square	Df	P-Value
9,38	1	0,0022
8,30	1	0,0040 (with Yates' correction)

### The StatAdvisor

The chi-square test performs a hypothesis test to determine whether or not to reject the idea that the row and column classifications are independent. Since the P-value is less than 0.01, we can reject the hypothesis that rows and columns are independent at the 99% confidence level. NOTE: the P-value with Yates' correction was used because it should be more accurate for a 2-by-2 table. Therefore, the observed value of Activitats educ for a particular case is related to its value for Museo didàctica.

### Summary Statistics

Statistic	Symmetric	With Rows Dependent	With Columns Dependent
Lambda	0,0926	0,0000	0,1695
Uncertainty Coeff.	0,0551	0,0561	0,0540
Somer's D	0,2696	0,2627	0,2768
Eta		0,2697	0,2697

Statistic	Value	P-Value	Df
Contingency Coeff.	0,2604		
Cramer's V	0,2697		
Conditional Gamma	0,5254		

Pearson's R	0,2697	0,0010	127
Kendall's Tau b	0,2697	0,0023	
Kendall's Tau c	0,2608		

The StatAdvisor

The statistics shown here measure the degree of association between rows and columns. Of particular interest are the contingency coefficient and lambda, which measure the degree of association on a scale of 0 to 1. Lambda measures how useful the row (or column) factor is in predicting the other factor. For example, the value of lambda with columns dependent equals 0,169492. This means that there is a 16,9492% reduction in error when Activitats educ is used to predict Museo didàctica. For those statistics with P values, P values less than 0.05 indicate a significant association between rows and columns at the 95% confidence level.

Crosstabulation - Tipus by Tractament

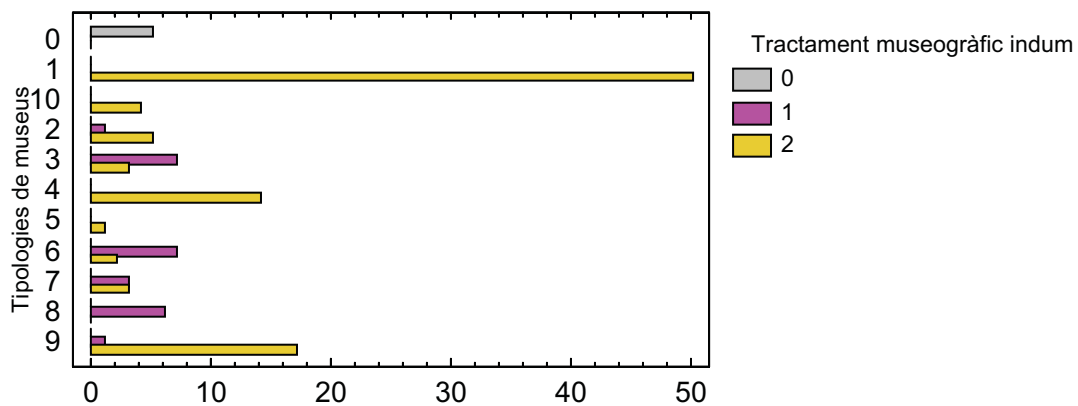
Analysis Summary

Row variable: Tipus  
 Column variable: Tractament  
 Number of observations: 129  
 Number of rows: 11  
 Number of columns: 3

The StatAdvisor

This procedure constructs a two-way table showing the frequency of occurrence of unique pairs of values for Tipus and Tractament. It constructs a 11 by 3 contingency table for the data and displays the results in various ways. Of particular interest is the test for independence between rows and columns, which you can run by choosing Chi-Square Test on the list of Tabular Options.

ra de barres tipologies de museus per tractament museogràfic indumentària



Frequency Table for Tipus by Tractament

	0	1	2	Row Total
0	6	0	0	6
1	0	0	50	50
10	0	0	4	4
2	0	1	5	6
3	0	6	3	9
4	0	0	14	14
5	0	0	1	1
6	0	6	0	6
7	0	3	0	3
8	0	6	0	6
9	0	1	17	18
Total	6	7	97	110

0	5 3,88% 100,00% 100,00% 0,19 4,81 119,19	0 0,00% 0,00% 0,00% 0,97 -0,97 0,97	0 0,00% 0,00% 0,00% 3,84 -3,84 3,84	5 3,88%
1	0 0,00% 0,00% 0,00% 1,94 -1,94 1,94	0 0,00% 0,00% 0,00% 9,69 -9,69 9,69	50 38,76% 100,00% 50,51% 38,37 11,63 3,52	50 38,76%
10	0 0,00% 0,00% 0,00% 0,16 -0,16 0,16	0 0,00% 0,00% 0,00% 0,78 -0,78 0,78	4 3,10% 100,00% 4,04% 3,07 0,93 0,28	4 3,10%
2	0 0,00% 0,00% 0,00% 0,23 -0,23 0,23	1 0,78% 16,67% 4,00% 1,16 -0,16 0,02	5 3,88% 83,33% 5,05% 4,60 0,40 0,03	6 4,65%
3	0 0,00% 0,00% 0,00% 0,39 -0,39 0,39	7 5,43% 70,00% 28,00% 1,94 5,06 13,22	3 2,33% 30,00% 3,03% 7,67 -4,67 2,85	10 7,75%
4	0 0,00% 0,00% 0,00% 0,54 -0,54 0,54	0 0,00% 0,00% 0,00% 2,71 -2,71 2,71	14 10,85% 100,00% 14,14% 10,74 3,26 0,99	14 10,85%
5	0 0,00% 0,00% 0,00% 0,04 -0,04 0,04	0 0,00% 0,00% 0,00% 0,19 -0,19 0,19	1 0,78% 100,00% 1,01% 0,77 0,23 0,07	1 0,78%
6	0 0,00% 0,00% 0,00% 0,35 -0,35 0,35	7 5,43% 77,78% 28,00% 1,74 5,26 15,84	2 1,55% 22,22% 2,02% 6,91 -4,91 3,49	9 6,98%
7	0 0,00% 0,00% 0,00% 0,23 -0,23 0,23	3 2,33% 50,00% 12,00% 1,16 1,84 2,90	3 2,33% 50,00% 3,03% 4,60 -1,60 0,56	6 4,65%
8	0 0,00%	6 4,65%	0 0,00%	6 4,65%

	0,00%	100,00%	0,00%	
	0,00%	24,00%	0,00%	
	0,23	1,16	4,60	
	-0,23	4,84	-4,60	
	0,23	20,12	4,60	
9	0	1	17	18
	0,00%	0,78%	13,18%	13,95%
	0,00%	5,56%	94,44%	
	0,00%	4,00%	17,17%	
	0,70	3,49	13,81	
	-0,70	-2,49	3,19	
	0,70	1,78	0,73	
Column	5	25	99	129
Total	3,88%	19,38%	76,74%	100,00%

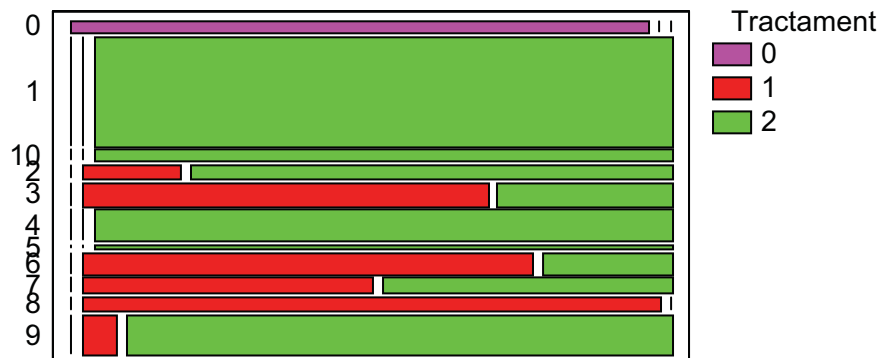
Cell contents:

Observed frequency  
 Percentage of table  
 Percentage of row  
 Percentage of column  
 Expected frequency  
 Observed - expected frequency  
 Contribution to chi-squared

The StatAdvisor

-----  
 This table shows how often the 11 values of Tipus occur together with each of the 3 values of Tractament. The first number in each cell of the table is the count or frequency. The second number shows the percentage of the entire table represented by that cell. The third number shows that cell's percentage of the row in which it falls. The fourth number shows that cell's percentage of the column in which it falls. The fifth number shows the expected frequency if row and column classifications are independent. The sixth number shows the difference between the observed and expected frequencies. The seventh number shows the cell's contribution to the chi-squared statistic used to test for independence between row and column classifications. For example, there were 5 times when Tipus equaled 0 and Tractament equaled 0. This represents 3,87597% of the total of 129 observations. If Tipus and Tractament are independent, the expected frequency in that cell would have been 0,193798. This is a deviation of 4,8062. The cell's contribution to the chi-squared statistic, 119,194, is calculated from the frequencies according to  $(\text{observed} - \text{expected})^2 / \text{expected}$ .

### Mosaic Chart for Tipus by Tractament



Crosstabulation - Activitats educ by Museo didàctica

Analysis Summary

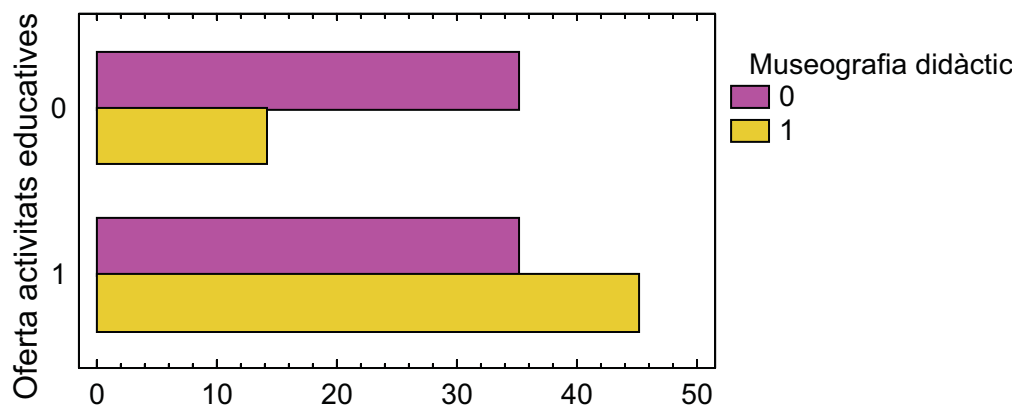
Row variable: Activitats educ  
Column variable: Museo didàctica

Number of observations: 129  
Number of rows: 2  
Number of columns: 2

The StatAdvisor

-----  
This procedure constructs a two-way table showing the frequency of occurrence of unique pairs of values for Activitats educ and Museo didàctica. It constructs a 2 by 2 contingency table for the data and displays the results in various ways. Of particular interest is the test for independence between rows and columns, which you can run by choosing Chi-Square Test on the list of Tabular Options.

### ma de barres oferta activitats educatives per museografia d



Frequency Table for Activitats educ by Museo didàctica

	0	1	Row Total
0	35 27,13% 71,43% 50,00% 26,59 8,41 2,66	14 10,85% 28,57% 23,73% 22,41 -8,41 3,16	49 37,98%
1	35 27,13% 43,75% 50,00% 43,41 -8,41 1,63	45 34,88% 56,25% 76,27% 36,59 8,41 1,93	80 62,02%
Column Total	70 54,26%	59 45,74%	129 100,00%

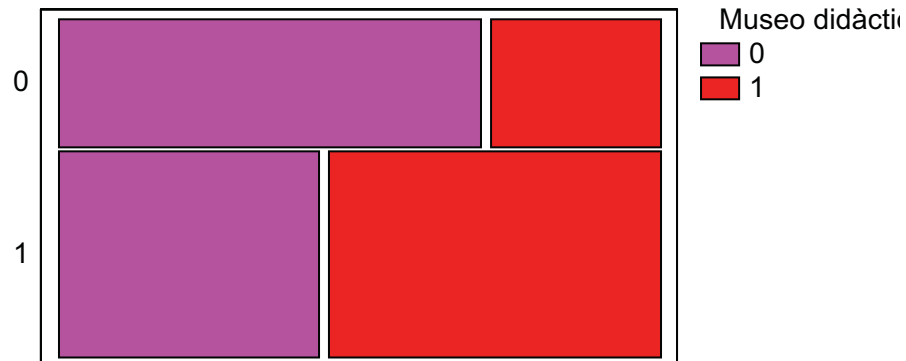
## Cell contents:

Observed frequency  
 Percentage of table  
 Percentage of row  
 Percentage of column  
 Expected frequency  
 Observed - expected frequency  
 Contribution to chi-squared

## The StatAdvisor

-----  
 This table shows how often the 2 values of Activitats educ occur together with each of the 2 values of Museo didàctica. The first number in each cell of the table is the count or frequency. The second number shows the percentage of the entire table represented by that cell. The third number shows that cell's percentage of the row in which it falls. The fourth number shows that cell's percentage of the column in which it falls. The fifth number shows the expected frequency if row and column classifications are independent. The sixth number shows the difference between the observed and expected frequencies. The seventh number shows the cell's contribution to the chi-squared statistic used to test for independence between row and column classifications. For example, there were 35 times when Activitats educ equaled 0 and Museo didàctica equaled 0. This represents 27,1318% of the total of 129 observations. If Activitats educ and Museo didàctica are independent, the expected frequency in that cell would have been 26,5891. This is a deviation of 8,41085. The cell's contribution to the chi-squared statistic, 2,66058, is calculated from the frequencies according to  $(\text{observed} - \text{expected})^2 / \text{expected}$ .

## Mosaic Chart for Activitats educ by Museo didàctica



### Chi-Square Test

Chi-Square	Df	P-Value
9,38	1	0,0022
8,30	1	0,0040 (with Yates' correction)

### The StatAdvisor

The chi-square test performs a hypothesis test to determine whether or not to reject the idea that the row and column classifications are independent. Since the P-value is less than 0.01, we can reject the hypothesis that rows and columns are independent at the 99% confidence level. NOTE: the P-value with Yates' correction was used because it should be more accurate for a 2-by-2 table. Therefore, the observed value of Activitats educ for a particular case is related to its value for Museo didàctica.

### Summary Statistics

Statistic	Symmetric	With Rows Dependent	With Columns Dependent
Lambda	0,0926	0,0000	0,1695
Uncertainty Coeff.	0,0551	0,0561	0,0540
Somer's D	0,2696	0,2627	0,2768
Eta		0,2697	0,2697

Statistic	Value	P-Value	Df
Contingency Coeff.	0,2604		
Cramer's V	0,2697		
Conditional Gamma	0,5254		
Pearson's R	0,2697	0,0010	127
Kendall's Tau b	0,2697	0,0023	
Kendall's Tau c	0,2608		

### The StatAdvisor

The statistics shown here measure the degree of association between rows and columns. Of particular interest are the contingency



coefficient and lambda, which measure the degree of association on a scale of 0 to 1. Lambda measures how useful the row (or column) factor is in predicting the other factor. For example, the value of lambda with columns dependent equals 0,169492. This means that there is a 16,9492% reduction in error when Activitats educ is used to predict Museo didàctica. For those statistics with P values, P values less than 0.05 indicate a significant association between rows and columns at the 95% confidence level.

Crosstabulation - Tipus by Activitats educ

Analysis Summary

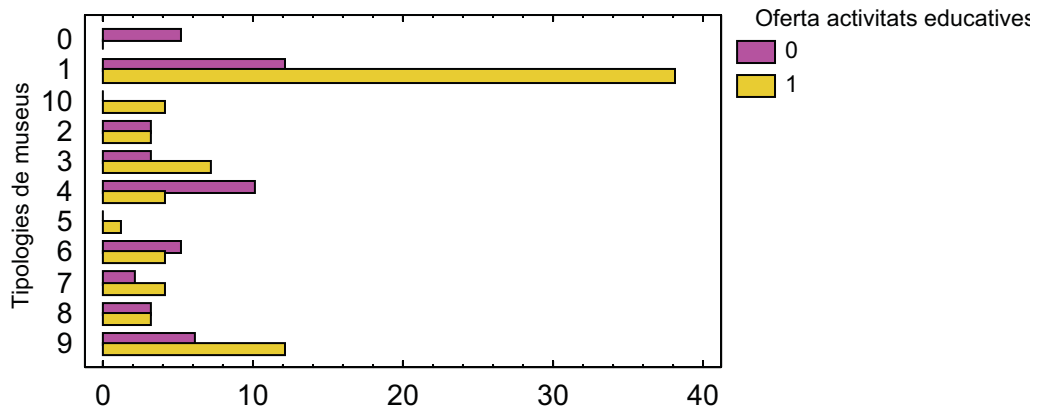
Row variable: Tipus  
 Column variable: Activitats educ

Number of observations: 129  
 Number of rows: 11  
 Number of columns: 2

The StatAdvisor

-----  
 This procedure constructs a two-way table showing the frequency of occurrence of unique pairs of values for Tipus and Activitats educ. It constructs a 11 by 2 contingency table for the data and displays the results in various ways. Of particular interest is the test for independence between rows and columns, which you can run by choosing Chi-Square Test on the list of Tabular Options.

Gràfic de barres tipologies de museus per oferta activitats educ



Frequency Table for Tipus by Activitats educ

	Activitats educ		Row Total
	0	1	
0	5 3,88% 100,00%	0 0,00% 0,00%	5 3,88%
1	12 10,20% 1,90	38 0,00% -3,10	50 3,10

	9,30%	29,46%	38,76%
	24,00%	76,00%	
	24,49%	47,50%	
	18,99	31,01	
	-6,99	6,99	
	2,57	1,58	
10	0	4	4
	0,00%	3,10%	3,10%
	0,00%	100,00%	
	0,00%	5,00%	
	1,52	2,48	
	-1,52	1,52	
	1,52	0,93	
2	3	3	6
	2,33%	2,33%	4,65%
	50,00%	50,00%	
	6,12%	3,75%	
	2,28	3,72	
	0,72	-0,72	
	0,23	0,14	
3	3	7	10
	2,33%	5,43%	7,75%
	30,00%	70,00%	
	6,12%	8,75%	
	3,80	6,20	
	-0,80	0,80	
	0,17	0,10	
4	10	4	14
	7,75%	3,10%	10,85%
	71,43%	28,57%	
	20,41%	5,00%	
	5,32	8,68	
	4,68	-4,68	
	4,12	2,53	
5	0	1	1
	0,00%	0,78%	0,78%
	0,00%	100,00%	
	0,00%	1,25%	
	0,38	0,62	
	-0,38	0,38	
	0,38	0,23	
6	5	4	9
	3,88%	3,10%	6,98%
	55,56%	44,44%	
	10,20%	5,00%	
	3,42	5,58	
	1,58	-1,58	
	0,73	0,45	
7	2	4	6
	1,55%	3,10%	4,65%
	33,33%	66,67%	
	4,08%	5,00%	
	2,28	3,72	
	-0,28	0,28	
	0,03	0,02	
8	3	3	6
	2,33%	2,33%	4,65%
	50,00%	50,00%	
	6,12%	3,75%	
	2,28	3,72	
	0,72	-0,72	
	0,23	0,14	
9	6	12	18
	4,65%	9,30%	13,95%
	33,33%	66,67%	
	12,24%	15,00%	

	6,84	11,16	
	-0,84	0,84	
	0,10	0,06	
Column	49	80	129
Total	37,98%	62,02%	100,00%

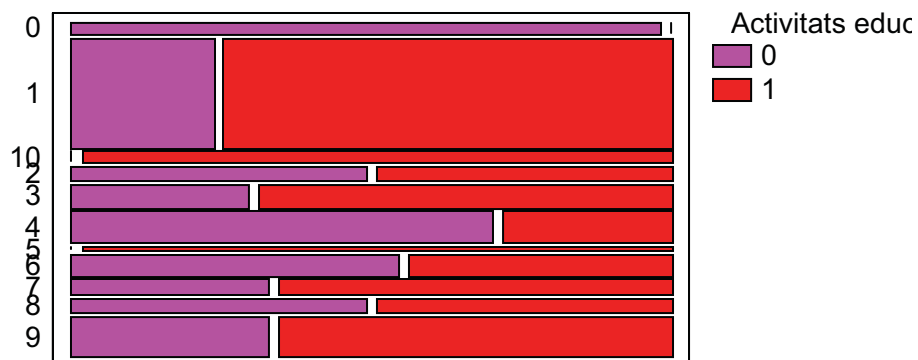
Cell contents:

Observed frequency  
 Percentage of table  
 Percentage of row  
 Percentage of column  
 Expected frequency  
 Observed - expected frequency  
 Contribution to chi-squared

The StatAdvisor

-----  
 This table shows how often the 11 values of Tipus occur together with each of the 2 values of Activitats educ. The first number in each cell of the table is the count or frequency. The second number shows the percentage of the entire table represented by that cell. The third number shows that cell's percentage of the row in which it falls. The fourth number shows that cell's percentage of the column in which it falls. The fifth number shows the expected frequency if row and column classifications are independent. The sixth number shows the difference between the observed and expected frequencies. The seventh number shows the cell's contribution to the chi-squared statistic used to test for independence between row and column classifications. For example, there were 5 times when Tipus equaled 0 and Activitats educ equaled 0. This represents 3,87597% of the total of 129 observations. If Tipus and Activitats educ are independent, the expected frequency in that cell would have been 1,89922. This is a deviation of 3,10078. The cell's contribution to the chi-squared statistic, 5,06249, is calculated from the frequencies according to  $(\text{observed}-\text{expected})^2/\text{expected}$ .

## Mosaic Chart for Tipus by Activitats educ



Crosstabulation - Tipus by Temporals

Analysis Summary

Row variable: Tipus

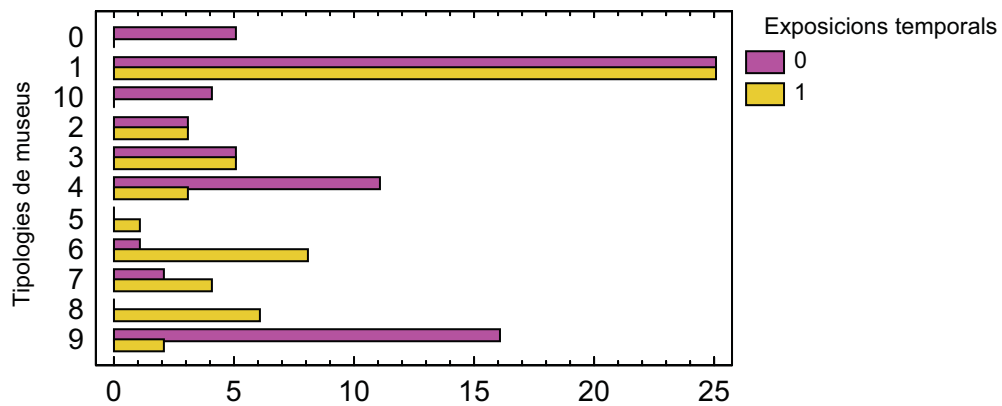
Column variable: Temporals

Number of observations: 129  
Number of rows: 11  
Number of columns: 2

The StatAdvisor

-----  
This procedure constructs a two-way table showing the frequency of occurrence of unique pairs of values for Tipus and Temporals. It constructs a 11 by 2 contingency table for the data and displays the results in various ways. Of particular interest is the test for independence between rows and columns, which you can run by choosing Chi-Square Test on the list of Tabular Options.

### ma de barres tipologies de museus per exposicions temporor



Frequency Table for Tipus by Temporals

	Temporals		Row Total
	0	1	
0	5 3,88% 100,00%	0 0,00% 0,00%	5 3,88%
1	25 19,38% 50,00%	25 19,38% 50,00%	50 38,76%
10	4 3,10% 100,00%	0 0,00% 0,00%	4 3,10%
2	3 2,33% 50,00%	3 2,33% 50,00%	6 4,65%

	3,35	2,65	
	-0,35	0,35	
	0,04	0,05	
3	5	5	10
	3,88%	3,88%	7,75%
	50,00%	50,00%	
	6,94%	8,77%	
	5,58	4,42	
	-0,58	0,58	
	0,06	0,08	
4	11	3	14
	8,53%	2,33%	10,85%
	78,57%	21,43%	
	15,28%	5,26%	
	7,81	6,19	
	3,19	-3,19	
	1,30	1,64	
5	0	1	1
	0,00%	0,78%	0,78%
	0,00%	100,00%	
	0,00%	1,75%	
	0,56	0,44	
	-0,56	0,56	
	0,56	0,71	
6	1	8	9
	0,78%	6,20%	6,98%
	11,11%	88,89%	
	1,39%	14,04%	
	5,02	3,98	
	-4,02	4,02	
	3,22	4,07	
7	2	4	6
	1,55%	3,10%	4,65%
	33,33%	66,67%	
	2,78%	7,02%	
	3,35	2,65	
	-1,35	1,35	
	0,54	0,69	
8	0	6	6
	0,00%	4,65%	4,65%
	0,00%	100,00%	
	0,00%	10,53%	
	3,35	2,65	
	-3,35	3,35	
	3,35	4,23	
9	16	2	18
	12,40%	1,55%	13,95%
	88,89%	11,11%	
	22,22%	3,51%	
	10,05	7,95	
	5,95	-5,95	
	3,53	4,46	
Column	72	57	129
Total	55,81%	44,19%	100,00%

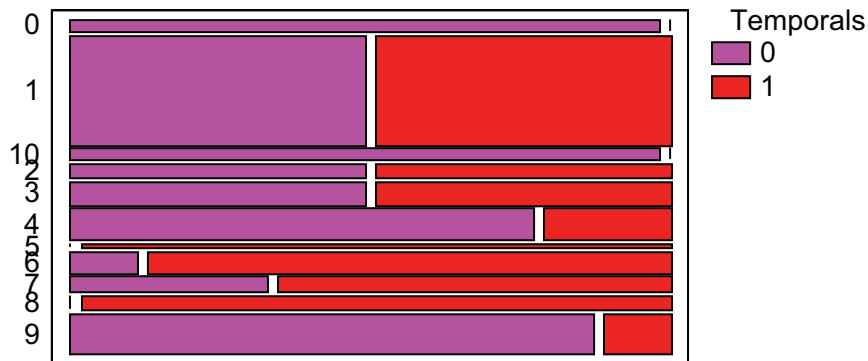
Cell contents:

Observed frequency  
 Percentage of table  
 Percentage of row  
 Percentage of column  
 Expected frequency  
 Observed - expected frequency  
 Contribution to chi-squared

The StatAdvisor

-----  
 This table shows how often the 11 values of Tipus occur together with each of the 2 values of Temporals. The first number in each cell of the table is the count or frequency. The second number shows the percentage of the entire table represented by that cell. The third number shows that cell's percentage of the row in which it falls. The fourth number shows that cell's percentage of the column in which it falls. The fifth number shows the expected frequency if row and column classifications are independent. The sixth number shows the difference between the observed and expected frequencies. The seventh number shows the cell's contribution to the chi-squared statistic used to test for independence between row and column classifications. For example, there were 5 times when Tipus equaled 0 and Temporals equaled 0. This represents 3,87597% of the total of 129 observations. If Tipus and Temporals are independent, the expected frequency in that cell would have been 2,7907. This is a deviation of 2,2093. The cell's contribution to the chi-squared statistic, 1,74903, is calculated from the frequencies according to  $(\text{observed}-\text{expected})^2/\text{expected}$ .

### Mosaic Chart for Tipus by Temporals



Crosstabulation - Tipus by Publicacions

Analysis Summary

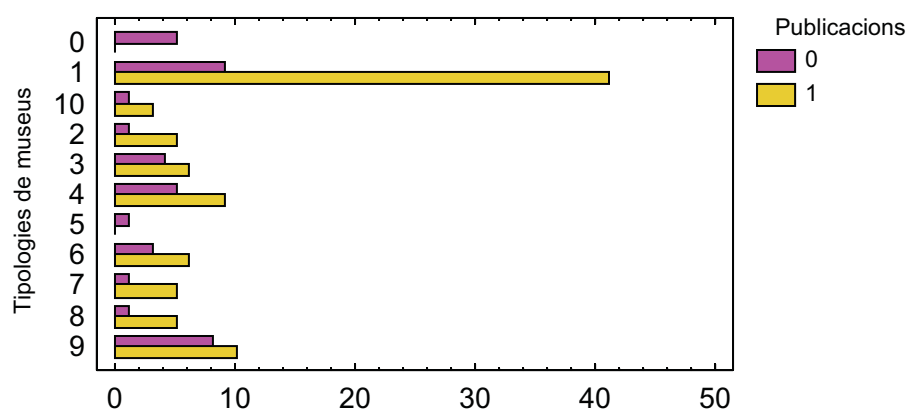
Row variable: Tipus  
 Column variable: Publicacions

Number of observations: 129  
 Number of rows: 11  
 Number of columns: 2

The StatAdvisor

-----  
 This procedure constructs a two-way table showing the frequency of occurrence of unique pairs of values for Tipus and Publicacions. It constructs a 11 by 2 contingency table for the data and displays the results in various ways. Of particular interest is the test for independence between rows and columns, which you can run by choosing Chi-Square Test on the list of Tabular Options.

## Diagrama de barres tipologies de museus per publicacions



Frequency Table for Tipus by Publicacions

	0	1	Row Total
0	5 3,88% 100,00% 12,82% 1,51 3,49 8,05	0 0,00% 0,00% 0,00% 3,49 -3,49 3,49	5 3,88%
1	9 6,98% 18,00% 23,08% 15,12 -6,12 2,47	41 31,78% 82,00% 45,56% 34,88 6,12 1,07	50 38,76%
10	1 0,78% 25,00% 2,56% 1,21 -0,21 0,04	3 2,33% 75,00% 3,33% 2,79 0,21 0,02	4 3,10%
2	1 0,78% 16,67% 2,56% 1,81 -0,81 0,37	5 3,88% 83,33% 5,56% 4,19 0,81 0,16	6 4,65%
3	4 3,10% 40,00% 10,26% 3,02 0,98 0,32	6 4,65% 60,00% 6,67% 6,98 -0,98 0,14	10 7,75%
4	5 3,88% 35,71% 12,82%	9 6,98% 64,29% 10,00%	14 10,85%

	4,23	9,77	
	0,77	-0,77	
	0,14	0,06	
5	1	0	1
	0,78%	0,00%	0,78%
	100,00%	0,00%	
	2,56%	0,00%	
	0,30	0,70	
	0,70	-0,70	
	1,61	0,70	
6	3	6	9
	2,33%	4,65%	6,98%
	33,33%	66,67%	
	7,69%	6,67%	
	2,72	6,28	
	0,28	-0,28	
	0,03	0,01	
7	1	5	6
	0,78%	3,88%	4,65%
	16,67%	83,33%	
	2,56%	5,56%	
	1,81	4,19	
	-0,81	0,81	
	0,37	0,16	
8	1	5	6
	0,78%	3,88%	4,65%
	16,67%	83,33%	
	2,56%	5,56%	
	1,81	4,19	
	-0,81	0,81	
	0,37	0,16	
9	8	10	18
	6,20%	7,75%	13,95%
	44,44%	55,56%	
	20,51%	11,11%	
	5,44	12,56	
	2,56	-2,56	
	1,20	0,52	
Column	39	90	129
Total	30,23%	69,77%	100,00%

Cell contents:

Observed frequency  
 Percentage of table  
 Percentage of row  
 Percentage of column  
 Expected frequency  
 Observed - expected frequency  
 Contribution to chi-squared

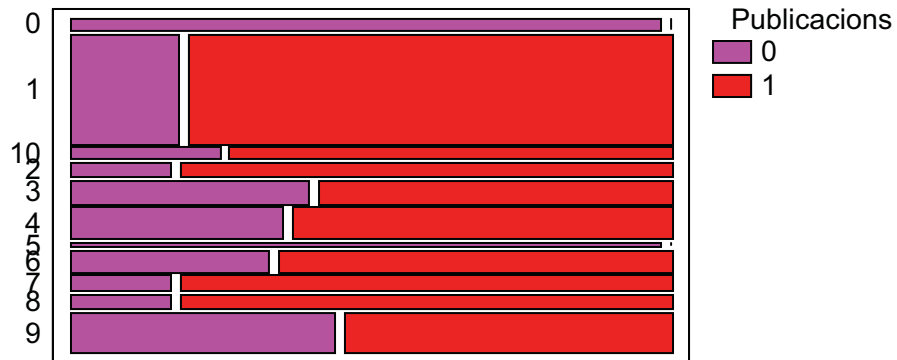
The StatAdvisor

-----  
 This table shows how often the 11 values of Tipus occur together with each of the 2 values of Publicacions. The first number in each cell of the table is the count or frequency. The second number shows the percentage of the entire table represented by that cell. The third number shows that cell's percentage of the row in which it falls. The fourth number shows that cell's percentage of the column in which it falls. The fifth number shows the expected frequency if row and column classifications are independent. The sixth number shows the difference between the observed and expected frequencies. The seventh number shows the cell's contribution to the chi-squared statistic used to test for independence between row and column classifications. For example, there were 5 times when Tipus equaled 0 and Publicacions equaled 0. This represents 3,87597% of the total of 129 observations. If Tipus and Publicacions are independent, the expected frequency in that cell would have been 1,51163. This is a



deviation of 3,48837. The cell's contribution to the chi-squared statistic, 8,05009, is calculated from the frequencies according to  $(\text{observed} - \text{expected})^2 / \text{expected}$ .

### Mosaic Chart for Tipus by Publicacions



## 16.5. Annex V. Imatges

Imatges de l'apartat 6.8. “Anàlisi dels models expositius dels equipaments museístics d’indumentària” del capítol del “Treball de camp”.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6





Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14





Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura22



Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura 29





Figura30



Figura 31



Figura 32





Figura 33



Figura 34

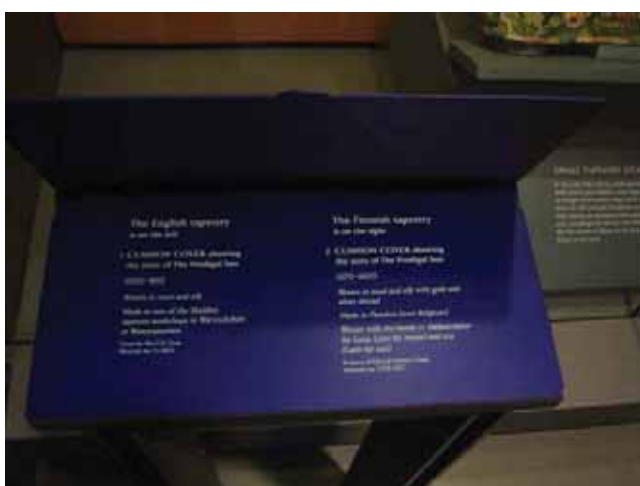


Figura 35



Figura 36



Figura 37

