



Museus a l'aire lliure, ecomuseus i economuseus. Evolució i noves perspectives

XAVIER ROIGÉ VENTURA

Antropòleg i professor d'Antropologia Social i de Museologia de la Universitat de Barcelona

1

1. Una botiga a Skansen, Estocolm. Fotografia: Xavier Roigé

Los museos al aire libre y los ecomuseos son uno de los tipos de museo que más han aportado a la renovación museológica. Sin embargo, muchos de ellos se encuentran anclados en el pasado, en una imagen arcaica y ajena a las transformaciones de la sociedad, que probablemente interesa mucho menos a los públicos actuales que a los de hace diez o veinte años. ¿Cómo renovar sus planteamientos y adaptarse a las necesidades cambiantes de la sociedad? De hecho, al lado de museos que parecen anclados en el pasado, existen muchos otros que han ido cambiando sus objetivos mediante propuestas que permiten contemplar una visión de la vida actual con sus costumbres, conflictos y tradiciones.

Open-air museums and ecomuseums are the two types of museum that have contributed most to museological renovation. However, many of them are rooted in the past, with an archaic image at variance with the transformations of society, and are probably much less interesting for today's public than they were for that of ten or twenty years ago. How can their approach be brought up to date and adapted to society's changing needs? In fact, alongside the museums that seem to be stuck in

Els museus a l'aire lliure –en la seva concepció nòrdica, nord-americana i centreeuropea– i els ecomuseus –en la tradició francesa estesa a altres països– constitueixen una de les formes de museus que més han aportat a la renovació museològica, i són uns elements distintius dels museus antropològics. Com assenyala (Duclos, 2001, p. 78-79), aquests centres han tingut aportacions tan importants com la innovació en l'expressió museogràfica del temps i de l'espai, en la participació de la població, en la reflexió col·lectiva sobre el desenvolupament i l'estímul de les poblacions per dominar el seu futur, i en el recurs a la interdisciplinarietat, amb felices conseqüències, tant pel que fa als intercanvis entre els investigadors i la població, com en el de l'expressió que permet el progrés, d'una manera més general, del coneixement d'un espai determinat.

Tanmateix, molts museus a l'aire lliure i ecomuseus es troben en una cruïlla difícil. Molts d'ells proporcionen una imatge arcaica, romantitzada, aliena a les transformacions de la societat, un món del passat que probablement interessa molt menys als públics actuals que als de deu o vint anys enrere. Un públic que, a més, s'ha anat acostumant a museus amb poderosos elements multimèdia i virtuals i que cerca altres aproximacions, com els museus de patrimoni industrial, que estan coneixent una forta expansió en la darrera dècada. Com renovar, llavors, els seus plantejaments i adaptar-se als nous reptes temàtics i a les necessitats canviants de

the past, there are many others that have gradually modified their aims through proposals that provide a vision of life today with its customs, conflicts and traditions.

la societat? De fet, al costat de museus que semblen aturats en el passat, n'hi ha molts d'altres que han anat variant els seus objectius romàntics de conservació de la societat "tradicional" mitjançant noves propostes que –sense renunciar als seus objectius inicials de desenvolupament sociocomunitari– permetin contemplar una visió de la vida quotidiana amb els seus costums, els conflictes i les contradiccions.

LA MUSEOLOGIA SKANSEN

Els museus a l'aire lliure, com es coneixen, són originaris dels països nòrdics. Tot i que el primer museu va ser l'obert prop d'Oslo el 1881, el museu més conegut i amb més influència va ser, sens dubte, el d'Skansen (1891), a Estocolm, fins al punt que el terme *skansen* és utilitzat per referir-se a altres museus a l'aire lliure, molt nombrosos a l'Europa central i de l'est. Skansen, com la resta dels primers museus a l'aire lliure nòrdics, expressa un sentiment nacionalista procedent de la nostàlgia folklòrica que recorria Europa en aquell període. El seu creador, Artur Hazelius, era un mestre, especialista en llengües escandinaves i nacionalista nòrdic, dedicat a l'estudi dels pobles que desapareixien com a conseqüència de la industrialització. Amb Skansen, que també era un parc zoològic, pretenia preservar i mostrar al públic com eren les cases de la societat rural i com vivien i treballaven els camperols de l'època.

Skansen integra més de cent cinquanta edificis de diferents llocs de Suècia, construïts als segles XVIII i XIX i representatius de l'arquitectura popular de les diferents regions del seu país, transportades des de les seves ubicacions originàries. Els interiors de les cases es van refer amb el mobiliari, els estris i les eines propis de les regions d'origen i serviren per allotjar activitats artesanals, pràctiques agrícoles i demostracions tècniques amb les quals es complementava el desitjat efecte de transposició. S'intentava, doncs, preservar el patrimoni anterior a la industrialització, però la seva gran innovació va consistir a situar els objectes històrics en el seu context funcional, així com el fet d'organitzar activitats complementàries relacionades amb l'agricultura, l'artesanía i la utilització de diverses tècniques antigues, amb la finalitat de donar una idea general sobre les condicions de vida.

Sobre el projecte ideològic que configurava aquest museu, se'n poden deduir dues característiques. En primer lloc, el fet que el museu a l'aire lliure proporcionés una idea de diversitat de la cultura nacional, però al mateix temps d'unitat nacional. Les diverses cases procedeixen de llocs diferents i mostren les seves diferències, però juntes constitueixen una metàfora d'unitat nacional, de manera similar al que es va fer al Poble Espanyol de Barcelona (1929), també sota la influència d'Skansen. En segon lloc, Hazelius no sols "inventà" un nou model de museu, sinó també una societat, per tal com ens presenta un món idíl·lic, on no hi havia res

desagradable, i que responia a una visió romàntica del món rural que encara és present en molts museus. El món preindustrial d'Hazelius era, més aviat, un món «reconstruït».

Skansen continua sent, a l'actualitat, el museu més freqüentat de Suècia, amb 1,4 milions de visitants l'any i 183 treballadors permanents (a més del personal eventual); obté els seus recursos en un 35% de l'Estat, en un 30% de les entrades i en un 35% d'espònsors i d'altres. Però el desenvolupament recent de l'etnografia i de la museografia als països nòrdics ha estat marcada (Maure, 1993) per una reacció contra els models de museus etnogràfics creats a finals del segle XIX. Se'ls retreu que el conjunt estigui buit de la seva significació original amb l'única funció de suscitar sentiments nostàlgics del passat i que les seves col·leccions no ens proporcionin més que una imatge parcial de la realitat històrica. Però l'amplitud i la qualitat d'aquestes realitzacions centenàries continuen promovent la fascinació i el respecte. Com també suggereix Maure (1993), els seus creadors eren al mateix temps visionaris i empresaris, investigadors i artistes, administradors i educadors, amants del passat i actors del present.

L'ADAPTACIÓ AMERICANA: ELS MUSEUS D'HISTÒRIA VIVA

El model Skansen s'estengué també a Amèrica. Allà, els museus a l'aire lliure tenen característiques pròpies perquè, a més de la influència del model d'Skansen, l'ha rebuda de la museologia interpretativa i compten amb una important presència de representacions. Per això, són coneguts generalment com a museus d'història viva. El primer a crear-se va ser Greenfield Village, a Michigan (1928), on Henry Ford va pensar dur a terme «una edició de butxaca d'Amèrica» en una gran extensió de 36 hectàrees. Altres exemples s'han anat creant posteriorment, com l'Historic Richmond Town a l'Staten Island, Nova York (1939), sobre els primers pobladors, i l'Upper Canada Village (1961), prop de Toronto.

Però ha estat Colonial Williamsburg (1934) el que ha tingut una major influència en el desenvolupament d'aquests museus a Nord-amèrica. Finançat per D. Rockefeller, Jr., es tracta d'una reconstrucció de l'antiga capital del segle XVIII, amb 500 edificis (88 d'originals) reconstruïts en una superfície de 70 hectàrees. Durant la seva llarga història, les bases de Williamsburg han estat quatre. En primer lloc, una gestió que es basa en la combinació d'una corporació sense finalitat de lucre i de fort caràcter educatiu, mentre que l'administració dels hotels, edificis de lloguer i altres aspectes comercials està en mans d'empreses lucratives que canalitzen part dels beneficis vers les activitats educatives i patriòtiques. En segon lloc, la preeminència dels models educatius basats en la idea de l'aprenentatge permanent al llarg de la vida, com a element fonamental del projecte, fins i tot per sobre dels aspectes més conservacionistes. La base de Williamsburg és, en aquest sentit, l'escenificació de la història, recons-



2 i 3. Skansen és també un parc zoològic. Skansen, Estocolm. Fotografia: Xavier Roigé



truint en els seus espais «els dies que canviaren el curs de la història» entre el 1769 i el 1776, és a dir, donant més importància als esdeveniments i a l'experiència viscuda que no pas als objectes. En tercer lloc, la utilització de la *living history* no pas com a un complement de la visita, sinó com a element fonamental i imprescindible d'aquesta. En aquest sentit, a Williamsburg, es fan dos tipus de representacions complementàries. L'*historical reenactment* (repromulgació històrica) consisteix en la recreació d'un esdeveniment històric o període amb escenificacions, com les reunions polítiques o la mateixa declaració d'independència. La *living history*, per la seva banda, consisteix en una representació de la vida domèstica mitjançant actors que se situen en interacció amb el públic i duen roba generalment feta artesanament amb tècniques de l'època. Els actors, en general persones amb formació històrica o antropològica, es comuniquen verbalment amb els visitants per explicar-los com era la història o quines formes de vida hi havia, tot representant les tasques habituals d'aquell personatge. Així, per exemple, el boter explica el seu treball i el significat de la seva feina, mentre que un esclau africà transmet amb el seu treball i diàleg amb el públic una representació viva de les seves idees, actituds i creences. Perquè el sistema funcioni, la formació dels actors és molt important, així com l'avaluació constant de les actituds, preguntes i respostes del públic (White, 2001 p. 60-61).

El funcionament i les pràctiques historiogràfiques dels museus vius americans han estat criticats per antropòlegs i historiadors pel fet de recrear representacions idealitzades i manipulades de la història americana, amb uns objectius més polítics que no pas històrics que no tenen en compte els conflictes socials que es generaren, com l'esclavatge o altres formes d'injustícia. De fet, fins al 1982 no hi havia a Williamsburg personatges afro-americanos i no va ser fins al 1999 que s'hi va incorporar un barri per representar les condicions de vida dels esclaus. Un altre aspecte polèmic és la creixent aproximació als sistemes i procediments dels parcs temàtics (incloent-hi un parc lúdic i un bon nombre d'elements d'atracció turística al costat del parc). En els darrers anys, la superfície de les botigues ha crescut considerablement en constatar que aquest tipus de botigues produeixen uns beneficis molt superiors a les dels centres comercials i que les botigues serveixen alhora per atreure més públic (Gómez Martínez, 2006 p.137). Finalment, s'ha criticat el fet que cada vegada importin més les activitats i els fets que es representen que no pas la conservació dels objectes o edificis històrics. Williamsburg, que compta actualment amb 1.800 treballadors i un bon nombre de voluntaris per a les representacions, ha anat patint un progressiu descens del nombre de visitants, des d'1.200.000 el 1985 fins a 710.000 el 2006. *El New York Times* va fer públic, a finals del 2006, que el projecte estava en crisi com a conseqüència de l'existència d'un gran nombre de museus i cases històriques similars i del descens del públic visitant, en part per la competència dels parcs temàtics i per les noves formes d'oci que s'estan desenvolupant. A finals del 2007, algunes cases van ser venudes a un propietari particular, tot i mantenir el compromís de conservació.

En tot cas, l'experiència americana en els museus a l'aire lliure ens introdueix el dubte de quina és la frontera entre museu i parc temàtic (Lumley, 1994; Gómez Martínez, 2006 p.138). Fins a quin punt aquests museus no són més una construcció de fantasies tridimensionals, una visió *Disneylitzada* del passat?

ELS OPEN AIR INDUSTRIALS

A la Gran Bretanya, els museus a l'aire lliure van arribar molt més tard. Els dos museus a l'aire lliure més coneguts de la Gran Bretanya, Beamish i Ironbridge, van suposar una adaptació del model nòrdic a l'Anglaterra industrial. El primer, The North of England Open Air Museum, va ser creat el 1972 per Frank Atkinson seguint la forma del parc temàtic, mitjançant un ferrocarril que transporta els visitants d'una àrea a una altra, cada una centrada en una època diferent: el 1825, mostrant la societat rural als inicis de la revolució industrial, i el 1923, reconstruint una petita ciutat industrial amb edificis que reproduïen botigues, tallers industrials, el banc, el teatre, un saló de música, una escola, etc. El museu pretenia mostrar «tots els aspectes de la vida quotidiana del passat a la regió, és a dir,



4 i 5. Skansen, fundat al final del segle XIX, ha estat un museu de gran influència, fins al punt de parlar-se del model *skansen*. Estocolm. Fotografia: Xavier Roigé

6. Skansen serveix de marc per a la celebració de festivals i aplecs, Estocolm. Fotografia: Xavier Roigé

7. Skansen, fundat al final del segle XIX, ha estat un museu de gran influència, Estocolm. Xavier Roigé

8. El museu a l'aire lliure es complementa amb exposicions que expliquen la societat que donà origen al parc, en aquest cas sobre les religions Openlutch Museum, Arnhem, Holanda. Fotografia: Xavier Roigé

9. El museu a l'aire lliure es complementa amb exposicions que expliquen la societat que donà origen al parc, en aquest cas sobre les religions Openlutch Museum, Arnhem, Holanda. Fotografia: Xavier Roigé

10. Openlutch Museum, Arnhem, Holanda. Fotografia: Xavier Roigé



la vida industrial, agrícola i rural» (Thomas, 1990 p.6). El procés de creació va ser similar al que hem descrit als museus escandinaus, amb la reconstrucció de les cases en un mateix espai, però representa una reelaboració del model de museu a l'aire lliure, substituint les referències a la cultura popular per «un museu dinàmic que pretén presentar la història social de la població del nord-oest d'Anglaterra, per tal que els nostres visitants s'informin, s'entretenguin, s'eduquin i es converteixin en els nostres millors defensors.» Seguint el model anglosaxó de museu d'història viva, el museu compta amb nombroses representacions escenificades.

Amb 350.000 visitants anuals i gairebé 200 persones treballant durant el període estival (90 de permanents), Beamish és el museu a l'aire lliure més conegut de la Gran Bretanya, amb molts reconeixements internacionals (Premi al millor museu europeu de l'Any, 1987, i Living Museum of the Year, 2002). I el museu té també un bon èxit econòmic fins al punt que només el 5% del seu pressupost procedeix de fons públics. Però, com en el cas d'Skansen, al museu se li ha criticat un excessiu grau d'idealització i de jugar amb la nostàlgia, aplegant edificis i objectes d'èpoques diferents, així com de crear un espai més lúdic que una altra cosa. S'ha criticat també el fet que ens presenti la transició de la societat rural a la industrial d'una manera amable i sense conflictes (Gómez Martínez, 2006:252). El problema de Beamish –com altres museus similars– és el fet que, malgrat que ens trobem davant d'una interpretació de la història, sembla que estiguem dins de la història mateixa. Dit d'una altra manera, el fet que estiguem davant de coses (veritables), llocs (veritables) i gent (veritable) dóna al lloc un sentit d'autenticitat, quan en realitat no en té (Walton, 2007). “La paradoxa de Beamish –escriu Moore (1997)– no és que sigui falsa; els objectes exposats són ben veritables, però són més veritables que la realitat que intenta recordar. El carrer de la ciutat evoca un període indefinit entre les dues guerres, en una curta distància de temps en la qual la memòria s'estova i s'ensucra. Però no hi ha necessitat de la nostàlgia personal. Els edificis ja ho fan per vostè”.

LA REINVENCIÓ DEL MUSEU A L'AIRE LLIURE

Encara que aparentment el concepte mateix de museu a l'aire lliure sembla ja caduc, en benefici de la preservació *in situ* i de la interpretació del paisatge, el model centenari de museu a l'aire lliure no està superat, i només a Europa continua havent-n'hi uns 300. Si bé la majoria es mantenen d'acord amb els principis originals de presentació, amb un cert aire nostàlgic i caduc, en molts casos s'ha anat emprenent una renovació dels continguts i de les formes expositives.

Un exemple molt clar de reinvenió d'un museu és el Nederlands Openluchtmuseum (Museu a l'Aire Lliure dels Països Baixos), creat l'any 1912 durant el període de major eufòria d'Skansen, que en els darrers anys ha emprès un ambiciós pla de renovació que l'ha portat a guanyar el Premi



11. Opentlucht Museum, Arnhem, Holanda.
Fotografia: Xavier Roigé



al Millor Museu Europeu de l'Any el 2005. En els seus inicis, l'Openluchtmuseum responia als mateixos principis d'Skansen (De Jong, 1994): una idea romàntica, un diseg de presentació d'una societat gairebé intacta com a contraposició als ràpids canvis de la societat, conseqüència de la industrialització i una valoració estètica del producte tradicional davant el menyspreu cap als productes industrials. Hoefer, el seu principal creador, desitjava un espai museogràfic on la modernitat, amb els seus canvis tècnics i la producció no tinguessin cabuda, i on encara es pogués gaudir d'un món en el qual el temps s'aturés. Durant la Segona Guerra Mundial, el museu va passar a ser propietat de l'estat i, encara que una part important dels seus elements van ser destruïts a la batalla d'Arnhem, a la postguerra va ser restaurat i ampliat. Més tard, ja als setanta, es va abandonar la idea d'art popular com a objectiu principal i es va parlar de la història de la vida quotidiana, trencant alhora la frontera que separava la producció industrial de l'artesanía i incorporant-hi nous edificis d'ús industrial (una fàbrica de formatge i una factoria mecanitzada de llet), maquinària agrícola i nous edificis que representen els anys trenta. Tanmateix, el museu no va poder evitar un certa davallada de públic i el dilema de com podria resistir un model així el pas del temps (De Jong, 1994). Això va portar, el 1987, a l'anunci per part del Ministeri de Cultura de la intenció de tancar el museu, una decisió que va poder evitar-se gràcies a la pressió pública, que va arribar a manifestar-se per exigir la permanència de la institució.

Des de llavors, el museu ha iniciat un procés de remodelació, cedint la seva gestió a una fundació i reorientant els seus objectius i la seva missió. Ha ampliat els seus objectius tot aprofundint en la substitució de la noció de cultura popular per la de la vida quotidiana com a eix temàtic de la missió del

museu. I, d'altra banda, ha fet un esforç considerable per modernitzar les seves exposicions, tant des del punt de vista temàtic com museogràfic, incloent-hi mostres sobre els diversos aspectes de la societat rural holandesa per explicar-nos la realitat de la vida quotidiana i allunyar-se de la idea d'idealització. S'hi han fet exposicions com *Spaarstation Dingenliefde* (El paradís del col·leccionista), *Eeen Nonte Stoet* (sobre la recerca i conservació etnogràfica), o sobre el paper d'Holanda durant l'època colonial a les Antilles. També s'hi duen a terme representacions teatrals que ens mostren els conflictes socials, com la d'una vaga de treballadors en una explotació agrària del 1929, així com un bon nombre de presentacions multimèdia i de presentacions històriques. Però l'element més destacat n'ha estat la construcció d'unes noves instal·lacions a l'entrada del recinte, on destaca l'espectacular multimèdia *HollandRama*. Es tracta d'una combinació de tècniques multimèdia diferents, que poden veure's des d'una plataforma giratòria de la platea que va girant, ascendint i descendint per diferents escenografies del passat i el present dels Països Baixos. En general, el museu fa un esforç per fer entenedors els seus continguts a públics que ja no tenen com a referent la societat mostrada i que no poden comprendre-la sense l'ajuda d'explicacions adequades.

ELS ECOMUSEUS, UNA UTOPIA EN CRISI?

En realitat els *open air museums* i els ecomuseus, tot i tenir profundes diferències en la seva concepció, tenen en comú la seva visió de la societat del passat a través de reconstruccions o elements originals situats contextualment i, alhora, comparteixen una certa visió nostàlgica de la societat del passat. Els ecomuseus, versió francòfona del model nòrdic dels museus a l'aire lliure, van ser un dels elements més característics de la renovació impulsada per la nova museologia dels anys setanta. Gairebé quaranta anys després de la seva creació, els ecomuseus resisteixen millor la crisi que els museus etnogràfics o etnològics tradicionals, però, com en el cas dels museus a l'aire lliure, hauran també de redefinir els seus objectius durant els propers anys. Com diu Segalen (2006 p. 301), no sols hauran de referir-se a la cultura del passat, sinó també als problemes contemporanis (agricultura, indústria, turisme, explotació dels recursos naturals, etc.).

Tot i les similituds, el cert és que els ecomuseus constitueixen un model força diferent en la seva concepció i els seus objectius que els museus a l'aire lliure. Va ser el mateix Rivière que els va definir, tot indicant (del 1971 al 1980) que l'ecomuseu era "com un museu de l'home i de la naturalesa d'un territori determinat i al llarg del temps, el qual ha de ser necessàriament concebut i gestionat amb la participació de la població local, amb l'objectiu tant de reforçar el seu sentiment d'identitat col·lectiva com de contribuir al seu desenvolupament social, econòmic i cultural". Els primers ecomuseus van partir de la idea de Rivière dels «museus de casa» i del model d'Skansen, reconstruint conjunts d'edificis que configuraven poblacions, com en el cas de l'Ecomusée de la Grande Lande a Marquèze



12 i 14. Cases de l'Ecomusée d'Alsace. Fotografia: Xavier Roigé

13. Una casa dins de l'Ecomusée de la Grande Lande, un dels primers ecomuseus oberts al públic.

(1969). El model era força diferent del dels museus a l'aire lliure, perquè partia de la reconstrucció d'una unitat ecològica preexistent i no del simple trasllat d'edificis. Aquesta evidència d'un conjunt, d'una comunitat, queda reforçada per l'existència d'un ferrocarril de vapor que porta el visitant a fer un breu viatge pel temps: els visitants aparquen el cotxe en una estació, on adquireixen l'entrada bitllet de l'ecomuseu i, posteriorment, són transportats a una altra època, com si es tractés d'un ritual de pas mitjançant un viatge que contribueix a reforçar el trasllat cap a una altra època i un altre espai. L'ecomuseu s'ha mantingut força fidel a l'esperit inicial i queda com un bell exemple de la museologia dels setanta i vuitanta, amb uns cent mil visitants anuals. Però, després d'un període d'important afluència a començaments dels noranta, el nombre de visitants ha anat en descens, per tal com ha patit l'absència d'un programa d'investigació i, sobretot, de renovació. Ben considerat per una població local que ho ha vist com un factor de desenvolupament local, més que no pas com un element d'identitat en el qual pugui reconèixer-se, ha iniciat una etapa de reflexió per redefinir els seus objectius i per convertir-se no sols en un espai de presentació, sinó també en un espai d'activitats (acollida d'artistes, de grups de música tradicional, etc.).

La ràpida expansió del concepte d'ecomuseu comportaria, als anys vuitanta, l'aparició del que Hubert (1985 i 1993) anomena segona generació d'ecomuseus. El model seria adoptat en contextos urbans i industrials, i es traduiria en projectes com el de l'Ecomusée Creusot-Montceau, obert al públic al 1978. Aquest museu va suposar noves aportacions, com l'expansió de la noció d'ecomuseu entesa com un conjunt d'equipaments diversos i l'extensió del concepte per referir-se també a equipaments

urbans i de patrimoni industrial. El projecte, realitzat per Hugues de Varine i per Évrard, va obrir noves perspectives per als ecomuseus en entendre que la comunitat sencera constitueix un museu viu, i en instaurar el model de museus en xarxa amb un centre i diverses antenes, diversos edificis històrics i temàtics que conserven i interpreten diferents elements significatius del seu patrimoni edificat, rural, industrial i artesanal, fins i tot monuments i vestigis històrics (Joubert, 1999; Tinoco, 2001 p. 44). A més d'aquestes aportacions respecte a la presentació, aquest ecomuseu resulta paradigmàtic com a exemple del destí de la utopia museística que va ser el museu comunitari, en contemplar-se inicialment com un museu militant pel seu dinamisme d'agitació cultural, ja que pretenia conservar la memòria obrera en oposició a les classes patronals (Segalen, 2005 p. 303). Però, tot i que continua mantenint la seva acció en un entorn econòmic en crisi, les seves accions no han aconseguit mantenir el nombre de visitants, cosa que amenaça el pressupost de la institució i el seu desenvolupament futur (De Roux, 2004).

Des dels noranta (tercera generació), l'extensió dels ecomuseus ha evolucionat en tres sentits diferents. En primer lloc, s'ha produït un notable increment dels ecomuseus, tant a França com en altres països. En la majoria de casos no són més que petites instal·lacions amb pocs recursos, freqüentment obertes com a conseqüència de crisis rurals i industrials que han implicat el tancament d'espais que han anat reconvertint-se en ecomuseus. Sovint, aquests espais s'han allunyat de la idea inicial dels ecomuseus, sobretot pel fet que sovint representen una certa mitificació del passat sense esperit crític i amb una preocupació menor per la investigació (Hubert, 1993 p.205). Amb freqüència, es tracta només de cases rurals que s'han adequat com a espais domèstics o instal·lacions com molins, ferreries o petits tallers. El terme ecomuseu, la màxima expressió de la renovació de la museologia dels vuitanta, s'ha convertit, en molts casos, en una etiqueta buida de contingut per a la presentació d'identitats desaparegudes. En segon lloc, s'han consolidat com a projectes vinculats al desenvolupament local i que han aconseguit un cert equilibri entre el treball museogràfic de presentació i la integració sociocomunitària (l'Ecomuseu de les Valls d'Àneu, a Catalunya, n'és un magnífic exemple). El seu risc, això no obstant, és la manca de suport de les institucions locals i nacionals, i el cansament que poden generar en el públic i en la mateixa comunitat local les representacions centrades només en un passat que va quedant cada vegada més lluny. I, en tercer lloc i en un sentit ben diferent, alguns ecomuseus s'han convertit en grans instal·lacions que s'aproximen en alguns aspectes a la noció de parc, amb programes d'activitats i nombroses instal·lacions de lleure i de restauració. És el cas de l'Ecomuseu d'Alsàcia, concebut el 1984 per a la salvaguarda de l'arquitectura rural, que ha estès les seves activitats cap a altres aspectes com la mineria o la indústria i que rep uns 350.000 visitants anuals, incloent-hi,



15



16

15. Senyalització a l'Ecomusée d'Alsace.
Fotografia: Xavier Roigé

16. Activitats artesanals. Ecomusée d'Alsace.
Fotografia: Xavier Roigé

a més, la celebració de festivals, d'exposicions temporals i de festes. Les animacions i la mateixa oferta d'hostaleria i de lleure (instal·lacions de fira antigues) ocupen un lloc destacat a Alsàcia. Però la mida i l'oferta de les seves instal·lacions els fa entrar en competència amb altres ofertes turístiques (fins i tot amb parcs temàtics), cosa que ha implicat una crisi d'aquest museu: al descens en nombre de visitants se li ha afegit una crisi financera pel gigantisme de les seves instal·lacions i dels seus projectes de grans inversions, que no han tingut l'impacte necessari en el públic i que amenacen fins i tot amb el tancament de les instal·lacions.

Una varietat dels ecomuseus són les cases museus com a exemple de la vida rural en els aspectes arquitectònics, familiars i productius. Les cases obertes més recentment al públic evolucionen sobretot vers la necessitat de privilegiar més els continguts que no pas els objectes, ja sigui a través d'explicacions complementàries que ens informen de la família que l'habitava, les seves activitats econòmiques, o bé amb explicacions en cadascun dels espais o les habitacions que ens informen del seu ús familiar i social i interrelacionen els objectes amb aspectes de la vida social. Podríem citar centenars i centenars d'exemples d'aquests cases, com –en el cas de Catalunya– la casa Joanchiquet a Vilamòs (integrada en el Musèu dera Val d'Aran), la Casa Gassia (que forma part de l'Ecomuseu de les Valls d'Àneu) o L'Agustí al Montseny (una gran masia restaurada pel Servei de Parcs de la Diputació de Barcelona amb l'assessorament del Museu del Montseny, amb narracions sonores de «l'amo» de la casa, efectes multimèdies i olors) o –en el cas d'Andorra– la Casa Rull de Sispony (construïda a partir d'una visita audioguiada sobre la vida a la casa).

A l'actualitat, l'Observatori d'Ecomuseus Ecomusei parla de l'existència de 270 ecomuseus al món i d'uns altres setanta en projecte, encara que en realitat hi ha moltes més instal·lacions amb aquesta denominació. Només a França, la Fédération des Ecomusées et musées de société reuneix 140 membres que compten amb uns requisits mínims per poder formar part de la federació. En molts països (França, Portugal, Itàlia, fins tot en altres continents), els ecomuseus van incrementar-se considerablement durant els vuitanta (sobretot els referits a la societat rural) i noranta (especialment de patrimoni industrial). Encara que la majoria van néixer a partir d'associacions i grups de voluntaris, durant els anys noranta van anar professionalitzant-se, cosa que ha comportat contradiccions en la relació amb la població local i sobretot amb l'afany dels poders públics per controlar aquestes institucions. Un altre debat important ha estat el fet que en molts casos hagi prevalgut una política de desenvolupament econòmic centrada en la dinamització turística per davant dels objectius comunitaris per als quals es van crear. Segons l'Observatoire Permanent des Publics de la Direction des musées de France, els ecomuseus tenen un volum de visitants important en relació amb els museus en general i el tipus de

públic que els visita és similar al que freqüenta els museus més elitistes de Belles Arts. La Fédération des Écomusées et Musées de Société de France constata, d'altra banda, que a finals dels noranta es va produir un descens en el nombre de visitants, mentre que, després del 2002, s'ha produït una certa estabilització com a conseqüència de l'esforç d'aquestes institucions per aconseguir nous públics. Segons un informe sobre el públic dels ecomuseus de l'AVISI (Agence de Valorisation des Initiatives Socio-Economiques), el públic visitant és majoritàriament familiar (un 15% els visiten acompanyats dels seus fills menors). Aquest últim informe assenyala, també, que el nombre de visitants varia entre 1.000 i 370.000, segons el lloc d'implantació del museu, però que la majoria d'ells oscil·len entre els 10.000 i 15.000 visitants per any. En tot cas, els ecomuseus –qualificats per De Roux (2003) com una utopia en crisi– hauran de fer en els pròxims anys un esforç per renovar els seus objectius, els continguts i les formes de presentació.

ELS ECONOMUSEUS: EL PATRIMONI QUE ES GUANYA LA VIDA

Una de les evolucions dels ecomuseus, encara que amb continguts molt diferents, el constitueixen els anomenats economuseus. Es tracta d'un nou concepte inventat al Canadà que combina una empresa artesanal amb un museu i que, segons la definició del seu creador Ciril Simard (1992), són institucions en les quals "el patrimoni es guanya la vida".

Al Canadà es troben en un ampli procés de desenvolupament, sobretot a la zona del Quebec, on compten amb una xarxa de quaranta petits museus que reben entre tots ells més de 850.000 visitants anuals segons el *Canada Heritage*. Constitueixen una marca registrada (els museus inscrits funcionen en un règim que recorda el d'una franquícia) que combina l'economia i la cultura, en paraules del seu creador, una associació entre la museologia i el món de l'empresa artesanal: «etimològicament, la paraula economuseologia expressa les dues preocupacions principals de la nostra intervenció. En primer lloc, 'econo', per remarcar la importància de la rendibilitat de l'empresa, i després 'museologia', per conferir al conjunt la dimensió cultural i pedagògica que li aportarà el seu segell d'originalitat i la seva especificitat». L'autofinançament, un element clau en el seu funcionament, no sols s'associa als aspectes econòmics, sinó també als rendiments socials, culturals i patrimonials i, més difícilment mesurable, amb una rendibilitat qualitativa (Tinoco, 2001 p. 45). Es tracta, per tant, d'empreses artesanes que utilitzen el patrimoni com un element de desenvolupament sostenible amb el valor afegit del turisme cultural i científic.

El concepte d'economuseu designa una institució que reuneix: a) una empresa artesana que fabrica objectes sorgits de la cultura popular i de la tradició, oberta al públic i que mostra com es practica l'activitat artesana, que és venuda i explicada allà mateix, cosa que permet l'autofinançament de l'empresa; b) un centre amb instruments pedagògics per explicar els

Bibliografia

DE JONG, A. M. (1994): «El Museu a l'Aire Lliure dels Països Baixos: com un antic museu a l'aire lliure es manté al dia», dins *Aixa*, núm. 6, p. 35-43.

DE ROUX, E. (2004), «Les ecomusées, une utopie en crise», *Le Monde*, 19 de novembre de 2004.

GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (2006): *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón. Trea.

HUBERT, F. (1985) «Los ecomuseos de Francia: consideraciones y extravíos», dins *Museum*, XXXVII, núm. 4, p. 186-187.

HUBERT, F. (1993) «Historia de los economuseos», dins RIVIÈRE, G.H., *La museología*. Madrid, Akal, p. 195-206

JOUBERT, A. (1999), «L'Ecomusée: définition et mission à travers l'exemple de la Basse-Seine», dins *Conservation et mise en valeur du Patrimoine Culturel*. Rouen. Publications de la Université de Rouen, p. 13-21.

LUMLEY, R. (1994), «The Debate on Heritage Revisited», dins MILLES, R. I ZAVALA, L. (eds.): *Towards the Museum of the Future: News European Perspectives*. Londres. Routledge, p. 57-73.

MAURE, M. (1993), «Nation, paysan et Nation, paysan et musée. La naissance des musées d'ethnographie dans les pays scandinaves (1870-1904)», *Terrain*, núm. 20.

MOORE, K. (1997) *Museums and Popular Culture*. Londres. Continuum.

THOMAS, P.J.B. (1990) «The development of Beamish. An Assessment», dins *Museum Management and Curatorship*, núm. 9:1, p. 5-24.

SEGALEN, M. (2005) *Vie d'un musée*, 1937-2005. París. Éditions Stock.

SIMARD, C. (1992) «Économuseologie», dins *F.E.Q.*, Quebec, p. 7-8.

TINOCO, A. (2001) «Una museologia nova per a homes nous. A l'entorn de les idees i les formes de la nova museologia», dins *Aixa. Museu Etnològic del Montseny*, La Gubella, p. 39-48.

WALTON, J. (2007) «Recovering the Popular Past: The Beamish Open-Air Museum in its British Context». *Museum Studies Boston University* [<http://www.bu.edu/ah/programs/beamishboston.pdf>]

WHITE, W.E. (2001) «Colonial Williamsburg. Un museu d'història», dins *Aixa*, núm. 10, p. 53-65.

seus continguts; c) una exposició d'objectes antics, presentació d'obres actuals i centre de documentació i arxiu. Hi ha una gran varietat de tipus d'ecomuseus, mostrant processos tan diversos com la producció del vi, de la mel, del sabó, la ceràmica, l'estany, la pell, la farina, els vidres, el cultiu de pomes, els relleus, els brodats, els lutiers, etc. Malgrat les crítiques que han rebut com una mercantilització de la idea de museu, és gairebé segur que iniciatives d'aquest tipus proliferaran en els pròxims anys, ja que ens interroguen sobre el paper del museu etnològic en el desenvolupament social i comunitari.

CONCLUSIONS

Els exemples que hem presentat en les pàgines anteriors ens permeten observar diferents alternatives i, alhora, la potencialitat d'aquests museus. Des dels més grans fins als més petits, aquestes institucions no són –com afirma De Roux (2003)– una utopia en crisi, sinó models que sens dubte tenen molt a dir en el panorama futur de la museologia. Tanmateix, les cases velles i els edificis dels museus a l'aire lliure hauran de deixar enrebre els seus continguts d'evocació nostàlgica per servir de quadre de reflexió sobre el passat i el present de la societat. No es tracta només de modernitzar les seves instal·lacions convertint-les en una experiència més lúdica, sinó de reorientar i reinventar la seva missió d'acord amb els canvis del públic. Com afirma Duclos, “si bé la traça, l'objecte, el document, l'obra, el patrimoni conservat és el punt de partida de qualsevol museografia, no hi ha res més important que respondre els de carn i d'esperit, homes, dones i nens, amb qui el museu, indefinidament, es construeix” (2001 p. 79).

Una pregunta queda per al final. Per què hi ha tan pocs ecomuseus i museus a l'aire lliure al nostre país? Aquest seria el tema d'un altre article, però aventurem algunes hipòtesis: les diferents característiques del temps lliure familiar, les formes del turisme familiar, el menor pes de les institucions culturals, la climatologia i la diferent manera de veure el patrimoni del passat. Mentre que en molts països es valoren com a elements patrimonials els aspectes relacionats amb la vida social, en el nostre cas es valora molt més el patrimoni monumental com a tret distintiu del passat.