



RECONSTRUCCIÓ HISTÒRICA:
FENOMEN SOCIAL DE
CONSERVACIÓ DE BÉNS
CULTURALS?



AUTOR Jordi Garrido Úbeda
NIUB 14736433
TUTOR Pere Beseran Ramon
ÀREA Conservació de Béns Culturals

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ

- Gnosce Te Ipsum
- Barcino Oriens: L'inici d'un viatge

PART I – GÈNESI I DEFINICIÓ

1. Posada en Situació
 - 1.1. L'Herència d'una Tradició
 - 1.2. El naixement de la reconstrucció
 - 1.2.1. Comme Il Faut
 - 1.3. La (In)Definició
 - 1.3.1. La *definitiva*
 - 1.4. L'arqueologia per experiment
 - 1.4.1. Dissonàncies

PART II – LA RECERCA DE L'AUTENTICITAT

2. La Reconstrucció Històrica en Societat
 - 2.1. Autenticitat o Realitat?
 - 2.1.1. *Farbs* Vs. *Hardcore*
 - 2.1.2. Qualitat o Quantitat?
 - 2.2. La Reconstrucció com a eina de Coneixement en Societat
 - 2.3. El Món Audiovisual

CONCLUSIONS

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCIÓ

GNOSCE TE IPSUM

“Aquells que controlen el present controlen el passat i aquells que controlen el passat controlen el futur” – George Orwell a 1984

Aquesta es una cita particularment encertada per a iniciar un treball el nucli del qual no és altre que la història i les maneres de relacionar-s’hi. “Reconstrucció històrica” trobem al títol, si bé no entrarem encara en la definició d’aquest terme ambigu, val la pena ressenyar la obvietat i és que aquesta reconstrucció històrica és una pràctica social estretament lligada al passat que combina elements tant complexos com la memòria, la fantasia, la recreació i la representació.

El present escrit, doncs, versarà entorn a un tema que ha estat poc tractat en termes acadèmics en el nostre àmbit cultural – Europa meridional – però que tanmateix està vivint una innegable puixança en els últims temps: la reconstrucció històrica¹.

En aquesta introducció, la intenció de l’autor no és altra que la de esclarir els motius que han portat a la investigació d’aquest camp de coneixement poc explorat i de fronteres difuses. Cal doncs, en primer lloc, definir el nexa personal amb aquesta activitat que hom anomena reconstrucció històrica.

Uns anys enrere, aproximadament sis, qui us escriu va participar del naixement del grup de recreació i divulgació històrica *Barcino Oriens*² en el sí de la Fundació Cultural Hostafranchs, on també s’hi troba adscrita l’Escola Joan Pelegrí, on vaig cursar tots els meus estudis fins a batxillerat. La iniciativa va sorgir de la experiència acumulada en diversos anys pel professor de llatí i cultura clàssica, Ricard Llop Altés, que en repetides ocasions havia visitat esdeveniments de recreació romana³ amb els seus alumnes – entre els quals es trobava el que escriu aquestes línies – que mostraven a la tornada una comprensió més profunda que no pas la que es podia desprendre d’una classe normal.

¹ En els primers apartats del que ha de ser el cos d’aquest estat de la qüestió es perfilarà amb precisió la definició i l’origen d’aquesta activitat que a priori pot semblar certament ambigua.

² Per a més informació visitar www.barcinooriens.cat

³ Aquests esdeveniments són, principalment les jornades de *Tarraco Viva* a Tarragona i la *Magna Celebratio Baetulonensis* a Badalona. Un cop creat i consolidat el grup *Barcino Oriens* es va procedir a crear unes jornades romanes pròpies: les *Barcino Colonia Romae* a Barcelona.

En vista de l'efecte que tot plegat tingué sobre els estudiants, el professor Llop va idear un projecte de grup en el que els membres del mateix fossin els estudiants, que haurien de fer tant tasques de recerca com de creació de material, sempre basats en un marc històric ben definit, i amb la intenció de mostrar-ho al públic com una activitat cultural propera i pedagògica.

El projecte va agafar cos i van ser uns quants els alumnes que s'hi van involucrar, donant lloc al que avui, anys després, és una entitat reconeguda per museus, com el Museu d'Arqueologia de Catalunya o el Museu de Badalona, i que ha participat en els esdeveniments més importants del país pel que fa a la recreació històrica romana, fent palesa una inversió de papers: els que foren un cop espectadors, ara són els protagonistes de l'acció.

És en aquest context, a mig camí entre el teatre i l'arqueologia experimental⁴, entre armadures i togues, on l'autor ha crescut i s'ha relacionat. Es dona doncs, que el motor que porta als prolegòmens d'investigació que és aquest treball no és res més que la genuïna curiositat i ànsia de conèixer més una cosa que és molt propera. En últim terme, el motiu de l'autor no és altre que aquell expressat per l'aforisme clàssic: *gnosce te ipsum*, coneix-te a tu mateix.

No obstant, la intenció del treball no és en absolut l'elaboració d'una apologia de la recreació històrica, ja que per aquesta finalitat no seria estrictament necessària la prospecció bibliogràfica. L'objectiu triat s'apropa més a l'elaboració d'una panoràmica on constin algunes de les veus principals que han reflexionat sobre el paper de la Reconstrucció Històrica com a fenomen social amb vocació de conservació de béns culturals immaterials com tradicions, rituals, activitats... Tot plegat sense oblidar el que és potser el principal problema que té aquesta pràctica: la definició i nomenclatura.

Un altre aspecte que és inherent a la reconstrucció o recreació històrica és el de commemorar esdeveniments. I és en aquesta dimensió on val la pena aturar-se, fer un pas enrere, i mirar amb perspectiva. Aquest text, com tots els textos escrits i per escriure, està lligat a un context polític i social que ens porta indefectiblement a parlar de l'any en què ens trobem, 2014, any en que es compleixen tres-cents hiverns des que

⁴ L'arqueologia experimental és una pràctica consistent en crear objectes seguint els procediments que s'haurien seguit en una altra època. Més endavant discutirem sobre la seva relació amb la recreació històrica.

les tropes borbòniques de Felip V varen envair la ciutat de Barcelona, amb la conseqüent aplicació del Decreto de Nueva Planta el 1716.

En motiu del tricentenari, arreu de Catalunya han sorgit progressivament una quantitat considerable d'associacions i agrupacions de gent que, de bona gana, es dedica a recrear amb més o menys encert el que en moltes ocasions s'ha descrit com l'*exèrcit català*: els diversos regiments de miquelets⁵ que lluitaren contra els felipistes en les diverses batalles que van tenir lloc en la Guerra de Successió durant els primers anys del segle XVIII.

És en aquest context en el que entra en joc un component d'alt contingut polític que aixeca molta polseguera que cal recordar que tot apropament al passat es fa des d'un present i aquest és, per tant, una interpretació. Així doncs tant l'*autenticitat* de les recreacions, el finançament, com el discurs que se n'extreu estan avui dia en el punt de mira juntament amb instal·lacions com el Centre Cultural del Born a Barcelona, on tenen lloc periòdicament activitats de recreació setcentista tant a peu de carrer com sobre les pròpies restes arqueològiques de l'antic barri de la Ribera. És segurament aquest últim fet, la barreja de recreació i restes reals el que més irritació suscita entre puristes, acadèmics i escèptics, i no sense motiu: posar un regiment d'homes armats – encara que sigui armament fictici, no deixen de ser objectes pesants i contundents – sobre un jaciment arqueològic de ben segur no n'és el millor pla de conservació.

Troblem doncs, un panorama sociopolític idoni per a la reflexió entorn al paper de la Recreació Històrica com a eina de divulgació cultural, de commemoració, d'entreteniment o fins i tot de propaganda política. No obstant, aquesta reflexió no pot tenir lloc sense primer traçar una genealogia de l'origen d'aquesta activitat i les diferents veus que l'han tractat. Tanmateix això comporta un problema, i és que en l'àmbit europeu meridional aquest ha sigut un tema molt poc tractat per teòrics o acadèmics. Això, doncs, ens porta a basar-nos en els assajos i articles escrits a ultramar, sobretot a les universitats anglosaxones.

És per aquest motiu que la major part de les fonts emprades per a la elaboració d'aquest estat de la qüestió parlen de recreacions i esdeveniments que han tingut lloc a Estats Units i al Regne Unit principalment, cosa que d'una banda bé pot ajudar a mantenir la

⁵ Alguns exemples de grups els podem trobar a www.miquelets.cat i a miqueletsgirona.weebly.com

distància amb una matèria tant propera, tanmateix, de l'altra, això no ha de ser obstacle per a traçar analogies amb el que succeeix al nostre territori i àmbit més pròxim.

BARCINO ORIENS: L'INICI D'UN VIATGE⁶

Ja s'ha dit que l'autor del present escrit forma part d'un grup de reconstrucció històrica, Barcino Oriens. Així doncs en aquesta primera part és necessari fer una petita presentació d'aquesta entitat i les seves tasques per tal d'oferir al lector el màxim d'eines per a l'enteniment dels motius que han portat a la elaboració d'aquest treball.

Aquest projecte va néixer de les mans d'un professor de llatí i cultura clàssica de l'escola Joan Pelegrí que va veure en les jornades de reconstrucció històrica romana que es duen a terme en la geografia catalana (*Tarraco Viva* a Tarragona, *Magna Celebratio* a Badalona, per exemple) o en territoris pròxims com el sud de França (a *Arelate*; Arlés, una de les jornades més importants d'Europa) una eina per a complementar la docència d'una gran utilitat.

Així doncs, en vista de que els alumnes que havien tingut l'oportunitat d'anar a algunes de les jornades comentades tendien a comprendre en un sentit molt més ampli i transversal la cultura clàssica, aquest professor de llatí; Ricard Llop i Altés, va optar en un primer moment per a organitzar un sopar anual (*Magna Cena Clelebratioque Romanae*) amb els seus alumnes en el que era *conditio sine quae non* anar vestit a la manera romana; de manera que cada alumne, seguint les explicacions donades a classe sobre el vestuari romà, s'havia de fer el seu propi vestit de ciutadà de l'Antiga Roma, així com elaborar el menjar seguint el receptari del cuiner clàssic Apici.

Resultant les edicions de la magna cena un èxit, una nova idea va començar a sorgir entre alguns dels alumnes i el professor Ricard Llop; tot plegat es podia portar a un nou nivell, un nivell en la línia del que s'havia vist a *Tarraco Viva* o a la *Magna Celebratio de Baetulo*. L'esborrany d'idea que va sorgir d'aquesta experiència va ser el que va propiciar la creació del projecte *Barcino Oriens*.

2009, aquest es l'any en que va tenir lloc la fundació de Barcino Oriens com a tal i el punt de partida des del que es va començar a treballar. En primer lloc calia un

⁶ La informació que es pot trobar en aquest apartat ha sigut extreta directament dels textos elaborats pel director del grup Barcino Oriens, Ricard Llop, a l'apartat "Qui Som" de la plana web del grup. LLOP, Ricard (director de Barcino Oriens). *Qui Som* [en línia]. Fundació Cultural Hostafranchs [consultat a 3-9-14] Disponible a: <http://www.barcinooriens.cat/p/membres.html>

recolzament legal, un marc en el que fos possible i viable la tasca i la voluntat no lucrativa del grup. La solució es va trobar a la Fundació Cultural Hostafrancs⁷, que va oferir als membres fundadors de la iniciativa els requeriments legals sol·licitats així com l'oportunitat de fer ús de les seves instal·lacions per a les tasques de reconstrucció històrica.

Havent enllestit els aspectes legals, es van començar a afrontar els primers reptes, que passaven per dissenyar un primer projecte per a una activitat de reconstrucció-divulgació entorn a la vida romana partint de la principi del *docere et delectare*⁸. El primer que es va fer en aquest moment va ser establir contactes amb la resta de grups de reconstrucció històrica i d'institucions relacionades amb aquest àmbit. L'acollida dels grups de reconstrucció històrica va ser bona, tant per part del Projecte Phoenix de Tarragona com el Grup *Thaleia* de Badalona.

Una d'aquestes institucions, la primera en confiar en el potencial de *Barcino Oriens* tot i la inexperiència, va ser el Museu d'Arqueologia de Catalunya, concretament la seva seu central a Barcelona, situada a la falda de Montjuïc. Amb motiu del cicle de conferències Cicerone⁹, que tractava diversos aspectes de l'alimentació al món clàssic, es va proposar a l'aleshores encara embrió de grup de reconstrucció històrica *Barcino Oriens* si era possible recrear un *convivium romanum*; un banquet romà, per a recolzar una de les ponències que tractava justament aquest tema.

Així va ser com es va gestar el primer projecte, que va acabar per representar-se la nit el 8 d'abril de 2010 amb resultats molt satisfactoris. Però per arribar a aquests resultats va ser necessària una tasca d'investigació entorn al món del vestuari i el mobiliari romans, així com el protocol que es donava en aquestes situacions; i per suposat també es va haver de crear tot el material necessari per a la representació.

Aquest material passava per tot el vestuari, tant masculí com femení, (túniques, togues, *palliums*, *subligaculum*...) així com els objectes necessaris, com per exemple el

⁷ La Fundació Cultural Hostafrancs es va crear el 1984 arrel dels diversos moviments socials que es donaren entorn al Centre Montserrat-Xavier i l'Ateneu Montserrat (actuals Escola Joan Pelegrí), ambdós fundats per l'ordre religiosa dels jesuïtes a principis del s XX al barri obrer d'Hostafrancs. Extret de la pàgina web de la FCH; www.fch.cat

⁸ Terme emprat a la Roma antiga per grans oradors i escriptors com Ciceró o Horaci, fent referència a la tasca dels historiadors, que amenitzaven la lectura dels textos històrics amb una narració fluida i dinàmica.

⁹ El Cicle de Conferències Cicerone es va dur a terme al MAC entre el 2010 i el 2011. Extret de la plana web del MAC: www.mac.cat

triclinium, amb les seves parets pintades basant-se en el segon estil de pintura pompeiana, també un larari on dur a terme les cerimònies religioses domèstiques, i també guants per a la boxa romana¹⁰.

Havent dut a terme una primera recreació que va tenir una molt bona acollida tant pel públic expert en la matèria com pel públic *amateur*, la Fundació Cultural Hostafrancs va fer un vot més de confiança cap al grup i va cedir un magatzem per a poder guardar-hi el material que s'anava creant sense que aquest es degradés ni patís cap destrossa.

Això va permetre que al 2011, aquest cop amb motiu d'una exposició entorn al vidre que el Museu Arqueològic ofería, el grup de reconstrucció històrica *Barcino Oriens* recreés per segon cop el seu *convivium romanum* al mateix emplaçament, durant la Nit dels Museus (14 de Maig). Aquest cop s'hi van incorporar algunes millores, com la música, un aspecte crucial a l'antiguitat clàssica ja que qualsevol esdeveniment anava acompanyat de la melodia d'un aulos o una lira¹¹.

La revista Àuriga, publicació dedicada a la difusió i divulgació del patrimoni grecorromà a Catalunya, cada any concedeix diversos premis a projectes de caire acadèmic o docent que estiguin en relació amb la cultura clàssica al nostre territori. Havent representat el *convivium romanum* al MAC, el director de *Barcino Oriens* va decidir presentar el projecte al jurat de la revista, i arribant a publicar-hi dos articles. Els jurats van fallar en favor del grup de recreació romana i li van concedir el premi Didascàlia a la experiència docent de 2010.

Paral·lelament a la col·laboració amb el Museu d'Arqueologia de Catalunya, es van anar establint diversos contactes amb els grups més pròxims, el més important d'ells el del grup Thaleia, amb més de 10 anys d'experiència en la reconstrucció històrica, que va ser un recolzament determinant a l'hora de negociar tant amb la fundació com amb l'Associació de Comerciants de Creu Coberta la celebració d'unes jornades de reconstrucció històrica romana.

¹⁰ La boxa romana es va incorporar al final d'aquesta recreació com a un oferiment del patrici amfitrió als seus convidats; a l'igual que feien en major escala els grans polítics romans organitzant lluites de gladiadors o curses de cavalls per al divertiment del poble.

¹¹ Si bé és cert que no s'ha trobat cap mena de partitura ni d'anotació musical de l'època, sí que s'han conservat restes dels instruments que es feien servir, i arrel d'aquests s'han dut a terme estudis sobre la capacitat melòdica dels mateixos i a partir d'aquí s'ha intentat recrear una música que s'apropi en certa manera a com aquesta deuria ser a l'antiguitat clàssica. Un grup de reconstrucció referència en aquest àmbit són els *Ludi Scaenici*, que han editat un parell d'àlbums de música romana.

L'Associació de Comerciants de Creu Coberta ja celebra un "mercat medieval" durant l'any i dona uns resultats raonablement bons; així que van creure oportú treure rèdit de les jornades de reconstrucció històrica de la mateixa forma; muntant un mercat en aquest cas d'ambientació romana. Aquest va ser el principal escull a salvar en les negociacions dutes a terme entre la Fundació Cultural Hostafranchs com a ens mare de *Barcino Oriens* i l'Associació de Comerciants. Gràcies a la determinació de la Fundació per a oferir un contingut amb rigor històric i el recolzament rebut per part del grup *Thaleia*, les primeres jornades de reconstrucció històrica romana de Barcelona van tenir lloc a Hostafranchs sota el nom de *Barcino Colonia Romae*, el cap de setmana del 18 i 19 de juny del 2011.

Val a dir que es van fer en paral·lel a un mercat d'ambientació històrica romana, ja que l'aportació econòmica de l'Associació de Comerciants és imprescindible per a la celebració i aquests posaven com a condició *sine quae non* la presència d'un mercat d'aquestes característiques per tal de cobrir despeses. Tot i això es va aconseguir que quedés molt ben diferenciat allò que era reconstrucció històrica d'allò que no ho era.

Amb motiu de les *Barcino Colonia Romae*, el grup *Barcino Oriens* va dur a terme un dels seus primers treballs d'investigació dedicat a la divulgació; el disseny de la exposició *Officia et Tabernae Romanorum: Botigues i oficis de l'antiguitat romana als nostres dies*. Aquesta constava de vint-i-tres roll-up, el primer dels quals introdueix el món del comerç, les botigues i els mercats a l'antiga Roma i a les seves colònies com *Barcino*, *Tarraco* o *Emporiae*; els 22 següents passen al lector pels carrers de qualsevol ciutat romana en la qual podem trobar els oficis i els botiguers, els artesans i els tallers que donaven vida i feien bategar l'*urbs* diàriament.

Aquesta humil exposició va ser elaborada gràcies al patrocini d'entitats estretament relacionades amb la reconstrucció històrica al nostre país i amb les que ja s'havia establert un contacte previ; com poden ser Tarraco Viva, el Museu de Badalona, el Museu d'Arqueologia de Catalunya, el Museu d'Història de Catalunya o la pròpia Escola Joan Pelegrí.

Les *Barcino Colonia Romae* es van celebrar per segon cop el juny de 2012 on es va poder augmentar la presència de grups de reconstrucció històrica; a més de *Thaleia*, els principals col·laboradors, també van participar-hi els *Propugnatores Barcinonensis*, un

grup de nova creació dedicat a l'antiguitat tardana en l'aspecte militar, així com el Projecte Fènix de Tarragona amb un espectacle dedicat a la dansa i la poesia a Roma.

La celebració de les primeres *Barcino Colonia Romae* van tenir una importància crucial en la història del grup, ja que gràcies a aquestes es van enfortir les relacions amb el grup Thaleia de Badalona fins al punt que aquests convidaren al grup Barcino Oriens a participar a la propera *Magna Celebratio* de Badalona, celebrada anualment entorn al mes de Maig.

Òbviament, per a un esdeveniment de tal importància, representar de nou el *convivium romanum* no era una opció, doncs Joan Mayné, director del Museu de Badalona i organitzador de la Magna Celebratio va posar com a condició que es fes un nou espectacle *ex professo* per a ser representat al *decumanus maximus*¹², dins les restes romanes del Museu de Badalona. En aquest cas, i prenent com a punt de partida els coneguts relleus de l'Ara Pacis Augustae, es va optar per a representar una *Pompa Sacra*, una processó religiosa que culminaria amb un sacrifici en honor als déus.¹³

El fet de participar en una de les principals jornades de reconstrucció històrica del nostre territori va suposar un salt qualitatiu de grans proporcions. Però abans d'aquest ja es va donar un primer salt qualitatiu fruit de la fortuna, la obtenció dels vestits necessaris per a vuit legionaris¹⁴, un oficial menor i un centurió. Això va permetre ampliar la gamma de recreacions que el grup podia dur a terme de forma exponencial, i també va propiciar el contacte amb nous grups de recreació; entre ells el grup JANO Reconstrucción Històrica (Santander).

Aquest va ser el contacte que va determinar que Barcino Oriens tingués, en tan sols tres anys de recorregut, la oportunitat inestimable de participar les jornades romanes més importants de l'Estat i unes de les més importants del sud d'Europa; Tarraco Viva. El grup JANO preparà diverses recreacions per als dies clau de Tarragona, però degut a una sèrie d'imprevistos no va poder comptar amb tots els seus membres, així que va

¹² El *decumanus maximus* era un dels dos carrers principals sobre els que s'organitzaven les ciutats romanes de nova planta, seguint un traçat hipodàmic o ortogonal. Juntament amb el *cardo maximus* creaven els dos eixos entorn als quals creixia el nucli urbà, i al seu encreuament s'hi situava habitualment el fòrum juntament amb el temple. Actualment és una de les parts principals del Museu de Badalona.

¹³ La *Pompa Sacra* serà explicada més endavant, com a exemple del mètode de treball de Barcino Oriens.

¹⁴ Vuit eren els legionaris que formaven un *contubernium*, la unitat més petita de la Legió a l'antiga Roma. Vegeti al s IV parla del funcionament de l'exèrcit a les centúries anteriors i es refereix al *contubernium* com a grup de 8 soldats sota el comandament d'un *optio* (oficial menor) que durant la campanya militar dormien sota una mateixa tenda.

proposar a alguns membres de *Barcino Oriens* de col·laborar amb ells suplint les baixes. Això va suposar que els membres que van anar a Tarragona van tenir l'oportunitat de practicar l'*Ars Dimicandi*¹⁵ a l'arena de l'amfiteatre de Tarraco, a més de participar juntament amb altres grups en la gran *pompa triumphalis* celebrada cada any amb totes les legions de reconstrucció que es troben a Tarraco Viva.

En l'actualitat, el grup es troba immers en una varietat de petits projectes de recreació que toquen diversos aspectes de la vida a l'antiga Roma: des de la medicina a la cosmètica i música, sense oblidar l'exèrcit – la legió- i la gladiatura, oferint un ventall tant ampli com és possible de la societat romana en època del Baix Imperi.

¹⁵ *L'Ars Dimicandi* és, literalment, l'art de la lluita. S'emprava aquest terme per a denominar la gladiatura. Actualment hi ha un grup de recreació italià que es dedica exclusivament als gladiadors anomenat *Ars Dimicandi*.

PART I: GENEALOGIA I DEFINICIÓ

1. POSADA EN SITUACIÓ:

1.1 L'HERÈNCIA D'UNA TRADICIÓ

El passat és un bagatge que com a societat tots portem a les nostres espatlles, i en aquesta condició de bagatge és on hom decideix què fer-ne, sigui ignorar-lo, aprendre'n o fer-se'l seu.

És necessari doncs, abans d'entrar pròpiament a parlar de les diverses consideracions dutes a terme entorn a la reconstrucció històrica com a fenomen de conservació de béns culturals, traçar un breu arbre genealògic, una panoràmica que mostri el camí que ha portat fins a aquest escenari al que ens encarem en l'elaboració del present treball.

Al llarg de la història, s'ha revisitat el passat de formes molt diverses, però segurament una de les més usuals és la còpia directa del predecessor – així funcionaven també els tallers artístics - si bé aquesta qualitat de *reproducció* és normalment un motiu de valoració a la baixa per part del món acadèmic ja que es tendeix sempre a valorar més un original que un duplicat o un facsímil. Tanmateix val a dir que avui dia coneixem la Bíblia i textos com l'Iliada a base de transcripcions, de còpies, pel que podem concloure que la nostre consciència del passat està basada principalment en còpies, reflexions i impressions posteriors.¹⁶

Des d'antic, l'home sempre s'ha relacionat amb el passat de maneres diverses i amb intencions múltiples, però sempre vàlides. En temps de Roma trobem una manera singular de recrear o reconstruir temps passats: els combats de gladiadors. Aquest celebrat espectacle de l'antiguitat enfrontava a diferents combatents que representaven els pobles conquerits per l'Imperi, així doncs es podien veure combats entre guerrers tracis i gals, entre grecs i nubis, etc.¹⁷ A més també es recreaven passatges específics de les principals guerres i batalles lliurades – i habitualment guanyades – per les Legions romanes a mode de commemoració i enaltiment del poder militar i polític de la República (i posteriorment de l'Imperi).

Durant tota l'Edat Mitjana se segueixen donant revisitacions del passat, si bé és cert que potser no a la manera romana, a mode de commemoracions i similars, sinó en una forma

¹⁶ LOWENTHAL, David. *El Pasado es un país extraño*. Madrid: Akal. 1998. p. 418.

¹⁷ CAGIGAL, Ricardo. *Gladiator: Luchar para vivir en un oficio peligroso*. Santander: Jano Reconstrucciones Históricas, 2010. pp. 80-98.

diferent, reinterpretant una i altra vegada uns textos que eren considerats com a històrics – a més de sagrats. Les Sagrades Escripures i tot el que en elles podem trobar: guerres, plagues naixements, defuncions... tot ho podem trobar il·lustrat en llibres miniats i pintures murals. Tot sense deixar de banda les cròniques, que també mostraven interpretacions diverses del passat tant en versió escrita com il·lustrada.¹⁸

És a partir del Renaixement, amb la recuperació a gran escala dels textos clàssics quan s'agafa una certa consciència històrica i es donen les primeres reproduccions – imitacions de la manera de fer grecoromana –, recreant escultures ja no a mode de commemoració, ja no reproduint les obres en sí, sinó adoptant-ne l'estil, creant així peces que deixen de ser còpies per ser purs originals amb el seu propi valor artístic – com també ho eren les escultures romanes que copiaven originals grecs. Tot sense oblidar que aquesta *renovatio* de l'antiguitat va tenir diversos episodis durant tota l'edat mitjana ja des de l'època de Carlemany i la seva cort.¹⁹

No obstant és a finals del segle XVIII quan es comença a mirar a l'antiguitat amb una concepció més propera a la actual; amb l'aparició de l'incipient romanticisme i sobretot, amb el daltabaix cultural i social que va suposar la Revolució Francesa el 1789, despertant l'interès per la Història i per la pintura d'assumptes històrics. També es van recuperar estils arquitectònics, com el gòtic – que retornà en forma de neogòtic –, estil pel que es va despertar un gran interès acadèmic i en el que multitud d'arquitectes van desenvolupar teories, entre ells, a destacar-ne el francès Eugène Viollet-le-Duc.²⁰

Trobem doncs en aquesta mirada enrere dues postures que ofereixen visions oposades respecte a l'actitud que s'ha d'emprendre vers la conservació d'un patrimoni²¹. David Lowenthal, historiador i geògraf l'obra del qual és una de les que ha aprofundit amb més decisió en la reconstrucció històrica, dedica a la seva *magnum opus*, de manera consecutiva, dos apartats per a la Reconstitució i per a la Protecció²², on s'hi tracen les

¹⁸ HASKELL, Francis. *La Historia y sus Imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Madrid: Alianza Editorial, 1994. pp. 77-79, 192-198.

¹⁹ PANOFSKY, Erwin. *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

²⁰ GOMBRICH, Ernst H. *La Historia del Arte*. Londres: Phaidon, 2012. p. 485.

²¹ Si bé és cert que en aquest cas concret es tracta de la conservació i restauració d'obres arquitectòniques, també ho és que és un concepte aplicable a la resta de les arts i, per extensió a qualsevol bé cultural; com fa patent el propi Lowenthal en el seu assaig, juxtaposant els diversos conceptes de conservació, restauració, còpia i reconstrucció històrica.

²² LOWENTHAL, David. *Op Cit.* pp. 393-412.

línies principals del que va ser el gran debat de la conservació i restauració artístiques al segle XIX.

Això, combinat amb el fet de que el propi autor britànic inclou en la seva definició de reconstrucció històrica la següent comparació: “De la mateixa manera que els restauradors, els reconstructors comencen amb elements coneguts i han d’omplir els buits d’allò típic, probable i inventat²³”, ens porta ineludiblement a parar la nostra mirada sobre el conceptes de conservació i restauració en època romàntica. Tradicionalment la intervenció sobre els béns culturals – principalment edificis en aquest cas- no s’encaminava a la recuperació d’un original, sinó que en base als criteris predominants en cada moment històric, s’optava per un o altre procediment, sempre tenint en compte les circumstàncies espai-temporals. És a les dècades centrals del segle XIX, amb la corresponent consolidació i reconeixement del monument com a documentació amb valor històric, que tindran inici les primeres reflexions profundes sobre quina postura adoptar davant l’evidència del pas del temps sobre un edifici.²⁴

Aquestes dues tendències es poden situar clarament en dues potències culturals europees de primer ordre com son Anglaterra i França, i afinant encara més, es poden personificar en les figures de John Ruskin i Eugène Viollet-le-Duc respectivament. En el cas de Ruskin es defensa la conservació del monument en l’estat en què es trobi, prevenint-ne la degradació, mentre que en el cas de Viollet-le-Duc s’opta per una intervenció directa sobre el monument reconstituint les parts danyades i tornant-lo a l’esplendor original.

Val a dir que aquestes dues visions contraposades es deuen, evidentment, a dos contextos molt diferenciats en els citats països: d’una banda una França sumida en un clima polític convuls fruit de la Revolució de 1789 i del posterior mandat de Napoleó, i de l’altra trobem una Anglaterra que viu centrada de manera virtualment exclusiva en la Revolució Industrial, relegant els seus monuments i patrimoni a un segon o fins i tot tercer pla.

²³ *Ídem*. p. 418.

²⁴ MARTÍNEZ JUSTÍCIA, M^a José; SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo; SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Leonardo. *Historia y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*. Madrid: Tecnos. 2008 p. 225.

Ruskin va publicar els seus postulats en la conservació dels monuments en el seu llibre “The Seven Lamps of Architecture”²⁵, on la *restauració romàntica* es va definir al complet, comptant amb influències clarament visibles del pintoresquisme propi de la tradició britànica. En el seu discurs queda sobreentès el tema de la memòria, que al segle XIX adquireix significats múltiples. Per a ell, la memòria es *conditio sine quae non* per a l’existència de la història, ja que són les seves petjades les que doten de sentit no només al monument, sinó al desenvolupament del seu context. No obstant, apunta també que aquesta història pot ser negada o cancel·lada pel propi ésser humà: voluntàriament es poden esborrar les petjades en nom d’un fals progrés i una desmesurada passió per l’actualitat.²⁶

La restauració doncs consistirà per Ruskin en la conservació de les èpoques passades com la més preciosa de les herències ja que els monuments posseeixen un caràcter commemoratiu i fonamental en sentit etimològic, i per aquest motiu s’han de mantenir en la seva autèntica fisonomia. El teòric anglès definia la intervenció restauradora com:

*la més absoluta destrucció que un edifici pot patir: una destrucció després de la qual no queden restes que unir; una destrucció que s’acompanya de falses descripcions d’allò destruït.*²⁷

A l’altra cara de la moneda trobem inevitablement a l’arquitecte francès per antonomàsia, Viollet-le-Duc i el seu Dictionnaire raisonné de l’Architecture française du XIe au XVIe siècle, on veiem de manera esquemàtica i diàfana els seus postulats vers la restauració, que encaixen molt millor amb el concepte de *reconstrucció* entorn al qual gira el present treball.

Viollet-le-Duc interpreta la restauració – i l’arquitectura – des d’un punt de vista molt més racionalista que no pas Ruskin, cosa que combinada amb la convivència que es va donar entre el neoclassicisme de finals del segle XVIII i el romanticisme incipient de principis del XIX va donar lloc a la conseqüent posada en valor dels monuments com a document d’importància històrica. Aquest era doncs un terreny idoni on assentar els fonaments de la seva pròpia teoria de l’arquitectura i el seu concepte de d’intervenció

²⁵ RUSKIN, John. *The Seven Lamps of Architecture*. Londres, 1849, ed. Espanyola: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1989.

²⁶ MARTÍNEZ JUSTÍCIA, M^a José et al. *Op Cit.* p. 235.

²⁷ RUSKIN, John. *Op.Cit.* p. 219.

restauradora de perfil actiu²⁸; una restauració “estilística” que es val d’un “mètode filològic” que porta a la reconstrucció total del monument en qüestió a través de l’analogia. La definició de *restauration* del seu *Dictionnaire raisonné...* diu:

*La paraula i l’acció són modernes. Restaurar un edifici no es conservar-lo, refer-lo o reparar-lo, es restituir-lo a un estat complet que pot ser que no hagi existit mai.*²⁹

La importància de la doctrina restauradora de Viollet-le-Duc queda doncs justificada en tant que pertany a una teoria general de l’art que aconsegueix conciliar sentiments totalment romàntics i principis purament racionalistes.

És en aquesta línia de “tornar a l’estat d’esplendor passat” o de restauració estilística on Lowenthal fa èmfasi en l’apartat previ a la reconstrucció pròpiament dita i en la definició de la mateixa. De fet, cita com el públic general, la població, rep de bon grat aquest tipus de reconstitucions arquitectòniques, ja que en gran part, la societat no té la preparació suficient per apreciar el passat només en el seu estat fragmentari. És la reconstitució el que fa aquestes pedres coherents i evocadores. Un exemple molt il·lustratiu és el d’Arthur Evans, qui, després d’excavar Knossos, va restaurar-ne el palau per a fer-lo comprensible; si bé cal dir que aquesta reconstrucció era errònia, però va ajudar a gran quantitat de turistes que amb finalitats culturals es van desplaçar fins a Creta a interpretar i comprendre el lloc.³⁰

²⁸ De fet, Lowenthal titlla les intervencions de Viollet-le-Duc de “Reconstitucions” en tant que l’arquitecte francès remodelava el passat en funció del que esperava d’aquest. LOWENTHAL, David. *Op Cit.* pp. 397-402.

²⁹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. “Restauration” a *Dictionnaire raisonné de l’Architecture française du XIe au XVIe siècle*, París, 1854-1868 (10 vols.), vol. VIII, edició de MOREL, E., pp. 14-34.

³⁰ LOWENTHAL, David. *Op Cit.* p. 400.

1.2 EL NAIXEMENT DE LA RECONSTRUCCIÓ

La reconstrucció històrica com a tal, tot i els citats precedents teòrics, no troba el seu inici al Vell Continent, sinó que ho fa a Estats Units. És allà on es dona una relació més estreta amb la *living history* o el *reenactment*³¹, ja que al país de Lincoln i Kennedy les reconstruccions i recreacions són *conditio sine quae non* de la participació popular en la història: cada any es celebren múltiples batalles de la Guerra de Secessió (1861-1865) i de la Guerra d'Independència (1775-1783) com a actes d'afermament nacional i cultural. A més, aproximadament vuit-cents museus a l'aire lliure programen amb regularitat activitats de reconstrucció o "història viva".³²

Tanmateix, els primers exemples de reconstrucció històrica que trobem documentats es remunten a temps paral·lels als dels antecedents teòrics citats: a les dècades centrals del segle XIX. Va ser a l'estat de Nova York, entre els anys 1848 i 1860, quan van tenir lloc una sèrie de "recreacions"³³ de la mà del reverend Henry W. Beecher, qui era avesat a donar tocs de teatralitat als seus sermons religiosos. Aquestes "recreacions" consistien en representacions ritualitzades d'una venda d'esclaus en la que el religiós recaptava fons per a l'alliberament d'esclaus reals, normalment apel·lant directament als sentiments del públic, que era òbviament abolicionista convençut i més encara en els anys pre-bèl·lics en què estem situats.³⁴

Així doncs, el reverend H.W. Beecher duia a terme una activitat reivindicativa i a priori altruista com es recaptar fons per a l'alliberament d'esclaus a través de la recreació d'una falsa venda d'aquests. No obstant aquestes primeres mostres de recreacions no estan exemptes de polèmica ja que posteriorment s'han trobat fonts que indiquen que els esclaus escollits per a ésser alliberats es limitaven normalment a dones i els seus fills, sempre mestissos, de pell més aviat clara. Per aquest motiu es creu que fins i tot en

³¹ És molt il·lustrativa la manera en la què els americans anomenen en anglès la reconstrucció històrica: d'una banda *reenactment*, terme que equivaldria a 'recreació', 'tornar a representar' i de l'altra *living history*; història vivent, història viva. Aquest últim terme, la història vivent és segurament el que millor representa la funció veritable de la reconstrucció històrica, la qual serà tractada degudament en els següents apartats.

³² LOWENTHAL, David. *Op Cit.* pp. 419-423 A tall d'exemple és reveladora la dada que ens proporciona el citat antropòleg: durant la celebració del bicentenari de la Independència dels EUA, el 1976, es van "repetir" pràcticament totes les batalles de la guerra. Els participants varen invertir grans sumes de diners en uniformes i equipament, arribant a cotes de cert *fanatisme* designant a historiadors que els hi proporcionessin informació acurada sobre moviment de tropes en combat.

³³ Són recreacions en tant que imitaven un fet, no obstant aquest fet no era un fet passat, sinó un de contemporani, la venda d'esclaus.

³⁴ Podem, doncs, parlar d'un origen de la reconstrucció històrica que es fonamenta en la mescla del ritual i la fe en formes que fàcilment ens poden remetre al teatre religiós.

aquests primers actes de commemoració-altruisme hi havia al darrere un racisme molt lligat a la cultura nord-americana.³⁵

La més sonada d'aquestes representacions consta a l'article citat de M. Auslander, fou la que tingué lloc el 5 de febrer de 1860 a l'església congregacional de Plymouth del reverend Beecher a Brooklyn. En aquesta cerimònia es va *salvar* una nena de nou anys coneguda com a Pinky pel preu de 900 dòlars de l'època; i en aquest cas consta que el religiós va estipular que de no ser alliberada, la criatura seria probablement venuda i entregada a l'explotació sexual, així que els creients tenien una oportunitat de redempció dels pecats de les seves ànimes en el salvament d'aquesta jove.

Aquesta recreació va ser particularment comentada a nivell nacional, ja que en ella hi van participar ex-esclaus reals; un d'ells el interpretant el rol de comerciant o negrer. Aquest fet no va passar inadvertit, que un home que temps enrere havia estat venut al la plaça de Charleston recreés aquest esdeveniment va suscitar comentaris iracunds com "I així continuava, imitant la pràctica del tràfic infernal del que tantes persones assistents n'havien sigut víctimes".³⁶

No és estrany doncs, que siguin molts els autors que ressenyen aquests actes – en concret els que tenen a veure amb la Guerra de Secessió i sobretot amb l'esclavitud als EUA- com a esdeveniments que adapten el passat amb tendències nacionalistes en alguns casos.³⁷

No obstant, i com acostuma a passar en l'àmbit anglosaxó, aquestes pràctiques a EUA ràpidament van creuar l'Atlàntic per arribar al vell continent a través del Regne Unit, on ja hi havia una tradició considerable de recreació d'esdeveniments en època isabelina i victoriana, en particular actes com el torneig medieval d'Elinton, el ball de màscares del palau de Buckingham – al que els victorians assistien abillats d'època isabelina -, i tot sense oblidar el creixent culte a l'edat mitjana i per extensió a tot allò relacionat amb la cavalleria i allò *cavalleresc* que es va donar sota el regnat de la reina Victoria.³⁸

³⁵ AUSLANDER, Mark. Touching the Past: Materializing Time in Traumatic "Living History" Reenactments. *Signs and Society*, Vol. 1, No. 1 (2013) pp. 161-183.

³⁶ *Ibidem* p. 168.

³⁷ Aquests autors són, entre d'altres: David Lowenthal, Richard Handler, William Saxton, Mark Auslander i Robert Saxton. Als seus llibres i articles corresponents, tots coincideixen a destacar la visió esbiaixada que es dona a determinades recreacions sobre el període citat, no obstant també apunten que això és degut a una inevitable disjunció entre passat i present.

³⁸ LOWENTHAL, David. *Op Cit.* p. 425.

Tanmateix, val a dir que aquestes beceroles de la recreació tenen poc a veure amb el que avui entenem com a reconstrucció històrica, si bé tots els citats tenen en comú el fet de ser una manera alternativa de relacionar-se amb el passat històric, en la majoria de casos no hi ha un estudi documentat previ a la reconstrucció, sinó que s'opta per una recreació ideal o simplement *inspirada* en el passat.

1.2.1 COMME IL FAUT

Amb l'anterior apartat han quedat traçades les que serien les bases sobre les que s'assenta la reconstrucció històrica actual, més estretament lligada a la didàctica, als museus i similars. A mitjans del segle XIX es van donar els fets ja esmentats de les recreacions a banda i banda de l'Atlàntic amb diferents propòsits i tarannàs, i és a finals de la mateixa centúria quan trobem exemples dels primers museus on s'empra la reconstrucció històrica com a material didàctic.

Curiosament no va ser ni a Estats Units ni a Gran Bretanya on es va donar el primer dels casos de museïtzació de la reconstrucció, sinó que va ser en terres nòrdiques, a Suècia a finals del segle XIX. Arthur Hazelius, estudiós i folklorista suec molt implicat en la promoció d'una consciència nacional sueca, va introduir al museu de Skansen a Estocolm una sèrie "d'exhibicions vivents" en les quals una dotzena de recreadors convidaven als visitants a vagar entre diverses cases rurals reconstruïdes, artesanía i productes artístics diversos, tot sense oblidar les cançons populars quasi oblidades.³⁹

Al mateix temps, al tombant de segle del XIX al XX, també van sorgir a EUA projectes molt similars, com la Casa de John Ward de l'Institut d'Essex, un dels primers emplaçaments on els guies del propi museu es van començar a vestir d'època amb la intenció inequívoca d'oferir una experiència històrica millorada.⁴⁰

No va ser fins a les dècades dels anys 20 i 30, però, quan van quedar instaurades als Estats Units les maneres de fer que encara continuen avui dia, les interpretacions i recreacions històriques com a presentacions públiques de la història del país. Fou de la mà dels magnats Henry Ford i John D. Rockefeller

³⁹ GLASSBERG, David. Living in the past. *American Quarterly*, Vol. 38, No.2 (1986) p. 305.

⁴⁰ *Ibíd.*

Jr., que finançaren el complex de Wayside Inn i Greenfield Village i el Colonial Williamsburg respectivament, de la forma en la que va quedar establerta la manera de fer americana davant la història: sobrepasant de llarg el que podíem trobar a museus europeus tant en escala com en complexitat.⁴¹

Val a dir, però, que aquestes diferències entre recreacions es deuen no només a potencial econòmic, sinó a diferències a l'hora de posar en pràctica la reconstrucció històrica. Un exemple clar d'això és la crítica que es fa des del National Park Service dels Estats Units a la “poca implicació” d'alguns centres reconstruccionistes com el de Tatton Park a Chesire (Regne Unit): “Els encarregats del Tatton es comportaven més com a guàrdies que com a intèrprets; haurien de mostrar més les seves tasques com a donzelles o majordoms [els personatges que recreen] i parlar sobre aquestes. La cuina hauria de tenir aspecte de que s'hi treballa habitualment. Els guies haurien d'evitar les dates i fets per centrar-se en la condició humana dels participants⁴².”

Tanmateix, paral·lelament a la proliferació dels museus i institucions culturals involucrats en la reconstrucció històrica que veuen el seu zenit amb la Plymouth Plantation i Old Sturbridge Village de Massachusets, les Living History Farms de Iowa o els canadencs fortalesa de Louisbourg i Fort William, trobem altres mostres de reconstrucció històrica que parteixen d'una premissa diferent: els recreadors no tenien pas la intenció d' exercir un paper didàctic – com a mínim no en primera instància – sinó el que volien era confirmar o denegar hipòtesis a través de la reproducció. Això és, en poques paraules, les premisses que conformen el que es coneix com a *arqueologia experimental*.⁴³

Aquesta arqueologia experimental és molt probablement l'element clau per a que alguns estudiosos⁴⁴ a defensar la reconstrucció com a una subdisciplina històrica amb valor educatiu i d'investigació, ja que de les tres branques en les es pot

⁴¹ *Ibidem* pp. 305-306.

⁴² US NATIONAL PARK SERVICE. *Tatton Park Interpretive Study*. Cheltenham, Gloucester: Countryside Comission, 1975 pp. 31, 33-4. Citat a: LOWENTHAL, David. *Op Cit.* p. 425.

⁴³ LOWENTHAL, David. *Op Cit.* p. 425; GLASSBERG, David. *Op Cit.* p. 305; ANDERSON, Jay. *Time Machines: The World of Living History*. Nashville: American Association for State and Local History, 1984 pp. 86, 95.

⁴⁴ Jay Anderson seria el principal exponent d'aquesta llista, però també hi podríem afegir d'altres com l'antropòleg Richard Handler o el filòsof William Saxton.

dividir⁴⁵ – projecte educacional per a museus, arqueologia experimental i recreació commemorativa o de lleure – aquesta és la que té una base científica més sòlida i potent, cosa que la fa més susceptible de ser acceptada pels més escèptics en el tema. Tot i això, és àmpliament qüestionada pels sectors més crítics amb la reconstrucció històrica.

1.3 LA (IN)DEFINICIÓ

Living history, reenactment, recreació, reconstrucció històrica... Tots són termes emprats com a sinònims per a descriure una mateixa cosa, que hom ha optat anomenar “reconstrucció històrica” al llarg de tot el present treball per a oferir una unitat, i evitar així possibles confusions.

Davant el caràcter certament ambigu de les maneres que els diferents autors han escollit per a donar nom a aquest fenomen social estretament relacionat amb la història i la vida, s’ha considerat una necessitat dedicar un apartat d’aquest escrit on recollir les principals definicions del terme trobades als diversos estudis, articles i llibres consultats.⁴⁶

La primera de les definicions a que ens enfrontem és la traçada pel geògraf i sociòleg britànic D. Lowenthal, qui al seu llibre parla també de les reproduccions i imitacions – els facsímils – i de com aquests influeixen en la conformació del concepte d’història i en la creació del passat col·lectiu. De fet, traça una certa analogia entre els citats facsímils, que no són altra cosa que còpies d’una peça original, i les reconstruccions històriques, que aconsegueixen la mateixa funció, però reproduint accions passades.

*Las imitaciones reproducen los objetos del pasado; las reconstrucciones reproducen los acontecimientos pasados. [...] Los actores vivos repiten lo que se supone que se ha hecho en el pasado y las casas reconstruidas o reproducidas cuentan con “personal reproducido” o “seres humanos hechos objetos”. De igual forma que los restauradores, los reconstructores comienzan con elementos conocidos y llenan los huecos de lo típico, lo probable y lo inventado.*⁴⁷

D’aquest fragment, a més, podem veure el paral·lelisme establert entre els reconstructors i els restauradors, cosa que va donar peu a l’inici d’aquest treball a

⁴⁵ Altre cop seria segons els preceptes establerts per Jay Anderson, als que s’hi adhireixen d’altres autors com David Lowenthal o els ja citats Richard Handler i William Saxton.

⁴⁶ Ja que alguns dels textos es troben en altres llengües, l’autor ha optat per a traduir-los al català (excepte en el cas dels escrits en llengua castellana). Tanmateix a les notes a peu de plana s’hi ofereix el text original per tal de poder comparar totes dues versions.

⁴⁷ LOWENTHAL, David. *Op Cit.* pp. 418-19.

esmentar les principals tendències en la restauració europea al segle XIX, entre elles la de Eugène Viollet-le-Duc, que es basava justament en aquesta voluntat de “començar amb elements coneguts i omplir els buits d’allò típic, probable i inventat” com es pot veure en les seves cèlebres intervencions sobre diferents edificis com la Santa Magdalena de Vézelay, la catedral de Notre Dame de París o la vila de Carcassonne.

En aquesta segona definició trobem un altre dels noms emprats per a la reconstrucció històrica, “història viva o vivent”. En aquest cas coneixem que l’autor, Jay Anderson, és un defensor a ultrança de la consideració de la reconstrucció com a una subdisciplina històrica de rellevància acadèmica.

La història viva pot definir-se com un intent de la gent per simular la vida en un altre temps. [...] Les raons varien, però les tres més comuns són: interpretar la cultura material de manera més efectiva, normalment a un “museu vivent”; posar a prova una tesis arqueològica o generar dades per a estudis etnogràfics històrics; i participar d’una agradable activitat recreativa que és a més una experiència d’aprenentatge⁴⁸.

Veiem en l’esforç per racionalitzar les diferents vessants de la reconstrucció la ja mencionada voluntat de defensar aquesta pràctica com a una subdisciplina digna d’estudi i de consideració a nivell acadèmic. D’altra banda, l’èmfasi posat en aquesta condició de simulacre de la vida en un altre temps és on trobem una referència prou clara a la cultura i el simulacre de Jean Baudrillard.⁴⁹ Segons el filòsof francès, el simulacre son aquells elements que fan sorgir un mapa⁵⁰ que supera el territori real. Aquest nou mapa o model virtual és constituït per una successió de simulacres que arriben a suplantar a la realitat donant lloc al que coneixem com a *hiperrealitat*. En aquest cas la situació queda simplificada si substituïm les variables de l’equació de Baudrillard pels elements amb els quals estem jugant: La història *real* queda suplantada per la *hiperrealitat* creada a partir de les diverses *simulacions* dutes a terme pels reconestructors.

⁴⁸ ANDERSON, Jay. Living History: Simulating Everyday Life in Living Museums [1982]. Dins de: BRENT, Joseph; LEFFLER, Phyllis K.(ed.) *Public History Readings*. Malabar (Florida): Krieger Publisher Company (1992) pp. 456-7 Text original: *Living history can be defined as an attempt by people to simulate life in another time. [...] The reasons vary, but the three most common ones are: to interpret material culture more effectively, usually at a living museum; to test an archaeological thesis or generate data for historical ethnographies; and to participate in an enjoyable recreational activity that is also a learning experience.*

⁴⁹ BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro* (1978). Barcelona: Kairos, 2007

⁵⁰ *Mapa* entès com a part de la metàfora de J.L. Borges en què Baudrillard estipula la desaparició dels estats com a tal, deixant únicament una simulació dels mateixos: els mapes; que es poden interpretar sota el concepte postmodern de la *Hiperrealitat*.

Seguint l'estela de la relació de la reconstrucció històrica amb la filosofia postmoderna, altres autors com M. Auslander ressenyen que en la transacció entre subjectes i objectes que prenen part en la potent posada en escena d'una reconstrucció històrica – agafant-se altre cop a tesis del francès Jean Baudrillard – la crisi semiòtica de la modernitat rau en la ruptura de d'intercanvis simbòlics productius entre els vius i els morts, una matriu de circulació que va ser fundacional en la vida cultural i espiritual de les formacions premodernes.⁵¹

Es dona doncs, que aquest *signe modern* en crisi només té un vincle designatiu d'obligació simbòlica. Degut a aquesta manca, Baudrillard diu que aquest signe somia en el seu predecessor, i li encantaria redescobrir una obligació en el seu referent de la realitat. Aquest somni queda fora de tota possibilitat d'ésser acomplert ja que estem condemnats al règim del simulacre, limitats només a una intimitat il·lusòria amb allò real.⁵²

Per tant, el que se'ns suggereix és que l'home necessita mirar enrere no per a l'autoconeixement ni per a la investigació dels fets històrics, sinó per satisfer una sèrie de mancances pròpies d'una societat deficient en molts aspectes.

La següent definició pertany a l'artista britànic Rod Dickinson i és emprada pel curador nord-americà Robert Blackson, director del Temple Contemporary i organitzador d'una important exposició que va posar en relació la reconstrucció amb l'art contemporani. Probablement és la més crítica de les definicions trobades, tot i que és molt clara a l'hora de perfilar un matís important de les reconstruccions commemoratives.

*La recreació sembla, com a forma de representació, estranyament ben equipada per adreçar-se a moments de trauma i ansietat col·lectius... Gairebé com si, en un gir Debordian, la reconstrucció operés com allò misteriós de l'espectacle. Una imatge viva en un espai i temps reals, però simultàniament desplaçada.*⁵³

Aquest desplaçament, que és creat per la representació abstracta d'una història traumàtica pot ser molt proper al que es dona als memorials, entesos aquests com a

⁵¹ AUSLANDER, Mark. Op Cit. pp. 163-164.

⁵² BAUDRILLARD, Jean. *Symbolic Exchange and Death*. London: Sage (1993) p.53 Citat a AUSLANDER, Mark. Op Cit. pp. 163-164.

⁵³ BLACKSON, Robert. Once More... with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture. *Art Journal*, Vol. 66, No. 1 (2007), p. 33. Text original: *Reenactment seems, as a form of representation, strangely well equipped to address moments of collective trauma and anxiety... Almost as if, taking a Debordian turn, that the re-enactment operates as the uncanny of spectacle. A live image in real space and real time, but simultaneously displaced.*

monuments o representacions d'un passat col·lectiu que evoca a emocions molt profundes i visceral. L'objectiu que tenen aquestes representacions teatrals – així com els seus equivalents en escultura – no és altre que el d'apel·lar al públic i el seu sentit de l'empatia i del dramatisme amb la finalitat última de venerar un fet històric.

La segona definició a la que plantem cara és del crític i teòric de cinema Bill Nichols, conegut principalment pels seus estudis entorn al cinema documental – estretament lligat a les recreacions-.

La reconstrucció ocupa un status estrany en el qual es crucial que sigui reconeguda com la representació d'un esdeveniment previ mentre que també s'ha d'assenyalar que no és la representació d'un esdeveniment contemporani. [...] En poques paraules, la història no es repeteix fil per randa, sinó que ho fa a través de transformacions com la memòria, la representació, la recreació i la fantasia – categories que s'entortolliguen unes amb les altres en complexes trames.⁵⁴

En aquest cas, Nichols posa èmfasi en el caràcter de reproducció, en el fet obvi però no per això menys important de que la Història no es pot repetir, tanmateix també es fa ressò de que les reconstruccions tampoc son representacions d'esdeveniments contemporanis ja que tenen els seus fonaments en el passat. És important també que el crític americà introdueix els conceptes de memòria, representació, recreació i sobretot la fantasia, connectant així amb el concepte de Lowenthal en què els reconstructors han “d'omplir buits”; en aquest cas, l'autor estipula com aquests buits es poden reomplir: mitjançant els citats mecanismes per tal d'oferir una imatge completa d'un temps passat.

Val a dir, però, que abans que Nichols, un altre autor – autora en aquest cas – ja havia tractat el tema de la reconstrucció posant-lo en relació amb el cinema documental i la problemàtica que això suposa. En aquesta última definició triada, extreta de la professora Marita Struken del departament de Mitjans, Cultura i Comunicació de la Steinhardt University de Nova York, veiem un punt de vista lleugerament diferent, ja que d'entrada ens parla de *reconstrucció cultural*⁵⁵ i introdueix el concepte de catarsi

⁵⁴ NICHOLS, Bill. Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject. *Critical Inquiry*, Vol. 35, No. 1 (tardor 2008), pp. 72-74 Text original: *Reenactments occupy a strange status in which it is crucial that they be recognized as a representation of a prior event while also signaling that they are not a representation of a contemporaneous event. [...] Put simply, history does not repeat itself, except in mediated transformations such as memory, representation, reenactment, fantasy – categories that coil around each other in complex patterns.*

⁵⁵ Hom entén que “reconstrucció cultural” podria ser emprat clarament com a sinònim de reconstrucció històrica, si bé en aquesta nomenclatura es posa més èmfasi en el paper que aquesta desenvolupa en la societat, aquest cas, la americana.

com a element sublimador de la representació d'esdeveniments passats, en el que es barregen records amb història.

La reconstrucció cultural es una forma de catarsi en la qual moments històrics arriben a una mena de conclusió narrativa a través de la repetició. No és clar, tanmateix, si la reconstrucció constitueix un esborrament i suavització sobre el passat o bé si pot ser una part activa del passat. Records i històries sovint s'entrellacen, conflictivament, co-constituint-se unes a altres. A més, la participació personal a les recreacions comporta implicacions culturals diferents a aquelles en què històries nacionals son recreades a través de –per exemple- docudramas de Hollywood.⁵⁶

Aquest element catàrtic que segons Sturken és inherent a les reconstruccions no evita que l'autora reservi certs dubtes respecte l'efecte que aquestes reconstruccions acaben tenint sobre la memòria col·lectiva, ja que és evident que la recreació d'esdeveniments – ja no només en actes o museus, sinó també en pel·lícules – pot acabar per alterar la percepció que la societat acaba tenint respecte a un esdeveniment en particular. En el seu article, s'apunta, a través de diversos exemples filmics⁵⁷ en que el director Oliver Stone recrea passatges de la història americana recent, com la història es converteix en una eina mal·leable en mans de qui la explica, portant-nos a la gran pregunta: Què és la història?

Si bé el propi Oliver Stone diu que *who the fuck knows?* (qui cony ho sap) i que la naturalesa de l'home és ser exagerat, M. Sturken argumenta que la història i la memòria cultural deriven precisament del debat, de la revisió i el treball, així com de la fantasia i els artefactes d'arxiu juntament amb les discussions i les pertinents narratives. Aquesta és doncs, l'essència de la història: el treball de confrontar el passat, la tasca de confrontar alhora allò que no es pot saber i la de suavitzar-ho al mateix temps, la matèria de la contradicció.⁵⁸

⁵⁶ STURKEN, Marita. Reenactment, Fantasy, and the Paranoia of History: Oliver Stone's Docudramas. *History and Theory - Producing the Past: Making Histories Inside and Outside the Academy*, Vol. 36, No. 4 (1997) p. 74. Text original: *Cultural reenactment is a form of catharsis in which historical moments achieve a kind of narrative closure through their replaying. It is not clear, however, whether reenactment constitutes an erasure and smoothing over of the past or whether it can be an active engagement with the past. Memories and histories are often entangled, conflictual, and co-constitutive of each other. In addition, personal participation in reenactments carries different cultural implications than those moments when national stories are reenacted through Hollywood docudramas.*

⁵⁷ *JFK* (Cinergi Pictures, 1991); *Nixon* (Warner Bros. Pictures, 1995)

⁵⁸ STURKEN, Marita. Op. Cit. p. 79.

1.3.1 LA DEFINITIVA

A mode de conclusió per a aquest breu apartat dedicat a la definició del concepte de reconstrucció històrica, hom considera adient una última definició, una de personal, fruit en part de l'assimilació de les definicions citades, i inevitablement de l'experiència personal en el camp de la recreació.

En primer lloc, és vàlid dividir les tasques que conformen la reconstrucció històrica en diferents àmbits tal i com fa Jay Anderson, ja que això comporta contextos molt diversos, uns més apropiats a l'àmbit acadèmic que d'altres, així que seria divisible en aquella reconstrucció relacionada amb museus i institucions similars, aquella destinada a verificar hipòtesis arqueològiques a través de la creació i ús d'objectes, i per última aquella que consisteix en una activitat d'esbarjo de característiques culturals. Amb aquests tres punts queda ben definit en quins àmbits podem trobar la reconstrucció, però no queda pas clar en què consisteix o què és.

En segon lloc, cal considerar el paper que té aquesta activitat; és evident que en el cas nord-americà és una *conditio sine quae non* de la relació de la societat amb la seva història i passat col·lectius, en la conformació de la consciència nacional. Hem vist com diversos autors d'entre els citats ressenyen la importància del procés de creació d'aquest simulacre de la realitat passada, aquesta amalgama entre coneixement històric, restauració estilística (per emprar termes de Viollet-le-Duc) i records en alguns casos o fantasia en d'altres.

La reconstrucció és doncs una activitat de caràcter fonamentalment col·lectiu i que implica una re-visitació d'uns moments passats a través de la repetició d'una sèrie de fets de manera simulada, normalment acompanyat d'objectes d'època i reproduccions dels mateixos.

Així doncs, quin paper té en la nostra societat? Aquesta és una pregunta molt lícita que sorgeix de manera natural quan hom estudia el que altres han fet a altres llocs sobre aquest tema. Tanmateix a Catalunya la reconstrucció històrica és encara un fet minoritari tot i que viu un moment d'auge que no podem deslligar d'un context polític agitat, en què la història d'un territori pren una importància cabdal juntament amb la consciència de nació. És probablement per

això que en els darrers temps, amb la celebració del tricentenari de la Guerra de Successió, com ja s'apuntava en la introducció del present treball, que han proliferat en gran nombre les associacions i agrupacions dedicades a la recreació militar setcentista, principalment els regiments de miquelets, que varen lluitar del bàndol austriacista contra els borbònics.

1.4 L'ARQUEOLOGIA COM A EXPERIMENT

Hem vist com clarament hi ha autors⁵⁹ que associen la reconstrucció històrica amb el que es coneix com a arqueologia experimental.

L'arqueologia experimental com a tal – sota aquesta denominació – no apareix fins a les dècades dels seixanta-setanta del segle XX de la mà de John Coles, qui va definir el terme en successius articles i llibres i va establir una pràctica de base científica amb arrels positivistes⁶⁰ en la qual es pretén validar una hipòtesi a través de l'experimentació amb elements de reconstrucció històrica.

D'aquesta manera, des d'un punt de vista positivista estant, la experimentació es part inalienable del mètode hipotètic-deductiu. Una hipòtesi és formulada i després es comprova si es pot invalidar. Si es comprova que efectivament no és vàlida, aquesta hipòtesi ha de ser descartada i reemplaçada per una de nova que, al seu moment, també serà posada a prova. Si una hipòtesi es resisteix a ser invalidada i es recolza en la experimentació, pot ser considerada com a vàlida. *Vàlida* en aquest sentit no com a sinònim de veritat, sinó que merament els principis que hi ha al darrera d'aquesta teoria poden seguir sense emprats fins que siguin derogats per una nova hipòtesi i uns nous principis.⁶¹

No obstant, també són ressenyables el gir que els pensadors postmoderns van proposar en els plantejaments vers la ciència – el cèlebre *anything goes* de Feyerabend⁶²

⁵⁹ Aquests són principalment Jay Anderson i David Lowenthal.

⁶⁰ OUTRAM, Alan K. Introduction to experimental Archaeology. *World Archaeology*, Vol. 40, No. 1 (2008) pp. 1-2 Outram cita com a exemple la figura de Karl Popper, en l'obra *La lògica del descobriment científic*. POPPER, Karl. *The Logical of Scientific Discovery*. London: Hutchinson, 1959. Val a dir que tot i que l'obra original de Popper és de 1934, no va ser fins a la citada traducció a l'anglès que no va adquirir importància a escala internacional.

⁶¹ OUTRAM, Alan K. *Op. Cit*, p. 1.

⁶² FEYERABEND, Paul. *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*. London: NBL (1975); Citat a OUTRAM, Alan K. *Op. Cit*.

– en el quals s’ataca a la ciència i al mètode, que no tenen cabuda en la filosofia del “tot s’hi val” pròpia dels sectors pensadors més transgressors del Vell Continent. Val a dir, però, que tot i les diverses noves postures introduïdes per l’arribada del corrent postmodern, l’experimentació continua sent una part essencial del procés de coneixement a nivell científic.

Ens trobem doncs, davant una subdisciplina de l’arqueologia que aixeca opinions diverses – en ocasions oposades – i que mereix una definició extensa i detallada.

En primer lloc, doncs, és necessari adreçar-se als autors que primer va posar en circulació el terme *arqueologia experimental* a la dècada dels 70. El primer en definir el terme i que va ajudar en gran mesura a la seva popularització és l’arqueòleg John M. Coles, que ja als anys seixanta va publicar alguns articles que van introduir els preceptes fonamentals de la que seria la peça clau en la seva carrera, el llibre titulat *Arqueologia Experimental*.⁶³ No obstant, en el seu primer article sobre el tema, homònimament titulat, ja ens brinda una primera definició:

*El terme arqueologia experimental es una manera convenient de descriure una sèrie de fets, teories i ficcions que s’han creat durant un segle d’interès en la reconstrucció i funció de restes antigues.[...] Es pot dividir en dues seccions, una referent a l’aspecte imitatiu – la duplicació de la indústria dels nostres avantpassats, i l’altra referent a l’ús que es fa d’aquests productes per a determinar les seves capacitats funcionals.*⁶⁴

És ressenyable el fet que Coles assenyali en primer lloc que *arqueologia experimental* és un terme que engloba les tradicions del segle passat (aleshores segle XIX), ja que això és senyal inequívoc de que estava al corrent de la majoria d’exemples que podem trobar a la segona meitat del segle XIX i a la primera del segle XX.⁶⁵

⁶³ COLES, John. *Experimental Archaeology*. London: Academic Press (1979)

⁶⁴ COLES, John. *Experimental Archaeology. Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, Vol. 99, No. 2 (1966-67), p. 1. Text original: *The term experimental archaeology is a convenient way of describing the collection of facts, theories and fictions that has been assembled through a century of interest in the reconstruction and function of ancient remains. [...] Experimental archaeology can be divided in two sections, one concerned with the imitative aspect, the duplication of products of the industry of the early man, the other utilizing such products in determining their functional capabilities.*

⁶⁵ Un d’aquests primers exemples és de 1893, quan Magnus Anderson, un arqueòleg danès, va navegar creuant l’oceà Atlàntic en la reproducció d’un *drakkar* (un vaixell viking de vela quadrada, poc calat i rem), amb la intenció de demostrar en última instància, i al bell mig del quadricentenari del descobriment d’Amèrica per part de Cristòfor Colom, que els vikings podrien haver creuat l’atlàntic molt abans que no pas el navegant finançat pels reis Catòlics. GLASSBERG, David. *Op.Cit.* p. 306.

Igualment important és la divisió clara que fa l' autor anglès de les dues tasques principals que conformen aquesta pràctica: la creació dels objectes i l' ús dels mateixos. Tanmateix poc després afegeix un matís a aquesta primera definició:

*No és necessari –ni possible- per a l'arqueòleg posseir tots els detalls del procés científic i les teories involucrades, però és necessari per a ell apreciar l'abast i les potencialitats i, més important, les limitacions de les ajudes científiques que pot aportar durant la solució del problema.[...] Això s'aplica igualment a una excavació arqueològica o a un experiment.*⁶⁶

Això no és altra cosa que una advertència als practicants de l'arqueologia experimental sobre les moltes dificultats que pot tenir el desenvolupament de la tasca: des de la determinació del procés a emprar durant la reconstrucció – aquells que estiguessin a l'abast de l'home prehistòric, per exemple -, a la informació o manca d'aquesta que es pot extreure de l'experiment en funció de l'opció triada.

Val a dir, però, que hi ha un component que queda fora de control en tot experiment arqueològic: i aquest no és altre que l'element subjectiu, el fet que l'arqueòleg prové d'un context cultural completament diferent que s'enfronta a l'existència d'una manera absolutament distinta; per tant, no pot esperar reproduir ni la mentalitat, ni el bagatge espiritual propis d'un habitant del neolític. Segons Coles, tots els elements de l'experiment haurien d'anar enfocats a la neutralització d'aquest aspecte – la influència personal de l'experimentador- , incorporant tants factors naturals com sigui possible. Òbviament això implica un elevat nivell de recerca en el *modus operandi*.⁶⁷

Un dels primers exemples de centres dedicats a la reconstrucció històrica el trobem a Dinamarca, a Lejre, el Historisk-Arkaeologisk Forsøgscenter, on es duïen a terme recerques entorn a l'Edat del Bronze, reproduint escuts de pell i bronze, que eren posats a prova contra rèpliques exactes o elements originals de llances i espases prehistòriques.⁶⁸ Segons Coles, aquest centre és dels que millor aconsegueix els tres propòsits que segons ell ha d'acomplir l'arqueologia experimental: conduir

⁶⁶ COLES, John. *Op Cit* (1966-67) p. 2 Text original: *It is not necessary, nor possible, for the archaeologist to possess all the details of the scientific processes and theories involved, but it is necessary for him to appreciate the scope and potentialities, and, more important, the limitations of such scientific aids as he may be able to bring to bear upon the problem. [...] This applies equally to an archaeological excavation or an experiment.*

⁶⁷ *Ídem* pp. 3-4.

⁶⁸ *Ídem* p.5; LOWENTHAL, David. *Op Cit.* p. 425.

experiments, emmagatzemar dades d'altres investigadors per a la creació d'un arxiu d'experiments, i posar els resultats tant a disposició del públic com a la ciència.

L'última consideració que trobem per part de J. Coles al seus primers articles és entorn a les limitacions del subjecte. El valor de l'arqueologia experimental no ha de ser sobreestimat, ja que els esdeveniments ja han passat i no es poden observar ni mesurar. L'experiment es basa en conjectures, per tant ha de beure d'altres fonts de coneixement i altres disciplines arqueològiques; a través de l'observació de materials i emplaçaments es poden formular noves teories i aquestes poden ser complementades amb més experiments, però no a la inversa.⁶⁹

Tanmateix, altres veus a part de la de John M. Coles s'han alçat parlant sobre l'arqueologia experimental, i una altra de les principals és el també britànic Peter J. Reynolds. Destaca la seva aversió per tots els conceptes “re-” (reconstruccions, *reenactment*, rèpliques...) ja que, després de tot, un no pot reconstruir el passat ja que no sap que va passar realment, pel que parts de l'experiment han de ser obligatòriament hipotètiques. És per aquesta raó que parla de *construccions* enlloc de reconstruccions, ja que són creacions *ex novo* basades alhora en hipòtesis i en evidències fefaents.⁷⁰

Seguint l'estela de Reynolds trobem doncs que es dona una classificació en cinc grans grups dels principals tipus d'experiments que es donen en l'àmbit de l'arqueologia experimental, sempre recordant que els criteris que regeixen aquests procediments científico-arqueològics no tenen perquè ser menys rigorosos que els que es duen a terme a un laboratori.⁷¹ Així doncs trobem els següents cinc tipus⁷²:

- **Construccions.** Construccions a escala 1:1 que testen l'hipotètic disseny d'una estructura (com per exemple una casa) basat en evidències arqueològiques. És una hipòtesi de resultat binari: o funciona o fracassa.
- **Processos i experiments funcionals:** investigacions que indaguen en com es van aconseguir determinades fites en el passat. Això inclou investigacions en eines, com s'empraven i com eren els seus processos tecnològics d'elaboració.

⁶⁹ COLES, John. *Op Cit* (1966-67) p. 6.

⁷⁰ REYNOLDS, Peter J. The nature of experiment in archaeology. Dins de *Experiment and Design: Archaeological Studies in Honour of John Coles* (ed. A.F. Harding). Oxford: Oxbow (1999) p.159.

⁷¹ OUTRAM, Alan K. *Op. Cit.*, p. 3.

⁷² REYNOLDS, Peter J. *Op.Cit.*, pp. 158-162.

- **Simulació:** investigacions experimentals sobre processos de formació dels registres arqueològics i tafonomia⁷³ post-deposicional.
- **Judici d'eventualitat:** en aquest cas es combinen sovint les tres categories anteriors, en el que acostumen a ser experiments de llarga durada que investiguen sistemes complexos – com per exemple l'agricultura – per documentar variacions provocades per eventualitats imprevistes (com el clima).
- **Innovació tecnològica:** és on les tècniques arqueològiques son posades a prova en escenaris realistes. Un exemple seria testar equipaments geofísics en una excavació arqueològica simulada.

Aquestes cinc tipologies bàsiques serveixen, en última instància, com a element reivindicatiu del valor científic de l'arqueologia experimental, que degut al seu caràcter poc ortodox és en ocasions bandejada com eina de coneixement.

1.4.1 DISSONÀNCIES

Hem vist fins ara com una sèrie d'autors relacionen sense problemes la reconstrucció històrica amb l'arqueologia experimental com a pràctiques molt properes i complementàries en alguns casos⁷⁴. No obstant, hi ha una corrent dissonant respecte a la convivència de totes dues pràctiques.

Com ja s'ha apuntat, Peter Reynolds es va postular com a fervent detractor de l'ús dels termes “re-” i d'aquesta manera trobem en ell un fort rebuig cap a la resta d'activitats de reconstrucció històrica com poden ser els museus vivents o les reconstruccions d'esdeveniments diversos. Segons l'arqueòleg britànic, les activitats dels recreadors vestits d'època eren en el millor dels casos, teatre, i en el pitjor la satisfacció de deficiències de caràcter individual.⁷⁵

Una afirmació de tal duresa no passa inadvertida, i ha sigut matisada per d'altres. Alan K. Outram, per exemple, conclou que certament aquestes activitats (les referents a la reconstrucció històrica *comme il faut*), no són, en termes filosòfics ni de recerca, experiments. Apunta que probablement siguin desafortunades les associacions entre l'eina que és l'arqueologia experimental i les activitats de

⁷³ Branca de la paleontologia en la que s'estudia la formació de jaciments fòssils.

⁷⁴ Ens referim principalment a David Lowenthal i Jay Anderson.

⁷⁵ REYNOLDS, Peter J. *Op.Cit.*, p. 156.

reconstrucció que s'han forjat en la ment de molts, creant fronteres difuses que creen reticències davant la valoració de la veritable activitat de recerca.⁷⁶

Òbviament, fins i tot els punts de vista més crítics admeten el valor pedagògic de les activitats de reconstrucció com a una eina perfectament vàlida per a mostrar els resultats de la recerca arqueològica al públic. No obstant s'insisteix, des d'una òptica acadèmica a mantenir la distància entre allò que és *experimental* i el que és *experiencial*. Aquestes activitats *experiencials* poden ser de gran valor i es poden associar amb facilitat amb un experiment per afegir un element públic o educacional (translacional), però aquesta potencialitat no ha de permetre la confusió dels objectius experimentals.⁷⁷

Altres autors opten per afirmacions de diversa índole ja no només respecte a la reconstrucció històrica, sinó respecte a l'arqueologia experimental en sí mateixa. Davant de l'exposició d'un dels experiments que J. Coles cita al seu llibre *Experimental Archaeology*⁷⁸, el professor de la State University de Nova York Vincas P. Steponaitis apunta que de ben segur és una activitat divertida, probablement també educacional i pedagògica, però aquest tipus d'experimentació "incontrolada" contribueix a l'arqueologia tant com passar un estiu a un camp d'escoltes.⁷⁹

Veiem clarament doncs com hi ha diversitat d'opinions ja no només en la inclusió de l'arqueologia experimental sota l'ampli i difús paraigua de la reconstrucció històrica, sinó que hi ha veus que qüestionen fins i tot la validesa de la primera – òbviament ja ni parlen de la segona – com a una eina vàlida de coneixement científic que pugui aportar dades concloents a l'arqueologia.

⁷⁶ OUTRAM, Alan K. *Op. Cit.*, p. 3-4.

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ Es refereix en aquest cas a un experiment holandès d'arqueologia vivent, en què es van simular les condicions de vida al neolític i en el que un grup d'escolts van haver de viure segons aquests criteris durant un temps determinat. Coles apunta que el projecte va acabar per no donar observacions científiques i registres per a la posterioritat. Enlloc d'això va ser dissenyat per a proveir als participants d'una experiència personal, a més de la simple posada a prova de la recreació de les condicions. COLES, John. *Op. Cit.*(1979) p. 226.

⁷⁹ STEPONAITIS, Vincas P. *Experimental Archaeology* by John Coles. *American Antiquity*, Vol. 46, No. 4 (1981) p. 962.

PART II: LA RECERCA DE L'AUTENTICITAT

En aquesta segona part del treball, un cop definits els límits de la reconstrucció històrica i algunes de les problemàtiques que aquests límits susciten, és moment d'entrar a dirimir la varietat d'opinions que es manifesten entorn les diferents vessants del concepte, ja siguin filosòfico-ètiques o més aviat polítiques.

El títol d'aquest segon bloc, *La Recerca de l'Autenticitat*, està pres d'un dels articles emprats durant la recerca bibliogràfica duta a terme durant el transcurs del treball; en ell s'hi manifesten una sèrie de problemàtiques – que tot seguit procedirem a desgranar – que a títol personal han sigut molt reveladores i que han donat lloc a reflexions en la pràctica individual de la reconstrucció històrica que seran degudament manifestades a les conclusions del present escrit.

2. LA RECONSTRUCCIÓ HISTÒRICA EN SOCIETAT

2.1 AUTENTICITAT O REALITAT?

Les reconstruccions són anacronismes patents. No obstant, no sempre semblen anacròniques ja que alguns recreadors es fiquen tant en el seu rol i en els esdeveniments del passat que gairebé arriben a pensar que els estan vivint en realitat.⁸⁰ Tanmateix, la deformació de la història no es dona únicament en els participants directes – els reconstructors – sinó que també es pot donar en el públic, que en ocasions s'entusiasma profundament per l'esdeveniment simulat fins a arribar a tenir reaccions violentes.⁸¹

Aquests exemples de persones que viuen de manera molt potent els esdeveniments reconstruïts ens porten a considerar la *autenticitat* d'aquests esdeveniments. Per als practicants de la reconstrucció històrica, *autenticitat* acostuma a ser sinònim de rigor històric que arriba a ser buscat en moltes ocasions amb fervor. Una autèntica part de la història recreada exactament simula o re-crea un lloc en particular, una escena, un

⁸⁰ A aquestes paraules podríem afegir de nou el concepte d' *hiperrealitat* del filòsof francès Jean Baudrillard tractat anteriorment. La realitat simulada en aquest cas sobrepasa per complet la vida real per a ser l'eix central del pensament del recreador.

⁸¹ LOWENTHAL, David. *Op Cit.* pp. 426-427 En aquest cas, l'autor fa referència a la reacció del públic americà en una recreació de la guerra d'Independència, a Boston, en la que els homes que encarnaven als soldats britànics van ser escridassats amb fúria ben bé com si no haguessin passat dos segles des del conflicte.

esdeveniment del passat. Segons alguns experts⁸², l'autenticitat en la reconstrucció és sinònim de “com eren les coses realment” més que no pas interpretar el passat.

Cal tenir en compte, però, que *re-crear* la història porta una sèrie de càrregues implícites, entre elles oferir la veritat tant com es pugui, per tal d'aconseguir el màxim d'autenticitat i realisme. Però la història de qui? La veritat de qui? Durant anys, els historiadors han estat al cas de que la memòria històrica és inevitablement selectiva i que hi ha algunes tradicions que són manipulades o directament inventades. S'obliden algunes parts del passat i se'n recorden unes altres, donant lloc a visions parcials del que realment va succeir, que és el que acabem entenent com història.⁸³

La recerca de l'autenticitat, doncs, és un dels *leit motiv* de molts dels participants en activitats de reconstrucció històrica de tipus recreatiu⁸⁴, tanmateix, portada fins a la conclusió lògica, aquesta recerca comporta la simulació realista de la vida en el passat: incloent el lloc històric, participants degudament entrenats i abillats i, sobretot, posar-los en moviment. Els projectes més ambiciosos d'aquesta índole porten als intèrprets més enllà de les lectures, demostracions i les narratives en tercera persona per acabar fent una activitat en primera persona, com cita l'arqueòleg James Deetz⁸⁵: es passa d'una tercera persona en el passat a una primera persona del present.⁸⁶

Tot i el somni perenne d'una història *totalment* autèntica, els practicants són – en la majoria dels casos – molt conscients que el passat en tota la seva dimensió no es pot

⁸² WORTHEN, W.B. Restoring the restoration. *History News*, No.39 Vol.11, (1984) pp. 6-11 Citat a: HANDLER, Richard; SAXTON, William. Dyssimulation: Reflexivity, Narrative, and the Quest for Authenticity in "Living History". *Cultural Anthropology*, Vol. 3, No. 3 (1988), p. 243.

⁸³ POOLE, Richard L. History, Archive, Memory, and Performance: The Lewis Clarl Bicentennial Play as Cultural Commemoration. Dins de: *Enacting History* (ed. Scott Magelssen i Rhona Justice-Malloy), University of Alabama Press, 2011, pp. 66-68.

⁸⁴ Òbviament no només es busca l'autenticitat en les reconstruccions recreatives – entenent recreatives com aquelles que es duen a terme amb certa finalitat lúdica o commemorativa-, tanmateix si és en aquest àmbit on es pot trobar més “fanatisme” per part dels participants, que observen minuciosament cada detall de vestits i objectes de manera quasi obsessiva, a vegades perjudicant l'experiència del públic. Lowenthal en aquest sentit apunta que el creixent culte a la autenticitat ha acabat per distanciar aquells participants de les reconstruccions que ho feien per lleure, en poques ocasions a l'any, i aquells que denomina “compta-botons” que busquen la màxima fidelitat al passat possible i acostumen a menysprear als que no ho fan així. LOWENTHAL, David. *Op Cit.* p. 419. Un bon exemple d'aquests “compta-botons” o recreadors hardcore ens el dona Leigh Clemons, que explica que un recreador de la batalla de Bulge (1943) va ser esbroncat per un dels seus superiors per dur uns tirants de 1944 enlloc de 1943. CLEMONS, Leigh. *Present enacting Past: The Functions of Battle Reenacting in Historical Representation*. Dins de: *Enacting History* (ed. Scott Magelssen i Rhona Justice-Malloy), University of Alabama Press, 2011, pp.10-11.

⁸⁵ DEETZ, James. A sense of Another World: History Museums and Cultural Change. *Museum News* No. 59 (1980) pp. 40-45 Citat a HANDLER, Richard; SAXTON, William. *Op. Cit.* p. 244.

⁸⁶ HANDLER, Richard; SAXTON, William. *Op. Cit.* p. 244.

recuperar. En aquest sentit, alguns tenen sofisticats coneixements sobre les seves limitacions: escala, emplaçament, selectivitat i subjectivitat s'interposen entre ells i l'autenticitat i en són perfectament conscients, portant a reflexions interessants entorn a la representació de batalles, per exemple, que no poden ser mai recreades totalment perquè evidentment mai es trobarà ni la quantitat d'homes exacte, ni es podrà recrear el clima de violència extrema que és una guerra.⁸⁷

Seguint aquesta dinàmica de la recerca de l'autenticitat, doncs, arribem seguidament a la pregunta que deriva directament de la distorsió de la realitat que provoca l'alt grau de fidelitat combinat amb un molt elevat grau d'implicació per part dels participants: Què és real? Podríem seguir endavant i qüestionar encara més, és real el nostre entorn? El que veiem a la televisió? El que veiem a la xarxa?

Per als museus i institucions similars, la pregunta “serà això – la reconstrucció – acceptat com a real?” és un maldecap continu que acaba per determinar la reputació i la integritat de la institució en qüestió. Igualment qüestionable és també que el grau d'*autenticitat* que s'aconsegueix en alguns d'aquests museus o emplaçaments, com la ja mencionada Plimoth Plantation, on si bé és cert que es porta a terme una recerca històrica rigorosa, també ho és que l'experiència que s'emporta el públic pot variar significativament depenent de factors diversos, ja que la reconstrucció històrica està subjecta a uns valors que són invariables – la història documentada – i a d'altres valors que desconeixem, aquells dels que no n'ha quedat cap registre.⁸⁸

Per tant, a la pregunta “és real?” podem còmodament contestar que sí i al mateix temps que no, ja que la proporció varia segons el moment històric que es reconstrueixi. És correcte dir que és real, el que no ho seria – ni seria lícit – és dir que tot el que es mostra ho és, perquè no és així. Per tant, es pot concloure també que la reconstrucció històrica dóna una visió fragmentària i incompleta de la història. Un altre element a considerar en

⁸⁷ *Ibidem*. En aquesta línia recentment es va publicar una notícia de la recreació a regió francesa de Picardie d'unes trinxeres exactament iguals a les que van protagonitzar les batalles més sanguinolentes de la Primera Guerra Mundial amb motiu del centenari d'aquesta. Aquestes trinxeres ocupen exactament el mateix lloc i han sigut construïdes de la mateixa manera que fa cent anys per una associació de reconstrucció històrica (Le Sapeur Picard). Val a dir que en aquest cas no es poden recrear ni la humitat, ni el fred, ni la gana ni l'horror de la destrucció que van patir els soldats en aquests forats al bell mig d'Europa, i així ho apunten els comentaris que podem trobar a la notícia. TESSIER, Benoit. *In the trenches* [en línia]. Agència Reuters [consulta: 2 de setembre de 2014] Disponible a < <http://www.reuters.com/news/pictures/slideshow?articleId=USRTR416ZQ#a=1>>.

⁸⁸ HUGHES, Catherine. *Is That Real? An Exploration of What is Real in a Performance Based on History*. Dins de: *Enacting History* (ed. Scott Magelssen i Rhona Justice-Malloy), University of Alabama Press, 2011, pp. 134-135.

aquesta dinàmica és el que cadascú entén com a definició de real, ja que queda patent per les opinions d'alguns assistents a reconstruccions que l'assumpte encara més aviat cap a veracitat i honestat que no pas a rigor acadèmic.⁸⁹

Aleshores, si aquesta percepció de la realitat – i amb ella l'autenticitat – són relatives a qui les experimenta, com bé apunta Catherine H. Huges, ens trobem doncs la confrontació de diversos punts de vista. L'anteriorment citat canvi de la tercera persona del passat a la primera persona del present és, en part un dels causants d'aquesta relativització de la percepció de la realitat històrica reconstruïda en una en un esdeveniment de re-creació. Cal però en primer lloc donar una ullada a aquest concepte de la mà del que l'introdueix, l'arqueòleg J. Deetz:

La “primera persona” requereix que els intèrprets es mantinguin activament ocupats en totes les tasques que requeria la vida en comunitat al passat. Els intèrprets han de construir cases i edificis com una activitat interpretativa més [...] cuinen el menjar, i gins i tot dinen i sopen amb roba d'època. Sovint s'embruten en el seu treball als camps i les llars, però la sensació de realitat és veritablement impressionant. És significatiu que les manifestacions no funcionen en aquest context [...] És molt millor involucrar els intèrprets en activitats productives quan cal. És molt més fidel així, ja que els primers americans no feien gala de les seves habilitats artesanes a casa seva.⁹⁰

Aquí Deetz descriu el que ell mateix va ajudar a establir a les instal·lacions de la Plimoth Plantation, un dels centres de reconstrucció històrica més important dels Estats Units, situat a Plymouth, Massachusetts. Aquest canvi que va propiciar en la manera de fer del centre, acaba per replicar de manera ideal una política econòmica en miniatura que replica una política econòmica del passat. D'aquesta manera, l'antropòleg R. Handler i el filòsof W. Saxton apunten que, seguint aquesta dinàmica de primera persona,⁹¹ els cavalls que participin en aquestes recreacions hauran de portar ferradures

⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁰ DEETZ, James. *Op. Cit.* p.45 Citat a HANDLER, Richard; SAXTON, William. *Op. Cit.* p. 244 Text original: *It [first person] requires that interpreters keep actively busy at all of the tasks that life in the community required in the past. Interpreters actually build houses and outbuildings as an interpretative activity [...] they cook food, and even eat in period fashion. They often get dirty and tousled in their work in the fields and households, but the sense of reality is truly impressive. It is significant that demonstrations do not work in this context [...] Much better to involve the interpreters in productive activities when needed. It is much more faithful to the real world as it was, since early Americans did not demonstrate crafts in their houses.*

⁹¹ Val a dir, però, que també existeixen exemples de *segona persona* en activitats de reconstrucció històrica. Aquests sovint estan relacionats amb activitats programades per a visitants o turistes; Scott Magelssen posa com a exemples les caminats nocturns que s'organitzen al Parque EcoAlberto (Mèxic), així com l'hotel Cavalieri Hilton a Roma, on es fa un programa d'entrenament en gladiatura per a que els visitants acabin testant les seves habilitats en l'ars dimicandi. Tot sense oblidar els museus vivents americans que conviden al públic a prendre rols actius en les reconstruccions històriques. MAGELSEN,

no perquè els visitant vegin la forja, sinó perquè un cavall a la vila reconstruïda necessita sabates. Aquest exemple es pot entendre com un pas més enllà en la direcció de l'autenticitat històrica, fent tots els esforços possibles per tancar el forat entre la reconstrucció històrica i la vida del passat.⁹²

Arribat aquest punt, el que hom es qüestiona és, com es pot tancar aquest forat entre el passat real i el passat reconstruït? És possible fer-ho? La resposta rau en el poder cognitiu del públic. D'acord amb la teoria de la fusió conceptual, elaborada per Gilles Fauconier i Mark Turner⁹³, els éssers humans tenim la fantàstica capacitat de veure-hi *dobles*. En altres paraules, els autors defensen que com a individus, constantment estem fonent categories cognitives unes amb les altres per tal de dotar-les de sentit. Els conceptes cognitius són com esquemes, representacions àmplies de conceptes com blau, ràpid o objecte. Els autors d'aquesta teoria aporten evidències de que aquests conceptes mentals tenen una forta estructura neuronal al darrere, motiu pel qual els espectadors d'un esdeveniment de reconstrucció històrica poden suturar la fissura entre present i passat sense tenir que pensar-ho expressament.⁹⁴

Altres autors, com el ja citat Mark Auslander, també recalquen aquesta duplicitat de la percepció i de com aquesta ajuda a la fusió de present simulat amb passat històric. L'autor en qüestió posa èmfasi en els elements físics que s'empren en les reconstruccions, més que no pas els propis reconstructors. Aquests objectes acostumen a ser simulacions, rèpliques dels veritables objectes històrics, que es troben en museus o bé s'han perdut en el pas del temps. No obstant, aquestes falses relíquies prenen força emotiva en el moment de la representació, i un fuet modern pot esdevenir en segons el flagell d'un negrer portant esclaus a subhasta. L'utilitat doncs, també juga un fort paper simbòlic en les representacions i en el seu grau de realisme i/o *autenticitat*.⁹⁵

Seguint la línia de la doctora Catherine Hughes, doncs, podem concloure que la realitat simulada que proposa una reconstrucció històrica és assimilada pel públic de la mateixa manera que la lectura d'un text literari, ja que ambdues constitueixen dos processos de

Scott. *Tourist Performance in the Twenty-first Century*. Dins de: *Enacting History* (ed. Scott Magelssen i Rhona Justice-Malloy), University of Alabama Press, 2011, pp. 174-175.

⁹² HANDLER, Richard; SAXTON, William. *Op. Cit.* pp. 244-245.

⁹³ FAUCONIER, Gilles; TURNER, Mark. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Nova York: Basic Books (2002), citat a: HUGHES, Catherine. *Op. Cit.* p. 137.

⁹⁴ HUGHES, Catherine. *Op. Cit.* pp. 137-138

⁹⁵ AUSLANDER, Mark. *Op. Cit.* pp 181-182

dotació de sentit a diversos elements. D'acord amb la teoria transaccional⁹⁶, el significat no es troba només al text, sinó que ha de ser fruit de la construcció de la interpretació del lector, per tant, per a un millor enteniment d'una activitat de reconstrucció històrica, la autora ens convida a traçar una analogia entre el lector amb l'espectador i el text amb l'activitat en sí.⁹⁷

En una activitat de reconstrucció històrica, la transacció es dona entre l'espectador i els recreadors i és en aquesta transacció en que la reconstrucció és completada per l'espectador. Sense aquest no pot ser realitzada, just com les paraules en una pàgina han de ser dotades de significat pel lector; pel que podem concloure que no hi ha dues representacions iguals ja que cada *lector* és una persona diferent. Val a dir, però, que aquesta afirmació entra en conflicte amb el ja esmentat concepte de primera persona, que, en poques paraules, prescindeix del públic donant prioritat a l'experiència dels participants en la reconstrucció en una activitat que bé es pot apropar més a la arqueologia experimental – tot i que com ja hem vist patiria una severa mancança de component purament científic.⁹⁸

A mode de conclusió d'aquest apartat, és adient posar èmfasi en la reflexió que ens brinden els estudiosos R. Handler i W. Saxton, i és que en el seu parer aquesta *autenticitat* és poc més que impossible. Això és degut, en primer lloc, a que les pròpies afeccions, interessos i metes, un cop despulades de la seva direccionalitat intencional cap a un món viscut són, en el millor dels casos típiques, i en el pitjor, intel·ligibles. En segon lloc trobem el jo interior, el substrat substancial, al que li manquen característiques individualitzants.⁹⁹ Cal, però, entendre aquestes afirmacions des d'una

⁹⁶ Aquesta teoria és formulada per Louise Rosenblatt, [ROSENBLATT, Louise. *The Reader, the Text, the Poem*. Carbondale: Southern Illinois University Press (1978)] professora universitària americana, el 1978. En el seu llibre caracteritza la relació que es dona entre el lector i el text com una transacció: tant l'un com l'altre es realitzen i es conformen mútuament. És cert que el text és invariable, però és el seu significat el que cobra vida i interactua amb el lector. En paraules seves “un poema o obra literària és allò que succeeix quan el text entra en la ment del lector i les paraules comencen a funcionar de manera simbòlica, evocant en la transacció, temps, emocions i conceptes.” Catherine Hughes a més, rebla el clau afegint que el text només es completa quan algú el llegeix (i el mateix podríem dir de la reconstrucció històrica sempre i quan no sigui en primera persona). HUGHES, Catherine. *Op. Cit.* pp. 143-144

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Segons els criteris dels principals autors consultats en la matèria, John Coles i Peter Reynolds, en cap cas podríem considerar la reconstrucció històrica en primera persona com a un exemple d'arqueologia experimental, ja que no pretén demostrar cap hipòtesi més enllà de proporcionar una experiència il·lustrativa i probablement educativa als participants.

⁹⁹ HANDLER, Richard; SAXTON, William. *Op. Cit.* p. 249.

mentalitat existencialista com la de Jean-Paul Sartre o Martin Heidegger, que van acabar per proclamar la mort de l'ideal modern d'autenticitat en les seves respectives obres¹⁰⁰.

D'acord amb el filòsof alemany, que ofereix una forma hermenèutica d'autenticitat, proposa que el Jo – el punt de referència de l'autèntica existència – es transforma de condició prèvia en construcció en curs, d'atribut essencial a assoliment individual “d'ésser en el món”. Això es relaciona amb la reconstrucció històrica ja que els historiadors vivents comparteixen amb altres la noció de que una vida autèntica és una vida historiada o guionitzada. El seu ideal d'autorealització en una completa i integrada vida individuand és precisament el perfecte nexa d'unió amb les narratives modernes.¹⁰¹

“Fer” la història, doncs, involucra una sèrie de processos com la selectivitat, això és, la construcció, a partir d'una gran quantitat de dades i evidències, d'una explicació coherent del que *realment* va transcendir. Tot plegat ens porta a concloure, en tant que no hi ha una sola versió de la història ni un únic individu que interpreti les reconstruccions que se'n fan – ja que tot és relatiu als arguments anteriorment citats -, que l'autenticitat, com a tal, és un objectiu platònic de tot reconstructor, ja que és impossible aconseguir-la donada la impossibilitat física de repetir el passat.

No obstant, si prenem una òptica postmoderna podem concloure que aquesta impossibilitat no és tant taxativa. D'alguna manera trobem autenticitat en la falsedat de la reconstrucció històrica; no autenticitat en el sentit modern d'una autobiografia guionitzada, sinó en el d'una autenticitat postmoderna simptomàtica, que fa de la reconstrucció un article genuí de la cultura postmoderna, culte i alhora popular. L'autenticitat, doncs, tot i que variable, roman¹⁰² en totes les formes de reconstrucció històrica, ja sigui com a activitat de lleure, commemorativa o de pedagogia didàctica.

¹⁰⁰ HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit* (1927). Nova York: Harper and Row (1962) pp. 130, 146, 179, 212, 316-323); SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard (1943) pp. 81-82 Citats a HANDLER, Richard; SAXTON, William. *Op. Cit.* p. 249.

¹⁰¹ HANDLER, Richard; SAXTON, William. *Op. Cit.* pp. 248-250. Aquestes narratives modernes són descrites pels autors de l'article com a particularment efectives a l'hora de constituir identitats individuants, així com les nacions cosificades, règims i períodes d'històries polítiques o personalitats de biografies, autobiografies i novel·les.

¹⁰² HANDLER, Richard; SAXTON, William. *Op. Cit.* p. 258.

2.1.1 FARBS VS. HARD-CORE

Aquest acalorat debat sobre l'*autenticitat* pot allargar-se fins a l'infinit, donat que la percepció que cada assistent s'emporta d'una reconstrucció és diferent, com ho són també els propis *actors* de l'esdeveniment. El propi David Lowenthal ja ens diu al seu llibre que hi ha dos tipus de recreadors, els que podríem considerar "normals" i els que ell anomena "compta-botons", aquests últims són els que més esforços dediquen a la aproximació a la autenticitat, arribant, per exemple, a fer viatges des dels Estats Units a Anglaterra només per comprovar la tonalitat de blau que duïen els pantalons de la infanteria colonial britànica.¹⁰³

No obstant, l'autor britànic no és l'únic que afirma aquesta divisió, d'altres també ho corroboren, el professor de la Louisiana State University Leigh Clemons afirma amb vehemència que aquesta recerca per l'autenticitat crea una divisió real i patent, sobretot en l'àmbit de les reconstruccions militars. En aquest sentit, cal recalcar els dos principals valors de la recreació històrica de batalles: en primer lloc, entretenir al públic amb un gran display d'artilleria i utilatge bèl·lic i, en segon lloc però no menys important, intentar transmetre a aquest públic certs coneixements sobre la història de la guerra i les condicions en les que havien de viure els soldats que hi lluitaven.¹⁰⁴

Com dèiem, la qüestió de l'*autenticitat* aguaita a cada cantonada de la reconstrucció de batalles i, per extensió, en pràcticament tots els àmbits de la reconstrucció històrica. És la peça clau a la que tothom mira constantment, es valoren les pròpies impressions dels recreadors i d'altri per veure com de propers son al passat "real". Òbviament aquest tema és una problemàtica reservada als intèrprets o recreadors, ja que per al públic una discussió sobre si un botó és de 1943 o de 1944 li és poc més que indiferent, si no directament tediosa.¹⁰⁵

¹⁰³ LOWENTHAL, David. *Op Cit.* p. 419.

¹⁰⁴ CLEMONS, Leigh. *Op. Cit.* p. 10.

¹⁰⁵ *Ídem*, p. 11.

Aquest perenne anhel de tot reconstructor – ser el més autèntic possible – acaba per dividir la comunitat de la reconstrucció històrica en dos grups bàsics: els *farbs* i els *hardcores*. Si bé Lowenthal no entra a definir amb massa concreció els dos bàndols estipulats, Clemons sí ho fa i amb vehemència:

El terme “farb” té diverses definicions. Per a Tony Horwitz¹⁰⁶ els farbs són recreadors que s’apropen al passat amb una manca de versemblança. Jenny Thompson¹⁰⁷ els defineix com un recreador que ha estat jutjat com a fracassat en la tasca d’establir un vincle legítim amb la història. Els hardcores, d’altra banda, són l’extrem oposat, els que fan llargues distàncies per a fer les seves impressions el més autèntiques possible.¹⁰⁸

Aquesta divisió binària entre *farbs* i *hardcores* presenta una última consideració a tenir en compte, en aquest aspecte, la divisió entre *amateurs* i professionals. Val a dir, però, que en aquest context la paraula *amateur*¹⁰⁹ no té el seu significat habitual, ja que la majoria de recreadors o intèrprets en les reconstruccions històriques ho són. En aquest cas ho podríem definir com aquell que fa reconstrucció com a hobby – sense que això desmereixi en absolut el grau de versemblança de la seva representació. Els professionals, per la seva banda, són aquells recreadors que es guanyen la vida fent reconstruccions històriques, ja sigui contractats per museus o en institucions diverses.¹¹⁰

El problema aquí rau en el menyspreu que els reconstructors professionals – que en molts casos podem classificar com a *hardcore* – mostren en ocasions cap als amateurs, ja que als seus ulls, aquests tenen una manca evident d’entrenament i educació necessàries en el seu parer per a una bona recreació. Els professionals

¹⁰⁶ HORWITZ, Tony. *Confederates in the Attic: Dispatches from the Unfinished Civil War*. Nova York: Vintage Books (1999) p.10 Citat a: CLEMONS, Leigh. *Op. Cit.* p. 11.

¹⁰⁷ THOMPSON, Jenny. *War Games: Inside the World of Twentieth-century War Reenactors*. Washington: Smithsonian Institution Press (2010) p. 216 Citat a: CLEMONS, Leigh. *Op. Cit.* p. 11.

¹⁰⁸ *Ídem*, p. 11 Text original: The term “farb” has several definitions. To Tony Horwitz, farbs are “reenactors who approach the past with a lack of verisimilitude”. Jenny Thompson defines a farb as “a reenactor who is judged as having failed to establish a legitimate link to history.” Hardcores on the other hand, are the opposite extreme, those persons who go to tremendous lengths to make their impressions as authentic as possible.

¹⁰⁹ Clemons ens proposa aquí una definició d’amateur que és prou il·lustrativa: Aquesta paraula abans descrivia una persona que no podia sinó ser feliç, ja que estava fent alguna cosa per gaudir; no per les guanys materials, ni tan sols per fama o preeminència. Definició citada de: TILDEN, Freeman. *Interpreting Our Heritage* (4ª ed.) Chapel Hill: University of North Carolina Press (2007) p. 138.

¹¹⁰ CLEMONS, Leigh. *Op. Cit.* pp. 10-12.

hardcore, doncs en ocasions tenen un sentit de superioritat moral que acaba per minar la convivència entre practicants.¹¹¹

Aquestes “picabaralles” entre practicants de la reconstrucció històrica no són més que la demostració de l’efusivitat amb la qual es viu aquesta permanent cerca de l’autenticitat en les reconstruccions, una cerca que, com ja hem dit, és impossible de finalitzar.

2.1.2 QUANTITAT O QUALITAT?

Aquest punt és mereixedor d’un apartat per sí sol, ja que és un dels principals problemes amb què es troben els reconstructors d’arreu, i és la gran pregunta: Què s’ha de prioritzar, l’experiència plaent que obté el públic, o el coneixement que se li ofereix?

En aquest sentit seguim considerant les afirmacions de la professora Hughes ja que és de les poques que ha considerat aquesta matèria com a tema d’estudi. Continuant amb la teoria de la transacció de Rosenblatt, trobem que la autora americana va traçar al 1978 una teoria en la qual s’ubiquen les diferents postures del lector vers el text. Aquestes se situen en un continu als extrems del qual s’hi situen l’eferència¹¹² d’una banda i l’estètica de l’altra.¹¹³

Hughes, però, introdueix una novetat respecte aquesta teoria: emplaça els extrems del continu de Rosenblatt en dos eixos que s’entrecreuen formant quatre quadrants. Cada quadrant representa una barreja de resposta estètica i eferent, de manera que cadascun té una mesura per ambdós valors.¹¹⁴ L’esquema quedaria com es veu a la pàgina següent.

Així doncs, en aquest esquema es poden situar totes les percepcions que els assistents a una reconstrucció tinguin de la mateixa comprovant-ne el nivell de contingut ofert (o rebut) així com l’experiència estètica de la representació. Una

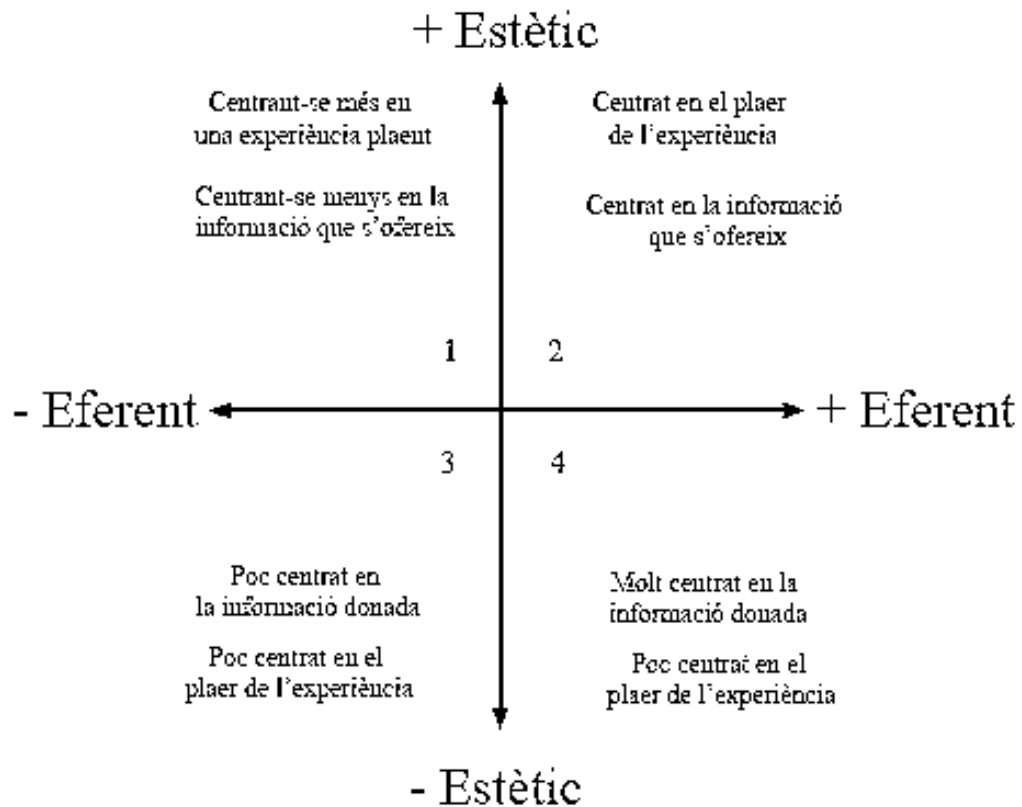
¹¹¹ Íbidem; LOWENTHAL, David. *Op Cit.* p. 419. Val a dir, que en aquest punt Leigh Clemons fa un incís, ja que degut al malestar provocat per aquestes disputes internes, alguns practicants de la reconstrucció històrica opten per preferir ser denominats *historiadors vivents (living historians)*, més que no pas reconstructors (*reenactors*).

¹¹² Segons l’Institut d’Estudis Catalans, l’eferència és la qualitat de quelcom que porta de dins enfora. Per tant, en aquest context ho podríem considerar com a eficiència a l’hora de transmetre continguts.

¹¹³ ROSENBLATT, Louise. *Op.Cit.*

¹¹⁴ HUGHES, Catherine. *Op. Cit.* pp. 145-148.

vivència d'alt contingut estètic es dóna quan experimentem una sensació d'enfortiment (animació), ens connectem a una idea a nivell metafòric (connexió) i se'ns anima a estar més atents a noves idees i pensaments (major consciència)¹¹⁵. No obstant, com podem veure al gràfic, l'estètica no és la única variable amb la que ha de lidiar una representació de reconstrucció històrica, ja que també es pretén donar un cert grau de coneixement.¹¹⁶



Per tant, els beneficis de crear una sensació de realisme en un acte de recreació històrica es tradueixen principalment en la creació d'oportunitats per a que l'experiència del públic trobi un equilibri en l'esquema superior, en altres paraules: que tingui unes experiències estètiques que l'animin a connectar amb la història i així acabar tenint-ne una major consciència.

¹¹⁵ Aquests tres condicions: animació, connexió i major consciència són els tres punts clau que ens dona la teoria de Penny Bundy, professora de la Griffith University i citada per Catherine Hughes, que ha treballat en profunditat la teoria del compromís estètic entre l'espectador i l'espectacle. BUNDY, Penny. *Aesthetic Engagement in the Drama Process. Research in Drama Education* 8, No. 2 (2003) p. 180.

¹¹⁶ HUGHES, Catherine. *Op. Cit.* pp. 147.

2.2 LA RECONSTRUCCIÓ COM A EINA DE CONEIXEMENT A LA SOCIETAT

Una primera consideració a tenir en compte a l'hora de relacionar la reconstrucció històrica amb la societat, tal com fa el filòsof Karsten R. Stueber, ens trobem amb la necessitat de considerar el paper d'aquesta en l'enteniment de la història en sí.

En el seu article, Stueber defensa i reafirma una postura ja defensada abans pel filòsof i historiador britànic Robin G. Collingwood, que consisteix en parlar de la reconstrucció històrica com a baula central en la cadena de l'explicació i l'enteniment de la història a nivell social. De fet, Collingwood va encara més enllà, proposant el *reenactment* com el mètode principal per estudiar altres mentalitats¹¹⁷, entrant així en el grup de teòrics de la simulació. Defensa que degut a la matèria que estudien, els historiadors no es poden accontentar amb examinar les regularitats entre esdeveniments des d'una perspectiva físicament externa; han de captar "l'interior" de la idea d'un esdeveniment per a poder arribar a entendre'l com una acció humana amb un propòsit clar.¹¹⁸

Per tant, els historiadors – i per extensió, la societat – han d'entendre com els agents humans en una determinada situació són racionalment obligats a actuar.¹¹⁹ D'aquesta manera, el pensament històric, entès com a activitat racional, és lliure de les compartimentacions de les ciències naturals, i l'acció racional esdevé lliure dels condicionaments de l'entorn.¹²⁰ Tanmateix, aquesta teoria defensada per Collingwood és matisada per Stueber, ja que segons el professor alemany establert als EUA, degut a que entendre una acció racional vol dir posar-la en context de les consideracions normatives d'adequació d'una acció, això revela únicament la diferència en l'estructura lògica entre explicacions actives i altres tipus d'explicacions d'esdeveniments en les ciències naturals.¹²¹

Un altre argument proposat a favor de la reconstrucció com a eina d'enteniment és que el nostre reconeixement d'un pensament no pot ser concebut de manera similar a la que es percep un objecte extern. Precisament per aquest motiu és pel que no podem entendre com una idea pot motivar a un agent a actuar de certa manera; només podem reconèixer aquesta idea o pensament si ho fem relacionant-lo amb el seu pensador, és a dir,

¹¹⁷ COLLINGWOOD, Robin G. *The Idea of History* [1945]. Oxford: University Press, 1994 pp. 219.

¹¹⁸ STUEBER, Karsten R. The Psychological Basis of Historical Explanation: Reenactment, Simulation, and the Fusion of Horizons. *History and Theory*, Vol. 41, No. 1 (2002), pp. 27-28.

¹¹⁹ COLLINGWOOD, Robin G. *Op. Cit.* p. 316.

¹²⁰ *Idem.* p. 318.

¹²¹ STUEBER, Karsten R. *Op. Cit.* p. 29.

entenent-lo com a pensament d'algú, un acte o estat mental que una persona reconeix com a propi.¹²²

Per tant, segons el que defensen tant Collingwood com Stueber, és possible afirmar que la reconstrucció és una eina de central importància per a l'enteniment històric i la explicació d'una agència individual. Tot i això, el britànic subestima el pes de diverses consideracions teòriques necessàries a l'hora de superar les limitacions inherents al mètode de la reconstrucció; per aquest motiu el filòsof alemany ens proposa un enteniment d'aquest mètode com una interacció creativa entre la reconstrucció i diverses teories adjacents.¹²³

2.3 EL MÓN AUDIOVISUAL

Autors que ja hem tractat, com Bill Nichols o Marita Sturken, ressenyen en les seves obres la importància d'una faceta de la reconstrucció històrica que fins ara no hem citat: el seu paper en el món cinematogràfic.

Així doncs, el procés pel qual es crea i es produeix la història en la cultura occidental és cada cop més complex, ja que cada cop té més fronts oberts: incloent els mitjans de comunicació, Hollywood, museus – comptant amb la reconstrucció històrica –, les universitats... Tot això afegit a records, artefactes, imatges i esdeveniments sovint considerats històrics sense la intervenció de cap historiador. Al contrari del que podria semblar, els records i la història, lluny d'oposar-se, s'entrellacen amb vincles bidireccionals en els que es donen intercanvis d'informació.¹²⁴

D'aquesta manera, un record personal convertit en imatge pot adquirir un estatus "històric", i a la inversa, les imatges de la cultura popular tenen la capacitat d'afectar els records personals. Un exemple citat per Sturken és el d'un veterà de la Guerra de Vietnam (1959-1975) que diu el següent:

“El que va passar realment ara s'està fonent lentament a la meva ment amb el que s'ha dit sobre el que va passar de tal manera que la pura experiència ja no hi és. [...] La Guerra del Vietnam ja no és un esdeveniment definit, sinó que és un guió mòbil i

¹²² COLLINGWOOD, Robin G. *Op. Cit.* pp. 291-292. En aquest sentit, Stueber reforça la teoria de Collingwood sobre la subjectivitat del pensament recolzant-se en els grans teòrics essencials de la primera persona i el sistema cognitiu com Descartes, Kant, Perry i Burge.

¹²³ STUEBER, Karsten R. *Op. Cit.* p. 42.

¹²⁴ STURKEN, Marita. *Op. Cit.* p. 65.

col·lectiu on contínuament gargotegem, esborrem i reescrivim la nostra conflictiva i canviant visió de nosaltres mateixos”¹²⁵

La imatge de la càmera – sigui cinematogràfica o fotogràfica – es fonamental en el procés d’intercanvi entre el record i la història, i la cultura popular sovint acaba per incitar al públic a adquirir records a través de l’exposició continuada a una sèrie de productes culturals. El record personal i cultural no és que es trobi en una fotografia o un fotograma, sinó que aquests son elements decisius a l’hora d’acabar produint-lo. Les imatges, doncs, esdevenen tecnologies del record i la memòria, mecanismes a través dels quals podem construir un passat i situar-lo al present amb tot el que això implica: les interferències amb els records individuals.¹²⁶

Aquestes imatges amb les que la societat és bombardejada constantment són, en sí mateixes, una paradoxa. Paradoxa en tant que són vistes com a quelcom llunyà i inabastable, amb una aura quasi màgica, i al mateix temps són enteses com una prova feaent del passat. Aquest fet paradoxal és doncs un aspecte primari en la relació que com a espectadors tenim amb les representacions cinematogràfiques; i si ens posem en el cas de la indústria de Hollywood, les pel·lícules que han sortit dels seus estudis han esdevingut la veu de la història autèntica del segle XX, arribant en molts casos a eclipsar i absorbir les imatges documentals dels esdeveniments autèntics (com la Segona Guerra Mundial). D’aquesta manera, les imatges recreades o reconstruïdes d’esdeveniments reals passen a ser tant vàlides pel públic com les autèntiques.¹²⁷

Bill Nichols, d’altra banda, ens diu que “l’esdeveniment reconstruït introdueix un element fantasmagòric que manca en la representació original del mateix”.¹²⁸ Aquest element extra que trobem a la recreació és el que pot arribar a provocar l’engany i amb aquest la confusió entre el que és la imatge d’una recreació i la de la realitat. Els espectadors han de reconèixer la reconstrucció com a tal fins i tot si aquest reconeixement comporta quedar condemnat a un permanent estatus de repetició de quelcom que ja ha passat.¹²⁹

¹²⁵ ADAMS, William. Still Shooting After All These Years. *Mother Jones*. Vol. 13 No. 1 (1988) p. 49
Citada a STURKEN, Marita. *Op. Cit.* p. 65.

¹²⁶ STURKEN, Marita. *Op. Cit.* p. 66.

¹²⁷ *Ídem.* pp. 66-68.

¹²⁸ NICHOLS, Bill. *Op. Cit.* pp. 72-74.

¹²⁹ *Ídem.* p. 74.

Basant-se en una sèrie de films documentals amb un important contingut reconstruït¹³⁰, Nichols proposa diverses tipologies en les que les recreacions cinematogràfiques tendeixen a agrupar-se. Les diferències entre els diferents tipus no tracen unes línies dures i impenetrables, sinó que plantegen punts nodals que es poden arribar a superposar en ocasions, donant combinacions infinitesimals. Aquestes categories són:

1. **Dramatització realista.** La reconstrucció d'esdeveniments dramàtica i amb suspens en un estil realista és sens dubte la més polèmica de les formes, ja que és la que més problemes dóna a l'hora de distingir de les formes tradicionals de recrear el passat en la ficció: drama històric (història verídica), docudrama¹³¹ o flashback. Es dóna en molts exemples de documentals i pel·lícules en les que es recreen esdeveniments passats. No obstant es pot combinar amb elements formals de distorsió de la imatge (càmera lenta, alt contrast) que accentuen l'aspecte emotiu, portant-nos a un cert solapament amb la quarta categoria aquí citada: l'estilització.
2. **Tipificacions.** En aquest cas no hi ha un esdeveniment concret a reconstruir, sinó que s'opta per la tipificació d'una sèrie de patrons, rituals i rutines. Aquesta característica és típica dels primers documentals de la història del cinema, en què, per exemple es recrea la vida de la tribu dels Inuits (Nanuk el Esquimal, 1922) en un moment en el que encara no havien tingut contacte amb la civilització occidental, és a dir, com si no hi hagués càmera filmant. Podem dir doncs que les tipificacions recreen, citen o reiteren allò típic i quotidià.
3. **Distanciament brechtiana.** La reconstrucció del gest social¹³² augmenta la separació entre aquesta i l'esdeveniment històric que recrea, de manera que és més difícil que entri en el ja citat efecte fantasmagòric que fa confondre l'una

¹³⁰ Aquests films i documentals són Nanook of the North (Nanuk el Esquimal – Robert Flaherty, 1922), In the land of the War Canoes (dir. Edward S. Curtis, 1914), Las Madres de la Plaza de Mayo (dir. Susana Blaustein Muñoz i Lourdes Portillo, 1985), Coal Face (dir. Alberto Cavalcanti, 1935), Night Mail (dir. Harry Watt i Basil Wright, 1936), Far from Poland (dir. Jill Godmillow, 1984), Little Dieter Needs to Fly (dir. Werner Herzog, 1997), I am a Sex Addict (dir. Caveh Zahedi, 2005), Cane Toads (dir. Mark Lewis, 1988), The Eternal Frame (dir. T.R. Uthco i l' Ant Farm Collective, 1975).

¹³¹ Marita Sturken defineix el docudrama com una forma de reconstrucció cultural que pren part en grans processos de formació de records. Té un gran èxit explotant el rol dual del cinema com a representació d'allò real i alhora la sent una font de fantasia i identificació. STURKEN, Marita. *Op. Cit.* p. 74.

¹³² En paraules de Roland Barthes: un gest o conjunt de gestos (però mai una gesticulació) en la qual la situació social al complet pot ser llegida. No tots els gestos són socials, no hi ha res de social en el moviment que un home fa per espantar una mosca; però si el mateix home, pobrament vestit, està lluitant contra gossos guardians, el gest esdevé social. BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Einstein. Dins de: BARTHES, Roland. *Image, Music, Text.* (Stephen Heath ed. i tr.) Nova York: Noonday Press (1977) pp. 73-74. Citat a: NICHOLS, Bill. *Op. Cit.* p. 83.

amb l'altra. Les accions reconstruïdes poden tenir qualitats de tipificació, però, degut al seu fort component realista, simultàniament sobresurten amb vehemència com a gestos socials en el sentit brechtià. Tanmateix, la desviació de distància de la representació realista permet, paradoxalment, que un vincle més fort amb l'especificitat històrica entri en joc a través de l'elecció que el cineasta fa dels moviments gestuals més històrics enlloc de representar-los de manera il·lusionista. Això és igualment aplicable a les categories següents.

4. **Estilització.** Les reconstruccions molt estilitzades també assoleixen un cert sentit de separació, no necessàriament en clau realista ni irònica. En aquest cas es posa accent en la vessant més argumental de la reconstrucció, accentuant-la amb les tècniques pròpies del mitja audiovisual.
5. **Paròdia i Ironia.** Altres recreacions adopten un to paròdic que podria portar a la pròpia reconstrucció històrica a qüestionar o tractar esdeveniments passats des d'un punt de vista còmic. En aquest cas, la reconstrucció ja no compleix la tasca de proporcionar evidències històriques (com les que hem citat prèviament, fent difuses les fronteres entre realitat i recreació) sinó que esdevé una interpretació artística lligada al punt de vista del director.

Per tant, i d'acord amb les teories exposades pels dos autors citats respecte aquest tema, la reconstrucció històrica als mitjans audiovisuals vivifica el sentit de l'experiència viscuda per altres; converteix el passat en present, doblgant el continu espai-temps sobre sí mateix per mostrar de nou el que ja ha succeït. La reconstrucció, així doncs, efectua una vivificació temporal en la que es dona la convivència impossible entre passat i present en l'espai fictici que és el film. Això ens porta a concloure que, al igual que altres formes poètiques i retòriques, el que aquesta pràctica fa és una forma de catarsi, en la que el públic experimenta de manera simultània dues realitats.¹³³

¹³³ NICHOLS, Bill. *Op. Cit.* pp. 87-88; STURKEN, Marita. *Op. Cit.* pp. 77,79 En aquest sentit, Sturken, afegeix a més que aquesta duplictat de plans de percepció es deu a la relació del docudrama històric amb la metaficció històrica postmodernista. Tot és presentat com si pertanyés al mateix ordre ontològic, alhora real i imaginari.

CONCLUSIONS

A mode de conclusió del present treball, és menester en primer lloc, valorar si s'han assolit els objectius presentats a l'inici del mateix. En la introducció (pàg. III), a més d'explicar els motius que han portat a entrar a investigar en un camp poc explorat al nostre país, s'hi dibuixen les línies teòriques principals que s'havien de seguir: definir amb la màxima precisió el terme “reconstrucció històrica”, intentar traçar una genealogia d'aquesta pràctica, i per últim intentar traçar una analogia amb l'actualitat.

Si bé és obvi que l'últim d'aquests punts no s'ha pogut assolir degut a la absoluta inexistència de documentació acadèmica a nivell estatal, els altres dos punts inicials – definició i genealogia – sí que s'han pogut acomplir, gràcies a que són temes que han estat tractats de manera més o menys extensa per diversos autors anglosaxons.

A la introducció també trobem el subtítol *gnosce te ipsum*, l'aforisme grec – en la seva versió llatina - d'autoconeixement per excel·lència. En aquest sentit, ara des del punt de vista d'un practicant de la reconstrucció històrica des de fa ja uns quants anys, cal reconèixer que aquest ha sigut un recorregut dur en molts aspectes, com dur és qualsevol procés d'introspecció. Conèixer part del que s'ha dit sobre aquest tema tant extens i inexplorat des d'un punt de vista acadèmic, ha portat al replantejament personal sobre les activitats que desenvolupa el grup de reconstrucció històrica del qual formo part, Barcino Oriens.

Com a reconstructor que ha treballat tant vinculat a institucions culturals (Museu Arqueològic de Catalunya, Museu de Badalona) com a actes commemoratius (Recreació dels Setges de Girona 1808), ha sigut revelador conèixer la gran quantitat d'arguments a favor d'aquesta pràctica, arguments que sens dubte ajuden a agafar empenya per a seguir endavant investigant i treballant sobre la “tornada al passat”. Tanmateix, no es pot obviar que també s'han trobat alguns arguments en contra – si bé és cert que no massa – i aquests, com totes les crítiques, han dolgut, però és necessari afirmar amb vehemència que hom ha fet tot el que estava en les seves mans per a mantenir un punt de vista neutral al llarg de tot el present escrit, únicament deixant entreveure la pròpia opinió a la introducció i en aquestes conclusions.

Pel que fa a la bibliografia emprada, és necessari comentar alguns detalls. El primer d'aquests és que en un àmbit proper – entenent per proper l'Estat espanyol – hi ha una

esgarrifosa escassetat de reflexions i/o anàlisis seriosos entorn a aquest tema, tot i que abunden els articles d'opinió a diaris i revistes, uns a favor i d'altres en contra, però que en la majoria de casos sense aportar cap mena de fonament teòric al respecte¹³⁴. Un segon detall a comentar de la bibliografia emprada per aquest treball és que, donada la inexistència de fonts properes, pràcticament la totalitat dels documents emprats són en llengua anglesa, i val a dir que gràcies a la xarxa s'ha pogut tenir accés a una important quantitat de material que de no ser per aquesta via, hauria sigut molt difícil de consultar. Tanmateix cal dir que no tot ha sortit bé, ja que algunes publicacions, que haurien sigut de gran ajuda per a l'elaboració d'un espectre més ampli d'opinions i veus sobre aquest camp, no han pogut ser consultades degut a la seva indisponibilitat a nivell estatal, si bé s'han citat alguns casos gràcies a cites a altres obres.

Un altre aspecte sobre el que pertoca reflexionar a aquestes conclusions és la pregunta que dona títol a aquest petit assaig "Reconstrucció Històrica: Fenomen social de conservació de béns culturals?" Havent dut a terme la prospecció bibliogràfica pertinent per al desenvolupament del present escrit, es pot contestar aquesta pregunta de manera afirmativa sense cap mena de dubte, ara bé, amb matisos. Fenomen social? Sens dubte, ja que en la majoria dels exemples que podem trobar de reconstruccions històriques estan protagonitzats per *amateurs* (entès no en sentit sinònim a desconexedor, sinó com a persona que ho fa per gust i sense ànim de lucre) i a això cal sumar-li la funció didàctica que l'activitat té (o hauria de tenir) per als espectadors.

D'altra banda, l'aspecte més discutible és si realment aquesta pràctica és una via de conservació de béns culturals. Al meu entendre, la resposta a aquesta qüestió seria de nou afirmativa, agafant com a premissa que la història col·lectiva és un importantíssim bé cultural innegable a qualsevol societat. No obstant bé és cert que si s'agafa la definició estricta de bé cultura, entès un bé com un capital físic, aleshores aquesta pregunta deixaria de ser vàlida i caldria buscar un altre plantejament.

Problemes ontològics i qüestions a una banda, la realització d'aquest treball ha sigut una experiència d'autoconeixement gratificant, i crec que una bona manera de posar fi a aquesta experiència – com a mínim de moment – és citar una última reflexió d'un dels autors que s'ha erigit com un dels nuclis centrals del treball, David Lowenthal:

¹³⁴ Aquests articles no han sigut citats degut, d'una banda, a la nul·la aportació teòrica que fan a la matèria.

*Aquests esdeveniments simulats, doncs, fan reviure la història a milers de persones que tanquen els ulls o s'avorreixen davant monuments antics – ja no parlem de llibres d'història. No obstant la reconstrucció corre el risc de convertir emplaçaments venerables en rèpliques falses o tímides de sí mateixes, o, en el pitjor dels casos, arribar a fer creure al públic que un pot defugir el passat. La pompa inherent la reconstrucció transporta els llocs de l'avui fins a un ahir fictici, idealitzat, lliure de culpa històrica en el que la gent representa fantasies que li son negades en el món contemporani.*¹³⁵

¹³⁵ LOWENTHAL, David. *Op. Cit.* p. 427.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, William. Still Shooting After All These Years. *Mother Jones*. Vol. 13, No. 1 (1988) p. 49
- ANDERSON, Jay. Living History: Simulating Everyday Life in Living Museums [1982]. Dins de: BRENT, Joseph; LEFFLER, Phyllis K. (ed.) *Public History Readings*. Malabar (Florida): Krieger Publisher Company (1992) pp. 456-472
- ANDERSON, Jay. *Time Machines: The World of Living History*. Nashville: American Association for State and Local History, 1984
- ANDERSON, Jay. *The Living History Sourcebook*. Nashville: American Association for State and Local History, 1985
- AUSLANDER, Mark. Touching the Past: Materializing Time in Traumatic “Living History” Reenactments. *Signs and Society*, Vol. 1, No. 1 (2013) pp. 161-183
- BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Einstein. Dins de: BARTHES, Roland. *Image, Music, Text*. (Stephen Heath ed. i tr.) Nova York: Noonday Press (1977) pp. 69-78
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro* (1978). Barcelona: Kairos, 2007
- BAUDRILLARD, Jean *Symbolic Exchange and Death*. London: Sage (1993)
- BLACKSON, Robert. Once More... with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture. *Art Journal*, Vol. 66, No. 1 (2007), pp. 28-40
- BUNDY, Penny. Aesthetic Engagement in the Drama Process. *Research in Drama Education* 8, No. 2 (2003)
- CAGIGAL, Ricardo. *Gladiator: Luchar para vivir en un oficio peligroso*. Santander: Jano Reconstrucciones Históricas, 2010
- CLEMONS, Leigh. *Present enacting Past: The Functions of Battle Reenacting in Historical Representation*. Dins de: *Enacting History* (ed. Scott Magelssen i Rhona Justice-Malloy), University of Alabama Press, 2011, pp.10-21
- COLES, John. Experimental Archaeology. *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, Vol. 99, No. 2 (1966-67), pp. 1-20
- COLES, John. *Archaeology by Experiment*. London: Hutchinson (1973)
- COLES, John. *Experimental Archaeology*. London: Academic Press (1979)

- COLLINGWOOD, Robin G. *The Idea of History* [1945]. Oxford: University Press, 1994
- DEETZ, James. A sense of Another World: History Museums and Cultural Change. *Museum News* No. 59 (1980) pp. 40-45
- FAUCONIER, Gilles; TURNER, Mark. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Nova York: Basic Books (2002)
- GLASSBERG, David. Living in the past. *American Quarterly*, Vol. 38, No.2 (1986) pp. 305-310
- GOMBRICH, Ernst H. *La Historia del Arte*. Londres: Phaidon, 2012
- HANDLER, Richard; SAXTON, William. Dyssimulation: Reflexivity, Narrative, and the Quest for Authenticity in "Living History". *Cultural Anthropology*, Vol. 3, No. 3 (1988), pp. 242-260
- HASKELL, Francis. *La Historia y sus Imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit* (1927). Nova York: Harper and Row (1962)
- HUGHES, Catherine. Is That Real? An Exploration of What is Real in a Performance Based on History. Dins de: *Enacting History* (ed. Scott Magelssen i Rhona Justice-Malloy), University of Alabama Press, 2011, pp. 134-153
- HESTER, Thomas R. Archaeology by Experiment by John Coles. *American Anthropologist*, New Series, Vol. 79, No. 2 (1977) p.422
- HORWITZ, Tony. *Confederates in the Attic: Dispatches from the Unfinished Civil War*. Nova York: Vintage Books (1999)
- LLOP, Ricard (director de Barcino Oriens). *Qui Som* [en línia]. Fundació Cultural Hostafranchs [consultat el 3-9-14] Disponible a: <http://www.barcinooriens.cat/p/membres.html>
- LOWENTHAL, David. *El Pasado es un país extraño*. Madrid: Akal. 1998
- MAGELSEN, Scott. *Tourist Performance in the Twenty-first Century*. Dins de: *Enacting History* (ed. Scott Magelssen i Rhona Justice-Malloy), University of Alabama Press, 2011, pp. 174-203
- MARTÍNEZ JUSTÍCIA, M^a José; SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo; SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Leonardo. *Historia y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*. Madrid: Tecnos. 2008 (3^a ed.)

- NICHOLS, Bill. Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject. *Critical Inquiry*, Vol. 35, No. 1 (2008), pp. 72-89
- OUTRAM, Alan K. Introduction to experimental Archaeology. *World Archaeology*, Vol. 40, No. 1 (2008) pp. 1-6
- PANOFSKY, Erwin. *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 1991
- POOLE, Richard L. History, Archive, Memory, and Performance: The Lewis Clarcl Bicentennial Play as Cultural Commemoration. Dins de: *Enacting History* (ed. Scott Magelssen i Rhona Justice-Malloy), University of Alabama Press, 2011, pp. 66-87
- POPPER, Karl. *The Logical of Scientific Discovery*. London: Hutchinson, 1959
- REYNOLDS, Peter J. *Iron-Age Farm: The Buster Experiment*. London: British Museum (1979)
- REYNOLDS, Peter J. The nature of experiment in archaeology. Dins de *Experiment and Design: Archaeological Studies in Honour of John Coles* (ed. A.F. Harding). Oxford: Oxbow (1999) pp.156-162
- ROSENBLATT, Louise. *The Reader, the Text, the Poem*. Carbondale: Southern Illinois University Press (1978)
- RUSKIN, John. *The Seven Lamps of Architecture*. Londres, 1849, ed. Española: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1989
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard (1943)
- STEPONAITIS, Vincas P. Experimental Archaeology by John Coles. *American Antiquity*, Vol. 46, No. 4 (1981) p. 962
- STUEBER, Karsten R. The Psychological Basis of Historical Explanation: Reenactment, Simulation, and the Fusion of Horizons. *History and Theory*, Vol. 41, No. 1 (2002), pp. 25-42
- STURKEN, Marita. Reenactment, Fantasy, and the Paranoia of History: Oliver Stone's Docudramas. *History and Theory - Producing the Past: Making Histories Inside and Outside the Academy*, Vol. 36, No. 4 (1997) pp. 64-79
- TESSIER, Benoit. *In the trenches* [en línia]. Agència Reuters [consulta: 2 de setembre de 2014] Disponible a < <http://www.reuters.com/news/pictures/slideshow?articleId=USRT R41 6ZQ#a=1>>

- TILDEN, Freeman. *Interpreting Our Heritage* (4^a ed.) Chapel Hill: University of North Carolina Press (2007)
- VIOUET-LE-DUC, Eugène. "Restauration" a *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIe au XVIe siècle*, París, 1854-1868 (10 vols.)
- US NATIONAL PARK SERVICE. *Tatton Park Interpretive Study*. Cheltenham, Gloucester: Countryside Comission, 1975
- WORTHEN, W.B. Restoring the restoration. *History News*, No.39 Vol.11 (1984), pp. 6-11