

ICOFOM

STUDY

SERIES

The future of tradition in museology

Selected papers

VOL. 48-1 — 2020

ICOFOM

STUDY

SERIES

VOL. 48-1 — 2020

The future of tradition in museology

Selected papers

 **ICOFOM** ICOM
international
committee
for museology

ICOFOM STUDY SERIES, Vol. 48, Issue 1 — 2020

International Journal of the ICOM International Committee for Museology (ICOFOM)

The ICOFOM Study Series is a double-blind peer reviewed annual journal

Editor / Rédacteur / Editor

Bruno Brulon Soares

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brazil

Editorial Board / Comité éditorial / Consejo editorial

Yves Bergeron, Université du Québec à Montreal, Canada

Supreo Chanda, University of Calcutta, India

Ann Davis, Former Director, The Nickle Arts Museum,
University of Calgary, Canada

Annette Fromm, Florida International University, USA

Scarlet Galindo, Universidad Iberoamericana, Mexico

Anna Leshchenko, Russian State University for the Humanities, Russia

François Mairesse, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, CERLIS

Jesús Pedro Lorente, Universidad de Zaragoza, Spain

Daniel Schmitt, Université Lille Nord de France, France

Yun Shun Susie Chung, Southern New Hampshire University, USA

Markus Walz, Leipzig University of Applied Sciences, Germany

Elizabeth Weiser, Ohio State University, USA

Zheng Yi, Fudan University, China

Advisory Committee / Comité d'avis / Consejo Consultivo

Maria Cristina Bruno, Universidade de São Paulo, Brazil
Bernard Deloche, Professor Emeritus, Université de Lyon 3, France
André Desvallées, Conservateur général honoraire du patrimoine, France
Peter van Mensch, Professor Emeritus, Reinwardt Academie, Netherlands
Martin Schaerer, Past President of ICOM Ethics Committee, Switzerland
Tereza Scheiner, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brazil
Anita Shah, Museum consultant, India
Tomislav Šola, Professor Emeritus, University of Zagreb, Croatia

Secretariat for the ICOFOM STUDY SERIES

General secretary: Anna Leshchenko
Articles en français : Marion Bertin
Articles in English: Elizabeth Weiser
Artículos en español: Scarlet Galindo
Articles and correspondence should be sent to the following email:
icofomsymposium@gmail.com

ISSN: 2309-1290 ICOFOM STUDY SERIES (Print)
ISSN: 2306-4161 ICOFOM STUDY SERIES (Online)
ISBN: 978-2-491997-10-6 (print version)
ISBN: 978-2-491997-11-3 (digital version)

© International Committee for Museology of the International Council
of Museums (ICOM/UNESCO)

Published by ICOFOM, Paris, in 2020.

Table of contents

Foreword	7
ICOFOM Study Series: our heritage, our tradition	
Avant-propos	9
ICOFOM Study Series : notre héritage, notre tradition	
Prefacio	11
ICOFOM Study Series: nuestra herencia, nuestra tradición	

INTRODUCTION

Introduction	15
Rupture and continuity: the future of tradition in museology	
<i>Bruno Brulon Soares</i>	
Introduction	29
Rupture et continuité : le futur de la tradition en muséologie	
<i>Bruno Brulon Soares</i>	
Introducción	43
Ruptura y continuidad: el futuro de la tradición en museología	
<i>Bruno Brulon Soares</i>	

INTRODUCTION

La muséologie comme patrimoine immatériel	59
<i>François Mairesse</i>	

PAPERS / ARTICLES / ARTÍCULOS

Museología Experimental. Hacia un método práctico	79
<i>Melissa Aguilar Rojas</i>	
Le futur de la tradition : quelle muséologie pour les musées nationaux du Pacifique Sud ?	95
<i>Marion Bertin</i>	

The future of the phenomenon ‘Tradition’ and the future of Museology as a scientific discipline	109
<i>Luciana Menezes de Carvalho</i>	
El museo analizado desde la sociología simétrica	121
<i>Scarlet Rocío Galindo Monteagudo</i>	
Oubliées ou disparues : Matérialiser absences et mémoires	133
<i>Julie Graff</i>	
Observer les musées : penser la muséologie au futur	147
<i>Olivia Guiragossian</i>	
Museología mestiza. Dinamicidad teórico-metodológica para enfrentar museos plurinacionales y poscoloniales	165
<i>Leonardo Mellado G. Pablo Andrade B.</i>	
Why we still need collections – Museums in the business of originality	183
<i>Nina Robbins</i>	
Entre « géo-patrimnologie » et muséologie géopatrimoniale: enjeux théoriques pour un futur muséal	193
<i>Fabien Van Geert</i>	
Rhetorical Museology	207
<i>M. Elizabeth Weiser</i>	

Foreword

ICOFOM Study Series: our heritage, our tradition

This issue of *ICOFOM Study Series* is an invitation to critically think about the past of museology, considering the traditions we wish to entrust to future generations of museologists and museum professionals. The proposed topic *The future of tradition in museology* was our interpretation of the main theme of the 25th ICOM General Conference in Kyoto, Japan, where ICOFOM organised several workshops presenting papers that were the foundation of contributions to this issue. The Conference itself, where the future of museums and ICOM's museum definition were widely debated, has proven to be its own historical event that will be transmitted to the future as part of ICOM's tradition in the 21st century.

But change is never easy because it involves the renegotiation of the past in the present. The Kyoto Conference was perceived by many of us as a moment of great friction between differing perspectives on the museum, and it could be interpreted as an announcement of the changes to come in the values and core statements that have guided this organisation for the past decades of its existence. Immersed in the Japanese culture that embraces tradition while moving into the future, our debates in the city of Kyoto will be remembered as a notable part of our shared history, and they set the tone for future reflections in this journal and other international forums.

Assuming the responsibility to continue transmitting museological theory and museum studies to the present and to the future, I accepted, in Kyoto, the role of Editor of the ICOFOM Study Series planning to honour the work of previous editors Ann Davis and François Mairesse, from whom I have learned so much in the past years as an author, an ICOFOM member and a museologist. This journal, created in 1983 by ICOFOM chair Vinoš Sofka at a moment when museology was also being reinvented, is their legacy to my generation and to the future generations of ICOFOM members to come. And if museology is our intangible heritage – according to Mairesse in his introduction to this issue – then the ICOFOM Study Series is the means that assures its preservation and transmission to the future.

This volume 48, issue 1 marks the beginning of a new editorial era for the ICOFOM Study Series, in which this journal intends to expand to the publication of two issues per year. This challenge is only possible with the hard work of a very committed group of contributors, including the members of our new Editorial Board, the anonymous peer reviewers, and the members of

ICOFOM who dedicate their time to this journal in the work of organising, editing, proofreading, and correcting articles. The transmission of heritage is only possible thanks to the people who pass on our traditions with heart and soul. I am deeply grateful to all of them.

Bruno Brulon Soares

Avant-propos

ICOFOM Study Series : notre héritage, notre tradition

Cette édition des *ICOFOM Study Series* est une invitation à porter une réflexion critique sur le passé de la muséologie, en examinant les traditions que nous souhaiterions confier aux générations futures de muséologues et de professionnels des musées. Le sujet proposé, « Le futur de la tradition en muséologie », est notre interprétation de la thématique principale de la 25^e Conférence Générale de l'ICOM à Kyoto (Japon), où ICOFOM a organisé plusieurs ateliers au cours desquels ont été présentées les communications à la base des contributions de ce numéro. La Conférence elle-même, où le futur des musées et de la définition de l'ICOM ont été largement débattus, s'est avérée être un événement historique qui sera transmis au futur en tant que part de la tradition de l'ICOM au XXI^e siècle.

Cependant, les changements ne sont jamais aisés, en ce qu'ils impliquent des renégociations du passé dans le présent. La Conférence Générale de Kyoto a été perçue par beaucoup d'entre nous comme un moment d'importants conflits entre différentes visions du musée qui peuvent apparaître comme annonciateurs des changements à venir concernant les valeurs et déclarations d'intention qui ont guidé l'organisation dans son existence au cours des décennies précédentes. Immergés dans la culture japonaise, qui embrasse la tradition tout en avançant vers le futur, nos débats à Kyoto seront remémorés en tant que part essentielle de notre histoire partagée et donnent le ton pour les futures réflexions menées dans cette revue et d'autres forums internationaux.

En prenant la responsabilité de poursuivre la transmission des théories muséologiques et des études sur le musée pour le présent et pour le futur, j'ai accepté, à Kyoto, le rôle de rédacteur des *ICOFOM Study Series* dans le souci d'honorer le travail des rédacteurs précédents, Ann Davis et François Mairesse, auprès de qui j'ai tant appris au cours des années précédentes en tant qu'auteur, membre d'ICOFOM et muséologue. Cette revue, créée en 1983 par le Président d'ICOFOM Vinoš Sofka à un autre moment de réinvention de la muséologie, est l'héritage des générations précédentes à la mienne et celles à venir. Et si la muséologie est notre patrimoine immatériel – selon François Mairesse dans son introduction à cette édition –, alors les *ICOFOM Study Series* sont le moyen d'assurer sa conservation et sa transmission pour le futur.

Ce numéro 1 du volume 48 marque le début d'une nouvelle ère éditoriale pour les *ICOFOM Study Series*, avec l'intention de développer cette revue par le biais de la publication de deux numéros chaque année. Ce défi est rendu possible

uniquement grâce au rude travail d'un groupe très engagé de contributeurs, dont font partie des membres de notre nouveau Bureau éditorial, des paires évaluateurs anonymes et des membres d'ICOFOM qui dédient leur temps à ce journal pour le travail d'organisation, d'édition, de relecture et de correction des articles. La transmission de notre héritage est seulement possible grâce à ces personnes qui transmettent nos traditions avec cœur et passion. Je leur en suis profondément reconnaissant.

Bruno Brulon Soares

Prefacio

ICOFOM Study Series: nuestra herencia, nuestra tradición

Este número del *ICOFOM Study Series* es una invitación a pensar críticamente sobre el pasado de la museología, considerando las tradiciones que deseamos encomendar a las futuras generaciones de museólogos y profesionales de museos. El tópico propuesto, *El futuro de la tradición en museología*, fue nuestra interpretación del tema principal de la 25ª Conferencia General del ICOM en Kioto, Japón, donde el ICOFOM organizó varios talleres presentando documentos que fueron la base de las contribuciones para este número. La Conferencia en sí, donde el futuro y la definición del museo del ICOM se debatieron ampliamente, ha demostrado ser un evento histórico que se transmitirá al futuro como parte de la tradición del ICOM en el siglo XXI.

Pero los cambios nunca son fáciles, porque se trata de una renegociación del pasado en el presente. La Conferencia de Kioto fue concebida por muchos de nosotros como un momento de gran fricción entre las diferentes perspectivas acerca del museo. Y pudo ser interpretada como un anuncio de cambios por ocurrir en los valores centrales que han dado guía a esta organización en las pasadas décadas de su existencia. Inmersos en la cultura japonesa que abraza la tradición mientras se mueve hacia el futuro, nuestros debates en la ciudad de Kioto serán recordados como una notable parte de nuestra historia por compartir, y establecerán el tono para futuras reflexiones en esta revista y otros foros internacionales.

Asumiendo la responsabilidad de continuar transmitiendo teoría museológica y estudios sobre museos para el presente y el futuro, acepté, en Kioto, el rol de Editor del *ICOFOM Study Series*, esperando honrar el trabajo previo de editores como Ann Davis y François Mairesse, de quienes he aprendido tanto en los pasados años como autor, miembro del ICOFOM y museólogo. Esta revista, creada en 1983 por el presidente del ICOFOM Vиноš Sofka en el momento en que la museología se reinventaba, es el legado para mi generación y las futuras generaciones de miembros del ICOFOM por venir. Y si la museología es nuestro patrimonio intangible – como menciona Mairesse en su introducción a esta publicación – entonces el *ICOFOM Study Series* es su medio de preservación y transmisión para el futuro.

El número 48 de esta publicación marca el inicio de una nueva etapa editorial para el *ICOFOM Study Series*, en la cual esta revista intenta expandir su publicación a dos por año. Este reto será posible con el arduo trabajo de un comprometido grupo de contribuidores, incluyendo a los miembros del Comité

Editorial, los dictaminadores doble ciego y los miembros del ICOFOM quienes dedican su tiempo a esta revista en el trabajo de organizar, editar, corregir pruebas y artículos. La transmisión del patrimonio es posible gracias a la gente que pasa nuestras tradiciones con el corazón y el alma. Estoy profundamente agradecido con ellos.

Bruno Brulon Soares

INTRODUCTION

INTRODUCTION

INTRODUCCIÓN

Introduction

Rupture and continuity: the future of tradition in museology

Bruno Brulon Soares

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO

Recently in Museu do Índio, a national institution in Rio de Janeiro safeguarding an important part of Brazilian indigenous heritage, conservators discussed a new method for the preservation of ethnographic collections. Based on local knowledge, museum professionals considered using a chopped banana stem as a new technology for pest control in one of the museum's most sensitive reserves. According to one of the museum's conservators, this method helps to avoid the infestation of organic materials by alerting the staff to the presence of bugs. The stem is supposed to attract bugs and other pests before they reach the collections, a method adopted by some museums in Latin America as a provisional solution to the problem of infestations that are particularly dangerous for organic objects in ethnographic collections.

While manuals of conservation would recommend more *traditional* approaches to the matter of infestations, tradition itself needed to be reinvented in this case. The museum turned to alternative knowledge, changing its methods in the absence of other immediate resources. While some major institutions can rely on advanced technology to preserve their collections, many museums, particularly in tropical areas, must adapt their traditional role of merely embodying a national collective memory (Smeds, 2019) to find alternative ways to solve contemporary issues. In the example of Museu do Índio, an institution with a long history of indigenous participation – in exhibition, documentation and conservation – what is new or “modern” is the introduction of local knowledge for the better functioning of this museum that was born embedded in European tradition.

But what is *tradition* and what is the *modern* in museology? To answer this somewhat rhetorical question we would need to understand how museums and museology deal with time. In fact, the outdated opposition between *modern* and *traditional*, so rigidly defined in the West, has proven to be inadequate to explain the role and the functions of museums in the present. However, one cannot ignore that a linear perception of time as the steady march toward

“progress” has marked the history of museums since the Enlightenment and colonisation.

As the anthropologist Johannes Fabian once noticed, “time may give form to relations of power and inequality”, which was the case of social evolutionism and its material expressions in museums. Linear time, as a philosophical construct adopted by social sciences since the 19th century, still exerts its effects over societies under the conditions of capitalist industrial production (Fabian, 2002 [1983], p.ix). According to the “politics of time”, power relations are built into the definition of what is traditional, primitive and underdeveloped compared to the modern, civilised and developed in the world. Hence, a definition of time and the hierarchical categorisation of humanity that follows were in the foundations of anthropology but also in the foundations of the *modern* museum.

Tradition, as a notion that is based on linear time, has been used to affirm difference as both temporal and spatial distance. It implies a symbolic separation between past and present, or between different societies and populations subjected to different places in the temporal scale of progress and civilisation. In a way, tradition is related to *authenticity*, a notion that is also linked to the origin of museums. The conception of an authentic past (savage, tribal or peasant), according to Fabian, serves to denounce the “inauthentic present (the uprooted, *évolués*, acculturated)” (2002 [1983], p.11). Such a conception helps to define a rupture in time that locates in different places the subject of science and its objects of study.

Museology, in its own way, inherited this preconceived perception of cultural difference and diverse forms of knowledge according to linear time, inventing its own traditions based on this Western conception of philosophical time, materialised in museums’ representations of the Other inside their *traditional* dioramas.

Theoretical museology was not exempt from such a heritage, which has been revised in contemporary critical essays. The ideology of developmentalism was significantly expressed in museological theory produced in the 1980s. For instance, a sense of progress, improvement and development was deliberately applied to museological discourse in ICOFOM’s annual symposium of 1988, held in India, where the theme debated was “Museology and developing countries – help or manipulation?”. As stressed in Vиноš Sofka’s evaluation the following year, the debates on the “development of societies” considered not only “the historical point of view with respect to past experience of different countries but also today’s accelerating and more complex changes all over the world” (Sofka, 1989, p. 13). Over the years, ICOFOM authors would challenge the hegemonic idea that a person in an “underdeveloped” country could not produce any significative form of theoretical thinking because theory and science are commonly produced in the global North.

Insisting on the importance of lineal time in the prediction of museology’s future, the proposed theme for the ICOFOM symposium of 1989 was “Fore-

casting – a museological tool? Museology and futurology”. Yet futurology, the science to predict the future, couldn’t ignore its authoritarian character and the ethnocentric principle behind it, argued Waldisa Rússio in her critical approach to the theme. The Brazilian author would condemn futurology as a tool for manipulation oriented to the interests of particular groups and nation-states, “especially the richest” (1989, p. 219-20).

Today, ICOFOM does not have the same perception of societies and museums – or of time itself – as the one expressed in the 1980s. We have changed into another time of theoretical production in order to recognise that innovation might express itself in the reinvention of traditional practices in the everyday life of a museum, such as in the use of a banana stem as a method for conservation. Indigenous knowledge and community participation are, today, important dimensions of museum tradition, but they involve the constant possibility of change and adaptation aiming to respond to contemporary claims and to make decolonisation an ongoing practice.

The general theme for the ICOM Conference of 2019 in Kyoto, Japan, “Museums as cultural hubs: the future of tradition”, was interpreted as a contemporary provocation of how the past is being reworked for the future. Evident in the ICOFOM debates in Kyoto was the implication of time in studies that interrogate museological traditions and possible futures. As many of the articles in this issue will show, even when we decide to rupture with time in its linear form, exposing the Western tradition in the museum’s foundations, it is never easy to let go of some parts of the past that are paramount for our sense of continuity. The Kyoto Conference was a clear example that to change the future we need to first and foremost recognise the traditions that took us to the present, and then find a way to move on.

Novelty enters the museum in those moments when we realise that it is necessary to subvert tradition, turning to our anti-manuals of museology (Zavala, 2012), and letting go of the strict definitions and rules that don’t apply to immediate reality as it is presented to us. As Homi Bhabha notes, the newness of cultural practices and historical narratives enters the world through fragmentation and hybridity. This process demands the recognition of “in-between spaces” whose decentred subject is signified “in the nervous temporality of the transitional, or the emergent provisionality of the ‘present’” (1994, p. 216). The present, thus, is reinvented between tradition and innovation, and it is in the contradiction of tradition that museums, somehow, find a way to transform themselves toward the future.

This issue of *ICOFOM Study Series* is thus not about forecasting the future, nor is it about differentiating ourselves from the past. By addressing *the future of tradition in museology*, it deals with what can be created in the space in between tradition and the new, wherein lies the potential for innovation and improvisation that is part of the museum’s daily work and constitutes the experimental disposition of museology in the present.

Tradition and the sense of continuity

In a rhetorical approach, “tradition” could be understood as a set of techniques developed to enable the ancient orator, who spoke without a manuscript, to invent, organise, and recall the points and arguments of a speech and engage in communal debates (Yates, 1966; Fabian, 2002 [1983]). Tradition, in this perspective, is a discourse about the past that serves to give meaning to present experiences by creating a sense of continuity. In the past, “traditions” in museums was a term used to refer to popular cultures (Rivière & Cuisenier, 1972), and the notion of “traditional populations” is still commonly applied to indigenous peoples or African-descendants groups living in certain parts of the so-called contemporary world (Cunha & Almeida, 2009).

However, in museology the “traditional museum” is an expression commonly used to denote an obsolete model that no longer responds to the needs of present societies. Thus “tradition” in museology refers, in many cases, to Modernity¹. The traditional form of the museum, as an institution based on material artifacts that serves the interest of the modern State, is an important part of our inherited imaginaries and one that influences museological studies to this day. Museology was traditional in its essence, in its simplistic definition at the beginning of the 20th century as “the science of the organisation of the museum” (Augé, 1931, p.1048), until the development of its more reflexive expressions in the following decades.

As a *modern* institution, the museum was perceived more recently by museology as “an act of violence, a rupture with traditions” in certain societies where *time* was not defined accordingly to the Eurocentric logic materialised in museum collections (Konaré, 1987, p.151). Historical studies have exposed Modernity in museums and cultural heritage, along with its colonial consequences in different parts of the world (Poulot, 1998; Pearce, 2010; Mairesse, 2011), which has resulted in the development of a critical theory. Recent studies have criticised coloniality in the museological tradition (Brulon Soares & Leshchenko, 2018) and discussed the different forms of subverting and overcoming our colonial past, as we see in the studies presented by Bertin and Graff in this issue and also in Mellado & Andrade’s analysis of a “mestizo museology”.

As some of the contributors to this issue will show, reflexive museology and critical theory are fundamental to the decolonisation of this academic discipline. In the analysis of National museums in young states of the Pacific, Marion Bertin demonstrates how the museum, as a Western heritage, has adapted in these societies, involving communities and indigenous groups in the representation of the Nation. Bertin argues that museums in the Pacific

1. Modernity here understood as the consolidation of colonial empires in Europe and its consequences, but also the subjugation of peoples and cultures in their fights for liberation, since their histories may be narrated mainly through colonial discourses produced by those in power (Mignolo, 1995).

islands, a painful heritage from colonial times, can be reinterpreted as a useful tradition working as a political instrument for reshaping the future. As an instrument for political affirmation and cultural representation, museums in the Pacific islands are now subverted in a postcolonial interpretation of their traditional practices, by involving community members in the conservation of collections and in the transmission of cultural heritage. By connecting with an ancient heritage materialised in pre-colonial collections acquired by Westerners, these museums are redefined in the present as spaces for the negotiation of references from the past.

A similar appropriation of the museum device is described by Julie Graff in her analysis of the exhibition *Öndia'tahterendih, oubliées ou disparues: Akonessen, Zitya, Marie et les autres (Forgotten or Missing)*, presented at the Musée de la Civilisation du Québec in 2018 and curated by Sylvie Paré. The exhibition deals with Indigenous feminicide in Canada by presenting the works of 10 artists honouring murdered Indigenous women, seeking to emotionally engage the audience and at the same time raising political awareness on a sensitive and commonly forgotten topic in museums. This example of an exhibition that denounces violence against Indigenous women by exposing the roots of colonialism through art bluntly shows how museums can be used to question tradition and to expose the past in order to transform the future.

Distancing themselves from the traditional interpretation of the colonial past in anti-colonial approaches, these studies attempt to prove that tradition is an organic part of the present and may be reshaped by museums for the benefit of victimised societies and groups. Indeed, this may indicate to the reader how much museological thinking has been transformed since earlier generations of ICOFOM thinkers and critics of colonialism, who perceived the museum as “the sanction of an open breach, the consequence of a disaggregation of social traditional structures” (1987, p. 151), in the words of Malian politician Alpha Omar Konaré, an important name in our tradition.

While some approaches to colonialism may propose a drastic rupture, others will envisage the possibility of hybridity between structures from the past and elements of change in the present. Leonardo Mellado and Pablo Andrade propose that theoretical framing and the definition of museology itself are part of a heritage that has proven to be mixed, hybrid or *mestizo* from a postcolonial perspective. The authors propose the concept of a “mestizo museology” based on a critical reflection of the Museo Histórico Nacional of Chile and its 2018 exhibition *Museo Mestizo: Fundamentos para el cambio de guión*. This mestizo character of a postcolonial museology refers to a conceptual and dynamic patchwork that allows the recognition and validation of diverse theoretical sources and methodological frames.

In the present of mestizo museology, past and future are mixed up and entangled in the reinterpretation of basic museum practices and procedures. Traditional functions of the museum, such as collecting, curating and exhibiting, are exer-

cised in a new light and for new goals. Based on this example, we can deepen our reflection on the different senses of tradition and *traditionalism*. By distancing itself from traditionalism, the museum may become mestizo by including new subjects to legitimise their cultural heritage – such as indigenous heritage, the heritage of African diaspora, or the heritage of the peasant. Mellado & Andrade call attention to the fact that the “mestizo” is not commonly represented (or celebrated) in official memory. Hence, the need of a new configuration of the museum as the battlefield for new identities and for the undefined, mixed identities that are not materialised in their collections.

In her own interpretation of a mixed museology, Graff argues that the process of decolonising the museum cannot be accomplished without the work of Indigenous intellectuals and practitioners – a conception that is still not a tradition for institutions that reproduce exclusions along with the colonality of power (Quijano, 2000), even when they speak of “decolonisation” from a Eurocentric point of view. As these authors will show, there is no transition into the future without the friction between past and present, which involves the recognition of tradition as an important part of museological heritage.

In the past few decades, from the most critical interpretations of the museum, museology has developed as a new reflexive tradition expressed in ICOFOM's publications and in the conception of a *theory of museology*. François Mairesse, in his introduction to this issue, interprets the collection of practices, representations, expressions and knowledges that constitute museology as an intangible heritage which is transmitted through generations of thinkers, beyond what is organised in published texts and manuals. He argues that museology has transmitted a methodological corpus that, over time, has produced the sense of a coherent academic discipline with shared values and particular challenges for the future.

The authors in this issue – as well as its editor – have learned to articulate their museological thinking by taking on the intangible heritage that was entrusted to them from past generations. ICOFOM was born in the late 1970s as a reflexive committee questioning the basis of museum knowledge produced within the ICOM community. Today, after a few generations of theorists and researchers have left their legacy, we may look back to their work to find some wisdom. Looking into their texts and past reflections, the main lesson to be learned might be the realisation that critical thinking involves questioning the foundations of any acquired knowledge. But such a reflexive lesson needs time to be learned and to generate a tradition of its own. This issue of *ICOFOM Study Series* is a testimony to a new generation of thinkers who have learned the metamuseological lesson of questioning their own heritage and subverting tradition to create a museology of their own.

Ruptures and change: the sense of novelty

Since the first wave of novelty in museological tradition, the movement of Nouvelle Muséologie in the 1970s and 1980s, museology has embraced a critical approach to the museum in its Eurocentric form inherited from the 19th century (Varine, 2017). This declared breach with the “traditional museum” allowed the recognition of new experiences that had in common an openness to cultural difference and social participation with no precedents in the history of museology.

New museology, as an international movement that was going to be absorbed as a *new tradition* to museology, or “a return to the basis of museology” (Deval- lées, 1992), established an interpretation of time by dividing the history of this recent discipline between the *old* and the *new* based on a radical transformation in museum practices and ideologies. “Muséologie (nouvelle)”, as conceived by André Desvallées and appropriated by other reflexive thinkers, proposed a rupture with tradition in a world that was being redesigned as “post-colonial” or “post-modern” – the newly hegemonic terms that were then spreading in social sciences.

Dealing with the multiplication of cultural differences related to a global crisis of values that followed the decline of modern utopias and the processes of decolonisation, new museology was born as a promise to rupture with the European universal narrative of progress and civilisation. Nevertheless, it still narrated the world of museums in terms of “new” and “old” practices, and it applied to museology the geopolitical division between developed and under-developed countries. As the Declaration of Québec from 1984 would state: “new museology [...] is first and foremost concerned with the *development of populations*, reflecting the modern *principles that have driven their evolution*, while simultaneously associating them to projects of the future...” (italics mine). As we can see, the assistentialist attitude towards community-based museums was explicitly inspired by the evolutionist principle that defined development as the goal to be achieved by underdeveloped populations. In some contexts, such as South America, new museology and ecomuseology would transpose a hierarchy of power based on the centrality of the State to some experimental practices outside of the scope of traditional museology – in the periphery of the established museum field.

By applying the developmentalist logic of nation-states to the context of museums in the global South, new museology stressed the division between First, Second and Third worlds that was established between the 1950s and 1975 when a new (hierarchical) global order was emerging (Pletsch, 1981; Mignolo, 1995). Thus, the discourse of decolonisation in museology was not divorced from the reproduction of the capitalist structure of power based on the unequal distribution of resources, keeping the old designation of the First World as “purely modern, a haven of science and utilitarian decision making, technological, efficient, democratic, free” (Pletsch, 1981, p.574).

What new methodology to use to better reflect on the museum and its plural expressions in the 21st century? For Olivia Guiragossian in this issue, the future of museology relies on the future of research on museums and on the development of new instruments for observing museums in changing societies. The author's focus of analysis is museum observations themselves and the methods used to observe different forms and expressions under this *traditional* label. One of the first challenges for the observation of museums and the production of big data is the very definition of the museum in operational terms – as the author will point out.

Even though, in its roots, new museology was not a deliberate statement against “old” practices and theories, in some circles it was interpreted as a rupture with the modern structure of the museum – notably, with its most traditional form, as a building with material collections. As a result, it stressed the binary opposition between a visitor-oriented museum and a museum mainly concerned with the preservation of collections. This artificial breach between new and old would produce a sense of novelty in practices that considered the public as the museum-driven force while it reiterated the imaginary of an outdated museology. Several articles in this issue question the binary discourse that produces artificial oppositions in museological knowledge. In her rhetorical analysis, Elizabeth Weiser argues that the traditional dichotomy between visitor and object that is inscribed in the current ICOM museum definition has become obsolete in some recent approaches, which is clear in the textual analysis of the new definition of the museum proposed by ICOM to its General Assembly in 2019. Distancing herself from a dichotomy between “tradition” and “modernity”, “old” and “new”, Weiser prefers to critically consider the place of the museum within current museology in a more nuanced and broader sense.

Other investigations consider the importance of studies on material culture and the museum object as part of museology's heritage. In fact, studies on the museum object have been one of the central points of museological heritage until recently. Analyses such as the one presented by Nina Robbins in this issue emphasise the need for further research into this dimension of museological studies. Robbins proposes the concept of “object energy” to describe the written information surrounding a specific object in a museum.

In a parallel approach, Fabien Van Geert proposes a renewal of museological research considering geoheritage – geological heritage in its diversity. The author notes the theoretical challenges for museology regarding the *in situ* and *ex situ* preservation of geological heritage in France. Van Geert's article is valuable for calling attention to the lack of studies and publications on the topic of geoheritage in the main museological platforms and journals, a fact contrasted with the quantitative importance of this heritage in museums' reserves. One of the aspects pointed out in his analysis refers to the relation between theory and the fostering of new practices in a museological sense (involving both museums with traditional *ex situ* collections as well as geological heritage preserved *in situ*).

As we look back to the “new” interpretations of museology that are now a part of our tradition, we cannot ignore the different forces that dispute the main foci in museological studies and discourses on the museum. The articles here presented help us to raise some questions about the future, considering that time is constantly reinventing itself. What are the traditions we want to keep and entrust to our future practices and reflections? What parts of the past should we hold on to and what parts are we ready to let go? These are questions that depend on the “breakdown of temporality” – as Bhabha describes it – in order to be answered, and they demand the recognition of museology as a discipline that operates in the in-between spaces that connect the *old* and the *new*, where traditions can be renegotiated before being transmitted to future generations.

Transitioning into the future – once again

Knowledge is always made of mixed, heterogeneous and even contradictory discourses, and in any given group or community, the affirmation of authority over knowledge imposes the separation between tradition and innovation, the legitimation of some established and stable references in their new altered configurations. After the heated debates in the Kyoto General Conference of 2019, it is not risky to predict that museology is in the verge of reinventing its traditions once again in the 21st century.

Museums today are facing new and unpredictable challenges that have set the tone for a more critical and experimental museology, whose tradition is being renegotiated while we reconsider our affiliations to the past. Far from the wish to forecast the future of museology, ICOFOM has intended, in its symposiums and publications, to map the different approaches to museological thinking that constitute our present. The anticipation of change in the museum world marked by the expansion of neo-liberal values and economic crises has been a constant concern, as expressed in the committee’s debates a few years ago on the new trends in museology (Mairesse, 2015) – some of those trends already outdated as I write this introduction.

More than in any recent past, today we live a time of great uncertainty for museums and for museological reflections. This issue is part of a history of publications being launched in the middle of the COVID-19 pandemic, when most cultural institutions in the world are closed to the public and some effects of a long-term economic crisis are already haunting the museum field, with mass layoffs in some central institutions and cuts in salaries of the most vulnerable museum professionals. While the future of museums has been relegated to cyberspace – as a trend of the current pandemic discourse – this issue of ISS does not deal with our predicted virtual future. Most contributors to this publication have chosen to discuss the political implications of change related to the recent claims for social representations that are posing new issues for museums and for the interpretation of cultural heritage.

But the current pandemic actually evinced some of the symptoms of a global transformation in the cultural, political and economic spheres that has been brewing long before the spread of coronavirus. While urban centres in the world, from Paris to Rio de Janeiro, deal with the appearance of “visible minorities” and the plurality of ways of living in society (Bancel et al, 2010, p. 10), cultural democracy as an ideal is being defied by the fragmentation of public space and the proliferation of differences and inequalities. Museums have to deal with an urgent crisis of representation caused by non-linear and ambiguous heritages and the discourse of decolonisation, including claims for the queerisation of their collections and practices, while still adapting to accelerated economic changes that lead to the precarity of work in the whole cultural sector.

Before the precipice of a new museum crisis, some questions can be left to the future of museology: how can our cultural institutions cope with the new economic reality and still be relevant for societies in the future? How can museums transition into the web and still find resources without a physical audience? Will museums still have the means and the staff to keep their material collections in expensive reserves while communicating and reaching new audiences online? For museums in every corner of the world, the current matters related to the economy of culture trigger an urgent debate on the redefinition of priorities. It is possible that museology, as the discipline that deals with values behind the museum institution, as Robbins suggests, has never been more valuable for the future of museums – a future that might depend on the traditions we decide to transmit right now.

While I write this introduction the very notion of what is *modern* and what is *traditional* is drastically changing. Advancing into the future, museums might need to reinvent themselves in societies where time is being re-written and re-presented in new forms through the manipulation of social facts, as part of a new political agenda for the 21st century. In her article in this issue, Luciana Menezes de Carvalho addresses the role of tradition in the “post-truth” era when the past is being re-negotiated for political reasons in the present. As an important part of modern tradition, museums are being challenged by negationist discourses that deny science and diminish the role of central institutions for the functioning of democratic societies. The new configuration of neo-liberal nation-states and their political power invents new traditions, disseminated through social media as the promise of a future that needs neither science nor scientists to exist – a reality that the COVID-19 pandemics are already calling into serious question.

Critical thinking does not involve denying the past. On the contrary, it depends on looking at our traditions and recognising their presence in a critical way. As Carvalho states in her work, science is politically defined, and museology has defined itself as a scientific discipline based on a tradition of research and accumulated knowledge that is maintained by its actors in the present – as the beneficiaries of this intangible heritage. Part of museological critical thinking

today is the very recognition of museology as a political arena where tradition is negotiated and transformed.

Some of the contributors to this issue, looking at museology from the peripheries of the global North – the traditional locus of knowledge production – have taken advantage of the breaches in tradition to propose innovative interpretations of current problems. Experimental museology, as explored by Melissa Aguilar Rojas in her article, encompasses the appropriation of museographic spaces with new practical expressions based on the sensory experience of visitors. The relation between theoretical museology and a practical method for experimental approaches to the museum is at the centre of Rojas' concerns. Focusing on the Latin American context, she emphasises how critical thinking associated with the use of technology may create opportunities "to hack the regular circuit of information". *Hacking* the museum, experimenting with it in different forms and in new social connections, may be an innovative way to recreate tradition while expanding its alternatives for the future.

One of the central points in Rojas' article is the fact that experimental museology exists beyond the museum – a statement that could be corroborated by several theorists in our tradition. In a different approach, Scarlet R. Galindo Monteagudo proposes an interpretation of museology through the lenses of Bruno Latour's Actor Network Theory (ANT) and symmetric sociology to demonstrate how the microanalysis of the museum may take into consideration the agency produced by humans and non-humans beyond its immediate physical reality. These studies will show, for instance, how museums exercise their role in societies, how they communicate to their audiences by creating bonds and producing social engagement.

In light of new shared values in present-day societies, one can assume that a museum is a relational place, locally based and dependent on social participation, possibly defined as postcolonial and postnational, not subjected to Eurocentric constructions – as Mellado & Andrade propose in their analysis. But this somewhat utopian ideal of a democratising and decolonised institution may reveal its contradictions in the present. Even if museums are postcolonial and postnational in principle, we cannot ignore the importance of the State in securing their survival in times of economic uncertainties and political crisis. In most countries in the world, South and North, a great part of museum collections is a permanent part of the national heritage kept by the State since early Modernity.

The current existence of museums is greatly dependent on the ways we transmit cultural heritage today, a process that is related to values of the present, but that could also determine the future of museums. In times of uncertainties that proliferate in the cultural field, one can still ask: how can museums be updated towards a dynamic cultural world without being complacent with a cultural market that enhances social inequalities and the unequal distribution of heritage? How to guarantee the transmission of cultural heritage to all in

a world where culture has a price and not everyone can pay for it? In other words, how can museums and museology evolve towards a future, without contradicting the traditions and commitments to society that define them in the present?

The reflections gathered in the following pages may help us to think of creative solutions for future museums and museologies. One possible alternative is to find ways to rupture with the past while still securing its transmission to future generations who will think on it and produce new interpretations of their own traditions made of their own conception of time. Museums, thus, should be the expression of both tradition and transmission, by exhibiting the tensions behind the different interpretations of the past that materialise a future susceptible of being changed, contested, re-written in the present. It is in the space in between tradition and transmission that the past can be reinvented to create a better future.

References

- Augé, P. (Dir.). (1931). *Larousse du XXe siècle*. v. 4. Paris : Librairie Larousse, p.1048.
- Bancel, N., Bernault, F., Blanchard, P., Boubeker, A., Mbembe, A., & Vergès, F. (2010). Introduction : De la fracture coloniale aux ruptures postcoloniales. In Achille Mbembe et al., *Ruptures postcoloniales*. La Découverte, Cahiers libres, 2010, p. 9-34.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. London and New York: Routledge.
- Brulon Soares, B., & Leshchenko, A. (2018). Museology in Colonial Context: A Call for Decolonisation of Museum Theory. *ICOFOM Study Series*, 46, 61-79.
- Cunha, M., & Almeida, M. W. B. (2009) Populações tradicionais e conservação ambiental. In M. Cunha (Ed.), *Cultura com aspas e outros ensaios* (pp. 277-300). São Paulo: Cosac Naify.
- Déclaration de Québec (1984). *Principes de base d'une nouvelle muséologie*, Adoptée par le 1^{er} Atelier international Écomusée / Nouvelle muséologie, Québec, le 12 octobre, 1984. Retrieved April 18, 2020 from http://www.minom-icom.net/_old/signud/DOC%20PDF/198402504.pdf
- Desvallées, A. (1992). Présentation. In A. Desvallées, M.-O. de Bary, F. Wasserman (1992), *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*. (pp. 15-39). Macon et Savigny-le-Temple, W et Mnes, t.I.
- Fabian, J. (2002 [1983]). *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- Konaré, A. O. (1987). L'idée du musée. *ICOFOM Study Series*, 12, 151-155.

- Mairesse, F. (2015). New trends in museology, *ICOFOM Study Series*, 43a, 13-15.
- Mairesse, F. (2011). Musée. In A. Desvallées & F. Mairesse (Dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 271-288). Paris: Armand Colin.
- Mignolo, W. D. (1995). La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales. *Revista Chilena de Literatura*, 47, 91-114.
- Pearce, S. (2010). The collecting process and the founding of museums in the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries. In S. Pettersson, M. Hagedorn-Saupe, T. Jyrkkiö, & A. Weij (Ed.), *Encouraging collections mobility. A way forward for museums in Europe* (p.12-33). Kaivokatu: Finnish National Gallery.
- Pletsch, C. E. (1981). The Three Worlds, or the Division of Social Scientific Labor, Circa 1950-1975. *Comparative Studies in Society and History*, 23(4), 565-590. Retrieved April 18, 2020 from www.jstor.org/stable/178394
- Poulot, D. (Dir.). (1998). *Patrimoine et modernité*. Paris : L'Harmattan.
- Quijano, A. (2000). Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America. *Nepantla: Views from South*, 1(3), 533-580.
- Rivière, G. H., & Cuisenier, J. (1972). Le musée des arts et traditions populaires, Paris. *Museum International*, XXIV(3), 181-184.
- Rússio, W. (1989). Muséologie et futurologie : esquisse d'idées. *ICOFOM Study Series*, 16, 219-226.
- Smeds, K. (2019). Introduction. In K. Smeds (Ed.), *The future of tradition in museology*. Materials for a discussion. Paris: ICOFOM/ICOM.
- Sofka, V. (Ed.). (1989). Forecasting – a museological tool? Museology and futurology / La prospective – un outil muséologique? Muséologie et futurologie. Preprints to the ICOFOM Symposium in The Hague, The Netherlands. *ICOFOM Study Series*, 16.
- Varine, H. de (2017). *L'écomusée singulier et pluriel*. Un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde. Paris : L'Harmattan.
- Yates, F. A. (1966). *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zavala, L. (2012). *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*. México: UAM/INAH/Conaculta.

Introduction

Rupture et continuité : le futur de la tradition en muséologie

Bruno Brulon Soares

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO

Traduction de Marion Bertin

Récemment au Museu do Índio, une institution nationale à Rio de Janeiro sauvegardant une importante part du patrimoine brésilien autochtone, les conservateurs ont discuté une nouvelle méthode pour la conservation des collections ethnographiques. D'après un savoir local, les professionnels de musée ont considéré d'utiliser un pédoncule de banane émincé comme nouvelle technique pour le contrôle des nuisibles dans une des réserves les plus sensible du musée. Selon l'un des conservateurs, cette méthode aide à empêcher l'infestations des matériaux organiques en alertant le personnel de la présence d'insectes. Le pédoncule a pour but d'attirer les insectes et les autres nuisibles avant qu'ils n'atteignent les collections, une méthode adoptée par quelques musées en Amérique latine comme solution précaire aux problèmes d'infestation qui sont particulièrement dangereux pour les objets constitués de matériaux organiques des collections ethnographiques.

Alors que les manuels de conservation auraient recommandé une approche plus « traditionnelle » face au problème d'infestation, la tradition elle-même nécessitait d'être réinventée dans ce cas. Le musée se tourne vers des savoirs alternatifs, change ses méthodes en l'absence d'autres ressources disponibles. Tandis que certaines grandes institutions peuvent s'appuyer sur des technologies de pointe pour la conservation de leurs collections, de nombreux musées, en particulier dans les zones tropicales, doivent adapter leur rôle traditionnel de simple représentation d'une mémoire nationale collective (Smeds, 2019) afin de trouver des manières alternatives de résoudre les enjeux contemporains. Dans l'exemple du Museu do Índio, une institution avec une longue participation historique des communautés autochtones – pour l'exposition, la documentation et la conservation –, ce qui est nouveau ou « moderne » est l'introduction d'un savoir local pour le meilleur fonctionnement de ce musée, enraciné dans la tradition européenne dès sa création.

Mais que sont « la tradition » et « la modernité » dans la muséologie ? Pour répondre à cette question quelque peu rhétorique, nous avons besoin de comprendre comment le musée et la muséologie traitent du temps. En réalité, l'opposition dépassée entre « moderne » et « traditionnel », définie de manière si rigide en Occident, a montré ses limites pour expliquer le rôle et les fonctions des musées dans le temps présent. Cependant, personne ne peut ignorer qu'une perception linéaire du temps en tant que marche vers le progrès a marqué l'histoire des musées depuis le Siècle des Lumières et la colonisation.

Comme l'a noté l'anthropologue Johannes Fabian, « le temps peut donner forme à des relations de pouvoirs et d'inégalité », ce qui est le cas de l'évolutionnisme social et de ses expressions matérielles dans les musées. Le temps linéaire, en tant que construction philosophique adoptée par les sciences sociales depuis le XIX^e siècle, exerce toujours une influence sur les sociétés par le fait des conditions de la production industrielle capitaliste (Fabian, 2002 [1983], p. IX). Selon la « politique du temps », les relations de pouvoir sont construites au sein d'une définition de ce qui est traditionnel, primitif et sous-développé en comparaison au monde moderne, civilisé et développé. Ainsi, une définition du temps et la catégorisation hiérarchique de l'humanité qui s'en suit sont fondamentales pour l'anthropologie ainsi que pour les musées « modernes ».

La « tradition », en tant que notion fondée sur un temps linéaire, a été utilisée pour affirmer les différences en tant que distances temporelles et spatiales. Cela implique une séparation symbolique entre le passé et le présent ou entre les différentes sociétés et populations assignées à des places différentes sur l'échelle du temps du progrès et de la civilisation. En quelque sorte, la tradition est reliée à l'« authenticité », un concept également lié à l'origine des musées. L'idée d'un passé authentique (sauvage, tribal ou paysan), selon Fabian, sert à dénoncer le « présent inauthentique (sans racine, évolué, acculturé) » (2002 [1983], p.11). Une telle conception aide à définir une rupture dans le temps qui situe dans différents espaces le sujet de science et ses objets d'études.

La muséologie, d'une certaine manière, a hérité de cette perception préconçue de la différence culturelle et des diverses formes de savoir selon un temps linéaire, inventant ainsi ses propres traditions d'après la conception occidentale du temps philosophique, matérialisée dans les représentations muséales de l'Autre au sein de dioramas voulus « traditionnels ».

La muséologie théorique n'est pas exempte d'un tel héritage, revu dans des essais critiques contemporains. L'idéologie du développement est largement exprimée dans la théorie muséologique produite dans les années 1980. Par exemple, une forme de progrès, d'amélioration et de développement est délibérément appliquée au discours muséologique lors du symposium annuel d'ICOFOM en 1988, tenu en Inde, lors duquel le thème débattu est « Muséologie et pays en voie de développement – aide ou manipulation ? ». Comme le souligne Vinos Sofka dans son étude parue l'année suivante, les débats sur le « développement des sociétés » portent non seulement sur « un point de vue historique dans le

respect des expériences passées dans les différents pays, mais également sur les changements actuels, accélérés et plus complexes à travers le monde » (Sofka, 1989, p. 13). Au fil des années, les auteurs d'ICOFOM défient le point de vue prévalant considérant qu'une personne venant d'un pays « sous-développé » ne peut produire aucune forme significative de pensée théorique car la théorie et la science sont principalement produites dans le Nord mondialisé.

En insistant sur l'importance du temps linéaire dans la prédiction d'une muséologie future, le thème proposé pour le symposium d'ICOFOM en 1989 est « La prospective – un outil muséologique ? Muséologie et futurologie ». Ici, la futurologie, la science ayant pour but de prédire l'avenir, ne peut ignorer son caractère autoritaire et le principe ethnocentrique qui la sous-tend, défend Waldisa Rússio dans son approche critique du thème. L'auteure brésilienne condamne la futurologie comme outil de manipulation orienté en faveur des intérêts de groupes et États-nations spécifiques, « surtout les plus riches » (1989, pp. 219-20).

Aujourd'hui, ICOFOM n'a plus les mêmes visions des sociétés et des musées – et du temps lui-même – par rapport à celles exprimées dans les années 1980. Nous sommes passés dans un autre temps de production théorique, qui reconnaît que l'innovation peut s'exprimer dans la réinvention de pratiques traditionnelles dans la vie quotidienne d'un musée, tel que l'usage du pédoncule de banane comme méthode de conservation. Les savoirs autochtones et la participation de communautés sont aujourd'hui d'importantes dimensions de la tradition muséale, mais tous impliquent la possibilité constante de changement et d'adaptation dans le but de répondre à des demandes contemporaines et de faire de la décolonisation une pratique en cours.

Le thème central de la Conférence Générale de Kyoto (Japon) en 2019, « Les musées comme hubs culturels : le futur de la tradition », est interprété comme une incitation contemporaine à reconsidérer le passé en vue du futur. Les débats d'ICOFOM à Kyoto montrent de manière évidente les implications du temps dans les études des traditions muséologiques interrogeant ces traditions elles-mêmes et leurs possibles futurs. Comme le montrent de nombreux articles de ce numéro, même quand une rupture avec le temps linéaire est décidée, dévoilant la tradition occidentale comme fondation des musées, il n'est jamais facile de laisser de côté des éléments du passé qui sont primordiaux dans notre idée de la continuité. La Conférence de Kyoto est un bon exemple qui montre que changer le futur nécessite d'abord et avant tout de reconnaître les traditions qui nous ont menés au présent, avant de trouver un moyen de poursuivre.

Dernièrement, le musée est entré dans une époque où nous réalisons qu'il est nécessaire de subvertir la tradition, de passer à des anti-manuels de muséologie (Zavala, 2012) et d'assouplir les définitions et règles strictes qui ne s'appliquent pas à l'immédiate réalité. Comme le note Homi Bhabha, la nouveauté des pratiques culturelles et des récits historiques pénètre le monde par la fragmentation et l'hybridité. Ce processus demande la reconnaissance d'un « espace

entre-deux », dont le sujet décentré est signifié « dans la temporalité agitée du transitionnel ou du provisoire dans le présent » (1994, p. 216). Le présent est ainsi réinventé entre tradition et innovation et c'est à travers cette contradiction de la tradition que les musées, en quelque sorte, trouvent un moyen de se transformer pour le futur.

Ce numéro des *ICOFOM Study Series* ne traite donc pas d'une vision prospective du futur, ni n'aborde notre démarcation par rapport au passé. En s'intéressant au « futur de la muséologie », il traite de ce qui peut être créé dans l'espace entre tradition et nouveauté, auquel est lié le potentiel d'innovation et d'improvisation pour le travail quotidien du musée et constitue une tendance de la muséologie dans le présent.

Tradition et l'idée de continuité

Dans une approche rhétorique, la « tradition » peut être entendue comme un ensemble de techniques développées pour permettre aux anciens orateurs, récitant sans recours à un manuscrit, d'inventer, d'organiser et de se remémorer les points principaux et les arguments d'un discours et d'engager des discussions collectives (Yates, 1966; Fabian, 2002 [1983]). Dans cette perspective, la tradition est un discours à propos du passé qui sert à donner du sens aux expériences présentes en créant un effet de continuité. Dans le passé, les « traditions » dans les musées se réfèrent aux cultures populaires (Rivière & Cuisenier, 1972) ; la notion de « populations traditionnelles » est toujours communément employée pour désigner les populations autochtones ou les Afro-descendants vivant dans des parties du monde prétendu contemporain (Cunha & Almeida, 2009).

Cependant, dans le domaine de la muséologie, le « musée traditionnel » est une expression souvent employée pour désigner un modèle obsolète qui ne répond plus aux besoins des sociétés actuelles. Ainsi, « tradition » en muséologie se réfère à la Modernité¹. La forme traditionnelle du musée, en tant qu'institution reposant sur des artefacts matériels servant les intérêts de l'État moderne, est une importante part des imaginaires dont nous avons hérités et une influence des études muséologiques aujourd'hui. La muséologie est traditionnelle dans son essence, dans sa définition superficielle donnée au début du XX^e siècle comme « science de l'organisation des musées » (Augé, 1931, p.1048), jusqu'au développement d'expressions plus réflexives dans les décennies suivantes.

En tant qu'institution « moderne », le musée est plus récemment perçu par la muséologie comme « un acte de violence, une rupture avec les traditions » dans certaines sociétés où le temps n'était pas défini selon la logique euro-péo-centrique matérialisée par les collections de musées (Konaré, 1987, p.151).

1. La Modernité entendue ici comme la consolidation des empires coloniaux en Europe et ses conséquences, mais aussi l'assujettissement de populations et de cultures dans leurs combats pour la libération, en tant que leur histoire est écrite et narrée principalement par le biais du discours colonial produit dans le cadre de ce pouvoir (Mignolo, 1995).

Les études historiques mettent en valeur la place de la Modernité au sein des musées et du patrimoine culturel, en parallèle de leurs conséquences dans les différentes parties du monde (Poulot, 1998; Pearce, 2010; Mairesse, 2011), ce qui résulte du développement d'une théorie plus critique. Les études récentes critiquent la colonialité de la tradition muséologique (Brulon Soares & Leshchenko, 2018) et traitent des différentes formes de subversion et de dépassement du passé colonial, comme dans les études présentées dans cette édition par Bertin et Graff ainsi que dans l'analyse de Mellado & Andrade à propos d'une « muséologie métisse ».

Comme le montrent des contributeurs de ce numéro, la muséologie réflexive et la théorie critique sont fondamentales pour la décolonisation de cette discipline académique. Par l'analyse des musées nationaux dans les jeunes États du Pacifique, Marion Bertin démontre de quelle manière le musée, en tant qu'héritage occidental, est adapté dans ces sociétés, en impliquant des communautés et des groupes autochtones pour la représentation de la nation. Bertin défend que les musées dans les îles du Pacifique, un héritage douloureux de l'époque coloniale, peuvent être réinterprétés comme une forme de tradition utile fonctionnant en tant qu'instrument politique pour reconstruire le futur. En tant qu'outil d'affirmation politique, les musées dans les îles du Pacifique sont maintenant transformés grâce à une interprétation post-coloniale de leurs pratiques traditionnelles, en impliquant des membres de communautés dans la conservation des collections et dans la transmission du patrimoine culturel. En se connectant à un héritage ancien matérialisé dans les collections pré-coloniales acquises par les Occidentaux, ces musées sont redéfinis dans le présent en tant qu'espaces de négociation des références du passé.

Une appropriation similaire du dispositif muséal est décrite par Julie Graff dans son analyse de l'exposition *Öndia'tahterendih, oubliées ou disparues: Akonessen, Zitya, Marie et les autres (Forgotten or Missing)*, présentée au Musée de la Civilisation du Québec en 2018 sous le commissariat de Sylvie Paré. L'exposition traite des féminicides de femmes autochtones au Canada en présentant le travail de dix artistes honorant la mémoire de femmes autochtones tuées, en cherchant à engager émotionnellement le public et, dans le même temps, à développer une conscience politique à propos d'un sujet sensible et souvent oublié dans les musées. Cet exemple d'exposition qui dénonce les violences contre les femmes autochtones en exposant les racines du colonialisme par le biais de l'art montre franchement comment les musées peuvent être utilisés pour questionner la tradition et exposer le passé en vue de transformer le futur.

En prenant une distance avec les interprétations traditionnelles du passé colonial par une approche anti-coloniale, ces études tentent de prouver que la tradition est une part logique du présent et peut être remaniée par les musées pour le bénéfice des sociétés et des groupes persécutés. En effet, cela peut indiquer aux lecteur·rice·s à quel point la pensée muséologique a été transformée depuis les premières générations de penseurs d'ICOFOM et les critiques du colonialisme, qui ont perçu le musée comme « la sanction d'une

blessure ouverte, la conséquence d'une désagrégation des structures sociales traditionnelles » (Konaré, 1987, p. 151), d'après les mots du politicien malien Alpha Omar Konaré, un nom important pour notre tradition.

Tandis que certaines approches face au colonialisme peuvent proposer une rupture frontale, d'autres envisagent la possibilité d'une hybridité entre les structures du passé et les changements du présent. Leonardo Mellado et Pablo Andrade envisagent le cadrage théorique et la définition de la muséologie eux-mêmes comme partie de l'héritage, qui s'est révélé être varié, hybride ou métisse dans une perspective post-coloniale. Les auteurs suggèrent le concept de « muséologie métisse », d'après une réflexion critique du Museo Histórico Nacional of Chile et son exposition *Museo Mestizo: Fundamentos para el cambio de guión* organisée en 2018. Le caractère métissé de la muséologie post-coloniale se réfère à un patchwork conceptuel et dynamique qui permet la reconnaissance et la validation de diverses sources théoriques et cadres méthodologiques.

Dans la présente muséologie métisse, le passé et le futur sont mélangés et imbriqués pour réinterpréter les pratiques et procédures muséales fondamentales. Les fonctions traditionnelles du musée, telles que collecter, conserver et exposer, sont exercées avec un éclairage nouveau pour de nouveaux buts. D'après cet exemple, nous devons poursuivre notre réflexion sur les acceptions différentes de la tradition et du « traditionalisme ». En prenant lui-même de la distance avec le traditionalisme, le musée peut devenir métisse en incluant de nouveaux acteurs pour légitimer leur patrimoine culturel – tel que le patrimoine autochtone, le patrimoine des diasporas africaines ou le patrimoine paysan. Mellado & Andrade attirent l'attention sur le fait que le métissage est peu représenté (ou célébré) dans la mémoire officielle. Ainsi, surgit le besoin d'une nouvelle configuration du musée en tant que champ de bataille pour de nouvelles identités et pour des identités indéfinies et diverses non matérialisées dans des collections d'objets.

Dans sa propre interprétation d'une muséologie variée, Graff défend que le processus de décolonisation du musée ne peut être accompli sans le travail d'intellectuels et praticiens autochtones – une idée qui n'est toujours pas une tradition pour des institutions qui reproduisent les exclusions ainsi que la colonialité du pouvoir (Quijano, 2000), alors même qu'elles parlent de « décolonisation » d'après un point de vue européen-centrique. Comme ces auteurs le montrent, il n'y a pas de transition vers le futur sans friction entre le passé et le présent, ce qui implique la reconnaissance de la tradition comme partie importante de l'héritage muséologique.

Au cours des dernières décennies, depuis les interprétations les plus critiques du musée, la muséologie a développé une nouvelle tradition réflexive exprimée par les publications d'ICOFOM et par la mise en place d'une « théorie de la muséologie ». François Mairesse, dans son introduction à ce numéro, interprète la collecte de pratiques, représentations, expressions et savoirs qui constituent la muséologie en tant que patrimoine immatériel transmis par le biais de géné-

rations de penseurs, au-delà de ce qui est organisé dans des textes et manuels publiés. Il défend que la muséologie transmet un corpus méthodologique qui, à travers le temps, a produit une forme de discipline académique cohérente avec ses valeurs partagées et ses défis particuliers pour le futur.

Les auteurs de ce numéro – ainsi que son éditeur – ont appris à articuler leur pensée muséologique en prenant en compte ce patrimoine immatériel qui leur a été confié par les générations passées. ICOFOM est né dans les années 1970 comme un comité réflexif questionnant les principes du savoir muséal produit au sein de la communauté de l'ICOM. Aujourd'hui, après quelques générations de théoriciens et de chercheurs ayant laissé leur héritage, nous pouvons nous retourner vers leurs travaux pour y trouver un témoignage. En scrutant leur textes et réflexions passées, la principale leçon à tirer peut être de réaliser qu'une pensée critique implique de questionner les fondements de n'importe quel savoir acquis. Mais une telle leçon réflexive demande du temps pour être acquise et générer une tradition par elle-même. Ce numéro des *ICOFOM Study Series* est en cela un témoignage pour une nouvelle génération de penseurs qui ont appris la leçon de la méta-muséologie en questionnant leur propre héritage et en subvertissant la tradition pour créer leur propre muséologie.

Ruptures et changements : une idée de nouveauté

Depuis la première vague de nouveauté dans la tradition muséologique, le mouvement de Nouvelle Muséologie dans les années 1970 et 1980, la muséologie a embrassé une approche critique du musée dans sa forme européen-centrée héritée du XIX^e siècle (Varine, 2017). Ceci inaugure une rupture avec le « musée traditionnel » permettant la reconnaissance de nouvelles expériences ayant en commun une ouverture vers la différence culturelle et la participation sociale sans précédent dans l'histoire de la muséologie.

La nouvelle muséologie en tant que mouvement international, absorbée comme une « nouvelle tradition de la muséologie » ou un « retour aux sources de la muséologie » (Devallées, 1992, p. 22-23) établit une interprétation du temps en divisant l'histoire de cette jeune discipline entre l'ancien et le nouveau, sur la base d'une transformation radicale des pratiques et idéologies muséales. La « muséologie (nouvelle) », comme la conçoit André Desvallées et se l'approprient d'autres penseurs réflexifs, propose une rupture avec la tradition dans un monde qui est alors désigné comme « post-colonial » ou « post-moderne » – les nouveaux termes devenus depuis hégémoniques dans les sciences sociales.

En abordant la multiplication des différences culturelles liée à la crise globale des valeurs qui suit le déclin des utopies modernes et les processus de décolonisation, la nouvelle muséologie est née comme une promesse de rupture avec le récit européen universel du progrès et de la civilisation. Cependant, il demeure la forme de narration du monde des musées en termes de pratiques « nouvelles » et « anciennes » et applique à la muséologie la division géopolitique entre pays développés et pays en voie de développement. Comme la

Déclaration de Québec de 1984 le statue : « la nouvelle muséologie [...] est premièrement et principalement concernée par le *développement des populations*, reflétant les *principes modernes qui ont conduit leur évolution*, tout en les associant simultanément aux projets pour le futur... » (je souligne). Comme nous le voyons, l'attitude paternaliste vis-à-vis des musées fondés par des communautés est explicitement inspirée par le principe évolutionniste, qui définit le développement comme un objectif à atteindre pour les populations en voie de développement. En certains contextes, comme en Amérique latine, la nouvelle muséologie et l'écomuséologie transposent une hiérarchie de pouvoir fondée sur la centralisation de l'État à des pratiques expérimentales hors du champ de la muséologie traditionnelle – en périphérie du champ muséal établi.

En appliquant une logique développementaliste des États-nations au contexte des musées dans le Sud mondialisé, la nouvelle muséologie souligne la division entre les pays industrialisés, les États communistes et le Tiers Mondes établie entre les années 1950 et 1970 quand émerge un nouvel ordre (hiérarchique) mondial (Pletsch, 1981; Mignolo, 1995). Ainsi, le discours sur la décolonisation de la muséologie ne rompt pas avec la reproduction de la structure capitaliste du pouvoir fondée sur une distribution inégale des ressources en conservant la désignation ancienne du Vieux Monde comme étant « purement moderne, un havre de science et de décision utilitaire, technologique, efficient, démocratique, libre » (Pletsch, 1981, p. 574).

Quelle nouvelle méthodologie utiliser pour mieux refléter le musée et ses expressions plurielles au XXI^e siècle ? Pour Olivia Guiragossian, dans ce numéro, le futur de la muséologie est lié au futur des recherches sur les musées et le développement de nouveaux instruments pour les observer dans des sociétés en plein changements. Le focus de l'auteure est l'analyse des observations du musée elles-mêmes et les méthodes utilisées pour observer les différentes formes et expressions placées sous l'étiquette de « traditionnel ». Un des premiers défis pour l'observation des musées et la production massive de données est la définition exacte et opérationnelle d'un musée, comme l'indique l'auteure.

Bien que, par ses racines, la nouvelle muséologie ne soit pas une déclaration délibérée contre les pratiques et théories « anciennes », dans certains cercles elle est interprétée comme une rupture avec la structure moderne du musée – notamment avec sa forme la plus traditionnelle, en tant que bâtiment avec des collections matérielles. Le résultat est de mettre en valeur l'opposition binaire entre musée orienté vers le public et musée attaché à la préservation des collections. La rupture artificielle entre ancien et nouveau produit une idée de nouveauté dans les pratiques qui considèrent le public comme une force déterminante pour les musées alors qu'il réitère l'imaginaire d'une muséologie datée. Plusieurs articles de ce numéro remettent en question le discours binaire produisant des oppositions artificielles dans le savoir muséologique. Dans son analyse rhétorique, Elizabeth Weiser défend que la dichotomie traditionnelle entre visiteur et objet, inscrite dans l'actuelle définition de l'ICOM, est devenue obsolète pour les approches les plus récentes, ce qui est rendu évident par

l'analyse textuelle de la nouvelle définition du musée proposé par l'ICOM lors de son Assemblée Générale en 2019. En prenant elle-même distance avec une dichotomie entre « tradition » et « modernité », « ancien » et « nouveau », Weiser préfère considérer de manière critique la place du musée dans l'actuelle muséologie dans un sens plus nuancé et élargi.

D'autres recherches considèrent l'importance des études portant sur la culture matérielle et l'objet de musée comme une part de l'héritage de la muséologie. En réalité, les études sur l'objet de musée sont jusqu'à récemment centrales pour le patrimoine muséologique. Les analyses, telle que celle présentée par Nina Robbins dans ce numéro, mettent en valeur le besoin de poursuivre des recherches dans cette branche des études muséologiques. Robbins propose le concept d'« *object energy* » pour décrire l'information écrite entourant un objet spécifique dans un musée.

Dans une approche parallèle, Fabien Van Geert propose le renouveau de la recherche muséologique considérant le « géo-patrimoine » – le patrimoine géologique dans sa diversité. L'auteur note les défis théoriques pour la muséologie à propos de la conservation *in situ* et *ex situ* du patrimoine géologique en France. La valeur de l'article de Van Geert est d'attirer l'attention sur le manque d'études et de publications au sujet du géo-patrimoine dans les principales plateformes et revues muséologiques, un fait contrastant avec l'importante quantité de ce type de patrimoine dans les réserves de musées. Un des aspects mentionnés dans son analyse fait référence à la relation entre la théorie et la diffusion de nouvelles pratiques au sens muséologique (impliquant à la fois des musées avec des collections traditionnelles *ex situ* comme du patrimoine géologique conservé *in situ*).

Quand nous nous retournons vers les « nouvelles » interprétations de la muséologie maintenant devenues une part de notre tradition, nous ne pouvons ignorer les différentes forces en conflit pour définir le principal sujet des études muséologiques et des discours sur le musée. Les articles présentés ici aident à ouvrir quelques questions pour le futur, en considérant le temps comme une réinvention constante. Quelles sont les traditions que nous voulons conserver et transmettre pour les pratiques et réflexions futures ? Quelles parties du passé devons-nous garder et quelles parties est-on prêts à laisser de côté ? Ces questions dépendent de la « décomposition du temps » – telle que Bhabha la décrit – pour trouver une réponse et demandent la reconnaissance de la muséologie en tant que discipline agissant dans les espaces d'entre-deux, connectant l'« ancien » et le « nouveau », où les traditions peuvent être renégociées avant d'être transmises aux futures générations.

Transition vers le futur – une fois de plus

Le savoir est toujours fait de discours variés, hétérogènes et souvent contradictoires. De plus, dans n'importe quel groupe ou communauté, l'affirmation de l'autorité sur le savoir impose une séparation entre la tradition et l'innovation,

la légitimation de quelques références établies stables dans une nouvelle configuration altérée. À la suite des brûlants débats lors de la Conférence Générale de Kyoto en 2019, il n'est pas risqué de prédire que la muséologie est sur le point de réinventer ses traditions une fois de plus au XXI^e siècle.

Les musées d'aujourd'hui sont face à de nouveaux et imprévisibles défis qui donnent le ton pour une approche plus critique et plus expérimentale de la muséologie, dont la tradition est en cours de renégociation, tandis que nous reconsidérons nos affiliations au passé. Dépassant le souhait de prévoir le futur de la muséologie, ICOFOM tente, par ses symposiums et ses publications, de cartographier différentes approches de la pensée muséologique qui constituent notre présent. Anticiper le changement dans le monde des musées marqué par l'expansion des valeurs néo-libérales et par des crises économiques est un souci constant, tel qu'exprimé dans les débats de notre comité quelques années auparavant à propos des nouvelles tendances de muséologie (Mairesse, 2015) – dont quelques-unes sont aujourd'hui datées, comme je l'ai indiqué dans cette introduction.

Plus encore aujourd'hui qu'au cours des dernières années, nous vivons une période de grande incertitude pour les musées et pour les réflexions muséologiques. Ce numéro s'inscrit parmi l'histoire des publications lancées en pleine pandémie de COVID-19, alors que la majorité des institutions culturelles à travers le monde sont fermées au public et que les effets d'une longue crise économique submergent déjà le champ muséal, avec des licenciements de masse dans quelques institutions centrales et des coupures de salaire pour les professionnels de musées les plus vulnérables. Alors que le futur des musées est relégué au cyberspace – une tendance du discours actuel pendant la pandémie – ce numéro des *ISS* ne traite pas de ce futur virtuel prédit. La plupart des contributeurs de cette publication choisissent de discuter des implications politiques du changement en lien avec les récents appels pour des représentations sociales, qui amènent de nouveaux enjeux pour les musées et pour l'interprétation du patrimoine culturel.

Mais la pandémie actuelle évince en réalité quelques symptômes des transformations mondiales des sphères culturelles, politiques et économiques, préparées bien avant le développement du coronavirus. Alors que les centres urbains mondiaux, de Paris à Rio de Janeiro, font face à l'apparition de « minorités visibles » et à une pluralité de manière de vivre en société (Bancel et al, 2010, p. 10), la démocratie culturelle en tant qu'idéal est confrontée à une fragmentation de l'espace public et au développement de différences et d'inégalités. Les musées doivent faire face à une urgente crise de la représentation due à des patrimoines non-linéaires et polysémiques et au discours sur la décolonisation, qui incluent des demandes en faveur d'une « *queerisation* » des collections et des pratiques, tandis qu'ils doivent s'adapter aux changements économiques accélérés, entraînant une précarité du travail dans l'intégralité du secteur culturel.

Avant l'imminence d'une nouvelle crise du musée, quelques questions peuvent être posées quant au futur de la muséologie : comment nos institutions culturelles peuvent-elles lutter contre la nouvelle réalité économique et rester pertinentes pour les sociétés dans le futur ? Comment les musées peuvent-ils opérer une transition vers le numérique tout en trouvant des ressources en étant privés de publics physiques ? Les musées auront-ils toujours les moyens et le personnel pour conserver leurs collections matérielles dans d'immenses réserves tout en communiquant et rassemblant de nouveaux publics en ligne ? Pour les musées des quatre coins du monde, les problèmes actuels liés à l'économie culturelle provoquent un débat urgent en vue de redéfinir des priorités. Il est possible que la muséologie, en tant que discipline traitant des valeurs sous-jacentes de l'institution muséale, comme le suggère Robbins, n'ait jamais été aussi précieuse pour le futur des musées – un futur qui ne pourra dépendre que des traditions que nous décidons de transmettre maintenant.

Alors que j'écris cette introduction, les notions même de « modernité » et de « tradition » sont en plein changement. Avançant dans le futur, les musées peuvent nécessiter de se réinventer, dans des sociétés où le temps est en train d'être réécrit et re-présenté sous de nouvelles formes, par la manipulation des faits sociaux, dans le cadre d'un nouvel agenda politique pour le XXI^e siècle. Dans son article de cette édition, Luciana Menezes de Carvalho s'intéresse au rôle de la tradition dans l'ère de « post-vérité » dans laquelle le temps est renégocié pour des raisons politiques actuelles. En tant que part importante de la modernité, les musées sont mis au défi face à des discours négationnistes qui mettent en doute la science et affaiblissent le rôle d'institutions centrales dans le fonctionnement de sociétés démocratiques. La nouvelle configuration des États-nations néo-libéraux et leur pouvoir politique inventent de nouvelles traditions, diffusées par les réseaux sociaux comme une promesse de futur qui ne nécessite ni la science ni les scientifiques pour exister – un fait que la pandémie de COVID-19 amène à sérieusement questionner.

La pensée critique ne doit pas impliquer la négation du passé. Au contraire, elle dépend d'un regard vers nos traditions et d'une reconnaissance de leur existence, avec un point de vue critique. Comme Carvalho le présente dans son travail, la science est définie de manière politique et la muséologie a été elle-même définie comme une discipline scientifique fondée sur une tradition de recherches et d'accumulation du savoir maintenue par les acteurs actuels – de même que par les bénéficiaires de ce patrimoine immatériel. Une partie de la pensée critique muséologique d'aujourd'hui est la reconnaissance même de la muséologie en tant qu'arène politique où la tradition est négociée et transformée.

Quelques-uns des contributeurs de ce numéro, regardant la muséologie depuis des périphéries du Nord mondialisé – le traditionnel centre de production du savoir – tirent avantage de quelques divergences avec la tradition pour proposer des interprétations innovantes face aux problèmes actuels. La muséologie expérimentale, telle qu'explorée par Melissa Aguilar Rojas dans son article, embrasse l'appropriation de l'espace muséographique avec de nouvelles expres-

sions pratiques fondées sur l'expérience sensorielle des visiteurs. La relation entre la muséologie théorique et la méthode pratique pour les approches expérimentales menées au musée est au cœur des intérêts de Rojas. S'arrêtant sur le contexte de l'Amérique latine, elle souligne la manière selon laquelle la pensée critique associée à l'usage de nouvelles technologies peut créer des opportunités pour « pirater le circuit habituel d'information ». Pirater le musée, en l'expérimentant sous différentes formes et avec de nouvelles interactions sociales, peut être une manière innovante de recréer la tradition tout en multipliant d'autres alternatives pour le futur.

Un point central dans l'article de Rojas tient au fait que la muséologie expérimentale existe au-delà du musée – une déclaration qui peut être rapprochées de celles de plusieurs théoriciens de notre tradition. Dans une approche différente, Scarlet R. Galindo Monteagudo propose une interprétation de la muséologie sous l'angle de l'Actor Network Theory (ANT) de Bruno Latour et de la sociologie symétrique pour démontrer comment une micro-analyse du musée peut prendre en considération l'*agency* des humains et des non-humains au-delà de leur réalité physique immédiate. Ces études montrent, par exemple, comment les musées exercent leur rôle dans les sociétés, comment ils communiquent à leurs publics en créant des liens et en produisant un engagement social.

À la lumière de nouvelles valeurs partagées par les sociétés actuelles, il est possible de supposer qu'un musée est un espace relationnel, fondé localement et dépendant de la participation sociale, potentiellement défini comme post-colonial et post-national, non soumis à des constructions euro-péo-centriques – comme Mellado & Andrade le proposent dans leur analyse. Mais cet idéal quelque peu utopique en faveur d'une institution démocratique et décolonisée peut révéler certaines contradictions dans le présent. Si les musées sont post-coloniaux et post-nationaux par principe, nous ne pouvons ignorer l'importance des États pour assurer leur survie en période d'incertitudes économiques et de crises politiques. Dans la majorité des pays du monde, du Nord comme du Sud, une grande partie des collections de musées forme une part permanente du patrimoine national conservé par un État depuis les débuts de la Modernité.

L'existence actuelle des musées dépend amplement des manières dont nous transmettons le patrimoine culturel aujourd'hui, un processus qui est relié aux valeurs du présent mais qui peut aussi déterminer le futur des musées. En période d'incertitudes, qui se multiplient dans le secteur culturel, on peut se demander : comment les musées peuvent-ils s'adapter à un monde culturel dynamique sans se satisfaire du marché culturel qui développe des inégalités sociales et une répartition inéquilibrée du patrimoine à travers le globe ? Comment garantir une transmission du patrimoine culturel à tous dans un monde où la culture a un prix et que tous ne peuvent le payer ? En d'autres termes, comment les musées et la muséologie peuvent-ils évoluer en vue du futur, sans contradiction avec les traditions et leurs engagements envers la société qui les définissent dans le présent ?

Les réflexions réunies dans les pages qui suivent peuvent aider à considérer des solutions créatives pour des futurs musées et muséologies. Une alternative possible est de trouver des voies pour rompre avec le passé tout en assurant sa transmission aux générations futures, qui y réfléchiront et produiront de nouvelles interprétations de leurs propres traditions, d'après leurs propres conceptions du temps. Ainsi, les musées doivent être l'expression à la fois de la tradition et de la transmission, en rendant visibles les tensions derrière les diverses interprétations du passé qui matérialise un futur susceptible d'être changé, contesté, réécrit au présent. C'est au sein de cet espace entre la tradition et la transmission que le passé peut être réinventé pour créer un meilleur futur.

Références

- Augé, P. (Dir.). (1931). *Larousse du XXe siècle*. v. 4. Paris : Librairie Larousse, p.1048.
- Bancel, N., Bernault, F., Blanchard, P., Boubeker, A., Mbembe, A., & Vergès, F. (2010). Introduction : De la fracture coloniale aux ruptures postcoloniales. Dans Achille Mbembe et al., *Ruptures postcoloniales*. La Découverte, Cahiers libres, 2010, p. 9-34.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. London and New York: Routledge.
- Brulon Soares, B., & Leshchenko, A. (2018). Museology in Colonial Context: A Call for Decolonisation of Museum Theory. *ICOFOM Study Series*, 46, 61-79.
- Cunha, M., & Almeida, M. W. B. (2009) Populações tradicionais e conservação ambiental. Dans M. Cunha (Ed.), *Cultura com aspas e outros ensaios* (pp. 277-300). São Paulo: Cosac Naify.
- Déclaration de Québec (1984). *Principes de base d'une nouvelle muséologie*, Adoptée par le 1^{er} Atelier international Écomusée / Nouvelle muséologie, Québec, le 12 octobre, 1984. Consulté le 18 avril 2020 depuis http://www.minom-icom.net/_old/signud/DOC%20PDF/198402504.pdf
- Desvallées, A. (1992). Présentation. Dans A. Desvallées, M.-O. de Bary, F. Wasserman (1992), *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*. (pp. 15-39). Macon et Savigny-le-Temple, W et Mnes, t.1.
- Fabian, J. (2002 [1983]). *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- Konaré, A. O. (1987). L'idée du musée. *ICOFOM Study Series*, 12, 151-155.
- Mairesse, F. (2015). New trends in museology, *ICOFOM Study Series*, 43a, 13-15.
- Mairesse, F. (2011). Musée. Dans A. Desvallées & F. Mairesse (Dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 271-288). Paris: Armand Colin.

- Mignolo, W. D. (1995). La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales. *Revista Chilena de Literatura*, 47, 91-114.
- Pearce, S. (2010). The collecting process and the founding of museums in the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries. Dans S. Pettersson, M. Hagedorn-Saupe, T. Jyrkkiö, & A. Weij (Ed.), *Encouraging collections mobility. A way forward for museums in Europe* (p.12-33). Kaivokatu: Finnish National Gallery.
- Pletsch, C. E. (1981). The Three Worlds, or the Division of Social Scientific Labor, Circa 1950-1975. *Comparative Studies in Society and History*, 23(4), 565-590. Consulté le 18 avril 2020 depuis www.jstor.org/stable/178394
- Poulot, D. (Dir.). (1998). *Patrimoine et modernité*. Paris : L'Harmattan.
- Quijano, A. (2000). Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America. *Nepantla: Views from South*, 1(3), 533-580.
- Rivière, G. H., & Cuisenier, J. (1972). Le musée des arts et traditions populaires, Paris. *Museum International*, XXIV(3), 181-184.
- Rússio, W. (1989). Muséologie et futurologie : esquisse d'idées. *ICOFOM Study Series*, 16, 219-226.
- Smeds, K. (2019). Introduction. In K. Smeds (Ed.), *The future of tradition in museology*. Materials for a discussion. Paris: ICOFOM/ICOM.
- Sofka, V. (Ed.). (1989). Forecasting – a museological tool? Museology and futurology / La prospective – un outil muséologique? Muséologie et futurologie. Preprints to the ICOFOM Symposium in The Hague, The Netherlands. *ICOFOM Study Series*, 16.
- Varine, H. de (2017). *L'écomusée singulier et pluriel*. Un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde. Paris : L'Harmattan.
- Yates, F. A. (1966). *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zavala, L. (2012). *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*. México: UAM/INAH/Conaculta.

Introducción

Ruptura y continuidad: el futuro de la tradición en museología

Bruno Brulon Soares

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO

Traducción de Scarlet Rocío Galindo Monteagudo

Recientemente en el Museu do Índio, una institución nacional en Río de Janeiro que salvaguarda una parte importante del patrimonio indígena brasileño, los conservadores discutían un nuevo método para preservar sus colecciones etnográficas. Basado en el conocimiento local, profesionales del museo han considerado usar un tallo de plátano picado como una nueva tecnología para el control de plagas en una de sus reservas más sensibles. De acuerdo con uno de los conservadores del museo, este método ayuda a evitar la infestación de material orgánico al alertar al personal de la presencia de insectos. Se supone que el tallo atrae insectos y otras plagas antes de que lleguen a las colecciones, un método adoptado por otros museos en América Latina como una solución provisional al problema de infestación que es particularmente peligroso para objetos orgánicos en colecciones etnográficas.

Mientras que los manuales de conservación recomiendan aproximaciones más *tradicionales* a los problemas de infestación, la tradición por sí misma necesita en este caso ser reinventada. El museo debe voltear al conocimiento alternativo, cambiando sus métodos en la ausencia de recursos inmediatos. Aun cuando otras instituciones mas grandes pueden confiar en tecnología avanzada para preservar sus colecciones, muchos museos, particularmente en áreas tropicales, deben adaptar su papel tradicional de simplemente encarnar una memoria colectiva nacional (Smeds, 2019) a encontrar una forma alternativa de resolver temas actuales. Por ejemplo, en el Museu do Índio, una institución con una larga historia de participación indígena – en la exhibición, documentación y conservación – lo que es nuevo o “moderno” es su introducción del conocimiento local para mejorar el funcionamiento de un museo que nació en la tradición Europea.

Pero, ¿qué es *tradición* y que es *modernidad* en museología? Para responder a esta algo retórica pregunta nosotros tenemos que entender cómo los museos y la museología manejan el tiempo. De hecho, la oposición anticuada entre lo *moderno* y lo *tradicional*, tan rígidamente definida en Occidente, ha demostrado ser inadecuada para explicar el papel y las funciones de los museos en el presente. Sin embargo, no se puede ignorar que una percepción lineal del tiempo como la marcha constante hacia el “progreso” ha marcado la historia de los museos desde la Ilustración y la colonización.

Como notó una vez el antropólogo Johannes Fabian, “el tiempo puede dar forma a las relaciones de poder y desigualdad”, que fue el caso del evolucionismo social y sus expresiones materiales en los museos. El tiempo lineal, como una construcción filosófica adoptada por las ciencias sociales desde el siglo XIX, aún ejerce sus efectos sobre las sociedades bajo las condiciones de la producción industrial capitalista (Fabian, 2002 [1983], p. ix). Según la “política del tiempo”, las relaciones de poder están integradas en la definición de lo que es tradicional, primitivo y subdesarrollado en comparación con lo moderno, civilizado y desarrollado en el mundo. Por ello, una definición del tiempo y la categorización jerárquica de la humanidad continúa en los fundamentos de la antropología y también en los fundamentos del museo *moderno*.

Tradición, como una noción que se basa en el tiempo lineal, se ha utilizado para afirmar la diferencia entre distancia tanto temporal como espacial. Implica una separación simbólica entre el pasado y el presente, o entre diferentes sociedades y poblaciones sujetas a diferentes lugares en la escala temporal del progreso y la civilización. En cierto modo, la tradición está relacionada con la *autenticidad*, una noción que también está vinculada al origen de los museos. La concepción de un pasado auténtico (salvaje, tribal o campesino), según Fabian, sirve para denunciar el “presente no auténtico (el desarraigado, evolucionado, aculturado)” (2002 [1983], p.11). Tal concepción ayuda a definir una ruptura en el tiempo que ubica en diferentes lugares el tema de la ciencia y sus objetos de estudio.

La museología, a su manera, heredó esta percepción preconcebida de diferencia cultural y diversas formas de conocimiento según el tiempo lineal, inventando sus propias tradiciones basadas en esta concepción occidental del tiempo filosófico, materializada en las representaciones de los museos del Otro dentro de sus dioramas *tradicionales*.

La museología teórica no estaba exenta de tal herencia, que ha sido revisada en ensayos críticos contemporáneos. La ideología del desarrollismo se expresó significativamente en la teoría museológica producida en la década de 1980. Por ejemplo, una sensación de progreso, mejora y desarrollo se aplicó deliberadamente al discurso museológico en el simposio anual de ICOFOM de 1988, celebrado en India, donde el tema debatido fue “Museología y países en desarrollo: ¿ayuda o manipulación?”. Como se destacó en la evaluación de Vиноš Sofka al año siguiente, los debates sobre el “desarrollo de las sociedades”

consideraron no solo “el punto de vista histórico con respecto a la experiencia pasada de diferentes países, sino también los cambios acelerados y más complejos de la actualidad en todo el mundo” (Sofka, 1989, p. 13). Con los años, los autores de ICOFOM desafiarían la idea hegemónica de que una persona en un país “subdesarrollado” no podría producir ninguna forma significativa de pensamiento teórico porque la teoría y la ciencia se producen comúnmente en el Norte global.

Insistiendo en la importancia del tiempo lineal en la predicción del futuro de la museología, el tema propuesto para el simposio ICOFOM de 1989 fue “Pronosticar: ¿una herramienta museológica? Museología y futurología”. Aún, la futurología, la ciencia para predecir el futuro, no podría ignorar su carácter autoritario y el principio etnocéntrico detrás de esto, argumentó Waldisa Rússio en su enfoque crítico del tema. La autora brasileña condenaría la futurología como una herramienta de manipulación orientada a los intereses de grupos particulares y estados-nación, “especialmente los más ricos” (1989, p. 219-20).

Hoy, ICOFOM no tiene la misma percepción de las sociedades y museos, o del tiempo mismo, como la expresada en la década de 1980. Hemos cambiado a otro tiempo de producción teórica para reconocer que la innovación podría expresarse en la reinención de las prácticas tradicionales en la vida cotidiana de un museo, como el uso de un tallo de plátano como método de conservación. El conocimiento indígena y la participación comunitaria son, hoy en día, dimensiones importantes de la tradición del museo, que implican la posibilidad constante de cambio y adaptación con el objetivo de responder a las demandas contemporáneas y hacer de la descolonización una práctica continua.

El tema general de la Conferencia del ICOM de 2019 en Kioto, Japón, “Los museos como centros culturales: el futuro de la tradición”, se interpretó como una provocación contemporánea de cómo se está reelaborando el pasado para el futuro. Evidente en los debates del ICOFOM en Kioto fue la implicación del tiempo en estudios que interrogan tradiciones museológicas y futuros posibles. Como lo mostrarán muchos de los artículos en este número, incluso cuando decidimos romper con el tiempo en su forma lineal, exponiendo la tradición occidental en los cimientos del museo, nunca es fácil dejar atrás algunas partes del pasado que son fundamentales para nuestro sentido de continuidad. La Conferencia de Kioto fue un claro ejemplo de que, para cambiar el futuro, primero debemos reconocer las tradiciones que nos llevaron al presente y luego encontrar la manera de seguir adelante.

La novedad ingresa al museo en esos momentos cuando nos damos cuenta de que es necesario subvertir la tradición, recurriendo a nuestros anti-manuales de museología (Zavala, 2012) y dejando de lado las definiciones y reglas estrictas que no se aplican a la realidad que se nos presenta de manera inmediata. Como señala Homi Bhabha, la novedad de las prácticas culturales y las narrativas históricas ingresa al mundo a través de la fragmentación y la hibridación. Este proceso exige el reconocimiento de “espacios intermedios” cuyo sujeto

descentrado se significa “en la temporalidad nerviosa de la transición o la provisionalidad emergente del ‘presente’ ” (1994, p. 216). Éste, por lo tanto, se reinventa entre la tradición y la innovación, y es en la contradicción de la primera, que los museos, de alguna forma, encuentran una manera de transformarse hacia el futuro.

Por lo tanto, este número del *ICOFOM Study Series* no se trata de pronosticar el futuro, ni de diferenciarnos del pasado. Al abordar *el futuro de la tradición en museología*, se trata de lo que se puede crear en el espacio entre la tradición y lo nuevo, donde reside el potencial de innovación e improvisación que forma parte del trabajo diario del museo y constituye la disposición experimental de la museología en el presente.

Tradición y sentido de continuidad

En un enfoque retórico, la “tradición” podría entenderse como un conjunto de técnicas desarrolladas para permitir al antiguo orador, que habló sin un manuscrito, inventar, organizar y recordar los puntos y argumentos de un discurso y participar en debates comunitarios (Yates, 1966; Fabian, 2002 [1983]). La tradición, en esta perspectiva, es un discurso sobre el pasado que sirve para dar sentido a las experiencias actuales al crear una idea de continuidad. En el pasado, las “tradiciones” en los museos eran un término utilizado para referirse a las culturas populares (Rivière y Cuisenier, 1972), y la noción de “poblaciones tradicionales” todavía se aplica comúnmente a los pueblos indígenas o grupos de afrodescendientes que viven en ciertas partes del llamado mundo contemporáneo (Cunha y Almeida, 2009).

Sin embargo, en museología, el “museo tradicional” es una expresión comúnmente utilizada para denotar un modelo obsoleto que ya no responde a las necesidades de las sociedades actuales. Así, la “tradición” en museología se refiere, en muchos casos, a la Modernidad¹. La forma tradicional del museo, como una institución basada en artefactos materiales que sirve al interés del Estado moderno, es una parte importante de nuestros imaginarios heredados que influye en los estudios museológicos hasta el día de hoy. La museología era tradicional en su esencia y en su definición simplista a principios del siglo XX como “la ciencia de la organización del museo” (Augé, 1931, p.1048), hasta el desarrollo de sus expresiones más reflexivas en las siguientes décadas.

Como institución *moderna*, el museo fue percibido más recientemente por la museología como “un acto de violencia, una ruptura con las tradiciones” en ciertas sociedades donde el *tiempo* no se definió de acuerdo con la lógica eurocéntrica materializada en las colecciones del museo (Konaré, 1987, p.151). Los

1. La modernidad aquí entendida como la consolidación de los imperios coloniales en Europa y sus consecuencias, pero también la subyugación de los pueblos y las culturas en sus luchas por la liberación, ya que sus historias pueden narrarse principalmente a través de discursos coloniales producidos por aquellos en el poder (Mignolo, 1995).

estudios históricos han expuesto la Modernidad en los museos y el patrimonio cultural, junto con sus consecuencias coloniales en diferentes partes del mundo (Poulot, 1998; Pearce, 2010; Mairesse, 2011), lo que ha resultado en el desarrollo de una teoría crítica. Estudios recientes han criticado la colonialidad en la tradición museológica (Brulon Soares & Leshchenko, 2018) y discutieron las diferentes formas de subvertir y superar nuestro pasado colonial, como vemos en los estudios presentados por Bertin y Graff en este número y también en el análisis de Mellado y Andrade de una “museología mestiza”.

Como mostrarán algunos de los contribuyentes a este tema, la museología reflexiva y la teoría crítica son fundamentales para la descolonización de esta disciplina académica. En el análisis de los museos nacionales en los estados jóvenes del Pacífico, Marion Bertin demuestra cómo el museo, como patrimonio occidental, se ha adaptado en estas sociedades, involucrando a comunidades y grupos indígenas en la representación de la nación. Bertin argumenta que los museos en las islas del Pacífico, una herencia dolorosa de la época colonial, pueden ser reinterpretados como una tradición útil que funciona como un instrumento político para remodelar el futuro. Como instrumento para la afirmación política y la representación cultural, los museos en las islas del Pacífico ahora están subvertidos en una interpretación poscolonial de sus prácticas tradicionales, al involucrar a los miembros de la comunidad en la conservación de colecciones y en la transmisión del patrimonio cultural. Al conectarse con un patrimonio antiguo materializado en colecciones precoloniales adquiridas por occidentales, estos museos se redefinen en el presente como espacios para la negociación de referencias del pasado.

Julie Graff describe una apropiación similar del dispositivo museo en su análisis de la exposición *Öndia'tahterendih, oubliés ou disparues: Akonessen, Zitya, Marie et les autres (Olvidados o desaparecidos)*, presentada en el Musée de la Civilisation de Québec en 2018 y con curaduría de Sylvie Paré. La exposición trata sobre el feminicidio indígena en Canadá presentando las obras de 10 artistas que honran a las mujeres indígenas asesinadas, buscando involucrar emocionalmente a la audiencia y al mismo tiempo crear conciencia política sobre un tema sensible y comúnmente olvidado en los museos. Este ejemplo de una exposición que denuncia la violencia contra las mujeres indígenas al exponer las raíces del colonialismo a través del arte muestra sin rodeos cómo los museos se pueden utilizar para cuestionar la tradición y exponer el pasado para transformar el futuro.

Al distanciarse de la interpretación tradicional del pasado colonial en los enfoques anticoloniales, estos estudios intentan demostrar que la tradición es una parte orgánica del presente y puede ser remodelada por los museos en beneficio de las sociedades y grupos victimizados. De hecho, esto puede indicar al lector cómo el pensamiento museológico se ha transformado desde las generaciones anteriores de pensadores y críticos del colonialismo de ICOFOM, quienes percibieron el museo como “la sanción de una brecha abierta, la consecuencia de una desagregación de las estructuras sociales tradicionales” (1987,

p. 151), en palabras del político maliense Alpha Omar Konaré, un personaje importante en nuestra tradición.

Si bien algunos enfoques del colonialismo pueden proponer una ruptura drástica, otros considerarán la posibilidad de hibridación entre las estructuras del pasado y los elementos de cambio en el presente. Leonardo Mellado y Pablo Andrade sugieren que el marco teórico y la definición de la museología en sí son parte de un patrimonio que ha demostrado ser mixto, híbrido o mestizo desde una perspectiva poscolonial. Los autores proponen el concepto de una “museología mestiza” basada en una reflexión crítica del Museo Histórico Nacional de Chile y su exposición de 2018 *Museo Mestizo: Fundamentos para el cambio de guion*. Este carácter mestizo de una museología poscolonial se refiere a un mosaico conceptual y dinámico que permite el reconocimiento y la validación de diversas fuentes teóricas y marcos metodológicos.

En el presente de la museología mestiza, el pasado y el futuro se mezclan y se enredan en la reinterpretación de las prácticas y procedimientos básicos del museo. Sus funciones tradicionales, como coleccionar, comisariar y exponer, se ejercen bajo una nueva luz y con nuevos objetivos. Con base a este ejemplo, podemos profundizar nuestra reflexión sobre los diferentes sentidos de la tradición y el *tradicionalismo*. Al distanciarse del tradicionalismo, el museo puede convertirse en mestizo al incluir nuevos temas para legitimar su patrimonio cultural, como el patrimonio indígena, el patrimonio de la diáspora africana o el patrimonio de los campesinos. Mellado y Andrade llaman la atención sobre el hecho de que el “mestizo” no está comúnmente representado (o celebrado) en la memoria oficial. Por lo tanto, existe la necesidad de una nueva configuración del museo como campo de batalla para nuevas identidades y para las identidades indefinidas y mixtas que no se materializan en sus colecciones objetivas.

En su propia interpretación de una museología mixta, Graff argumenta que el proceso de descolonización del museo no se puede lograr sin el trabajo de intelectuales y practicantes indígenas, una concepción que todavía no es una tradición para las instituciones que reproducen exclusiones junto con la colonialidad del poder (Quijano, 2000), incluso cuando hablan de “descolonización” desde un punto de vista eurocéntrico. Como mostrarán estos autores, no hay transición hacia el futuro sin la fricción entre el pasado y el presente, lo que implica el reconocimiento de la tradición como una parte importante del patrimonio museológico.

En las últimas décadas, desde las interpretaciones más críticas del museo, la museología se ha desarrollado como una nueva tradición reflexiva expresada en las publicaciones de ICOFOM y en la concepción de una *teoría de la museología*. François Mairesse, en su introducción a este número, interpreta la colección de prácticas, representaciones, expresiones y conocimientos que constituyen la museología como un patrimonio intangible que se transmite a través de generaciones de pensadores, más allá de lo que se organiza en textos y manuales publicados. Argumenta que la museología ha transmitido un *corpus*

metodológico que, con el tiempo, ha producido la sensación de una disciplina académica coherente con valores compartidos y desafíos particulares para el futuro.

Los autores de este número, así como su editor, han aprendido a articular su pensamiento museológico al asumir el patrimonio intangible que les fue confiado por generaciones pasadas. ICOFOM nació a fines de la década de 1970 como un comité reflexivo que cuestionaba la base del conocimiento del museo producido dentro de la comunidad ICOM. Hoy, después de que algunas generaciones de teóricos e investigadores han dejado su legado, podemos mirar hacia atrás en su trabajo para encontrar algo de sabiduría. Al analizar sus textos y reflexiones pasadas, la principal lección que se debe aprender es la comprensión de que el pensamiento crítico implica cuestionar los fundamentos de cualquier conocimiento adquirido. Pero una lección tan reflexiva necesita tiempo para ser aprendida y generar una tradición propia. Este número del *ICOFOM Study Series* es un testimonio de una nueva generación de pensadores que han aprendido la lección metamuseológica de cuestionar su propia herencia y subvertir la tradición para crear una museología propia.

Rupturas y cambio: el sentido de la novedad

Desde la primera ola de novedad en la tradición museológica, el movimiento de la *Nouvelle Muséologie* en las décadas de 1970 y 1980, la museología ha adoptado un enfoque crítico del museo en su forma eurocéntrica heredada del siglo XIX (Varine, 2017). Esta ruptura declarada con el “museo tradicional” permitió el reconocimiento de nuevas experiencias que tenían en común una apertura a la diferencia cultural y una participación social sin precedentes en la historia de la museología.

La nueva museología, como un movimiento internacional que iba a ser absorbido como una nueva tradición de la museología, o “un retorno a la base de la museología” (Devallées, 1992), estableció una interpretación del tiempo dividiendo la historia de esta disciplina reciente entre lo *viejo* y lo *nuevo* basado en una transformación radical en las prácticas e ideologías del museo. La “Muséologie (nouvelle)”, tal como la concibió André Desvallées y que fue retomada por otros pensadores reflexivos, propuso una ruptura con la tradición en un mundo que se estaba rediseñando como “postcolonial” o “postmoderno”, los nuevos términos hegemónicos que luego se extendieron en las ciencias sociales.

Al abordar la multiplicación de las diferencias culturales relacionadas con una crisis global de valores que siguió al declive de las utopías modernas y los procesos de descolonización, la nueva museología nació como una promesa de ruptura con la narrativa universal europea del progreso y la civilización. Sin embargo, todavía narraba el mundo de los museos en términos de prácticas “nuevas” y “viejas”, y aplicaba a la museología la división geopolítica entre países desarrollados y subdesarrollados. Como lo mencionaría la Declaración de Quebec de 1984: “la nueva museología [...] se ocupa ante todo del desarrollo

de las poblaciones, reflejando los principios modernos que han impulsado su evolución, al tiempo que las asocia a proyectos del futuro ..." (cursiva mía). Como podemos ver, la actitud asistencialista hacia los museos basados en la comunidad se inspiró explícitamente en el principio evolucionista que definió el desarrollo como el objetivo que deben alcanzar las poblaciones subdesarrolladas. En algunos contextos, como América del Sur, la nueva museología y la ecomuseología trasladarían una jerarquía de poder basada en la centralidad del Estado a algunas prácticas experimentales fuera del alcance de la museología tradicional, en la periferia del campo museístico establecido.

Al aplicar la lógica desarrollista de los estados-nación al contexto de los museos en el Sur global, la nueva museología enfatizó la división entre el primer, segundo y tercer mundos que se estableció entre los años 1950 y 1975 cuando surgía un nuevo orden global (jerárquico) (Pletsch, 1981; Mignolo, 1995). Por lo tanto, el discurso de la descolonización en la museología no se divorció de la reproducción de la estructura de poder capitalista basada en la distribución desigual de los recursos, manteniendo la antigua designación del Primer Mundo como "puramente moderno, un paraíso de la ciencia y la toma de decisiones utilitarias, tecnológico, eficiente, democrático, libre" (Pletsch, 1981, p. 574).

¿Qué nueva metodología utilizar para reflexionar mejor sobre el museo y sus expresiones plurales en el siglo XXI? Para Olivia Guiragossian en este número, el futuro de la museología se basa en el futuro de la investigación en museos y en el desarrollo de nuevos instrumentos para observar museos en sociedades cambiantes. El enfoque de análisis de la autora son las observaciones del museo y los métodos utilizados para observar diferentes formas y expresiones bajo esta *etiqueta tradicional*. Uno de los primeros desafíos para la observación de museos y la producción de *big data* es la definición misma del museo en términos operativos, como señalará la autora.

Aunque, en sus raíces, la nueva museología no era una declaración deliberada contra las prácticas y teorías "antiguas", en algunos círculos se interpretó como una ruptura con la estructura moderna del museo, en particular, con su forma más tradicional, como un edificio con colecciones de objetos materiales. Como resultado, hizo hincapié en la oposición binaria entre un museo orientado a los visitantes y un museo preocupado principalmente por la preservación de las colecciones. Esta brecha artificial entre lo nuevo y lo viejo produciría una sensación de novedad en las prácticas que consideraban al público como la fuerza impulsada por el museo mientras reiteraba el imaginario de una museología obsoleta. Varios artículos en este número cuestionan el discurso binario que produce oposiciones artificiales en el conocimiento museológico. En su análisis retórico, Elizabeth Weiser argumenta que la dicotomía tradicional entre visitante y objeto que está inscrita en la definición actual del museo ICOM se ha vuelto obsoleta en algunos enfoques recientes, lo que queda claro en el análisis textual de la nueva definición del museo propuesta por ICOM a su Asamblea General en 2019. Alejándose de una dicotomía entre "tradicición" y "modernidad", "antigua" y "nueva", Weiser prefiere considerar críticamente

el lugar del museo dentro de la museología actual en un sentido más amplio y matizado.

Otras investigaciones consideran la importancia de los estudios sobre la cultura material y el objeto del museo como parte del patrimonio de la museología. De hecho, los estudios sobre el objeto del museo han sido uno de los puntos centrales del patrimonio museológico hasta hace poco. Los análisis como el presentado por Nina Robbins en este número enfatizan la necesidad de una mayor investigación en esta dimensión de los estudios museológicos. Robbins propone el concepto de “energía de objeto” para describir la información escrita que rodea a un objeto específico en un museo.

En un enfoque paralelo, Fabien Van Geert propone una renovación de la investigación museológica considerando el patrimonio geológico – patrimonio geológico en su diversidad. El autor señala los desafíos teóricos para la museología con respecto a la preservación *in situ* y *ex situ* del patrimonio geológico en Francia. El artículo de Van Geert es valioso porque llama la atención sobre la falta de estudios y publicaciones cuyo tema sea el patrimonio geológico en las principales plataformas y revistas museológicas, un hecho que contrasta con la importancia cuantitativa de este patrimonio en las reservas de los museos. Uno de los aspectos señalados en su análisis se refiere a la relación entre la teoría y el fomento de nuevas prácticas en un sentido museológico (involucrando tanto a los museos con colecciones tradicionales *ex situ* como al patrimonio geológico preservado *in situ*).

Al mirar hacia atrás a las “nuevas” interpretaciones de la museología que ahora son parte de nuestra tradición, no podemos ignorar las diferentes fuerzas que disputan los focos principales en los estudios y discursos museológicos. Los artículos aquí presentados nos ayudan a plantear algunas preguntas sobre el futuro, teniendo en cuenta que el tiempo se reinventa constantemente. ¿Cuáles son las tradiciones que queremos mantener y confiar a nuestras futuras prácticas y reflexiones? ¿A qué partes del pasado debemos aferrarnos y qué partes estamos listos para dejar ir? Estas son preguntas que dependen del “colapso de la temporalidad”, como lo describe Bhabha, para ser respondidas, y exigen el reconocimiento de la museología como una disciplina que opera en los espacios intermedios que conectan lo *viejo* y lo *nuevo*, donde las tradiciones pueden renegociarse antes de transmitirse a las generaciones futuras.

Transicionando hacia el futuro – una vez más

El conocimiento siempre está hecho de discursos mixtos, heterogéneos e incluso contradictorios, y en cualquier grupo o comunidad, la afirmación de la autoridad sobre el conocimiento impone la separación entre tradición e innovación, la legitimación de algunas referencias establecidas y permanentes en sus nuevas configuraciones alteradas. Después de los acalorados debates en la Conferencia General de Kioto de 2019, no es arriesgado predecir que la museología está a punto de reinventar sus tradiciones una vez más en el siglo XXI.

Los museos de hoy se enfrentan a desafíos nuevos e impredecibles que han marcado la pauta para una museología más crítica y experimental, cuya tradición se está renegociando mientras reconsideramos nuestras afiliaciones al pasado. Lejos del deseo de pronosticar el futuro de la museología, ICOFOM ha intentado, en sus simposios y publicaciones, mapear los diferentes enfoques del pensamiento museológico que constituyen nuestro presente. La anticipación del cambio en el mundo de los museos marcado por la expansión de los valores neoliberales y las crisis económicas ha sido una preocupación constante, como se expresó en los debates del comité hace unos años sobre las nuevas tendencias en museología (Mairesse, 2015), algunas de esas tendencias ya están desactualizadas mientras escribo esta introducción.

Más que en cualquier pasado reciente, hoy vivimos una época de gran incertidumbre para los museos y las reflexiones museológicas. Este número es parte de una historia de publicaciones lanzadas en medio de la pandemia de COVID-19, cuando la mayoría de las instituciones culturales del mundo están cerradas al público y algunos efectos de una crisis económica a largo plazo ya están obsesionando el campo del museo, con despidos masivos en algunas instituciones centrales y recortes en los salarios de los profesionales de museos más vulnerables. Si bien el futuro de los museos ha sido relegado al ciberespacio, como una tendencia del discurso pandémico actual, este número de ISS no se ocupa de nuestro futuro virtual previsto. La mayoría de los contribuyentes a esta publicación han optado por discutir las implicaciones políticas del cambio relacionadas con los recientes reclamos de representaciones sociales que plantean nuevos problemas para los museos y para la interpretación del patrimonio cultural.

Pero la pandemia actual en realidad evidencia algunos de los síntomas de una transformación global en las esferas cultural, política y económica que se ha estado gestando mucho antes de la propagación del coronavirus. Mientras que los centros urbanos del mundo, desde París hasta Río de Janeiro, abordan la aparición de “minorías visibles” y la pluralidad de formas de vida en la sociedad (Bancel *et al.*, 2010, p. 10), la democracia cultural como un ideal está siendo desafiada por la fragmentación del espacio público y la proliferación de diferencias y desigualdades. Los museos tienen que lidiar con una crisis urgente de representación causada por herencias no lineales y ambiguas y el discurso de la descolonización, incluidas las demandas de queerización de sus colecciones y prácticas, mientras se adaptan a los cambios económicos acelerados que conducen a la precariedad del trabajo en todo el sector cultural.

Ante el precipicio de una nueva crisis museística, se pueden dejar algunas preguntas para el futuro de la museología: ¿cómo pueden nuestras instituciones culturales hacer frente a la nueva realidad económica y seguir siendo relevantes para las sociedades en el futuro? ¿Cómo pueden los museos hacer la transición a la web y aún encontrar recursos sin una audiencia física? ¿Los museos seguirán teniendo los medios y el personal para mantener sus colecciones de materiales en costosas reservas mientras se comunican y llegan a nuevos públicos en línea?

Para los museos en todos los rincones del mundo, los asuntos actuales relacionados con la economía de la cultura desencadenan un debate urgente sobre la redefinición de prioridades. Es posible que la museología, como la disciplina que se ocupa de los valores detrás de la institución del museo, como sugiere Robbins, nunca haya sido más valiosa para el futuro de estos, un futuro que podría depender de las tradiciones que decidimos transmitir en este momento.

Mientras escribo esta introducción, la noción misma de lo que es *moderno* y de lo *tradicional* está cambiando drásticamente. Avanzando hacia el futuro, los museos podrían necesitar reinventarse en sociedades donde el tiempo se está reescribiendo y presentando en nuevas formas a través de la manipulación de los hechos sociales, como parte de una nueva agenda política para el siglo XXI. En su artículo en este número, Luciana Menezes de Carvalho aborda el papel de la tradición en la era “post-verdad” cuando el pasado se renegocia por razones políticas en el presente. Como parte importante de la tradición moderna, los museos están siendo desafiados por discursos negacionistas que contradicen la ciencia y disminuyen el papel de las instituciones centrales para el funcionamiento de las sociedades democráticas. La nueva configuración de los Estados-nación neoliberales y su poder político inventa nuevas tradiciones, difundidas a través de las redes sociales como la promesa de un futuro que no necesita la ciencia ni a los científicos, una realidad que la pandemia de COVID-19 ya está tomando como una seria pregunta.

El pensamiento crítico no implica negar el pasado. Por el contrario, depende de mirar nuestras tradiciones y reconocer su presencia. Como afirma Carvalho en su trabajo, la ciencia se define políticamente y la museología se ha definido a sí misma como una disciplina científica basada en una tradición de investigación y conocimiento acumulado que sus actores mantienen en el presente, como los beneficiarios de este patrimonio inmaterial. Parte del pensamiento crítico museológico actual es el reconocimiento de la museología como un escenario político donde se negocia y transforma la tradición.

Algunos de los que contribuyeron a este tema, observando la museología desde las periferias del Norte global, el locus tradicional de producción de conocimiento, han aprovechado las brechas en la tradición para proponer interpretaciones innovadoras de los problemas actuales. La museología experimental, según lo explorado por Melissa Aguilar Rojas en su artículo, abarca la apropiación de espacios museográficos con nuevas expresiones prácticas basadas en la experiencia sensorial de los visitantes. La relación entre la museología teórica y un método práctico para los enfoques experimentales del museo está en el centro de las preocupaciones de Rojas. Ocupándose del contexto latinoamericano, enfatiza cómo el pensamiento crítico asociado con el uso de la tecnología puede crear oportunidades “para hackear el circuito regular de información”. Hackear el museo, experimentar con él en diferentes formas y en nuevas conexiones sociales, puede ser una forma innovadora de recrear la tradición al tiempo que amplía sus alternativas para el futuro.

Uno de los puntos centrales del artículo de Rojas es el hecho de que la museología experimental existe más allá del museo, una declaración que podría ser corroborada por varios teóricos de nuestra tradición. En un enfoque diferente, Scarlet R. Galindo Monteagudo propone una interpretación de la museología a través de las lentes de la Teoría del Actor Red (ANT) de Bruno Latour y la sociología simétrica para demostrar cómo el microanálisis del museo puede tener en cuenta la agencia producida por humanos y no humanos más allá de su realidad física inmediata. Estos estudios mostrarán, por ejemplo, cómo los museos ejercen su papel en las sociedades, cómo se comunican con sus audiencias creando vínculos y generando compromiso social.

A la luz de los nuevos valores compartidos en las sociedades actuales, se puede suponer que un museo es un lugar relacional, local y dependiente de la participación social, posiblemente definido como poscolonial y postnacional, no sujeto a construcciones eurocéntricas, como Mellado y Andrade proponen en su análisis. Pero este ideal algo utópico de una institución democratizadora y descolonizada puede revelar sus contradicciones en el presente. Incluso si los museos son poscoloniales y postnacionales en principio, no podemos ignorar la importancia del Estado para asegurar su supervivencia en tiempos de incertidumbre económica y crisis política. En la mayoría de los países del mundo, Sur y Norte, las colecciones de los museos son una parte permanente del patrimonio nacional que el Estado conserva desde la modernidad temprana.

La existencia actual de los museos depende en gran medida de las formas en que transmitimos el patrimonio cultural actual, un proceso relacionado con los valores del presente, pero que también podría determinar el futuro de los museos. En tiempos de incertidumbre que proliferan en el campo cultural, todavía se puede preguntar: ¿cómo se pueden actualizar los museos hacia un mundo cultural dinámico sin ser complacientes con un mercado cultural que aumenta las desigualdades sociales y la distribución desigual del patrimonio? ¿Cómo garantizar la transmisión del patrimonio cultural a todos en un mundo donde la cultura tiene un precio y no todos pueden pagarlo? En otras palabras, ¿cómo pueden evolucionar los museos y la museología hacia un futuro, sin contradecir las tradiciones y compromisos con la sociedad que los definen en el presente?

Las reflexiones reunidas en las siguientes páginas pueden ayudarnos a pensar en soluciones creativas para futuros museos y museologías. Una alternativa posible es encontrar formas de romper con el pasado y al mismo tiempo asegurar su transmisión a las generaciones futuras qué pensarán en él y producirán nuevas interpretaciones de sus propias tradiciones a partir de su concepción del tiempo. Los museos, por lo tanto, deberían ser la expresión de la tradición y la transmisión, al exhibir las tensiones detrás de las diferentes interpretaciones del pasado que materializan un futuro susceptible de ser cambiado, disputado y reescrito en el presente. Es en el espacio entre la tradición y la transmisión que se puede reinventar el pasado para crear un futuro mejor.

Referencias

- Augé, P. (Dir.). (1931). *Larousse du XXe siècle*. v. 4. Paris : Librairie Larousse, p.1048.
- Bancel, N., Bernault, F., Blanchard, P., Boubeker, A., Mbembe, A., & Vergès, F. (2010). Introduction : De la fracture coloniale aux ruptures postcoloniales. En Achille Mbembe et al., *Ruptures postcoloniales*. La Découverte, Cahiers libres, 2010, p. 9-34.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. London and New York: Routledge.
- Brulon Soares, B., & Leshchenko, A. (2018). Museology in Colonial Context: A Call for Decolonisation of Museum Theory. *ICOFOM Study Series*, 46, 61-79.
- Cunha, M., & Almeida, M. W. B. (2009) Populações tradicionais e conservação ambiental. En M. Cunha (Ed.), *Cultura com aspas e outros ensaios* (pp. 277-300). São Paulo: Cosac Naify.
- Déclaration de Québec (1984). *Principes de base d'une nouvelle muséologie*, Adoptée par le 1^{er} Atelier international Écomusée / Nouvelle muséologie, Québec, le 12 octobre, 1984. Recuperado el 18 de abril de 2020 de http://www.minom-icom.net/_old/signud/DOC%20PDF/198402504.pdf
- Desvallées, A. (1992). Présentation. En A. Desvallées, M.-O. de Bary, F. Wasserman (1992), *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*. (pp. 15-39). Macon et Savigny-le-Temple, W et Mnes, t.I.
- Fabian, J. (2002 [1983]). *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- Konaré, A. O. (1987). L'idée du musée. *ICOFOM Study Series*, 12, 151-155.
- Mairesse, F. (2015). New trends in museology, *ICOFOM Study Series*, 43a, 13-15.
- Mairesse, F. (2011). Musée. En A. Desvallées & F. Mairesse (Dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 271-288). Paris: Armand Colin.
- Mignolo, W. D. (1995). La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales. *Revista Chilena de Literatura*, 47, 91-114.
- Pearce, S. (2010). The collecting process and the founding of museums in the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries. En S. Pettersson, M. Hagedorn-Saupe, T. Jyrkkiö, & A. Weij (Ed.), *Encouraging collections mobility. A way forward for museums in Europe* (p.12-33). Kaivokatu: Finnish National Gallery.
- Pletsch, C. E. (1981). The Three Worlds, or the Division of Social Scientific Labor, Circa 1950-1975. *Comparative Studies in Society and History*, 23(4), 565-590. Recuperado el 18 de abril de 2020 de www.jstor.org/stable/178394
- Poulot, D. (Dir.). (1998). *Patrimoine et modernité*. Paris : L'Harmattan.

- Quijano, A. (2000). Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America. *Nepantla: Views from South*, 1(3), 533-580.
- Rivière, G. H., & Cuisenier, J. (1972). Le musée des arts et traditions populaires, Paris. *Museum International*, XXIV(3), 181-184.
- Rússio, W. (1989). Muséologie et futurologie : esquisse d'idées. *ICOFOM Study Series*, 16, 219-226.
- Smeds, K. (2019). Introduction. In K. Smeds (Ed.), *The future of tradition in museology*. Materials for a discussion. Paris: ICOFOM/ICOM.
- Sofka, V. (Ed.). (1989). Forecasting – a museological tool? Museology and futurology / La prospective – un outil muséologique? Muséologie et futurologie. Preprints to the ICOFOM Symposium in The Hague, The Netherlands. *ICOFOM Study Series*, 16.
- Varine, H. de (2017). *L'écomusée singulier et pluriel*. Un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde. Paris : L'Harmattan.
- Yates, F. A. (1966). *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zavala, L. (2012). *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*. México: UAM/INAH/Conaculta.

INTRODUCTION

INTRODUCTION

INTRODUCCIÓN

La muséologie comme patrimoine immatériel

François Mairesse

Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, CERLIS

Notre comité s'est approprié le thème retenu pour la Conférence générale de Kyoto « Museums as Cultural Hubs : the Future of Tradition », afin d'étudier l'idée de tradition en lien avec la muséologie. La notion de tradition, si l'on se réfère à l'édition d'un dictionnaire comme le Merriam-Webster en ligne, est reliée à plusieurs acceptions :

- 1 *a : an inherited, established, or customary pattern of thought, action, or behavior (such as a religious practice or a social custom)*
- *b : a belief or story or a body of beliefs or stories relating to the past that are commonly accepted as historical though not verifiable ... the bulk of traditions attributed to the Prophet ...— J. L. Esposito*
- 2 : *the handing down of information, beliefs, and customs by word of mouth or by example from one generation to another without written instruction*
- 3 : *cultural continuity in social attitudes, customs, and institutions*
- 4 : *characteristic manner, method, or style in the best liberal tradition*¹

”

Le terme « tradition », comme le laisse entendre la première acception, évoque un corps de croyances et de coutumes acceptées par un groupe social ou par une société. La seconde acception insiste sur la notion de transmission par l'exemple ou le bouche à oreille, sans l'intermédiaire d'instructions écrites. En ce sens, la tradition s'oppose à la logique de l'écrit institutionnel (des lois ou des textes établis) et pour se perpétuer, nécessite un transfert entre êtres humains, de génération en génération, au sein du groupe ou de la communauté

1. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/tradition> (consulté en février 2020)

qui cherche à la perpétuer. Ces deux acceptions ne sont pas sans rappeler la notion de patrimoine immatériel, qui est intégrée depuis 2007 à la définition du musée par l'ICOM.

The “intangible cultural heritage” means the practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity. For the purposes of this Convention, consideration will be given solely to such intangible cultural heritage as is compatible with existing international human rights instruments, as well as with the requirements of mutual respect among communities, groups and individuals, and of sustainable development.¹

”

On peut souligner ici trois caractéristiques essentielles du patrimoine immatériel : (1) il est constitué par un ensemble de pratiques, de représentations, de connaissances, d'expressions et d'outils que les groupes reconnaissent comme appartenant à leur patrimoine culturel (avec les objets matériels qui leur sont associés), (2) son mode de transmission passe de génération en génération et est continuellement recréé (contrairement aux principes occidentaux régissant la conservation du patrimoine matériel) ; enfin, (3) ce patrimoine contribue à l'identité et à la continuité du groupe.

Je voudrais ici, à partir de ce point de vue et contrairement à l'idée d'un corpus de connaissances stable et établi, examiner la muséologie en tant que patrimoine immatériel. Je me focaliserai, dans ce contexte, sur la manière dont celle-ci s'est développée au sein de l'ICOFOM depuis sa création, en 1977, même si cette réflexion pourrait être envisagée pour d'autres courants de ce champ de recherche. Une telle idée peut sembler paradoxale aux yeux des chercheurs familiers des travaux de l'ICOFOM. Ce comité s'est en effet très largement investi, au cours des premières années de son existence, pour que la muséologie soit reconnue comme une discipline académique à part entière, voire comme une science (Sofka, 1980). L'idée même d'envisager (une partie de) la muséologie comme tradition, ou comme patrimoine immatériel, semble aller à l'encontre de telles prétentions. Les sciences modernes se sont justement confrontées aux traditions, souvent pour les combattre : la défini-

1. <https://ich.unesco.org/fr/convention> (consulté en février 2020)

tion de ce dernier terme, envisagé comme « corps de croyances » transmis de bouche à oreille, s'oppose en son essence aux sciences modernes, fondées sur l'expérimentation et le principe de falsifiabilité.

Apparemment donc, les sciences modernes constituent un corpus indépendant de la tradition, ne reposant pas sur la coutume ou l'autorité des anciens. Leur développement, à l'époque de Bacon puis de Leibniz, s'est fondé sur la constitution de cabinets et de collections, afin de pouvoir confronter les idées aux faits et à aux expériences, et parfois infirmer des sources remontant à l'Antiquité. Si un traité scientifique peut évoquer les noms de quelques figures illustres (Newton ou Einstein) ayant contribué au développement des sciences modernes, il ne s'agit pas d'apprendre les sciences telles que ces derniers les envisageaient : un manuel de sciences exactes – mais c'est aussi largement le cas pour certaines sciences humaines, comme l'économie – présente sa discipline comme un corpus de faits et de méthodes anhistoriques ; c'est d'ailleurs ce principe que Stránský (1995) cherchait à mettre en œuvre en présentant l'objet de la muséologie comme l'étude d'un rapport spécifique de l'homme à la réalité, indépendant de l'histoire des musées.

Cette vision des choses ne constitue cependant qu'une partie de la réalité. Elle diffère d'abord radicalement dans d'autres domaines académiques, notamment la philosophie dont l'enseignement, en Occident, porte essentiellement sur l'histoire de la pensée depuis l'Antiquité. On continue d'enseigner la philosophie de Platon, parallèlement à celle de Deleuze ou de Spinoza, à travers leurs écrits plutôt qu'à partir d'un traité généraliste visant à présenter les caractéristiques de la connaissance philosophique dans son ensemble. On retrouve une telle logique, à des degrés divers, dans les sciences humaines : les conceptions de Pierre Bourdieu, de Michel Maffesoli ou de Bruno Latour en matière de sociologie diffèrent sensiblement, et on se rend bien compte (comme en philosophie mais aussi en sciences politiques, en sciences de l'information et de la communication, etc.) que loin de se présenter comme un corpus homogène, la plupart des disciplines sont constituées d'écoles plus ou moins antagonistes – les bourdieusiens, les maffesoliens, etc. Par ailleurs, les sciences exactes elles-mêmes ne constituent nullement un ensemble de connaissances préexistant qui auraient progressivement été découvertes au gré de nouvelles expériences. Bruno Latour, dans *La science en action* (1989), a montré l'importance du réseau des acteurs et des multiples aléas du bricolage en laboratoire contribuant, à terme, à l'émergence et à la résolution des controverses à propos de l'exactitude d'une donnée. La « cuisine interne » liée à ces développements est constituée par un ensemble de méthodes, de pratiques, de gestes et de savoir-faire spécifiques qui sont très rarement évoqués dans les manuels et qui, pour la plupart se transmettent essentiellement de chercheurs ou de laborantins à chercheurs, sans réellement passer par l'édition (ouvrages ou tutoriels) scientifique. S'il existe un savoir-faire indubitable dans l'art ou les pratiques culturelles (de la danse à la cuisine), celui-ci se retrouve aussi dans le travail de laboratoire, sa transmission s'effectuant par l'enseignant/ chercheur/ maître, à destination des étudiants/

chercheurs/ disciples. Une telle logique de transmission et d'acquisition des connaissances passe essentiellement par des êtres humains et constitue une dimension fondamentale de la formation, non seulement durant le cycle général d'apprentissage scolaire ou universitaire, mais tout au long de la vie. Dans cette perspective, la cueillette de champignons (mais aussi la cuisine, par exemple la découpe de certains poissons) illustre bien les risques d'un apprentissage sans le recours à des médiateurs : il existe certes nombre d'ouvrages ou de tutoriels sur la manière de distinguer les champignons comestibles et les vénéneux, mais je ne me ferais pas au cuisinier qui aurait entrepris de les collecter à partir de ses seules lectures... Les cueilleurs de champignons de mon entourage ont tous développé leur savoir auprès de leur entourage familial ou par le biais de promenades guidées avec des spécialistes. Cette méthode de transmission permet assurément mieux de reconnaître dans la nature les lieux où trouver des champignons, de distinguer les spécimens les plus savoureux et ceux qu'il convient d'éviter à tout prix.

Même au sein des sciences exactes, une partie du savoir se diffuse à partir de principes similaires à ceux de la cueillette de champignons, transmis non pas par le biais d'instructions éditées mais par les chercheurs ou praticiens eux-mêmes. Bien que le résultat final de telles actions – les résultats de la recherche – soit publiable et en constitue à terme, l'objectif ultime, il n'empêche que ces pratiques et savoir-faire constituent un enjeu tout aussi fondamental pour assurer son développement. La perte de ce corpus immatériel de connaissances (par exemple la mise à la retraite précipitée ou le décès prématuré d'une génération) induit presque automatiquement une rupture dans la dynamique de recherche. C'est donc en fonction de cette logique que je souhaiterais présenter la muséologie (telle qu'elle est envisagée au sein d'ICOFOM), non pas comme une science ou un champ de recherche établi à partir d'un corpus scientifique de revues ou d'ouvrages (ce qu'elle peut être également et que des générations de chercheurs ont contribué à mettre en œuvre), mais comme un patrimoine immatériel fondé sur les caractéristiques de ce dernier. J'évoquerai donc successivement les différentes caractéristiques liées à cette proposition avant de parler plus spécifiquement de l'évolution de la muséologie. Je me rends bien compte qu'une telle hypothèse repose essentiellement sur ma propre expérience, l'article qui en résulte constitue donc forcément un essai assez subjectif, fondé sur mon investissement au sein du Comité international pour la muséologie – et qui pourrait être validé ou invalidé, le cas échéant, par d'autres témoignages. C'est dans une telle perspective qu'il me faudra, un peu plus fréquemment dans cet article que dans d'autres travaux, intervenir en tant que témoin, afin d'évoquer le milieu particulier d'ICOFOM tel que j'ai eu l'occasion de le côtoyer durant un quart de siècle.

Pratiques, représentations, expressions, connaissances et outils

Il s'agit donc de sortir du cadre théorique de la discipline pour se pencher sur ce qui pourrait constituer une dimension plus immatérielle, mais certainement aussi plus subjective de la muséologie. Plutôt donc que d'envisager cette dernière à travers des manuels classiques, comme celui de Gob et Drouguet (2014) ou d'Ambrose et Paine (2012), ou de l'évoquer à partir des synthèses qui lui ont été consacrées par les membres d'ICOFOM (Stránský, 1995 ; Maroević, 1998 ; van Mensch, 1992), quelles sont donc les pratiques, représentations, expressions, connaissances et outils de la muséologie qui coexistent à ces connaissances éditées ?

La réponse que je propose s'articule en deux volets : un corpus pratique, que l'on pourrait plus directement relier au travail du conservateur ou du professionnel de musée, et un corpus méthodologique, qui pourrait être associé à la muséologie *stricto-sensu*. Quelles sont dès lors les qualités spécifiquement muséales (non liées à une discipline comme l'histoire de l'art, l'ethnologie ou la biologie) que l'on attend d'un conservateur ? J'ai choisi de ne pas évoquer ici son rapport avec le public en tant que relation singulière, même si celui-ci nécessite un savoir-faire particulier difficile à appréhender par le seul biais d'un cursus classique. Ce type d'apprentissage, de plus en plus important si l'on en croit le projet de nouvelle définition du musée présenté à Kyoto en 2019, est relié à la sphère de la médiation et à ses pratiques, lesquelles sont partagées au niveau de la culture avec le monde des théâtres, des cinémas ou de la musique. Pour les mêmes raisons, l'apprentissage de la gestion, de plus en plus présent au sein des musées, intègre la sphère des échanges marchands et non-marchands et repose lui-aussi sur des corpus de méthodes souvent informelles (que l'on songe à la négociation de contrats ou à l'art de convaincre un donateur potentiel), que l'on retrouve dans des secteurs aussi divers que la banque ou la santé. La spécificité du musée, dans cette perspective, repose à mon sens moins sur les liens avec le public ou l'argent que dans son rapport aux objets et à la collection – ce qui pourra sembler démodé à certains, mais en tout état de cause correspond largement aux positions des premières générations d'ICOFOM. Certes, ce rapport existe dans d'autres secteurs (comme le marché de l'art) qui en partagent certaines des caractéristiques. Il n'en demeure pas moins que le musée s'identifie sans doute, du moins actuellement, bien plus par le biais de ce rapport aux objets – cette relation spécifique de l'homme à la réalité, évoquée par Stránský (1995) – que par ceux qu'il entretient avec les publics ou l'argent.

La première caractéristique relève du domaine de l'expertise, un principe partagé par nombre d'intermédiaires du marché de l'art (antiquaires, experts) qui se fonde largement sur le regard. Ce dernier, si justement mis en valeur par Georges Salles (1939), constitue ici l'organe par excellence utilisé pour évaluer ou juger, dont la formation peut difficilement être envisagée sans l'aide d'un intermédiaire corrigeant les erreurs, évaluant les détails ou attirant l'attention sur un élément singulier, bref, apprenant à voir. La *République de l'œil* (Grie-

ner, 2010) émerge au XVIII^e siècle et permet le développement, à partir de la fréquentation des œuvres et de la discussion, d'une méthode très largement empirique, le *connoisseurship*, visant l'évaluation des artefacts et notamment des œuvres d'art, afin d'établir leur authenticité ou leur paternité. Aux prétentions scientifiques d'un Morelli, fondées sur l'analyse des détails, ou celles d'un Deloche (1999) incluant la systématité de l'ordinateur, répond le scepticisme affiché d'un Berenson, privilégiant l'œil (et le souvenir) à l'archive (et la méthode historique). Les analyses de plus en plus sophistiquées offertes par la technique (les laboratoires des musées) ont certes permis des avancées marquantes en matière d'attribution ou d'authenticité, mais elles sont loin d'avoir supprimé la pertinence de ce regard formé au contact des œuvres, guidé par des pairs bienveillants (qu'ils soient antiquaires, collectionneurs ou conservateurs). C'est un principe identique que l'on retrouve, seconde caractéristique, à travers un certain nombre de gestes du conservateur, qu'il s'agisse de la manière de transporter ou de prendre soin des *musealia* (c'est encore bien plus le cas pour ce qui concerne la restauration des œuvres d'art). Georges Henri Rivière (1989) rappelle l'éducation non formelle délivrée par son oncle, grand familier du monde de l'art, et notamment la gifle qu'il avait reçue lorsqu'il avait voulu transporter un vase ancien par les anses : les gestes nécessaires pour la manipulation des objets et des artefacts, eux-aussi, ne s'apprennent pour la plupart pas dans les livres ; leur transmission s'avère bien plus efficace par l'intermédiaire des professionnels eux-mêmes. Parmi ces gestes, la pratique de mise en exposition (troisième caractéristique) apparaît sans doute comme le plus significatif. Ici aussi, la figure de Rivière, le *magicien des vitrines* (Gorgus, 2003) constitue un exemple pour le moins éclairant. C'est d'abord par le biais de son milieu familial et du cercle social dans lequel il évolue que le père de la muséologie française se forge les premiers outils muséographiques qui vont conduire à son recrutement par Rivet. Sa formation muséographique ultérieure (informelle), il la doit au contact et à la fréquentation d'un certain nombre d'artistes, de scientifiques et de conservateurs. Une génération plus tard, Rivière participe à son tour à la transmission de son savoir auprès de ceux qui lui sont proches. C'est essentiellement par sa fréquentation qu'André Desvallées, engagé par ce dernier et responsable de la muséologie des galeries du musée national des Arts et Traditions populaires, apprend réellement son métier. À l'époque où Rivière et Desvallées œuvrent au sein du champ muséal, la formation universitaire en muséologie est encore embryonnaire et les publications en la matière très rares. Ce type de transmission existe-t-il pour autant maintenant que les masters en muséologie et métiers du patrimoine sont devenus monnaie courante ? La chose est loin d'être évidente : si un certain nombre de professionnels transmettent de manière plus institutionnalisée leur savoir-faire au sein de ces masters, ces séquences de transmission demeurent très lacunaires et la formation se poursuit toujours, de manière plus informelle, au sein du cadre de travail ou à partir d'autres contextes (stages, ateliers, formations continues) organisées par la profession.

La formation dans le domaine de la muséologie appliquée semble encore largement conditionnée par la transmission d'un certain nombre de gestes ou de manières de voir ; peut-on envisager la même chose pour ce qui concerne la muséologie théorique elle-même ? *A priori*, le contexte universitaire semble ici se suffire à lui-même : pour connaître et comprendre les théories de Stránský ou de Scheiner, il suffit de lire leurs articles. Mais est-ce vraiment le cas ? Le monde de la recherche ne serait-il constitué que par ses résultats publiés ? On peut aisément identifier, à travers les livres, un certain nombre de connaissances spécifiques, « consommables », mais n'existe-t-il pas, de la même manière des outils ou des pratiques qui pourraient aussi s'apparenter à la notion de patrimoine immatériel ? Aborder une telle question s'avère nettement plus complexe, car rien ne semble à première vue distinguer un chercheur d'un autre, et dans un premier temps, on serait tenté de répondre par la négative. Pour autant, tout un chacun qui aura rencontré un auteur et sa production, comme Vinoš Sofka ou André Desvallées, pourra en conclure que celui-là ne se résume pas à ce qu'il a écrit¹. La fréquentation des membres de l'ICOFOM et notamment, outre les deux premiers cités, celle d'un certain nombre de ses penseurs reconnus comme Peter van Mensch, Zbyněk Stránský (décédé en 2016), Ivo Maroević (décédé en 2007) ou Bernard Deloche, m'amène à souligner cette différence majeure : je sais ce que je dois à ces différents auteurs, et si j'ai bien sûr été largement influencé par leurs écrits, cette dernière dimension ne m'apparaît que limitée en regard de ce qu'ils m'ont transmis. Je distingue essentiellement trois éléments constitutifs de ce savoir non-formalisé.

Les discussions informelles, autour d'un café ou lors d'un repas, lors d'une visite de musée ou parfois durant les moments plus officiels de certains colloques, constituent pour moi un moment très formateur, et autant d'occasions pour apprécier la personnalité, le charisme et la pensée muséologique en action : la manière de questionner, de réagir, de poursuivre la réflexion, bref la possibilité de voir une pensée en mouvement, avec ses hésitations et ses fulgurances, constitue un processus souvent bien plus enrichissant que le produit fini d'un article ou d'un ouvrage. L'observation de la pensée ne passe donc pas seulement par la lecture des textes ou l'audition d'une intervention, mais gagne très largement à être poursuivie lors des pauses-café d'un symposium (sans doute la partie la plus intéressante des colloques), au restaurant ou lors d'une visite en groupe, lorsque les conversations se font plus libres et spontanées, mais aussi plus équilibrées (le symposium est conçu comme un rassemblement de pairs) que dans un contexte universitaire classique, dans le cadre d'une relation d'enseignant à étudiant – c'est aussi un des moments où le chercheur, éloigné de son contexte professionnel principal, dispose d'un peu plus de temps pour converser et discuter, du moins lorsqu'il n'organise pas lui-même le colloque. La question du regard muséologique m'apparaît comme une seconde catégorie d'enseignements informels, impossible à appréhender à partir de la lecture. Je

1. L'inverse existe parfois aussi : on peut être très inspiré par certains ouvrages ou articles, et déçu par la rencontre de leur auteur.

dois à ma formation plus spécifiquement muséologique (à Amsterdam, dans le cadre d'une année Erasmus, et à Brno, au sein de l'Ecole internationale d'été de muséologie) le fait d'avoir visité un certain nombre de musées avec des professionnels, dans une logique d'enseignement et de formation. Aucune de ces visites ne m'est apparue aussi éclairante que celles que j'ai pu réaliser dans le cadre des symposiums d'ICOFOM, les commentaires d'amis comme André Desvallées ou Martin Schärer ayant constitué une source d'enrichissement continue. Je conserve le souvenir de visites de musées mémorables, en compagnie d'Ivo Maroević ou de Peter van Mensch, détaillant la muséographie et un certain nombre d'éléments (novateurs ou erratiques) que leur regard aiguisé avait décelé. Ce type de regard, décryptant le musée dans sa réalité concrète, constitue à mon sens l'un des éléments clés du travail muséologique, bien que celui-ci s'exerce non pas directement sur les objets mais sur les dispositifs et sur l'infrastructure muséale elle-même. Le troisième type d'apprentissage, sans doute le plus formateur pour ce qui me concerne, est lié au travail commun qui peut être poursuivi avec un chercheur confirmé. Celui que j'ai eu la chance de réaliser à plusieurs reprises en compagnie de Bernard Deloche et d'André Desvallées (notamment), en collaborant avec eux, après ma thèse, à la rédaction d'un certain nombre d'articles ou d'ouvrages, constitue à mon sens l'un des moments les plus riches de ma formation. Sans doute la corédaction permet-elle le mieux d'observer, de manière fine, le travail d'un chercheur : la manière dont il pose une problématique et dont il structure son raisonnement, la rigueur de son écriture, les références qu'il choisit, etc. Ce travail de rédaction permet de souligner un principe simple et pourtant souvent négligé : le temps de l'apprentissage passe par l'action ; il peut s'initier à partir de la pensée ou du regard, mais se développe à travers le travail du chercheur : repérage de nouvelles sources, constitution d'une base de données, rédaction d'un article ou d'un ouvrage. C'est dans de telles conditions qu'apparaissent sous leur meilleur jour les pratiques, les connaissances et les outils du chercheur, et qu'ils se transmettent de la manière la plus profitable.

Transmis de génération en génération, constamment recréé par les communautés

Le passage des générations constitue, pour un groupe et notamment pour un comité comme l'ICOFOM, un moment particulièrement sensible, pour autant bien sûr que les membres du comité poursuivent leur investissement durant un certain nombre d'années. Peter van Mensch remarquait déjà dans sa thèse (1992), à partir de l'étude des contributions des auteurs aux *ICOFOM Study Series*, le manque de constance d'un grand nombre de participants, se contentant pour la plupart d'écrire une ou deux contributions avant de disparaître plus ou moins rapidement. Un tel phénomène s'observe dans bon nombre d'associations qui comptent sur le renouvellement de leurs membres pour assurer leur pérennité ; il n'empêche qu'en dehors de cette participation souvent très volatile des membres aux symposiums, la présence d'un noyau particulièrement investi,

présent de manière régulière, renforce la stabilité du groupe. C'est la taille de ce noyau, son développement ou sa disparition, qui semble augurer de son avenir. Un peu plus de 30 ans nous séparent de la constitution de l'ICOFOM, ce qui représente, à l'échelle d'une carrière professionnelle, environ quatre générations de membres (Mairesse, 2019a). La première génération, réellement constitutive du comité, est rassemblée autour de son premier président Jan Jelinek et comprend alors des figures comme Georges Henri Rivière, Zbyněk Stránský, André Desvallées, Avram Razgon, Vinoš Sofka ou Klaus Schreiner. Plusieurs de ces membres (comme Rivière, né en 1897) sont à l'époque déjà émérites et ne resteront que quelques années, d'autres sont plus jeunes, comme Desvallées, Sofka ou Stránský, eux-mêmes choisis et formés par Rivière (pour le premier) et Jelinek (pour les deux autres). Si les premières personnalités emblématiques (Jelinek, Razgon ou Rivière) participent peu aux travaux du comité, les autres s'investissent durablement (parfois durant plus d'un quart de siècle), notamment Klaus Schreiner et Zbyněk Stránský, mais surtout Vinoš Sofka et André Desvallées dont la présence, l'activité et les travaux marquent durablement la physionomie du comité. La mort de Rivière, en 1985, pourrait être utilisée comme marqueur de la fin de cette première génération, qui est rejointe par un grand nombre de plus jeunes chercheurs au cours des années 1980, notamment Bernard Deloche, Nelly Decarolis, Alpha Oumar Konaré, Lynn Maranda, Peter van Mensch, Ivo Maroević, Martin Schärer, Teresa Scheiner ou Tomislav Sola. C'est sans doute durant cette époque, avec l'arrivée de cette seconde génération, que le comité, présidé et organisé de main de maître par Vinoš Sofka (de 1982 à 1988), développe sa notoriété de façon la plus remarquable. Nombre des jeunes chercheurs investis à partir de ces années (comme Peter van Mensch, Martin Schärer, Teresa Scheiner, Hildegard Vieregge ou Nelly Decarolis) deviendront par la suite présidents du comité. Martin Schärer est élu président en 1993 ; période que j'identifie ici comme le début de la troisième génération d'ICOFOM, qui connaît alors un renouvellement moins important de ses membres. Sans doute le contexte (l'effondrement du système communiste dans les pays du Pacte de Varsovie, dont un grand nombre de membres influents font partie) y est-il pour quelque chose, même si bien sûr il n'est pas possible de parler de déclin à ce moment. Ma première participation à un symposium d'ICOFOM remonte à cette période, en 1996 (à Grenoble). Le comité, alors sous la présidence de Teresa Scheiner, était encore animé par la présence d'un certain nombre de membres issus de la première génération et activement impliqués, comme Stránský, Desvallées ou Sofka, ainsi que de nombreux membres de la seconde génération (Bellaigue, Deloche, Decarolis, Maroević, Schärer, Sola, etc.). En revanche, le nombre des nouveaux venus (comme Wanchen Chang ou Mónica Gorgas) pourtant particulièrement bien accueillis par les anciens, s'avère plus limité. La fin de la présidence de Hildegard Vieregge, en 2007, m'apparaît comme le marqueur du début d'une quatrième génération de membres, dont l'un d'entre eux, Bruno Brulon Soares, est devenu l'actuel président.

Le passage de témoins entre les générations constitue un élément marquant de la dynamique du comité telle que j'ai pu l'observer à l'œuvre. Il suffit de songer aux nombreuses interventions et conférences données par Vinoš Sofka ou André Desvallées, et à l'énergie déployée inlassablement par ces derniers pour transmettre leur savoir auprès des plus jeunes, n'hésitant jamais à intervenir dans les formations (universitaires ou professionnelles) à l'invitation de leurs plus jeunes collègues. Ce mouvement de transmission générationnelle – qui n'empêche aucunement la formulation de nouvelles idées et la « recreation » du patrimoine muséologique, en témoigne la production scientifique de ces auteurs – n'est pas seulement lié à la volonté des plus anciens, et suppose le soutien actif des générations ultérieures. Le travail considérable opéré par Teresa Scheiner et Nelly Decarolis à travers le sous-comité régional d'ICOFOM en Amérique Latine l'illustre parfaitement, ICOFOM-LAM introduisant les travaux de la première génération d'ICOFOM (notamment ceux de Stránský, ou de Waldisa Rússio) sur l'ensemble du continent latino-américain.

Ces échanges intergénérationnels constituent un élément particulièrement révélateur d'une certaine généalogie qui peut être établie à partir de ces échanges et qui conduit à penser ce travail de formation et de transmission à partir d'une lignée (ou d'une école) de chercheurs. Le monde de la spiritualité, notamment orientale, est assez familier avec l'idée des lignées de maîtres et de disciples (qui peuvent parfois remonter sur plusieurs siècles, notamment dans le Zen ou le Vedanta), principe que l'on retrouve encore assez régulièrement dans l'art classique (piano, chant, peinture), mais plus rarement dans le monde de la recherche. Cette idée était sans doute plus largement répandue durant l'entre-deux-guerres, en témoigne le roman de Georges Duhamel (1937), *Les maîtres*, évoquant la relation entre certains grands chercheurs et leurs disciples. Largement associée au mandarinat et à une certaine forme de népotisme, l'idée d'une relation de transmission de maître à disciple a probablement pâti de la contestation de Mai 1968 et des nouvelles méthodes d'enseignement. Le principe-même de la relation maître-disciple s'inscrit pourtant au cœur de la *paideia* (παιδεία) antique, on le retrouve dans les écoles philosophiques de Platon ou d'Aristote et de leurs successeurs. Si celui-ci apparaît de nos jours comme relativement incongru dans le monde de la recherche actuelle, il gagne cependant à être envisagé sous forme de questionnement : « quelles sont les personnalités qui ont le plus directement contribué à ma formation en tant que chercheur ? ». Exercice d'humilité, qui permet à tout le moins de relativiser l'idée que mes connaissances et compétences seraient dues à mes seules qualités... Un tel exercice n'est pas sans rappeler le principe de « filiation inversée » lié à la notion de patrimoine (Davallon, 2006) : ce sont les générations actuelles qui considèrent comme patrimoine un certain nombre de biens hérités des générations précédentes. De la même manière, ce sont les disciples qui font les maîtres – parfois bien des années après leur rencontre.

L'idée-même d'établir sa propre généalogie ou sa filiation muséologique peut s'avérer intéressante à cet égard. Cet exercice, que j'ai réalisé il y a quelques

années pour moi-même dans le cadre de la préparation d'une conférence, avec une quinzaine d'années de recul (j'avoue avoir eu longtemps des difficultés à utiliser le terme de « maître », pourtant encore évoqué par certains de mes enseignants à l'époque), m'a conduit à reconsidérer ma formation muséologique (que je n'avais pas effectuée à l'université, aucun master de muséologie n'existant à cette époque en Belgique) à partir de mes années d'enseignement, des ouvrages que j'avais lus et de mes rencontres muséologiques. Parmi les nombreux enseignants, conservateurs, directeurs de musée ou muséologues que j'ai eu le privilège de côtoyer à partir de cette époque, il me faut bien reconnaître que pratiquement aucun des enseignants universitaires que j'ai rencontrés durant ma formation initiale (des études de gestion et d'histoire de l'art) n'a rejoint mon « panthéon scientifique ». Je me souviens en revanche de l'apport réellement significatif que je dois à des personnalités comme Peter van Mensch ou à des conservateurs comme les Belges Daniel Cahen, Ignace Vandevivere ou Laurent Busine. Des chercheurs un peu plus âgés que moi et qui sont devenus des amis, comme Yves Bergeron (rencontré il y a plus de vingt ans), ont également joué un rôle déterminant tout au long de ma carrière. Je considère néanmoins, avec le recul, que trois personnalités ont joué un rôle central dans l'éveil de ma conscience muséologique : l'économiste Victor Ginsburgh, l'un de mes directeurs de thèse, ainsi que les muséologues Bernard Deloche et André Desvallées, que je peux considérer, avec le recul, comme des maîtres. Le choix de ces personnalités ne repose pas seulement sur l'importance de leur contribution scientifique (considérable) mais surtout, sur l'excellence de leurs qualités humaines, sur leur générosité à mon égard et les valeurs qu'ils incarnaient, ainsi que sur la relation qui s'est progressivement tissée avec ces derniers et la possibilité qui m'a été donnée de travailler avec eux à des projets scientifiques. Tous trois appartiennent à une génération antérieure à la mienne, s'étant formés trente ans plus tôt. Dans la perspective de ce travail généalogique, j'ai demandé à Bernard Deloche et à André Desvallées quels avaient été leurs propres « maîtres ». La filiation de Bernard Deloche est plus philosophique, celui-ci soulignant les rôles joués par Bernard Bourgeois, François Dagognet et Gilles Deleuze dans sa formation, évoquant pour ce qui concerne la muséologie les rôles prépondérants d'André Desvallées et de Jean Cuisenier (second directeur du musée national des Arts et Traditions populaires). Il semble assez évident qu'André Desvallées, quant à lui, ait d'emblée parlé de Georges Henri Rivière, mais il a également mentionné l'apport significatif du préhistorien André Leroi-Gourhan, proche de Rivière. Une telle filiation offre des perspectives assez extraordinaires : on sait que les deux personnalités au cœur de l'apprentissage de Rivière furent son oncle, l'artiste Henri Rivière, ainsi que l'ethnologue Marcel Mauss. On pourrait théoriquement faire remonter cette filiation sur plusieurs générations (on songe à l'influence de Durkheim sur Mauss, à celle de Boutroux, Monod et Fustel de Coulanges sur Durkheim, etc.). Par-delà le plaisir intellectuel d'initier une telle généalogie, cet exercice permet surtout de révéler l'importance du facteur humain – et des qualités qui lui sont liées – dans la constitution du savoir et, dans un tel contexte, le

rôle particulier que peut ainsi jouer sur plusieurs générations un groupement spécifique comme l'ICOFOM.

Un sens d'identité et de continuité

C'est ce principe intergénérationnel, de même que la possibilité d'échanger régulièrement avec certains membres, parfois durant plusieurs décennies, qui a conduit à l'émergence de la notion de « famille ICOFOM » dont on retrouve des traces dans quelques articles (Scheiner, 2000), expression entendue tout au long de mes premières années d'activités au sein d'ICOFOM, notamment à travers les adresses de ses différents présidents en ouverture ou en clôture des symposiums. L'idée d'une famille, qui n'exclut ni les désaccords, ni les dissensions, implique une identité particulière, un lien entre ses membres, ainsi que la perspective d'une postérité. Il est vrai que le mélange intergénérationnel (au moins trois générations), assuré à travers la présence patriarcale de Vinoš Sofka accompagné de Suzanne Nash et d'André Desvallées, contribuait à cette identité familiale. Nombre de participants fidèles de la seconde génération (Teresa Scheiner, Nelly Decarolis, Martin Schärer ou Lynn Maranda) ont également assuré un rôle moteur dans la poursuite de cet esprit de famille, tout en jouant un rôle de conseil et de référence pour les plus jeunes. Mais de quelle identité parle-t-on ? Malgré les différences, elle apparaît assez clairement pour les membres d'ICOFOM jusqu'au début des années 2000, et peut être reliée aux textes initiés par ses plus importants représentants de l'époque, comme Peter van Mensch (1992), Ivo Maroević (1998) ou Zbyněk Stránský (Mairesse, 2019b). Je me souviens d'une intervention de Mathilde Bellaigue à Grenoble en 1996, évoquant le principe de relation spécifique de l'homme à la réalité, tel que formulé par Stránský, comme l'une des caractéristiques du discours muséologique partagée (à quelques nuances près) par l'ensemble des membres d'ICOFOM à l'époque. Je pourrais ajouter que cette identité s'accompagnait d'un esprit particulier, qui pourrait être identifié, par-delà la connaissance, à partir de la chaleur des échanges, d'un sens réel de la fête et de la générosité de ses membres. Les *Concepts clés de la muséologie*, débattus plusieurs années plus tard, en 2009 au sein d'ICOFOM, publiés en 2010 et maintenant traduits en treize langues, cherchent à résumer certains des éléments partiellement fédérateurs de cette identité « conceptuelle » à travers le discours élaboré au cours des décennies précédentes, sans pour autant intégrer les aspects plus immatériels évoqués ici. Il n'empêche que de nombreux membres actuels du comité, plus ou moins actifs, n'ont pas connu cette histoire et s'en détachent de plus en plus sensiblement, ignorant largement certaines notions – muséal, muséalisation ou muséalité – naguère partagées par l'ensemble du groupe.

Le sens même de la continuité du patrimoine immatériel n'apparaît établi que pour autant que le groupe soit assuré de la solidité du lien intergénérationnel ainsi que de son renouvellement par les générations futures. Si l'ICOFOM a connu une croissance importante au cours du dernier quart du XX^e siècle, cette évolution est apparue plus difficile durant les années qui ont suivi le tournant

du millénaire, le renouvellement générationnel se faisant plus hésitant, du moins pour ce qui concerne la poursuite de l'investissement des nouveaux venus. C'est dans un tel contexte que la notion même de continuité apparaît dans toute sa fragilité. Celle-ci dépend largement d'un grand nombre de dispositions prises au cours des années précédentes, visant à agrandir ou à resserrer le « cercle familial » à partir de valeurs ou de critères considérés comme liés à son identité : une politique trop restrictive visant à la garantir peut conduire au tarissement potentiel de son renouvellement, tandis qu'une ouverture trop importante dilue son identité. Le développement remarquable du sous-comité d'ICOFOM-LAM a contrebalancé l'érosion de la participation occidentale et plus particulièrement celle liée à l'Europe de l'Est, qui marqua profondément l'identité d'ICOFOM. L'intérêt de nombreux scientifiques d'Amérique Latine pour l'objet de la muséologie tel que formulé par Stránský (Brulon Soares & Baraçal, 2017) a permis, du moins pour une partie des membres, de préserver cette spécificité d'une synthèse opérée par les pères fondateurs du comité et partagée entre scientifiques latins et de l'Est (mais bien peu par les anglo-saxons). Si un certain nombre de travaux, notamment ceux présentés ces dernières années au sein du comité (Brulon Soares, 2019 ; Bergeron, Debary & Mairesse, 2020), ont cherché à mettre en valeur cet apport particulier auprès des générations actuelles, force est de reconnaître que le principe de continuité demeure fragile. Le contexte actuel de discussion autour de la nouvelle définition du musée offre un exemple permettant de s'en rendre compte, ici à l'échelle de l'ICOM (dont les valeurs pourraient être envisagées de la même manière). La façon dont l'actuelle définition du musée par l'ICOM, votée en 2007, puise ses racines dans les définitions successives établies depuis 1946, constitue un exemple de continuité assez remarquable (les dates entre parenthèse renvoient aux termes en italiques provenant de définitions précédentes) :

The museum is a non-profit (1974), permanent (1951) institution in the service of society and its development (1974), open to the public (1946), which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits (1974) the tangible and intangible heritage of humanity (2007) and its environment for the purposes of (1974) education, study and enjoyment (1961).

”

Une telle définition apparaît indéniablement comme la poursuite d'une réflexion, élaborée durant plus d'un demi-siècle, autour de l'essence du musée. Les changements progressifs qui ont été opérés par des générations de professionnels de musées (dont certains muséologues et membres d'ICOFOM) ont néanmoins permis de conserver ce sens de la continuité visant à faire de l'ICOM une association consciente des changements de la société et amenée à évoluer, tout en préservant l'esprit des générations l'ayant constituée. Les

éléments conservés par la proposition de définition présentée à Kyoto en 2019, en revanche, dénotent une vision radicalement différente :

Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people.

Museums are not for profit (74). They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research (74), interpret, exhibit (74), and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing'.

”

Le moins que l'on puisse dire, ici, est que la rupture entre le passé et le présent semble consommée, pratiquement aucun des termes utilisés dans les anciennes définitions n'ayant été retenu. Si cette définition n'a pas été votée (pour l'instant), elle témoigne par l'enthousiasme qu'elle a suscité chez un certain nombre de professionnels, de l'absence de mémoire historique et de volonté de continuité pouvant maintenir un certain sentiment d'identité entre ses membres, afin d'envisager le musée (et la muséologie) à partir d'un contexte résolument différent.

Conclusions

Il est particulièrement piquant que ce soit dans le contexte kyotoïte d'une thématique fondée sur la tradition que l'une des transformations les plus brutales et les plus cavalières de la définition du musée ait été proposée au vote de l'Assemblée générale extraordinaire de l'ICOM en 2019. Quoi qu'il en soit, cette notion de tradition, associée à celle de patrimoine, nous a conduit à examiner l'idée de muséologie telle qu'elle se discute au sein de l'ICOFOM, non comme une discipline scientifique, mais (aussi) comme un patrimoine immatériel.

L'examen du travail d'ICOFOM à l'aune de la définition du patrimoine immatériel semble répondre de manière assez précise aux grands principes d'un tel patrimoine : la muséologie n'est pas constituée comme un simple corpus de pensées ou de connaissances éditées, mais comme un ensemble de pratiques, de connaissances et d'outils, qu'un groupement d'individus – ici, les membres d'ICOFOM, du moins les plus investis – reconnaît comme une partie de son

1. Consulté en février 2020 sur <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>

patrimoine. Ce dernier ne sera évidemment jamais reconnu par l'UNESCO en tant que tel, l'enjeu n'est pas là. En revanche, cette perspective permet de souligner que la notion même de patrimoine immatériel constitue une donnée indissociable du patrimoine – matériel ou non. Le système académique occidental n'en est pas détaché pour autant et peut être envisagé comme tel dans sa totalité, recouvrant un ensemble de gestes et de pratiques associés au corpus édité fondant les sciences exactes, *a fortiori* les sciences humaines. Oublier le premier, au seul bénéfice du second, ne permettrait pas d'assurer réellement la poursuite du travail scientifique tel qu'il se conçoit dans les milieux académiques, notamment dans le domaine de la muséologie. Le cas de l'ICOFOM, en tant que groupe constitué par quelques centaines de membres actifs dont l'histoire couvre un peu plus de trois décennies, permet d'analyser ce principe de transmission et de recreation au fil des générations, tel qu'il s'opère à travers le patrimoine immatériel. C'est ce type de transmission, d'appropriation et de recreation des connaissances et des pratiques, qui façonne progressivement l'identité d'un groupe, et c'est en ce sens que l'ICOFOM, au fil des générations, peut (parfois) se penser en tant que « famille », définissant son identité à travers certaines thématiques et valeurs communes, un regard particulier sur le musée, une manière de discuter et de penser ensemble la muséologie.

Ce processus demeure fragile. Les conditions de préservation d'un tel patrimoine sont indubitablement liées à la volonté des membres de pérenniser le fonctionnement du groupe, et donc de s'y investir pour assurer la poursuite de ses activités. Ce processus passe notamment par la reconnaissance – le processus de filiation inversée – du rôle que les générations précédentes ont joué, et par la volonté de poursuivre leur action. Une telle volonté s'oppose largement aux principes consuméristes en œuvre dans nos sociétés, y-compris dans les musées et à l'université : les réunions académiques peuvent être principalement vues comme des lieux pour recueillir des informations ou pour parfaire son curriculum en délivrant une intervention. Participer dans un tel contexte à ces réunions s'avère largement réducteur et ne permet certainement pas de percevoir ce qui est réellement donné ou transmis et ce qui peut être reçu ; ce n'est évidemment que dans de telles dispositions que certains, à leur tour, se sentent amenés à rendre, pour reprendre la formule évoquée par Marcel Mauss autour du don (1923). Un tel processus s'inscrit dans la durée, laquelle favorise la transmission, ne s'arrêtant pas après quelques jours de colloque. Cette temporalité, totalement à rebours du rythme contemporain fondé sur l'accélération (Rosa, 2011), correspond sans doute bien mieux au temps nécessaire pour permettre la maturation de la pensée – pour autant qu'on cherche réellement à développer cette dernière.

Bibliographie

- Ambrose, T., & Paine, C. (2012). *Museum Basics*. London: Routledge, 3rd ed.
- Bergeron, Y., Debary, O., & Mairesse F. (Dir.) (2020). *Ecrire l'histoire des musées à travers celle de ses acteurs. Enjeux et responsabilités de l'histoire biographique*. Paris : ICOM/ICOFOM.
- Brulon Soares, B. (Ed.) (2019). *A History of Museology. Key authors of museological theory*. Paris: ICOM/ICOFOM.
- Brulon Soares, B., & Baraçal, A.B. (Ed.). (2017). *Stransky: uma ponte Brno-Brasil. Stransky, a Bridge Brno-Brazil*. Paris: ICOM/ICOFOM.
- Davallon, J. (2006). *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris : Lavoisier.
- Deloche, B. (1999). *Une esthétique expérimentale. Contribution à la théorie de l'attribution*. Lyon : Editions du Cosmogone.
- Duhamel, G. (1937). *Les maîtres*. Paris : Mercure de France.
- Gob, A., & Drouguet, N. (2014), *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin (4^{ème} éd).
- Gorgus, N. (2003). *Le magicien des vitrines*. Paris : Maison des Sciences de l'Homme.
- Griener, P. (2010). *La République de l'œil. L'expérience de l'art à l'époque des Lumières*. Paris : Odile Jacob (Collège de France).
- Latour, B. (1989). *La science en action*. Paris : La Découverte.
- Mairesse, F. (2019a), ICOM/ICOFOM and History. In B. Brulon Soares (Ed.), *A History of Museology. Key authors of museological theory* (pp. 11-14). Paris: ICOM/ICOFOM.
- Mairesse, F. (Ed.) (2019b). *Zbyněk Stránský et la muséologie. Une anthologie*. Paris : L'Harmattan.
- Maroević, I. (1998). *Introduction to Museology – the European Approach*. Munich: Verlag Christian Müller-Straten.
- Mauss, M. (1923). Essai sur le don, in *Sociologie et anthropologie* (pp. 143-279). Paris : PUF, 1950.
- van Mensch, P. (1992). *Towards a Methodology of Museology*. (PhD thesis). University of Zagreb.
- Rivière, G.H. (1989). *La muséologie selon Georges Henri Rivière*. Paris : Dunod.
- Rosa, H. (2011). *Accélération. Une critique sociale du temps*. Paris : La Découverte.

Introduction

- Sofka, V. (Ed.) (1980). Museology – Science or just practical museum work? [Theme]. *MuWop Museological Working Papers*, 1.
- Salles, G. (1939). *Le Regard*. Paris : Plon.
- Scheiner, T. (2000). Les multiples facettes de l'ICOFOM. *Cahiers d'Etudes/Study Series*, ICOM, 8, pp.2-3.
- Stránský, Z. Z. (1995). *Muséologie Introduction aux études*. Brno : Université Masaryk.

PAPERS

ARTICLES

ARTÍCULOS

Museología Experimental. Hacia un método práctico

Melissa Aguilar Rojas

UNAM, Ciudad de México, México

RESUMEN

El texto incentiva la investigación e implementación de prácticas museológicas experimentales con un enfoque enactivo, con el objetivo de facilitar experiencias significativas en los visitantes del museo. Se analizan aspectos que justifican la necesidad de despertar agencia en la persona visitante desde la apropiación tecnológica y el pensamiento crítico, especialmente en el contexto latinoamericano.

Palabras clave: museología experimental, tecnología, agencia, asimilación, visitantes.

ABSTRACT

Experimental museology. Towards a practical methodology.

The text promotes the research and implementation of experimental and practical museological practices with an enactive approach aiming to foster significant experiences in the museum visitors. An analysis of key aspects to justify the need to awake agency in the visitor is presented using technological appropriation and critical thinking focused in the Latinamerican context.

Keywords: experimental museology, technology, agency, assimilation, visitors.



En esta nueva década, la especie humana se encuentra en un momento drástico de reconfiguración para garantizar la calidad de vida ante las crisis políticas, ambientales y culturales que nos retan. El museo, como elemento clave de la sociedad, no se escapa de la adaptación para su supervivencia. ¿Cómo sobrevive el museo en su carácter de institución actualmente? (Aguilar, 2019, p.16) Dentro de las múltiples respuestas a este cuestionamiento, resaltaremos a lo largo del texto la necesidad por retomar una museología experimental, a sabiendas de que han habido múltiples propuestas de experimentación de diversas naturalezas hace bastante tiempo.

Quizás uno de los ejemplos más dinámicos para la memoria de la museología es la creación de la *documenta*. Esta bienal, surgió como iniciativa de Arnold Bode para mostrar el arte considerado como degenerado y por tanto ilegal por el régimen nazi durante la segunda guerra mundial. Las obras confiscadas y posteriormente liberadas, “obras renegadas, fugitivas”, formaron parte de la primera *documenta* en el año 1955 en la ciudad de Kassel, Alemania, donde se continua celebrando hoy día.

La variedad de piezas, la aparente discrepancia temática, temporal, justificada como un acto político desde el arte, se traduce en una experimentación activa en el espacio museográfico. Con cada edición, *documenta* trae nuevas propuestas artísticas relevantes no sólo por las obras en sí mismas, sino por sus formatos de montaje y puntos de vista curatoriales.

Cada documenta adquiere su carácter de las ideas y conceptos de su director artístico, y por ello es no solamente un forum para las tendencias actuales en el arte contemporáneo, pero también un lugar donde se prueban conceptos innovadores y marcan estándares expositivos. (documenta gmbH, 2020)¹



En el caso de Latinoamérica, ¿cómo son estas prácticas museológicas experimentales? ¿Qué otras estrategias pueden funcionar y bajo cuales enfoques que lleven a la innovación?

Los siguientes párrafos tienen como objetivo describir un enfoque experimental, proponer actividades para probar dicho enfoque y presentar ejemplos que se

1. T. M. Aguilar 2020

acercan al modelo que se intenta desarrollar, como parte de la investigación de la autora sobre inmersividad¹, arte y tecnología.

Para promover un enfoque enactivo a la exposición y hacia la asimilación no convencional – es decir, una asimilación que se desliga del modelo mental usual (Piaget, 1952) – como una técnica de museología experimental, es necesario interferir y hackear el circuito regular de información. Añadir cambio y variaciones al sendero cognitivo de los visitantes a través de diferentes técnicas aplicadas en el espacio expositivo. Pero antes de entrar en el desarrollo de esta idea es primordial conocer de dónde proviene este enfoque enactivo, cuáles de sus elementos se consideran aplicables a esta propuesta y por qué puede ser la enacción una estrategia provechosa para la experiencia de quien visita el museo.

Enacción significa hacer emerger, hacer existir, “situar la cognición como acción corporizada” (Varela, Thompson & Rosch, 1992) dependiendo del individuo en un entorno determinado. Desde los años 1990, personas de ciencia se esmeraron por desafiar las teorías cognitivas que estipulaban, a grandes rasgos, que el conocimiento o la aprehensión se daba únicamente en el cerebro. Al contrario, la enacción propone una manera alternativa de conocer, donde los comportamientos son anteceditos y condicionados por el entorno.

El uso del concepto y la palabra enactivo o enactiva en esta propuesta se nutre desde tres análisis de distintos autores y disciplinas. Primero, desde la investigación sobre Museología Enactiva de Daniel Schmitt y Olivier Aubert, en los textos “Por una aproximación enactiva en la museología (2015)”² y “REMINd: una metodología para comprender la micro-dinámica de la experiencia de los visitantes de los museos”³ (Schmitt & Aubert, 2017).

La investigación de Schmitt y Aubert, presenta una de las primeras aplicaciones del acercamiento enactivo en el campo de la museología. Esta referencia conduce a la raíz teórica de la enacción en las ideas propuestas por Varela, Thompson y Rosch (1992), pertenecientes al campo de las ciencias cognitivas y a los sistemas robóticos. El tercer análisis es desde el trabajo de Ezequiel A. Di Paolo en psicología, titulado “El enfoque enactivo: bocetos teóricos de la célula a la sociedad” (2013). El autor coincide con Schmitt y Aubert en el planteamiento que califica todo comportamiento como un fenómeno relacional que antecede a cualquier acción o movimiento del cuerpo. “No se piensa al mundo como condición previa para una acción efectiva” (Di Paolo, 2013). La cognición no sucede solamente en el cerebro, sino que se da en todo el cuerpo y se condiciona por el entorno.

1. Lo inmersivo se refiere a estar dentro de algo, sumergirse, rodearse. Es por ello que se argumenta que la realidad física es de por sí inmersiva: nos rodea, nos contiene, estamos en ella aún cuando nuestros pensamientos estén en otras realidades (digitales, mentales, etc.) y es a través de la interacción que nos conectamos a ella. (Aguilar, 2019)

2. Trad. Por M. Aguilar 2020.

3. Trad. Por M. Aguilar 2020.

Tomamos en cuenta aquí una visión en la que el museo se constituye como sistema abierto (Varela & Maturana, 1994), en el que existen mecanismos internos y externos que le modifican y mantienen. El museo depende de sus visitantes para mantenerse, los cuales pueden considerarse factores externos que permiten el funcionamiento del sistema museal. Es necesario comprender la relación de los visitantes con la versión de realidad que perciben durante la visita.

A continuación, se explica lo que destacamos de las tres investigaciones para ubicar el contexto del enfoque enactivo en esta investigación y en una posible derivación de la Museología Experimental.

Desde las investigaciones de Varela, Thompson y Rosch (1992)

La cognición, en su sentido mas abarcador, consiste en la enactuación de un mundo – en hacer emerger un mundo- mediante una historia viable de acoplamiento estructural. (1992, p.238)

”

Cada exposición es la emergencia de un mundo. Este mundo enactuado o creado artificialmente está conformado, a grandes rasgos, por los objetos de arte y la línea narrativa perfilada por la curaduría, que la institución elabora. Una vez la exposición se abre al público, los visitantes también se convierten en actores y actrices que habitan y aportan al mundo mediante sus interacciones en la exposición. Dentro de esta propuesta nos interesan las Historias viables de acoplamiento estructural (H.V.A.E.) (Varela, Thompson, Rosch, 1992) de los visitantes, creando una enactuación de mundo dinámica, cambiante, temporal y por tanto experimental.

Las historias viables de acoplamiento estructural tienen la característica de ser proscriptivas, es decir, toda acción que se realice por el sistema se permite si mantiene la integridad del sistema, su esencia o su linaje.

Tomamos en cuenta que, en la investigación de Varela y compañeros, el concepto de inteligencia se redefine; deja de ser la capacidad para resolver un problema y se transforma en la capacidad de ingresar en un mundo compartido de significación (1992 p.240). En el caso de esta propuesta metodológica, el contexto inicial es la exposición de arte, que se vuelve el mundo compartido (enactuado) de significación mediante la implementación o fabricación de artefactos cognitivos inteligentes (Varela, Thompson, Rosch, 1992) también llamados dispositivos, por parte de los visitantes. La fabricación de artefactos en el contexto de un taller o actividad de sala vendría a ser parte del proceso de enactuación de mundos mediante las H.V.A.C. de cada visitante y la inteligencia residiría en la integración de visiones individuales de los visitantes en un mundo compartido de significación (visión institucional y visión de los visitantes).

La mediación es clave para mantener la integridad del sistema y garantizar la enacción con actividades proscriptivas. Es por ello que se propone una metodología que la garantice en la segunda parte del texto.

Desde la investigación sobre Museología Enactiva de Daniel Schmitt (2016)

La museología estudia una relación específica entre el hombre y la realidad, caracterizada como una documentación de lo real para la aprehensión directa desde lo sensible. Esta relación operativa, se apoya sobre fragmentos de la realidad, en cosas (objetos) reales, y en situaciones comunicativas a través de la intención de los visitantes.¹

(D. Schmitt, 2016, p 107)

”

Aquí vemos como la función de los museos incluye mostrar historias vinculantes con ciertas situaciones sociales de importancia para la colectividad. Al mostrarnos fragmentos de la realidad, contribuyen al despertar de las personas y a generar conciencia respecto al discurso que se exponga.

La investigación de Schmitt propone una comprensión profunda del comportamiento de los visitantes y anota un problema que pretendemos solventar: muchos han sido los estudios de visitantes realizados desde una observación “formal”, normalmente utilizando herramientas de evaluación como cuestionarios antes y después de la visita. Pero esto no es suficiente para definir si la experiencia fue significativa. Una aproximación enactiva, al contrario, se interesa en investigar cómo la dinámica del cuerpo y la cognición del visitante en el espacio expositivo se pueden comprender por medios más dinámicos y precisos. Esto obedece a la premisa destacada por Schmitt de que un comportamiento es anterior a cualquier movimiento relativo del cuerpo en el espacio donde el investigador tiende a hacer una descripción. (Schmitt, 2016, p. 48)².

Desde “El enfoque enactivo: bocetos teóricos de la célula a la sociedad” por Ezequiel A. Di Paolo

El autor enumera los conceptos relevantes para esta investigación y que justifican al enactivismo como un enfoque válido para la museología experimental: autonomía (del visitante, en este caso), la búsqueda de sentido (experiencia significativa en el museo), la corporarización (asimilación de información desde el cuerpo), emergencia y experiencia (estos dos últimos aún más enfocados en la participación creativa de los visitantes). (Di Paolo, 2013, p.2).

1. Trad. M. Aguilar

2. Trad. Por M. Aguilar 2020

Destaca la *participación activa en el mundo* (Di Paolo, 2013 p.2); la cual en esta propuesta se aplica a las dinámicas colaborativas de creación que se explican más adelante. Así como la búsqueda de sentido definida como la *interacción significativa y sujeta a normas entre el agente y su mundo* (Di Paolo, 2013 p.5); equivalente en este trabajo a la incorporación de las versiones individuales de los visitantes a la narrativa principal generada por la institución.

Una vez que hemos situado un poco a los lectores en la necesidad del enfoque enactivo para esta propuesta, continuaremos profundizando en la museología experimental propiamente. Las aportaciones de Bruno B. Soares, son clave para guiar hacia las características propuestas en relación a la enacción y a una experiencia significativa en los visitantes del museo.

Museología Experimental

La experimentación es la palabra clave para la investigación del museo a partir de la sociabilidad de lo museal o envisionando la agencia de ese dispositivo. (Brulon Soares, 2017.)

”

La cita anterior contiene dos relaciones importantes para la museología experimental: la parte social y la relación que implica agencia. Ambas relaciones, así como la temporalidad en que se proponen como bases para la experimentación, corresponden con características de prácticas museológicas pertenecientes a la Nueva Museología. Como recuerda Galindo Monteagudo (2019):

(...) no olvidar todo aquello que la Nueva Museología forjó, este interés en el público asistente que desde los años sesenta intenta hacer del museo un lugar para todos y que comenzó con los estudios y la crítica al museo como espacio hegemónico de Bourdieu y Darbel (2003) y Adorno (1967).

”

Esta sociabilidad de lo museal es la transmisión de conocimientos al visitante sobre el museo, sus mecanismos y objetos. En el enfoque por una museología experimental, esta sociabilidad tiene que ver con las formas alternativas de compartir conocimiento en los museos.

¿Cómo son estas formas o prácticas alternativas para socializar efectivamente lo museal? Como primer supuesto, solo a través de la práctica y la observación en el espacio museográfico podríamos corroborar y definir dichas formas. Pero tomando en cuenta las tendencias sociales contemporáneas de interacciones humanas influenciadas por las crecientes tecnologías de la información, pode-

mos proponer ciertas características para las prácticas museológicas experimentales, las cuales se detallan a continuación.

Tipo de Evaluación:

Medidas o evaluadas con métodos cualitativos en los que la visión subjetiva de los visitantes se ponga en alto valor. Tomando en cuenta que la visita al museo será distinta para cada persona según su historia personal, una evaluación que deje bastante espacio para la opinión podría revelar resultados inusuales y provechosos para las nuevas prácticas museológicas. Esta evaluación, destacaría las emociones del visitante con el fin de conocerle más íntimamente y valorar la importancia de la visita al museo en su vida.

Relevancia de los visitantes:

Los visitantes son imprescindibles porque que nos interesa demostrar que son un elemento esencial para completar el circuito de una exposición. Esta propuesta busca vincular con visitantes de manera activa, prefiriendo un grupo reducido de visitantes con disposición a participar en un taller para lograr una experiencia significativa trascendental. No interesa aumentar la visitación al museo. Se prefiere la calidad ante la cantidad. Si bien esta propuesta es orientada a la experiencia del visitante, los objetos mostrados en el museo son, en segundo orden, fundamentales para el desarrollo de la propuesta práctica que se detallara más adelante.

Documentación-Registro:

Es fundamental generar un registro multimedia de la experiencia en todas las etapas del proceso. Esta propuesta es una investigación en las artes, basada en la definición de Borgdorff (2010):

Se refiere a la investigación que no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación. Este acercamiento está basado en la idea de que no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica en las artes. Después de todo, no hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, historias y creencias; y a la inversa, no hay un acceso teórico o interpretación de, la práctica artística que no determine parcialmente esa práctica, tanto en su proceso como en su resultado final. Conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazados con las prácticas artísticas y, en parte por esta razón, el arte es siempre reflexivo. De ahí que la investigación en las

*artes trate de articular parte de este conocimiento expresado a través
del proceso creativo y en el objeto artístico mismo.*

”

Así, para la generación de conocimiento en las artes será imprescindible que se documente con variados formatos el proceso de asimilación no convencional de los visitantes. Para esto, debe haber una comunicación clara entre el personal que facilite la práctica, y los visitantes, así como el personal institucional (en el caso de que el personal que facilita sea externo al museo). Dentro de los registros, el registro verbal de la narrativa del visitante es muy valioso para una evaluación durante y a posteriori. Además, la conformación de un archivo como registro investigativo que valide el proceso es uno de los fines de esta propuesta metodológica.

Mutabilidad y adaptabilidad:

La experimentación se caracteriza precisamente por la imposibilidad de establecer un método estricto no modificable. Esta propuesta, si bien presenta ejemplos internacionales, deberá ser posible de adecuar a cualquier contexto, especialmente el latinoamericano. Es necesario reconocer la multiplicidad de contextos y poner énfasis en la localidad, singularidad y conocimientos autóctonos. Así, una práctica museológica experimental ideal tomaría en cuenta el acceso a tecnologías, el contexto diario del grupo de visitantes y, en cierta medida, el pasado histórico del museo.

Agencia en la Museología Experimental

La segunda relación importante para la museología experimental tiene que ver con la agencia del dispositivo; *el museo como un dispositivo social con agencia* (Brulon Soares, 2017). Como bien lo explica Brulon Soares, corresponde con el tercer principio de incertidumbre de Bruno Latour (2005, p.64): los objetos también tienen agencia.

*Si las inequidades deben ser generadas, esto es prueba de que otros
tipos de actores aparte de los sociales entran en juego.¹*

”

Además, establece que el museo tiene una agencia sobre las experiencias humanas. Se pone énfasis en lo social del museo como una fuerza específica. Latour (2005, p.66) explica como las interacciones temporales, inmediatas o

1. “if inequalities have to be generated, this is proof that other types of actors than the social ones are coming into play.”

superficiales, se pueden convertir en interacciones de largo alcance, profundas, durables y significativas.

El potencial, tanto de la sociabilidad como de la agencia, residirá en la capacidad de crear experiencias significativas con fuerza social que nutran las realidades de los visitantes. Esta propuesta, busca que la agencia no sea solo implementada por el museo, sino que los visitantes comprendan que también tienen capacidad de agencia, justamente a través de la creación de dispositivos en actividades guiadas.

Una museología experimental animaría a los visitantes, a pensar en su posición personal respecto al tema expositivo. Por eso el interés de que fabriquen un objeto que propicie agencia, permitiéndoles deconstruir la exposición, crear y compartir su versión de realidad personal en paralelo a la narrativa que propone el museo.

Dicho objeto vendría a ser una especie de Artefacto cognitivo inteligente (Varela, Thompson y Rosch, 1992, p. 241). Sería ideal disolver las barreras entre la institución, los visitantes y los objetos, justamente a través del pensamiento crítico y la acción creativa, buscando alcanzar una horizontalidad. Antes de adentrarnos en el tema de fabricación de dispositivos es valioso analizar brevemente un par de ejemplos de tecnologías interactivas recientes.

Un ejemplo – quizás tecno utópico y alejado de la realidad Latinoamericana – que podría acercarse a las propuestas anteriormente descritas se encuentra en el área de Koto-ku, en Tokio, Japón. *Mori Building Digital Art Museum* (Museo de Arte Digital Edificio Mori), TeamLab Borderless, presenta una experiencia inmersiva con diferentes aplicaciones de realidad aumentada,¹ en distintas líneas narrativas, donde las obras interactivas digitales se interconectan e influyen entre sí, sincronizadas por medio de algoritmos generativos y reaccionando según la ubicación y número de visitantes. Cada persona que visite el museo, tendrá una experiencia distinta, única e irrepetible.

Esta es principalmente, una experiencia estética enfocada en el entretenimiento. Es decir, las temáticas buscan principalmente el goce estético, y el aprendizaje lúdico y participativo. Algunas de las salas ofrecen actividades educativas e interactivas. Nos enfocaremos en una de estas actividades.

1. Realidad aumentada y realidad virtual: El término realidad virtual, fue acuñado oficialmente en el año 1987 por Jaron Lanier, fundador del Visual Programming Lab, dándole nombre por fin al área de investigación que estudia la realidad virtual definida como la creación de un medio artificial donde ilusoriamente nos sentimos presentes. (Virtual Reality Society, 2016, vrs.org.uk). Más ampliamente, Virtual Reality Society, estipula: “La definición de realidad virtual, proviene, naturalmente, de las definiciones combinadas entre los vocablos “virtual” y “real”. “Virtual” significa “cercano” y “realidad” es lo que experimentamos como seres humanos. Así, el término realidad virtual, básicamente significa “cercano a la realidad”. Esto podría, por supuesto, significar cualquier cosa, pero usualmente se refiere a un tipo específico de emulación de realidad.” (Virtual Reality Society, 2016, vrs.org.uk). (Trad de M. Aguilar 2018)

En el área del *Bosque Atlético* (Athletic Forest), una de las salas adyacentes a la sala principal, ofrece un espacio con mesas y materiales de dibujo donde los visitantes pueden elegir una silueta que representa una criatura marina (varios tipos de peces, calamar, pulpo, tortuga, caballito de mar) para colorearla, escanearla y agregarla a la instalación digital interactiva (mural animado) proyectado en las paredes de la sala; una escena subacuática que se crea a partir de las colaboraciones de los visitantes y donde los dibujos se mueven según una secuencia pre programada.

La actividad promueve la participación colectiva. Según los diseñadores de la experiencia, se nutren habilidades de creatividad, poder de expresión, respeto a la diversidad, interés en la tecnología y consciencia espacial. Los visitantes tienen capacidad de decisión sobre el diseño de su ilustración. Sin embargo, no deciden sobre la forma o la secuencia de movimiento de la misma. No hay agencia, en ese sentido y ello se ve limitado por la tecnología utilizada. Es decir, el poder de decisión de los visitantes termina cuando entra en juego el dispositivo computacional, y más específicamente, cuando la imagen física es digitalizada por el escaner.

Otra de las desventajas de esta aplicación es que no hay un mecanismo de evaluación *in situ* que archive la experiencia. Borderless tampoco ofrece un registro para los visitantes sobre la animación. Una vez depositada en el mar digital, no hay posibilidad de continuación de la experiencia en otra plataforma y teamLab Borderless se apropia con los derechos de autoría de las imágenes. Los visitantes dependen de sus registros personales con sus dispositivos móviles y únicamente se llevan sus dibujos a casa. ¿Puede esta ser catalogada como una experiencia educativa significativa si no hay más seguimiento de parte del personal que el escaneo de los dibujos y los pocos datos proporcionados en la hoja para el dibujo? Hay una clara diferencia entre participación y agencia. Este ejemplo es muestra de ello.

Un segundo ejemplo, esta vez aplicado en contexto Centroamericano, es el proyecto *Uramado: Tanukis Awake*, por la artista multimedia Julie S. Chheng. Fue presentado como parte de las actividades de la Noche en Blanco (*Nuit Blanche, Art City Tour*) en noviembre del 2019 a cargo de la Alianza Francesa en Costa Rica. Fue la primera vez que el proyecto se presentó en latinoamérica y es de las primeras propuestas de realidad aumentada en espacios públicos que forma parte de una actividad cultural en el país.

Uramado: Tanukis Awake es una ruta de búsqueda del tesoro en realidad aumentada que cuenta la historia de los *Tanukis* (espíritus guardianes del bosque que se despiertan en la ciudad). Los *Tanukis* se ubican en diferentes lugares de un área delimitada, un tanto ocultos y son de distintos tamaños (Chheng, 2019). Los participantes deben ir encontrándolos con sus dispositivos móviles en una aplicación de descarga gratuita y respondiendo a las formuladas por los personajes animados. Ello revela rasgos de la personalidad del *Tanuki* y contribuye a asignar un *Tanuki* al participante como recompensa al completar la búsqueda.

La ruta ha sido activada en diferentes ubicaciones geográficas como Tokyo, Kyoto, Nueva York, Francia y más recientemente en Costa Rica.

El público fue invitado vía redes sociales y prensa a estar atentos a los animales escondidos en distintos rincones del Área Metropolitana costarricense y descargar la aplicación gratuita en sus dispositivos móviles.

El 21 de Noviembre del 2019, día de la celebración de la Noche en Blanco, Llegaron alrededor de setecientas personas a la sede de la Alianza Francesa. Recibieron la inducción sobre el uso de la aplicación móvil y las reglas del juego. Al completar la búsqueda, los participantes regresaban a la Alianza Francesa a recolectar la máscara correspondiente al *Tanuki* asignado. Los participantes del *Art City Tour*, también podían conocer sobre el juego en dos de los puntos de mayor afluencia (entradas principales del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo y de Museos del Banco Central), por medio de afiches informativos y de los guías del *Art City Tour*.

La dinámica, además de tener una formulación lúdica y colaborativa, permitía una apropiación del espacio público ciudadano y la generación de nuevas relaciones con el entorno. Simbólicamente, la máscara *Tanuki* personalizada asignada como recompensa al completar el juego funciona como un objeto que determina a su portador como guardián de la naturaleza; constituyéndose esta en una característica significativa y de gran importancia para todo el desarrollo del juego.

En el caso de *Uramado: Tanukis Awake*, los participantes de la experiencia no tienen una agencia sobre la tecnología; sin embargo, funciona como una opción para recorrer espacios expositivos experimentalmente e indirectamente influenciar en la percepción de las exposiciones del *Art City Tour*. Es decir, *Uramado* funciona como estrategia transmedia para vincular narrativas en diferentes espacios y es ejemplo de la cognición como acción corporizada.

Propuesta metodológica

En el inicio del texto propusimos una asimilación no convencional como herramienta de la museología experimental. El circuito de asimilación normal de los visitantes podría tornarse en una asimilación no convencional de la siguiente manera:

Una chispa de curiosidad atrapa la atención del sujeto; el sujeto encuentra una parte del objeto de atención; el sujeto se enlaza en una interacción con el objeto que llama su atención y lo revela por completo. Durante este proceso inicia una relación con el universo de precognición del sujeto.

O bien:

El sujeto colabora con otros como colectivo, es posible construir, recibir o conocer el objeto completo sólo a través de esta acción conjunta. Los universos de precognición y los bagajes de cada individuo contribuyen a la nueva

significación o valoración del objeto. Esta nueva información abre un abanico de posibilidades o ideas capaces de transformar las historias en la vida del sujeto, su percepción de realidad y, por tratarse de un grupo de personas, se conformará una comunidad temporal no condicionada. (Groys, 2014, p. 60-61).

Con esta idea general toda actividad propuesta sería inmersiva, multisensorial (involucrando al menos dos sentidos), lúdica y con dinámicas activas. Además, tendría que ser documentada y compartida en alguna forma digital como archivo e idealmente presentarse como una extensión de la narrativa generada por el museo como transmedia.

Actualmente se está organizando un piloto que cumpla estos requerimientos. La propuesta está vinculada a la obra denominada *Khipu*, de la artista chilena Constanza Piña Pardo (obra presentada en la más reciente edición del festival de arte y tecnología *Ars Electrónica*, con sede en Linz, Austria).

Khipu, es una instalación interactiva que recrea visual y técnicamente los objetos del mismo nombre que los antiguos Incas utilizaban para almacenar información. Estos dispositivos consistían en cuerdas con nudos de distintos tipos y colores para almacenar datos codificados. Son considerados instrumentos mnemotécnicos y computadores ancestrales. La obra de Pardo integra la tradición ancestral con nuevas tecnologías, mediante la sonificación del *Khipu* usando un circuito análogo.

La intención es generar una actividad con un grupo cautivo de visitantes idealmente durante uno o dos días completos. Primero habría una visita guiada a la exposición, la guía pondrá énfasis en aspectos clave de *Khipu* para ser analizados posteriormente.

Seguidamente habría un taller de creación donde los visitantes fabrican su propio dispositivo. Este dispositivo será algún objeto que permita ampliar la percepción de la instalación con otros sentidos. Los objetos fabricados podrían ser antenas, detectores de campo electromagnético (ampliación o variación por medio del sonido), objetos análogos que modifiquen la percepción visual de la instalación (lentes especiales, realidad aumentada), etc. Su fabricación deberá fomentar en los visitantes – ahora participantes – su capacidad de crear tecnologías que apoyen alguna interacción humano-objeto (en este caso el objeto de arte). Los objetos serán de bajo costo, accesibles y de código abierto. En el caso de herramientas digitales, se intentará en lo posible usar software libre.

Tras el taller se haría una segunda visita a la exposición para que los visitantes prueben sus objetos. Habría una evaluación de su experiencia, de cómo cambió antes y después de conocer la obra con los dispositivos. Se harían registros de estas narraciones tanto para ser evaluadas por facilitadores y como contenido para el archivo del proyecto.

A partir de la finalización del taller, se deja abierta la posibilidad de vinculación de visitantes con la experiencia por medio de la plataforma digital que las archiva. Esta plataforma sería alojada en un servidor en un router indepen-

dientes. El servidor y el router garantizarían acceso a los visitantes y el hecho no pertenecer a dominios privativos virtuales constituye una afirmación de la agencia tanto del museo como del proyecto en sí mismo. La extensión del proyecto en el mundo virtual es también correspondiente con la práctica museológica experimental.

Conclusiones

Este modo horizontal de trabajar demanda que artistas y críticos conozcan no sólo la estructura de cada cultura lo bastante bien como para mapearla, sino también su historia como para narrarla. (..) Coordinar ambos ejes de varios de tales discursos supone una carga enorme. Y aquí debe considerarse, aunque no sea más que para contrarrestarla, la cautela tradicionalista respecto al modo horizontal de trabajar: que las nuevas conexiones discursivas puedan difuminar los viejos recuerdos disciplinarios. (Foster, 1996, p. 270)

”

En este caso a la lista incluiría también a los museólogos en un afán por trabajar horizontalmente con los visitantes del museo. Se reitera la importancia del museo como institución no solo para el entretenimiento, sino como medio para la concientización de realidades político-sociales y como potencial contenedor para despertar a la acción desde la creatividad. La museología experimental, buscaría contribuir de manera real y práctica con la sociedad y esa horizontalidad implica la apertura transdisciplinar, la disolución de jerarquías institución-artista-visitante; es decir, la deconstrucción del aparato museal tradicional.

La búsqueda de nuevas conexiones o prácticas museológicas experimentales implica en el contexto Latinoamericano una imperante necesidad de generar conocimientos, como lo expresa Galindo Monteagudo (2019, pp. 56):

Como los libros que nos llegan en su mayoría extranjeros, esto nos hacen conocer mucho más el desarrollo de esta ciencia en Europa y Estados Unidos e incluso en Oceanía, ya que la producción en lengua inglesa es abundante, también nos llega mucha producción española, pero es poco lo que se de la producción realizada en este país y las perspectivas investigadas en América Latina, Asia y África.

”

Esa deficiencia en el conocimiento a nivel regional, se debe ver como una oportunidad para la proposición y experimentación. Este proyecto en curso intenta motivar a la comunidad de museólogas y museólogos latinoamericanos

a contribuir en nuestro campo de conocimiento con formas activas, propositivas y nuevas.

Referencias

-
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *CAIRON*. Revista de estudios de danza / *Journal of Dance Studies*. Universidad de Alcalá, 13, 25-46. Recuperado el 17 marzo 2020 de: <http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/12/cairon-13.pdf>
- Brulon Soares, B. (2017). Le musée experimental: définir le mouvement, apprehender le passage. En Francois Mairesse (Ed.) *Definir le musee du XXIe siecle. Matériaux pour une discussion*. Paris: ICOFOM.
- Chheng, J. Uramado AR. (2019). Recuperado el 3 marzo 2020 de: <https://juliestephenchheng.com/portfolio/kayak-ar/>
- Di Paolo, E. A. (2013). El enactivismo y la naturalización de la mente. En D. P. Chico and M. G. Bedia (Ed.), *Nueva ciencia cognitiva: Hacia una teoría integral de la mente*. Madrid, España: Plaza y Valdes.
- Documenta gGmbH. (2020). *About. Documenta gGmbH*. Recuperado el 8 de marzo 2020 de: https://www.documenta.de/en/about#i6_documenta_ggmbh
- Foster, H. (1996). *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts Estados Unidos: MIT Press.
- Galindo Montegudo, S.R. (2019). El futuro de la tradición Museológica. En K. Smeds (Ed.), *The Future of Tradition in Museology. Materials for a discussion. Papers from the ICOFOM 42nd symposium held in Kyoto (Japan), 1-7 September 2019 (pp. 55-59)*. Paris: ICOFOM.
- Groys, B. (2014). *Volverse Público. Las Transformaciones del Arte en el Ágora Contemporánea*. Buenos Aires Argentina: Caja Negra.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social. Introduction to Actor Network Theory*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Piaget, J. (1952). *The Origins of Intelligence in Children*. New York: International Universities Press, Inc.
- Schmitt, D. (2016). Pour une approche éactive de la museologie. *ICOFOM Study Series*, 44, 107-114.
- Schmitt, D., & Aubert, O. (2016) *REMIND : une méthode pour comprendre la micro-dynamique de l'expérience des visiteurs de musées*. *Revue des Interactions Humaines Médiatisées, Europa*, 17 (2), 43-70.

- Varela, F., Thompson, E., & Rosch, E. (1992). *De cuerpo presente*. Barcelona, España: Gedisa.
- Varela, F., & Maturana, H. (1994). *El árbol del conocimiento. Raíces biológicas de la comprensión humana*. Paris, Francia: Addison-Wesley.
- Virtual Reality Society. *History of Virtual Reality*. (2016) Virtual Reality Society recuperado el 5 febrero 2017 de: <http://www.vrs.org.uk/virtual-reality/history.html>

Le futur de la tradition : quelle muséologie pour les musées nationaux du Pacifique Sud ?

Marion Bertin

École du Louvre & Université de La Rochelle –
France

ABSTRACT :

The future of tradition: which museology for the national museum of South Pacific?

Be they former colonial museums or newly-created establishments, national museums in the South Pacific islands play an important role in preserving, representing and affirming communities' cultures within these young states. The Western concept of the museum is adapted to the local environment with specific functions and relationships to collections. These national museums also question the representation of Oceanian societies, the diversity of communities who live there, their relationships and their histories.

Keywords: Pacific islands, museum, communities, traditions, nation, kastom.

RÉSUMÉ :

Anciens musées coloniaux ou établissements nouvellement créés, les musées nationaux dans les îles du Pacifique Sud jouent un rôle important pour la conservation, la représentation et l'affirmation culturelle de ces jeunes États et de leurs communautés. Le concept occidental de musée s'y adapte localement, avec des missions et rapports aux collections spécifiques. Ces musées nationaux questionnent également les possibilités de représenter fidèlement les sociétés océaniques, les diverses communautés qui y vivent, leurs relations et leur histoire.

Mots-clés : îles du Pacifique, musée, communautés, traditions, nation, kastom.



Le XIX^e siècle marque l'implantation des grandes puissances européennes dans le Pacifique Sud et la création de colonies. Dès cette époque, sont créés des musées défendant des buts économiques et politiques et jouant le rôle d'outils d'affirmation impérialiste et de domination (McLoed, 1998 ; Kasarhérou, 2003, p. 61). En parallèle des expositions coloniales, dont la première se tient à Melbourne en 1866, les musées coloniaux servent avant tout à mettre en valeur les ressources naturelles locales, qui sont autant de potentiels débouchés commerciaux. Quelques objets et productions rendant compte de la vie des populations insulaires intègrent les vitrines à titre plutôt anecdotique alors que les modes de vie se transforment sous l'effet de l'installation occidentale. Dans les années 1970, au moment de l'accès à l'indépendance des archipels océaniques, culture, patrimoine et traditions anciennes jouent un rôle important dans l'affirmation identitaire et politique des populations autochtones (Eoe & Swadling, 1991 ; Babadzan, 2009). L'organisation de festivals et la création de centres culturels locaux, conçus par et pour les populations du Pacifique (Danielsson, 1980), révèlent des cultures vivantes et dynamiques, les réaffirmant, à l'encontre des musées coloniaux, plutôt fréquentés par des administrateurs et des touristes occidentaux (Geismar & Tilley, 2003). Les anciens musées coloniaux sont toutefois maintenus et deviennent des lieux nationaux, repensés et rénovés (Bertin, 2019b) tandis que, dans d'autres îles, de nouveaux établissements sont créés avec la même fonction¹.

Les liens entre culture et affirmation politique dans les îles du Pacifique ont été abordés de nombreuses fois (Babadzan, 1999a ; Babadzan, 1999b ; Babadzan,

1. Toutes les îles ne se dotent toutefois pas de musée, à l'exemple du Royaume de Tonga qui refuse longtemps d'en édifier un (Kasarhérou, 2003).

2009 ; Foster, 1995 ; Otto & Thomas, 1997), mettant en exergue « le spectacle de la culture » (Babadzan, 2009) ; pourtant la place des musées dans cette relation reste peu étudiée, de même que les institutions muséales océaniques elles-mêmes. Seuls quelques articles (Danielsson, 1980 ; Hunt, 1978 ; McLeod, 1996 ; McLeod, 1998 ; Mead, 1983) et recueils de textes déjà anciens (Eoe & Swadling, 1991 ; Healy & Witcomb, 2006 ; Stanley, 2007) permettent de donner un panorama des musées dans le Pacifique Sud. Ces institutions jouent néanmoins un rôle politique important afin d'établir une culture et une identité nationales (Kaepler, 1994), qu'ils soient implantés dans des petits États insulaires récemment indépendants ou des grands États parmi les premières puissances économiques mondiales, où demeure parfois une forme de colonisation interne. En prise avec le passé et le présent (Charles Hunt, 1978, p. 69), les musées nationaux sont des institutions cruciales pour comprendre les sociétés et États dans lesquels ils s'intègrent (Poulot, 2016). Quelles sont les missions d'un musée national dans le Pacifique à l'ère post-coloniale, alors que plusieurs établissements connaissent des travaux et rénovations ? Quelles cultures et quelles identités y sont représentées et exposées ? Cet article montre quelques tendances générales sur l'adaptation d'un concept occidental et l'émergence d'une muséologie propre aux îles du Pacifique Sud, mêlant traditions océaniques et missions fondatrices du musée.

Tradition occidentale et traditions océaniques

Comme le souligne Emmanuel Kasarhérou, ancien directeur du musée de Nouvelle-Calédonie (MNC) et de l'Agence de Développement de la Culture kanak (ADCK), tous deux à Nouméa (Nouvelle-Calédonie), les musées dans le Pacifique se présentent comme un « héritage colonial à assumer » (Kasarhérou, 2003, p. 61). Concept exogène, imposé localement (Bertin, 2019b ; Mc Loed, 1996), le musée est porteur et symbolique d'histoires douloureuses (Kasarhérou, 2003, p. 62). Toutefois, un article fondateur signé par l'anthropologue *māori* Sidney Moko Mead et publié en 1983 permet de rapprocher le musée d'autres lieux majeurs pour la vie sociale et rituelle des populations du Pacifique, les *whare-whakairo māori* ainsi que les maisons des hommes aux îles Salomon, qui présentent des fonctions relativement similaires.

Nous nous intéresserons plutôt aux fonctions fondamentales du musée qui consistent à entreposer des objets précieux et à les présenter à des personnes autres que celles qui les ont produites, le musée jouant ainsi un rôle utile en raison de ce qu'il contient et de la manière dont il est utilisé. (Mead, 1983, p. 98).



Dans cet article, Mead propose également quelques idées pour un modèle de musée autochtone dans le Pacifique, afin de mettre en lumière l'importance

de la tradition orale et les liens que le musée entretient avec le « *tapu* »¹, tant par les objets qu'il préserve que son bâtiment lui-même (Mead, 1983, p. 101). Il conseille également d'« intégrer [ces musées] au mode de vie traditionnel de la population » (Mead, 1983, p. 101), pour en faire des institutions pertinentes.

Parallèlement, les années 1970 et 1980 voient l'émergence d'un mouvement identitaire des populations autochtones du Pacifique incarné par des demandes d'accès à l'indépendance et d'affirmation culturelle autour de pratiques et coutumes anciennes réintroduites et remises en valeur (Babadzan, 1999a). En Mélanésie, ce mouvement est reflété par le développement de la *kastom*, qui inclut un ensemble de traditions anciennes réifiées en tant que symboles nationaux, en limitant les particularités locales (Babadzan, 2009 ; Bertin, 2019b ; Huffman, 2013 ; Geismar & Tilley, 2003). Les festivals, organisés à l'échelle locale ou pan-océanienne, jouent un rôle majeur pour la promotion et la stimulation des pratiques culturelles (Babadzan, 2009). Dans les États nouvellement indépendants, les musées deviennent aussi des outils politiques, aidant à la « construction d'une identité post-coloniale nationale² » (Stanley, 2007, p. 7), autour d'une fierté culturelle. Dans d'autres États, ils permettent de répondre à l'agenda politico-social de réconciliation des diverses communautés pour un meilleur vivre-ensemble autour de valeurs communes.

Des missions restées classiques

La forme traditionnelle du musée, telle que pensée et entendue par le Conseil international des musées (ICOM), reste aujourd'hui valable : les missions du musée établies par la définition de 2007 sont proches de celles développées dans les institutions nationales du Pacifique³. Ainsi, ces musées ont des collections, les préservent, les transmettent, les exposent au public, les étudient (Paulias, 1991). L'inscription dans la durée est également présente. À titre d'exemple, les musées nationaux de la République des Palaos, archipel de Micronésie indépendant depuis 1994, et des Îles Cook, archipel polynésien librement associé à Aotearoa – Nouvelle-Zélande depuis 1965, se définissent comme tels :

Le musée national de Belau (BNM) est une institution dynamique en faveur de la préservation et de la promotion du patrimoine national, de l'exposition des biens naturels, culturels, sociaux et historiques et du développement des arts à tous niveaux. Le musée national de Belau est une institution de recherche distinguée pour collecter,

1. Le *tapu*, ou *tabu*, désigne un ensemble de règles dictant l'accès à des savoirs, à des objets, à des personnes.

2. « The construction of a post-colonial national identity » (traduction personnelle).

3. « Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. »

préserver et présenter les objets à valeur scientifique, culturelle, historique et esthétique. Le but du musée est de préserver et protéger le patrimoine culturel national par le biais de la collection, l'identification, la documentation, la préservation, l'interprétation et l'exposition de spécimens, d'artefacts et autres possessions culturelles des Palaos¹ (Belau National Museum, s.d.).

Le musée national des îles Cook ouvre le 14 octobre 1992 en tant qu'institution pour présenter, éduquer et préserver l'histoire culturelle des îles Cook. Nous ne sommes pas spécifiquement un musée d'art, d'anthropologie, d'ethnologie, de biologie marine ou d'histoire naturelle, mais un musée avec des descriptions générales entourant notre culture matérielle et visuelle² (Ministry of Cultural Development, s.d.).

”

Des fonctions d'archives et de bibliothèques nationales sont également souvent conjointes aux musées. Une organisation interne en différents services aux fonctions et missions distinctes est établie, ainsi qu'une structure hiérarchique. Les tutelles varient, qu'elles soient liées au développement culturel (îles Cook), à la Culture, la Condition féminine et la Citoyenneté (Nouvelle-Calédonie) ou aux Arts, Culture et Patrimoine (Aotearoa – Nouvelle-Zélande). La garantie de protection et de conservation est fondamentale pour les musées qui sont en lien avec les autorités coutumières et les douanes pour contrôler les trafics illicites et les exportations illégales d'objets hors des territoires, en témoignent la Nouvelle-Calédonie, la Papouasie-Nouvelle-Guinée ou le Vanuatu par exemple.

Toutefois, le rôle de conservatoire n'est pas le seul. Une des particularités des musées du Pacifique consiste en l'apport du modèle du centre culturel, dont plusieurs se développent à partir des années 1970, comme outil d'affirmation et de représentation politique et culturelle (Danielsson, 1980). À une échelle plus réduite en lien avec les communautés locales, ces centres culturels s'in-

1. « The Belau National Museum (BNM) is a dynamic institution for the preservation and promotion of the national heritage, exhibition of natural, cultural, social and historical values, and the development of arts at all levels. The Belau National Museum is an institution of learning established to collect, preserve and display object of scientific, cultural, historical and aesthetic value. The Museum's purpose is to preserve and protect the nation's cultural heritage through collection, identification, documentation, preservation, interpretation and exhibition of specimens, artifacts and other Palauan cultural property. » (traduction personnelle).

2. « The Cook Islands National Museum was opened on October 14th 1992 as an institution to display, educate and preserve the cultural history of the Cook Islands. We are not specifically a Museum of Art, Anthropology, Ethnology, Marine Biology or Natural History, but it is a museum with general descriptions encompassing our visual and material culture. » (traduction personnelle).

téressent en premier lieu à la documentation et la conservation des savoirs et des techniques, afin d'assurer leur transmission. L'intérêt de tels établissements se porte ainsi plus volontiers vers le patrimoine immatériel que sur ses formes matérielles. Les productions contemporaines y sont également valorisées. Les frontières sont à présent parfois poreuses entre centre culturel et institution muséale (Danielsson, 1980 ; Stanley, 2007) : des programmes de recherches et de collectes des savoirs et traditions immatériels sont engagés en ce sens par les musées, qui permettent ensuite une programmation mettant en évidence des cultures dynamiques à travers danses, visites guidées et commentées par des tenants des savoirs ou préparation de plats culinaires. Ces activités sont complémentaires des espaces d'exposition qui donnent à voir une vision large de chaque archipel dans leurs aspects historiques, anthropologiques, archéologiques, naturels et artistiques. Des œuvres récentes produites par des artistes locaux côtoient des productions plus anciennes avec lesquelles elles dialoguent et s'inscrivent dans un temps long, dispositif de présentation employé au musée de Nouvelle-Calédonie (MNC) à Nouméa ou au Papua New Guinea National Museum and Art Gallery (PNGNMAG) de Port Moresby.

Le rôle social du musée et sa mission de protection des collections en faveur des communautés dont elles sont originaires sont toutefois plus forts qu'ailleurs. Pour le code de déontologie rédigé en 2006 par l'Association des musées des îles du Pacifique (PIMA), les musées et centres culturels :

1. sont les gardiens des collections de ressources culturelles dont ils ont la responsabilité, principalement pour les communautés qui les ont créées et les populations du Pacifique, deuxièmement pour l'intérêt des autres populations et communautés ;
2. ont une responsabilité essentielle pour assister les communautés dans le maintien et la sauvegarde de leur patrimoine culturel immatériel en cours ;
3. construire et maintenir des relations de compréhension culturelle et de respect mutuel avec les communautés qu'ils servent (Pacific Islands Museums Association, 2006)¹.

Les musées sont ainsi à la fois des gardiens des savoirs ancestraux et des lieux pour les faire (re)connaître (Mead, 1983).

1. « Pacific Islands museums and cultural centres:

1. are the custodians of collections of cultural resources that they hold in trust, foremost for their creator communities and the peoples of the Pacific, secondly for the benefit of people and communities elsewhere;

2. have a primary responsibility to assist communities to maintain and safeguard their continuing intangible cultural heritage;

3. build and maintain relations of cultural understanding and mutual respect with the communities they serve. » (traduction personnelle).

Changer l'enveloppe, changer les pratiques

Quelques modifications dans la physionomie du musée, son organisation interne ainsi que la gestion des collections permettent de lui donner une résonance véritablement océanienne¹. En premier lieu, l'architecture des établissements les plus récents s'éloigne du modèle européen pour prendre exemple sur les constructions locales (McLoed, 1996, p. 276), ce qui est le cas du bâtiment du Vanuatu Kaljoral Senta (VKS) à Port-Vila (Vanuatu) ouvert au public en 1995 ou du Salomon Islands National Museum à Honiara (îles Salomon). Les travaux du MNC à Nouméa visent à rénover le bâtiment de style Art Déco et à lui donner l'aspect d'une peau de serpent, à base de bois et matériaux locaux, l'ancrant plus dans son territoire (« Du musée de Nouvelle-Calédonie au MUZ », 2018). L'exposition ne s'arrête pas aux murs du musée, et les jardins et espaces extérieurs ont aussi leur importance : plusieurs musées intègrent ainsi des reproductions de maisons et lieux de rassemblements sociaux coutumiers dans leurs jardins, comme au MNC ou au BNM à Koror. Ces espaces servent en outre aux programmations culturelles, qui dépassent une approche strictement matérielle, pour intégrer de nombreux rassemblements, fêtes et cérémonies (Foana'ota, 1991).

Un des changements majeurs réside dans les équipes en charge de la gestion des musées et des collections, qui ne sont plus seulement sous la responsabilité d'administrateurs coloniaux et d'expatriés. Le personnel inclut des membres des communautés autochtones (Kasaréhou, 2003 ; McLoed, 1998), en charge de leurs propres pratiques culturelles. En plus de services de conservation matérielle des collections, des dépositaires des traditions et des savoirs portent un autre regard sur les objets. En Aotearoa – Nouvelle-Zélande, État fondé sur un bi-culturalisme *māori* et *pakeha*² depuis les années 1980, le National Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa (Te Papa) observe le *Mana Taonga*, principe reconnaissant une filiation et un droit des *iwi*³ *māori* sur les objets qui leur sont liés (McCarthy, 2011). L'équipe de conservateurs et de *curators* comprend des personnalités d'ascendance *māori*, chargées de maintenir et diffuser le *Mātauranga Māori*, le savoir *māori*, au sein de l'institution. De plus, un service du musée, le *Ngā Manu Atarau*, est spécifiquement lié aux communautés, aux restitutions d'objets et au développement culturel (« Organisational structure », s.d.). Des responsables de collections dépositaires des savoirs et traditions autochtones sont aussi présents au Bishop Museum d'Honolulu (Hawaii), ainsi qu'au VKS. Au-delà de la conservation matérielle des objets, que Sidney Moko Mead souligne comme étant une pratique avant tout occidentale (1983, p. 100), la préservation et la transmission des savoirs et techniques de leur fabrication importent davantage. Le Cook Islands National Museum conserve ainsi de nombreuses répliques d'objets traditionnels de l'archipel (Ministry of Cultural

1. « *Change or die* » résume Soroi Marepo Eoe en 1991 (Eoe, 1991).

2. « *Pakeha* » est le nom donné aux descendants de colons installés en Aotearoa – Nouvelle-Zélande.

3. Les *iwi* sont les unités familiales élargies chez les populations *māori*.

Development, s.d.). Des boutiques peuvent proposer à la vente les répliques d'objets ainsi produites, au Belau National Museum (Morei, 1991, pp. 172-173) par exemple, ce qui constitue une forme d'encouragement et de valorisation de la production contemporaine. La protection et la continuité des savoirs autochtones passent en outre par l'engagement de ces communautés : des programmes impliquant des *fieldworkers* bénévoles dans la collecte et la préservation de leurs propres pratiques culturelles, matérielles ou immatérielles, sont mis en place au VKS avec une importance accordée aux femmes (Bolton, 2003 ; Bolton, 2007) et au Salomon Islands National Museum où les jeunes générations tiennent une place majeure (Foana'ota, 2007).

L'inclusion des communautés autochtones permet *in fine* de repenser le rapport entretenu avec les objets des collections et leurs modalités de conservation. Les objets sacrés, dont la valeur peut alors être reconnue, sont particulièrement concernés (Bertin, 2018 ; Bertin, 2019a). Des protocoles de gestion et d'exposition existent au VKS, où différentes réserves permettent de distinguer les niveaux de sacré des objets. Une « *Tabu Room* » permet de conserver les objets les plus sacrés et secrets de l'archipel du Vanuatu ainsi que les enregistrements de cérémonies par les *fieldworkers* qui en sont les dépositaires (Bertin, 2019a ; Geismar, 2003). L'exposition tient aussi compte de ces prérogatives, au VKS comme au Te Papa ou au MNC où les membres du personnel familiers des pratiques culturelles autochtones peuvent porter un avis consultatif sur les modalités à privilégier ainsi que les objets à maintenir hors du regard. La diversité des membres du personnel, venant de différentes communautés, permet une exposition à la première personne.

Un musée national pour qui ?

Depuis plusieurs décennies, les musées du Pacifique « deviennent des espaces de négociation et de référence culturelle, de même que des dépôts de savoirs et d'objets' » (McLeod, 1996, p. 278). La place des communautés autochtones y est de plus en plus grande, qu'il s'agisse de leur représentation par les objets et les expositions, de leur implication et engagement à titre bénévole ou salarié des établissements ou encore de l'écoute de leurs préférences pour la protection et la gestion des collections. Le modèle muséal occidental est ainsi converti en un modèle autochtone (McLeod, 1996, p. 278) : le PNGNMAG de Port Moresby, créé en 1977 au moment de l'indépendance et réouvert en octobre 2018 après des travaux de rénovation, est ainsi qualifié d'« authentique institution indigène² » (« Museum and art gallery reopened », 2018). « Agents pour promouvoir les cultures autochtones » (Stanley, 2007, p. 1), les musées nationaux contribuent toutefois à une « sacralisation des passés culturels et des traditions » (Babadzan, 1999a, p. 7). La mise en valeur d'une *kastom* privilégie certaines traditions,

1. « [...] becoming spaces of negotiation and cultural reference, as well as repositories of skills and objects. » (traduction personnelle).

2. « An authentically indigenous institution » (traduction personnelle).

réinventées ou réinterprétées, principalement pré-coloniales (Babadzan, 1999b). Au VKS de Port-Vila comme au MNC de Nouméa, des sections présentent longuement les systèmes d'échanges entre clans et tribus pratiqués avant la colonisation européenne et restés importants pour comprendre les relations entretenues par les nombreuses communautés autochtones au Vanuatu et en Nouvelle-Calédonie. Le Museo antropológico del Padre Sebastián Englert (MAPSE) à Rapa Nui (île de Pâques) se concentre également principalement sur les cultures pascuanes anciennes, avec lesquelles des liens contemporains sont rétablis (« *Misión* », s.d.). Les objets anciens acquis par des Occidentaux puis revenus sur leurs territoires d'origine, qu'ils s'agissent d'achats sur le marché de l'art (« Un objet kanak rentre au pays », 2018), de dons (« *Kini Ke Kua*. Transformative Images », 2018) ou de demandes de retours (« Repatriation *Karanga Aotearoa* », s.d.) tiennent également une place importante. Toutefois, les publics autochtones entretiennent un rapport paradoxal avec les collections des établissements muséaux. Une relation inversement proportionnelle se crée entre les communautés, les musées et leurs collections : la visite du musée n'intervient qu'après une prise de distance avec les objets exposés (Kasarhérou, 2003). La culture et les traditions sont vécues, des modalités auxquelles participer, dont faire l'expérience, et ne sauraient être regardées de loin (Hunt, 1978, p. 72).

Les questions de la représentation et de l'inclusion d'autres communautés occupent les débats dans de nombreux archipels. La complexité des sociétés du Pacifique est rarement reflétée et certaines communautés sont invisibilisées dans l'espace des musées nationaux. Les différents flux et arrivées de populations, en premier lieu desquels le colonialisme, ne sont pas unanimement évoqués. Les grands États du Pacifique, tels que l'Australie, Aotearoa – Nouvelle-Zélande, ou les collectivités d'outre-mer françaises – Nouvelle-Calédonie et Polynésie française – sont particulièrement concernés. Le bi-culturalisme *māori* et *pakeha* revendiqué par la Nouvelle-Zélande éclipse un multi-culturalisme et la présence d'autres communautés (McCarthy, 2011, p. 10). En Nouvelle-Calédonie, le projet actuel de rénovation du MNC vise à une représentation plus fidèle de la société calédonienne, tandis que l'ancienne présentation est principalement dédiée aux sociétés kanak, dans l'esprit du « destin commun » politique et social (« Du musée de Nouvelle-Calédonie au MUZ », 2018) et alors que les débats autour de l'indépendance sont omniprésents. D'autres États plus petits sont également confrontés à ces problématiques et défis, à l'instar de la République des Fidji : le Fiji Museum, créé pendant l'époque coloniale au début du XX^e siècle, connaît des conflits quant à la représentation de la société fidjienne, concernant notamment les communautés indiennes, chinoises et polynésiennes arrivées par vagues d'émigration successives. « Dans une société multi-ethnique, essayer d'affirmer des identités multiples au sein d'une histoire nationale dans une institution nationale fait du musée un espace politiquement contesté¹ » (Ramsay, 2013, p. 190).

1. « In a multi-ethnic society, trying to assert multiple identities in a national history in a national institution made the museum a politically contested space. » (traduction personnelle).

Les relations inter-communautaires sont un autre défi de représentation, en raison des nombreux conflits sous-jacents. Les rencontres et connexions sont davantage éclairées entre les différentes îles, afin de mettre en évidence l'histoire d'un peuplement initial commun des archipels comme c'est le cas au Bishop Museum d'Honolulu d'Hawaï ou au Te Papa (Christophe, 2016). Approcher une dimension historique fait également partie des difficultés des musées nationaux du Pacifique, en raison des divergences de points de vue (Healy, 2006). L'histoire coloniale (Losche, 2006) et la guerre du Pacifique sont ainsi difficilement abordées, étant pourtant majeures pour comprendre les sociétés contemporaines océaniques.

Conclusion : quel avenir pour les musées nationaux du Pacifique ?

Les musées nationaux du Pacifique sont particulièrement intéressants à étudier pour comprendre les enjeux et défis contemporains de ce type d'institutions. Outre les questions de représentations et de discours, les musées océaniques doivent faire face à d'autres interrogations quant à leur avenir. La fréquentation continue d'être une gageure afin que les musées ne soient pas seulement l'apanage des touristes de passage, mais réellement des lieux où les communautés locales se sentent toutes incluses et bienvenues. Face à la multiplication des demandes de retours d'objets conservés dans des collections muséales internationales, émanant notamment de Rapa Nui ou de Aotearoa – Nouvelle-Zélande, la future place qui pourra leur être accordée dans les musées nationaux et les discours qui les accompagneront posent déjà question. Les sources de financement sont également en jeu, quand les travaux entrepris au MNC sont permis par un contrat de développement entre l'État français et la Nouvelle-Calédonie à l'échéance 2017-2021 (« Du musée de Nouvelle-Calédonie au MUZ », 2018) ou que la rénovation du PNGNMAG a été permise grâce à des fonds provenant d'Australie (« Museum and art gallery reopened », 2018), avec qui la Papouasie-Nouvelle-Guinée continue d'entretenir des relations fortes depuis son accès à l'indépendance en 1975. Ces financements en partie extérieurs permettent finalement d'interroger la place des relations géopolitiques internationales à l'œuvre dans le Pacifique et la question du pouvoir qu'elles exercent sur les institutions nationales, à l'heure où plusieurs archipels souffrent de contextes politiques troublés. Les musées n'en sont qu'un maigre reflet, mais en permettent une image révélatrice.

Références

- About the Belau National Museum (s.d.). *Belau National Museum*. Page consultée le 13 novembre 2019, à l'adresse : <http://belaunationalmuseum.net/about.html>
- Badadzan, A. (1999a). Avant-propos. Culture, coutume, nation : les enjeux d'un débat. *Journal de la Société des Océanistes*, 109, 7-12.
- Badadzan, A. (1999b). L'Invention des traditions et le nationalisme. *Journal de la Société des Océanistes*, 109, 13-35.
- Badadzan, A. (2009). *Le Spectacle de la culture*. Paris, France : L'Harmattan.
- Bertin, M. (2018). Tapu et musée : conserver et exposer des objets océaniques. Dans F. Mairesse (Dir.), *Museology and the sacred* (pp. 39-43). Paris, France : ICOFOM.
- Bertin, M. (2019a). Allier *kastom* et *tabu* au musée : gestion et exposition des objets du Vanuatu. *ICOFOM Study Series*, 47, pp. 41-56.
- Bertin, M. (2019b). Décoloniser les musées du Pacifique : quelques défis pour le futur. Dans K. Smeds (Dir.), *The Future of tradition in museology. Materials for a discussion* (pp. 22-26). Paris, France : ICOFOM.
- Bolton, L. (2003). *Unfolding the moon: enacting women's kastom in Vanuatu*. Honolulu, États-Unis : University of Hawai'i Press.
- Bolton, L. (2007). Resourcing change: fieldwork, the Women's Cultural Project and the Vanuatu Cultural Centre. Dans Stanley, N. (Dir.), *The Future of Indigenous Museums: Perspectives from the Southwest Pacific* (pp. 23-37). Londres, Grande-Bretagne : Berghan Books.
- Christophe, A. (2016). *Exhibiting connections, connecting exhibitions: Constructing trans-Pacific relationships through museum displays in Oceania (2006-2016)*. (thèse de philosophie). Norwich, Grande-Bretagne : University of East Anglia.
- Danielsson, B. (1980). Cultural Centers in Oceania. *Pacific Perspective*, 9, 1, 13-20.
- Du musée de Nouvelle-Calédonie au MUZ ». (13 juillet 2018). *Musée de Nouvelle-Calédonie*. Page consultée le 7 mars 2019, à l'adresse : <https://museenouvellecaledonie.nc/actualites/thematique/le-musee/du-musee-de-nouvelle-caledonie-au-muz>
- Eoe, S. M., & Swadling, P. (Dir.) (1991). *Museums and cultural centres in the Pacific*. Port Moresby, Papouasie-Nouvelle-Guinée : Papua New Guinea National Museum.
- Foana'ota, L. (1991). The Solomon islands national museum. Dans Eoe, S. M., & Swadling, P. (Dir.), *Museums and cultural centres in the Pacific* (pp. 107-

- 112). Port Moresby, Papouasie-Nouvelle-Guinée : Papua New Guinea National Museum.
- Foana'ota, L. (2007). The future of indigenous museums: the Solomon islands case. Dans Stanley, N. (Dir.). *The Future of Indigenous Museums: Perspectives from the Southwest Pacific* (pp. 38-46). Londres, Grande-Bretagne : Berghan Books.
- Foster, R. J. (Dir.). *Nation Making. Emergent identities in postcolonial Melanesia*. Ann Arbor, États-Unis : University of Michigan Press, 1995.
- Geismar, H., Tilley, C. (2003). Negotiating Materiality: international and local museums practices at the Vanuatu Cultural Centre and National Museum. *Oceania*, 73, 170-188.
- Healy, C. (2006). Experiments in culture: an introduction. Dans Healy, C., & Witcomb, A. (Dir.). *South Pacific Museums. Experiments in culture* (pp. 9-15). Victoria, Australie : Monash University.
- Huffman, K. W. (2013). 'Noho'n'dou yene nieve nungute I numuwo' hyene' - Respect is the foundation of life. Dans Howarth, C. (Dir.). *Kastom. Art of Vanuatu* (pp. 30-35). Coogee, Australia : New South Books.
- Hunt, C. (1978). Museums in the Pacific islands: a metaphysical justification. *Museum*, XXX, 2, 69-75.
- Kaeppler, A. (1994). Paradise regained: The role of Pacific museums in forging national identity. Dans Kaplan, F. (Dir.). *Museums and the making of ourselves*. Londres, Grande-Bretagne & New York, États-Unis : Leicester University Press.
- Kasarhérou, E. (2003). Musées et populations autochtones en Océanie. Dans *Réseaux autochtones, partenariats, questions d'éthique* (pp. 59-65). Lyon, France : Muséum d'histoire naturelle.
- Kini Ke Kua. Transformative Images » (2018). *Bishop Museum*. Page consultée le 13 novembre 2019, à l'adresse : <https://www.bishopmuseum.org/kini-ke-kua/>
- Losche, D. (2006). Hiroshima mon amour. Representation and violence in new museums of the Pacific. Dans Healy, C., & Witcomb, A. (Dir.). *South Pacific Museums. Experiments in culture* (pp. 235-249). Victoria, Australie : Monash University.
- McCarthy, C. (2011). *Museums and Maōri. Heritage professionals, indigenous collections, current practice*. Wellington, Aotearoa - Nouvelle-Zélande : Te Papa Press.
- McLeod, R. (1996). Museum in the Pacific: Reflections on an "introduced concept" in transition. *Sciences et développement*, 5, 275-280.
- McLeod, R. (1998). Postcolonialism and museum knowledge: revisiting the museums of the Pacific. *Pacific Sciences*, 52, 4, 308-318.

- Mead, S. M. (1983). Modèles autochtones en Océanie. *Museum*, 34, 2, 98-101.
- Misión (s.d.). *Museo Rapa Nui*. Page consultée le 13 novembre 2019, à l'adresse : <https://www.museorapanui.gob.cl/sitio/Secciones/Quienes-Somos/Mision/>
- Morei, O. E. (1991). The Belau National Museum. Dans Eoe, S. M., & Swadling, P. (Dir.). *Museums and cultural centres in the Pacific* (pp. 170-173). Port Moresby, Papouasie-Nouvelle-Guinée : Papua New Guinea National Museum.
- Museum and art gallery reopened (15 octobre 2018). *Post-Courier*. Page consultée le 13 novembre 2019, à l'adresse : <https://postcourier.com.pg/museum-art-gallery-reopened/>
- National Museum (s.d.). *Ministry of Cultural Development*. Page consultée le 13 novembre 2019, à l'adresse : <https://www.culture.gov.ck/national-museum/>
- Organisational structure » (s.d.). *Te Papa*. Page consultée le 13 novembre 2019, à l'adresse : <https://www.tepapa.govt.nz/about/what-we-do/organisation-structure>
- Otto, T., & Thomas, N. (Dir.). *Narratives of nation in the South Pacific*. Amsterdam, Pays-Bas : Harwood Academic publishers, 1997.
- Pacific Islands Museums Association (2006). *PIMA Code of Ethics for Pacific Museums and Cultural Centres*. Page consultée le 13 novembre 2019, à l'adresse : https://www.wipo.int/export/sites/www/tk/en/databases/creative_heritage/docs/pima_code_ethics.pdf
- Paulias, N. E. (1991). The cultural heritage in the Pacific: preservation, development and promotion. Dans Eoe, S. M., & Swadling, P. (Dir.). *Museums and cultural centres in the Pacific* (pp. 5-14). Port Moresby, Papouasie-Nouvelle-Guinée : Papua New Guinea National Museum.
- Poulot, D. (2016). Introduction. Le musée et le politique. *Culture & Musées*, n°28, 2016, pp. 13-29.
- Ramsay, A. (2013). *Challenges to a house of treasures: cultural history of the Fiji museum*. (Master degree). Suva, Fidji : University of the South Pacific.
- Repatriation Karanga Aotearoa » (s.d.). *Te Papa*. Page consultée le 13 novembre 2019, à l'adresse : <https://www.tepapa.govt.nz/about/repatriation>
- Stanley, N. (2007). Indigeneity and museum practice in the Southwest Pacific. Dans Stanley, N. (Dir.). *The Future of Indigenous Museums: Perspectives from the Southwest Pacific* (pp. 1-20). Londres, Grande-Bretagne : Berghan Books.

Un objet kanak rentre au pays (2 mars 2018). *Gouvernement de Nouvelle-Calédonie*. Page consultée le 13 novembre 2019, à l'adresse : <https://gouv.nc/actualites/02-03-2018/un-objet-kanak-rentre-au-pays>

The future of the phenomenon 'Tradition' and the future of Museology as a scientific discipline

Luciana Menezes de Carvalho

Museum of Memory and Heritage of the Federal University of Alfenas, Minas Gerais, Brazil

ABSTRACT:

In the proposal here presented, the first version of which was published in the *"Materials for a discussion"*, I have organized the theme into three parts: the first discusses the concept of Tradition and contemporary authors that reflect about it; the second discusses some reflections about science, considering it as a tradition and using Bourdieu as reference, and discussing also some ideas about museum and Museology; and finally, the future of these both, considering the time that we are living and a problem that, I stress, needs to be faced: the post-truth phenomenon.

Keywords: Museum, museology, science, tradition, heritage, post-truth.

RESUMEN:

El futuro del fenómeno de la Tradición y el futuro de la Museología como una disciplina científica

La propuesta aquí presentada, cuya primera versión ha sido publicada, en el libro "*Materials for a discussion*", ha sido organizada en tres partes para el tratamiento del tema. Una primera parte, en la que se analiza el concepto de Tradición a partir de autores contemporáneos que reflexionan sobre el tema; la segunda parte, donde se discuten algunas reflexiones sobre ciencia, entendiéndola como una tradición y teniendo a Bourdieu como referencia teórica, para también discutir algunas ideas sobre museo y Museología. Y finalmente, argüir sobre el futuro de todas esas instancias, considerando nuestra contemporaneidad y planteando un problema que destacaremos y que debemos enfrentar: el fenómeno de la post-verdad.

Palabras clave: Museo, museología, ciencia, tradición. patrimonio, Post-verdad.



Initial words:

As the theme proposed by ICOFOM to be discussed in 2019 was "The Future of Tradition in Museology", we started to think at first about the future of the phenomenon "Tradition" itself, that in the 21st century has had an important role in the cultural practices and the future of Museology as a scientific discipline. But it is this last case, without thinking of it isolated from the scientific field, which has been challenged nowadays.

Thence the present paper is divided as follows: 1) a brief discussion about the concept of Tradition and its perspectives today; 2) a short presentation about the scientific field, its structure and its authority acquired in the 20th century (also considering science as a tradition in Western society); and 3) the post-truth phenomenon which will put science at stake in the 21st century and how Museology and museums can deal with such confrontation.

About the Tradition phenomenon in the contemporary world: invention and remains

Among the “historical things” that last, some of them receive the status of heritage, as Brulon Soares claims. Such happens when a collectivity decides to explicitly maintain or transmit them; or when these “historical things” refer to such a community, inserted in their “living memory” such that they might be recognized as inheritances (Brulon Soares, 2006) or traditions.

Hartog reminds us that the relationship with heritage and traditions does not take place in the past but in the present. Throughout the last hundred years we have been achieving the greatest and most important advancements in human history, and, as a paradox, we have been carrying out policies on heritage as a way to make up for our current life style. According to Gonçalves (2007), currently the emphasis applied to the category ‘heritage’ has been highlighting its ‘built’ or ‘invented’ aspect, which for this author is essential when we want to understand this category.

Nevertheless, every “heritage should not be studied from the past but rather from the present, as a category of action in the present and concerning the present” (Hartog, 2006, p. 270). It is relevant to say that we must be aware of the fact that we choose what we judge as important in the present, considering – or using an ‘excuse’ – that it will be important in the future. Eric Hobsbawm calls attention to this fact: “‘traditions’ which appear or claim to be old are often quite recent in origin and sometimes invented” (1984, p.9). ‘Invented’ has a meaning related to production, creation – it is relevant to understand that traditions are dated, they have a delimited origin, they do not exist by themselves, they are not beyond humankind, they are made by humans themselves. Still citing Hobsbawm,

‘Invented tradition’ is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behavior by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past (1984, p. 9).

”

‘Heritages’, as I said before, can be seen as bridges between the past and the present; however we must consider that these bridges are built in the present and they do not take us precisely to the past, but to the representations – or the material properties – we have in the present that connect us to a possible past. Tradition, according to Silveira and Buendía, would be the impulse to “cross the bridge towards a new identity that seeks legitimacy with a certain past, projecting itself to the future” (2011, p. 160).

Hobsbawm (1984) mentioned that invented traditions usually have invariance as a characteristic: “the past, real or invented, to which they refer to imposes fixed (normally formalized) practices”. Social customs, on the other hand, cannot stop the innovations and are adaptable to social changes. This author also believes “‘custom’ cannot afford to be invariant, because even in ‘traditional’ societies life is not so” (1984, p. 10). Hobsbawm notes that it is part of any social practice “that needs to be carried out repeatedly [that it] will tend, for convenience and efficiency, to develop a set of such conventions and routines, which may be de facto or de jure formalized for the purposes of imparting the practice to new practitioners” (1984, p. 11), even in society or community traditions.

Considering community as a social local group which is composed of a set of organized individuals, under a territorial base and interrelated to each other by a feeling of belonging and a sharing of common representations, values and meanings, it is important to consider that this local group is integrated into a huge and complex social structure, of a macrosocial character. Therefore, the knowledge, preservation, and valorization of heritage and traditions by such a community fundamentally contribute to the enhancement of its subjectivity and identity.

However, it is important to understand that, regarding heritage and traditions, there is a process of dispute for power, aiming at the selection and legitimation of heritages and traditions by institutional instances. These institutions are in charge of protectionist laws and preservation policies that, most of the time, contribute to an elitist and official version of heritage or tradition. Therefore, to understand the power relations in which communities are involved allows us to think about heritage and tradition, in a theoretical or practical way, as far as it is considered the macrosocial character that involves it and affects the building of a cultural identity. Thus, we can see the importance of local museum actions to empower traditions.

About Science and the scientific field: trajectory and consolidation (and museums and Museology's role in this process)

I will next analyze briefly how science was shaped and how it is shaped nowadays; how it built and established a tradition relying on what could be determined as true/veridical; and how the relationship with this tradition in post-truth contemporaneity is able to – and might well – affect museums and Museology.

What would move us to aspire to new scientific knowledge? The most important element, the one that guides us through all scientific practices, according to Bourdieu (1976, p. 3), would be the seeking of scientific authority. That means any interest in a certain activity – or in creating a new discipline, science or field – would have a double objective: the activity itself and the scientific authority it creates. The highest goal of a dispute in the scientific field, more

than positions and classifications, would be the monopoly of acknowledgement that a certain point of view is legitimate, ignoring that it is "private, located and dated" (Bourdieu, 2013, p. 51). Not only that: science and its actors have been creating and keeping mechanisms that maintain this reasoning since the separation of the scientific from the political and religious fields.

Thus, it is possible to infer that every epistemological conflict is also a political one. Bourdieu (1976) claims that "there is no 'scientific' choice" that is not a political strategy aiming to acquire a specific scientific capital that would be, in this case, the obtainment of peer recognition. The epistemological conflict that seeks the definition of science or what is scientific is always in fashion; that is, it is always on the debate among science actors because it is paramount in getting scientific recognition. Definitions created by certain actors focus on answering their own specific interest. In other words, seeking scientific authority and its productions is a capital whose clients are the competitors in the scientific field. Individuals who are not in this field or do not have any scientific know-how are not allowed to participate in it; it is not even possible to do so.

The scientific field's structure is defined by the dispute among its protagonists – agents or institutions that compete for the distribution of a specific capital. This structure is in the core of transformations occurring in the scientific field, whose tools are strategies of 'conservation or subversion' of this field's structure. Therefore, the transformations are products of their own conservation (Bourdieu, 1976). It is relevant to mention that the scientific field is not made up of individual agents only. There are institutions as well that not only participate in the field's disputes but also in the process of distribution and promotion of science's products or capitals, managed through the development of the scientific field. Bourdieu includes universities among these institutions, and in this paper I also include museums. They maintain the established scientific order and are charged with ensuring the production and circulation of scientific productions, producers and consumers. These last we can infer go beyond the scientific field: on behalf of what we know as 'scientific publicizing' we can find 'educational actions' (Bourdieu, 1976, p. 17), whose focus is to attract new people to the science field. In this process, museums have had a fundamental role since the 18th and 19th centuries.

Bourdieu claims the dispute in the scientific field tends to intensify. There are more and more specialized areas dividing the competitors, increasing scientific resources and capital, raising the competition among parties to have the right to be part of the scientific field. However, it is necessary to relativize the autonomy of any field, including the academic and scientific: these fields produce the belief that their research goals (their productions) answer the field's internal demands instead of external demands. This is what Bourdieu (1976) calls "dependence on the appearance of independence". After all, the science field is one of the most dependent on the belief in its own power, whose

symbolism produced by its own discourse is simultaneously appropriated by the group of producers (Bourdieu, 1976, p. 12).

The hard way to walk – and understand – shows that it is only possible to contribute to science when we avoid using it as a resource of power, using its mechanisms (position, knowledge) to legitimate its own contributions. For those who are inside the scientific field, it is not possible to understand their analysis without understanding the logic behind science's line of thought. Scientific practice tends to become ordinary and its own activities can be executed without any reflection or critical control. Therefore, the criteria used to analyze and produce knowledge established by scientific fields (even those intending to be neutral) would be a result of the logics created by these fields. The hierarchies present in science fields are usually naturalized, which does not allow their members to acknowledge their own particular field as a powerful one.

Since the 18th century, museums, as spaces for sharing scientific knowledge, have been concerned about the manner in which they introduce themselves to the audience in a way that everybody is able to understand the content – even children (Burke, 2012, p. 123). Burke notes that it would be naive to think of museums as neutral human knowledge collections and ignore their own colonialist characteristics. Even the way the exhibits were disposed and organized showed how scientific thought was shaped in that moment. For example, Franz Boas proposed to the Smithsonian's curator to organize the exhibits of Amerindian artifacts by region, instead of organizing them under an evolutionist perspective (Burke, 2012, p. 123-124).

The 19th century was important in spreading western knowledge to the rest of the world, especially through central institutions such as universities, libraries and museums. These institutions were significant in reproducing a way to organize, produce and spread scientific knowledge – fruit of the western society. When it comes to museums, it was not only about scientific knowledge, but ways to live, organize and relate to societies, where their realities would be approached and reproduced within this realm. Nevertheless, it is important to remember that according to Burke (2012, p. 15) it was an 'active reception' where these groups took over this knowledge and adapted it to their realities. But the central role that museums had in the 19th century, including the scientific one mentioned above, was the participation in the process of building the idea of Nation. Institutions that had names suggesting some 'national pride' were created in their majority under the initiative of different governments, such as the Danish National Museum (1809), Prague's National Museum (1819), London's National Gallery, among many others (Burke, 2012, p. 244). In that moment, museums reproduced and created a type of social representation that they wanted to highlight: the 'Nation' – an imagined community, as Anderson underlined – needed tools to reinforce and validate their importance. In this process, museums became stronger as institutions whose discourses were not only valid but also unquestionable, strengthening the idea of nation. This

process was repeated along the trajectory of this social phenomenon called Museum in the 20th century.

However, we must remember that, according to Brulon Soares (2011), there is a need to evoke “the power of the Classics”¹ to a Museum, that is, to trace a Museum’s history that begins in Ancient Greece, in its most known story. This idea resembles the evolutionist attitude which creates a single common thread, especially to Europeans whose cradle of civilization is in Greece. In this point museum and culture converge as construction traditions, or as a result of a specific way to be in the world (Carvalho, 2017).

Traditions, as Eric Hobsbawm demonstrated, in an influent way, are most of the time invented, individually or collectively, consciously or unconsciously, as a set of practices regulated by rules socially accepted (Brulon Soares, 2011, p. 46).

”

Museums had an important role in the consolidation of the scientific field. Many museum professionals since the 19th century have been spreading and producing scientific knowledge in museums. For instance, the Smithsonian Institution, in the United States, not only works as a catalyst, but also as a producer of scientific knowledge. In Brazil, for example, the most prominent museums were the National Museum, Museu Paulista (São Paulo’s Museum), Museum of Astronomy and related sciences, and Emilio Goeldi Museum, in Pará. These research institutes are real authorities in the science field due to their research, post-graduate programs, exhibitions and publications.

I reiterate, therefore, the idea that museums, over the trajectory here presented, developed a strategic role in the diffusion of a specific way of thought – the scientific one – that is hegemonic. Being an institution or a phenomenon, the museum has also participated in the consolidation of the scientific field: because of its unquestionable character of source/reference (the museum discourse is rarely put to the test), it has served as a diffuser and legitimative center of scientific knowledge.

About the “post-truth” phenomenon: confrontations in the scientific field, museums and Museology

Nowadays, the rupture with the idea of science and its disciplines as wielders of the “absolute truth” is beneficial to understand different ways to organize and comprehend the world and its different social groups. However, a contemporary phenomenon called “post-truth” has been causing turmoil in the scientific field.

1. This term was used by Brulon Soares (2011, p. 46).

In a world with many significant information vehicles sharing many messages, one cannot evaluate the veracity of their own information in a safe systematic way. Silva, Luce and Silva Filho (2017) remind us that the current environment of uncertainties and insecurities caused by dichotomies of thought allow “specialists in distorted biased information” to spread their content without any regulation. Therefore, according to these authors, “the post-truth informational context” brought forth a third element: ambiguity – because not everything could be considered a ‘truth’ or a ‘lie’. This ambiance is characterized and intensified in a space/time where a lot of polarization of opinions is found, comprised of different groups with varied ideas and points of view; such ambiance is located majoritarilly on “social media, finding space and audience in a very easy way to expand and gain strength” (Silvia, Luce and Silva Filho, 2017, p. 284).

Another fact mentioned by Carvalho and Belda (2017) is the crisis in journalism – which during the 20th century focused on the notions of bias and neutrality, when it was supposed to “have accuracy in data verification and reliability as the profession’s basic values” (Carvalho & Belda, 2017, p. 235).

According to the discourse theory, there is an ideological determination that makes the individuals capable of defining gestures of expression as well as interpreting reality. There is not a single description without interpretation. Therefore, there is no objectivity or neutrality in journalism practices; these adjectives only suggest language effects. Therefore, the crisis in journalism and the emergence of what is called ‘post-truth’ can be seen as the moment when it is evident that it is impossible for unbiased narratives to exist in the press (Carvalho & Belda, 2017, p. 237).

”

Silva, Luce and Silva Filho mention the elections in the United States as one example, in which a certain study followed over 40 published articles. Half of these articles came from traditional media vehicles and the other half came from blogs written by supporters and sympathizers which did not have any criteria for sharing reliable sources for their articles.

At the end of the research it was verified that the news that came from supporters’ blogs produced 8.7 million sharings whereas news that came from communication vehicles had 7.3 million sharings on Facebook (2017, p. 276).

”

In a similar case in Brazil,

[...] BuzzFeedNews applied the same procedures to analyze 20 different news shared on Facebook on the Car Wash Operation, executed by the Brazilian Federal Police. They used as samples 10 articles from traditional Brazilian communication vehicles such as Folha de São Paulo, G1, Carta Capital, UOL and Época, and other 10 articles from blogs. The result was, just like in the United States, news written on blogs without defined origins or reliable sources had a larger number of sharings (over 3,870,066 sharings) than the articles produced by established communication vehicles (over 2,749,222 sharings) (2017, p. 276).

”

Regardless of how this situation in the United States or Brazil has been affecting elections or not, these are decisive moments for nations and group relations – especially the relations involving majority and minority groups. So, when it comes to science, what is even more alarming is the effect of certain beliefs in certain conjectures/paradigms that are ‘false’ (in comparison to what is considered as veridical information). This might affect what science has taken centuries to build methodologically: analysis, examination, confirmation of existing or constructed phenomena and formulated hypotheses. Science also built and consolidated the belief that results produced by its actors were veridical and legitimate. Through this methodology, the post-truth era exposes the frailty of science’s most valuable product. However, Castells (2016) affirms that the post-truth is “[...] a social phenomenon that is too recent for the academic research to have an opportunity to come to solid conclusions about its social meaning”.

How does this ‘post-truth environment’ affect or would affect Museology and museums?

Museology can be perceived as a group of knowledge comprising various forms of ‘theorization or critical reflection on the museum field’ (Desvallées & Mairesse, 2013, p. 54). It would include all the other definitions of what Museology is (“museum studies”, “New Museology”, “critical Museology”, “relationship between human and reality”, “museum philosophy”, among others). Museology has been claiming it is a protagonist of a specific and specialized knowledge on museums, creating analytical concepts to understand the social phenomenon Museum and its particularities, and also with an effort to indicate ways to many practices that exist in various museum models and manifestations.

Museum’s shapes and functions have been changed over time, and that has happened because different communities or societies have claimed this social phenomenon. Although museums originally have been part of a society and social group type, nowadays distinct social groups and communities have possessed their own museums or have occupied the traditional ones: indigenous, LGBTQIA communities, immigrants, etc. After all, as Brulon Soares puts: “Museums create and change the social order as much they are created by

it" (2014, p.xxii). In other words, it is not just a one way interaction, where community/society interfere and build their museum; these instances are also affected and changed by their museums.

To be clear, in spite of museums having been recreating themselves in order to reach various communities' demands, such as the new technologies that ravage us nowadays, they still have a minimal ethical commitment to the 'truth' from the group to which they belong – western society, which is the museum's historical origin, or other groups, respecting the groups' differences, given harmony among all the different practices. Thus, the museum's tradition of changeability and its commitment within its own groups, including its original (and traditional) commitment to science and its challenges in face of the post-truth phenomenon, will be the greatest confrontation for museums in the 21st century.

Final thoughts:

Carvalho and Belda present us another possible alternative to face the post-truth phenomenon:

Therefore, there are two aspects about the emerging of post-truth. One refers to the inability of distinguishing the reports based on inventions, especially those aiming political disputes on social media. In this context, journalism must recreate itself in deontological and epistemological procedures in order to legitimate this place that it possessed in the 19th and 20th century, that now it is going towards a different direction. Thus, initiatives such as those focused on mapping the reliability on journalism reports, and then establishing fact checking and verification criteria that are able to differentiate qualified information from rumors, fake news and other types of deceitful content which have been propagated on the chaotic environment of social media and networks in general (2017, p. 238).

”

We can also notice that it is not suitable anymore to think of a passive individual as a mere information receiver. The individual's beliefs and ideologies will lead them to rate, comment, share and (re)circulate selected information in an environment where it is possible to demonstrate whenever it is interesting to them (Carvalho & Belda, 2017, p. 238). In the journalism field what has been emerging, in contrast to the idea of neutrality/partiality, is believing in a possible multipartiality, suggesting “a plural perspective based on tolerance and empathy, but still committed to true information” (Carvalho and Belda, 2017, p. 240).

The notion of multipartiality as a plural approach that overcomes the neutrality paradigm in mediation processes, [and] has traditions which are parallel to law, social education, psychoanalysis and management studies, especially on intergroup dialogue, negotiation and conflict solution. The definition of this term varies according to the context, including the idea of a mediator that takes the side not in favor of a single party (partiality) or none of the parties (impartiality) – but takes side on multiple parties, on a larger picture, a dialogue that aims at balancing the multiple voices or identities involved in the interlocution, with the objective of equalizing the potentialities of representation (Carvalho & Belda, 2017, p. 239).

”

Therefore, museums would have the effort to gather different perspectives about any theme, whether these perspectives are scientific or not, equalizing them; but also the responsibility to denounce the discourses which would be able to damage or minimize any other narrative (including the scientific one) or even conduct mistakes which might injure human rights.

However, even Science or any other way of knowledge is at the service of its Creator: and this creator is not a divine being, but a total human being. But he/she is not unique; he/she is constituted as a collectivity: the social body. Human beings, in diversity, create unity – of thoughts, fields, disciplines, and ideas – unities that are going to unfold infinitely. Museology and its different nomenclatures and streams – New Museology, Museum Studies, Museum Philosophy – is a result of a process that happens when an actor or group claims its space. The same thing happens with all kinds of knowledge, theories, ideas, or even “fake news”: because all of these thoughts want to be recognized. Recognition would be the main reason and objective of Science and its countless theses; but it would also be the main reason and objective of our own human existence, for the “divine” (or “human”) right of existence and coexistence (Carvalho, 2017).

References

-
- Bourdieu, P. (2013). *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Zouk.
- Bourdieu, P. (1976). *O Campo Científico*. Retrieved from http://uaiinformatica.net/luciana/campo_cientifico_bourdieu.pdf.
- Brulon Soares, B. (2006). *Em busca do tesouro perdido: a Nova Museologia, o Novo Museu e a América Latina*. Master Thesis (Mestrado em Museologia e

Patrimônio), Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Unirio/MAST.

- Brulon Soares, B. (2011). O rapto das Musas: apropriação do mundo clássico na invenção dos museus. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, 43, 41-65.
- Brulon Soares, B. (2014). As coleções de museus criam conexões: percursos da musealização no Musée du Quai Branly. *Anais da VI Semana Nacional de Museus na UNIFAL-MG*, V, xxii-xxxvi.
- Burke, P. (2012). *Uma história social do conhecimento*. Da Enciclopédia à Wikipédia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Carvalho, L. M. (2017). *Do museu a museologia: constituição e consolidação de uma disciplina*. PhD Thesis (Doutorado em Museologia e Patrimônio), Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Unirio/MAST.
- Carvalho, P. H. V., & Belda, F. R. (2017). Multiparcialidade, dialogia e cultura participativa como reação à pós-verdade: uma abordagem discursiva sobre o jornalismo. *Culturas Midiáticas*, 18, 230-245.
- Castells, M. (2016). *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz & Terra, 17.
- Desvallées, A., & Mairesse, F. (Eds.). (2013). *Conceitos-chave de museologia*. ICOM, ICOM-BR: Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- Gonçalves, J. R. S. (2007). *Antropologia dos Objetos: Coleções, Museus e Patrimônios*. Coleção Museu, Memória e Cidadania: Rio de Janeiro.
- Hobsbawm, E. (1984). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Hartog, F. (2006). Tempo e Patrimônio. *Varia Historia* (p. 261-273). Belo Horizonte: v. 22, n. 36.
- Silva, L. M., Luce, B., & Silva Filho, R. da C (2017). Impacto da Pós-Verdade em Fontes de Informação para a Saúde. *XXVII Congresso Brasileiro de Biblioteconomia, Documentação e Ciência da Informação / Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação*, 13, 271-287.
- Silveira, L. B., & Buendía, M. P. (2011). Da invenção da tradição (ou como os patrimônios nos inventam). Notas sobre a patrimonialização do pastoreio na Espanha. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, 36, 145-169.

El museo analizado desde la sociología simétrica

Scarlet Rocío Galindo Monteagudo

Museo Nacional de la Acuarela – Ciudad de
México, México

RESUMEN

El presente ensayo responde las interrogantes: ¿Qué es la Teoría del Actor Red (TAR)?, ¿qué es la sociología simétrica?, ¿qué utilidad tiene el uso de esta teoría en la investigación museológica? En él se revisarán aplicaciones de la TAR como marco teórico en investigaciones museológicas y en la creación de exposiciones. Con la finalidad de aclarar algunos conceptos y revisar la utilidad del uso de esta teoría en la construcción del futuro de la museología.

Palabras clave: Teoría del actor red, sociología simétrica, experimentalista.

ABSTRACT

The museum analyzed from symmetric sociology

The present essay answers the following questions: What is Actor Network Theory (ANT)? What is symmetric sociology? How useful could be this theory for museological research? It reviews the ANT's use as a theoretical framework in museological studies, as well as in

the creation of exhibitions. Its purpose is to clarify some concepts and review its usefulness in the construction of museology future.

Keywords: Actor network theory, symmetric sociology, experimentalist.

RÉSUMÉ

Le musée analysé à partir de la sociologie symétrique

Le présent essai répond aux questions suivantes : Qu'est-ce que la théorie de l'acteur-réseau (ANT) ? Qu'est-ce que la sociologie symétrique ? Quelle est l'utilité de cette théorie dans la recherche en muséologie ? Il revue l'utilisation de la théorie de l'acteur-réseau en tant que cadre théorique dans les études muséologiques, ainsi que dans la réalisation d'expositions. Il vise à clarifier certains concepts et revoir son utilité dans la construction du futur de la muséologie.

Mots-clés : théorie de l'acteur-réseau, sociologie symétrique, expérimentateur.



Introducción

El presente texto se enfoca en como la Teoría del Actor Red ha sido utilizada en las investigaciones en museos en los últimos años, buscando colocarla como una teoría metodológica que puede apoyar a los estudios museológicos.

El común denominador de todas las investigaciones mencionadas en este texto es que analizan al museo desde lo microsocial¹, experimentando en este espacio a través de los actores humanos y no humanos las formas de representación, que un objeto puede dar múltiples interpretaciones y dependerá de los profesionales en museos los discursos que queramos que sean presentados y representados en él.

1. La sociedad tiende a explicarse desde arriba, es decir desde estructuras como son las masas y los sistemas a esto se le llama la macrosociología, algunos ejemplos de estudios sociales con este tipo de estructuras son los determinismos culturales de Parsons, o los sistemas de Luhmann. Contra ello se puede ver la sociedad explicada desde abajo, es decir, desde el grupo o individuo, a esto se le llama microsociología. Dentro de los estudios relacionados con este enfoque están el interaccionismo simbólico de Blumer y la etnometodología de Garfinkel. Es el estudio de la sociedad desde los vínculos sociales elementales, es decir, las estructuras, relaciones internas y formas de organización de pequeños grupos.

¿Qué es la Teoría del Actor Red (TAR)?

A mediados de los años ochenta Bruno Latour, Michel Callon, John Law, Madeleine Akrich, Andy Barry, Annemarie Mol, Antoine Hennion, entre otros teóricos crearon la Teoría del Actor Red (TAR) (Latour, 2008). También conocida como la Teoría del Enrolamiento o Sociología de la Traducción, que tiene su origen en los estudios sociales de la ciencia de finales de 1970 denominados el *Programa Fuerte de la Ciencia* (PFC), cuyo principal precursor fue David Bloor (1976). También está relacionada con la Escuela de Edimburgo que buscaba una nueva forma de analizar la ciencia en contraposición de las sociologías clásicas. Del *Programa Fuerte de la Ciencia* (PFC), de David Bloor (1942) y Barry Barnes (1943), surgirá la *Nueva Sociología del Conocimiento Científico* (NSCC) en la que se observa la flexibilidad interpretativa de los hechos, su precursor Barry Barnes decía que el conocimiento científico es “aquello que la gente considera como tal” (1995) y por ello para su estudio, David Bloor propuso en el texto: *Knowledge and Social Imagery* (1976) cuatro principios para una explicación científica de la naturaleza y el cambio del conocimiento científico que son: la causalidad, la imparcialidad, la simetría y la reflexividad, los cuales se explican a continuación:

- La causalidad. Se refiere a estar preocupado por las condiciones que dan lugar a la creencia o estados de conocimiento.
- La imparcialidad. Se refiere a explicar tanto los éxitos como los fracasos, lo racional como lo irracional; lo verdadero como lo falso; utilizando un mismo estilo de explicación, el cual se puede dar siguiendo un mismo número de pasos metodológicos.
- La simetría generalizada. Tiene como objetivo explicar los puntos de vista y argumentos enfrentados en una controversia científica, tecnológica, histórica o artística, a partir de los mismos términos, ya que los ingredientes de las controversias son una mezcla de consideraciones sobre la naturaleza y la sociedad y esto se logra utilizando el mismo repertorio (Callon, 1986, p. 261-262).
- La reflexividad. Bloor menciona que en principio sus patrones de explicación tendrían que ser aplicables a la propia sociología y en este caso a la museología, ya que se buscan explicaciones generales. Se cumple al lograr que el científico social no se avergüence de ver teorías y métodos que emanan de la sociedad como el producto de influencias, recursos colectivos y particularmente de la cultura y sus circunstancias actuales (Bloor, 1976, p. 1-38).

Para la TAR lo importante, no solo es mostrar el proceso de gestación de lo social. En sus casos de estudio además de darse a conocer las capacidades y trucos profesionales que ayudan a que lo social emerja, al ser simétrica también se debe mostrar aquello que en otras investigaciones fue editado o eliminado. De tal forma que podremos ver cómo las cosas pudieron darse de manera diferente,

el por qué se tomaron esas decisiones y las fallas o errores presentados en el proceso, algo que no sucede con frecuencia en un producto de investigación terminado (Latour, 2008).

Los teóricos de la TAR han utilizado los principios del PFC para poder desligarse de lo que es considerado el “verdadero conocimiento” y la “falsa creencia”, con la intención de observar lo social de manera diferenciada (Latour, 1999, p. 114), abogan por un trabajo etnográfico ya que están influenciados por otro programa surgido en los años ochenta en la Universidad de Bath, el *Programa Empírico del Relativismo* (PEDR), impulsado por Harry Collins (1943) y Trevor Pich (1952), este programa se encuentra ubicado en el Constructivismo Social y demuestra la flexibilidad interpretativa de los resultados experimentales; así como los mecanismos sociales, retóricos e institucionales que la limitan y favorecen al cierre de controversias científicas, promoviendo el consenso de la verdad. También revisa los mecanismos de cierre de estas controversias que se relacionan con el medio sociocultural y político. Pero para comprender mejor lo anterior, definiré ¿qué son las controversias?

Según el teórico Michel Callon (1945) las controversias, son el origen de las convenciones sociales, “los consensos, convenciones o juicios [...], es decir, aquellos argumentos y puntos de vista contradictorios que llevan a los diferentes actores que comprenden una red a proponer diferentes versiones del mundo social y natural” (Callon, 1986).

La TAR, entonces analiza las redes¹ en las que los *actantes* ó *actores*² humanos y no humanos (máquinas, objetos, animales, textos e híbridos, entre otros) se asocian (Ritzer, 2005, p. 1-2). Para el caso de los museos asociar a los objetos resulta un elemento de gran importancia, ya que la conservación del patrimonio se encuentra en ellos. La TAR utilizará del Programa Fuerte de la Ciencia sus principios para el análisis de casos desde la denominada *sociología simétrica*, para

1. A la palabra *red* en muchas ocasiones se le ha dado un significado apegado a lo tecnológico. Sin embargo, su uso proviene de la palabra *réseau* que utilizó Diderot para describir la materia y los cuerpos con el fin de evitar la división cartesiana entre materia y espíritu. Las redes no se encuentran en términos dimensionales sino como nodos, por lo que se debe pensar en las sociedades “con un carácter fibroso, filiforme, nervudo, viscoso capilar que nunca es capturado por las nociones de niveles, capas, territorios, esferas, categorías, estructuras o sistemas” (Bloor, 1976).

2. “Un ‘actor’ es una definición semiótica, ‘un actante’ que es, algo que actúa o la actividad que se le concede por otros. No implica una especial motivación de actores humanos individuales, ni de los seres humanos en general. Un actante puede, literalmente, ser cualquier cosa con tal de que se le conceda ser la fuente de una acción” (Latour, 1996, p. 7) y cuando se habla de actores no humanos, no se trata de analizar a los objetos en sí mismos sino “...en las redes de las que forman parte. Objetos, entidades, actores, procesos ‘todos son efectos semióticos: nodos de una red que no son más que conjuntos de relaciones; o conjuntos de relaciones de relaciones. Empújense la lógica un paso más allá: los materiales están constituidos interactivamente; fuera de sus interacciones no tienen existencia, no tienen realidad. Máquinas, gente, instituciones sociales, el mundo natural, lo divino’ todo es un efecto o un producto” (Law, John & Mol, Annemarie, 1994, p. 277).

ella la revisión de los factores sociales no es suficiente para explicar la dinámica de la sociedad, por ello recurre a los medios heterogéneos, es decir, toma en consideración también a los actores no humanos, ya que las consecuencias de lo que se hace con estos actores se vuelven efectos de negociaciones, por lo que podemos decir que es una teoría reduccionista y relativista, cercana a los llamados estudios sociales de laboratorio (Núñez, 2011).

A continuación, se mencionarán algunas investigaciones que abordan el museo desde esta perspectiva.

El uso de la TAR en las investigaciones museológicas

Un texto clásico en el uso de la TAR es *“From blindness to blindness: museums, heterogeneity and the subject”* (1999) en él, Kevin Hertherington analiza el devenir de los objetos (actores no humanos) y sujetos (actores humanos) en el museo y el concepto de “heterogeneidad”. Presenta la historia del ojo y la percepción, dividiéndola en cinco momentos:

En el primero, habla de la perspectiva lineal en el Renacimiento, relacionándola con el infinito. El espacio museal es entonces un lugar donde el sujeto está separado del mundo material, viendo desde una posición privilegiada y la heterogeneidad es representada en términos de similitud.

En el segundo, rompe con esta idea y el museo es visto como heteróclito, separa lo diferente. El cuadro de las *Meninas* de Velázquez es un ejemplo de ello, el sujeto no es presentado en términos de similitud y por ello los objetos tienen la necesidad de ser clasificados, a este momento pertenecen los gabinetes de curiosidades como templos de memoria.

Después de ello, el autor nos habla en un tercer momento de la modernidad, cuando el sujeto es un panóptico y el museo un lugar de vigilancia que controla la heterogeneidad del objeto comenzando a representar formas de alta cultura, ya que civiliza, un texto asociado a este momento es *“The birth of the museum. History, theory and politics”* de Tony Bennett (1995).

En un cuarto momento, relaciona al movimiento dadaísta y la TAR, al dar nuevamente heterogeneidad a los objetos en los museos por el lugar que ocupan, el autor menciona entonces “Lo que es heterogéneo dentro del sujeto fluye del ojo al mundo material de las cosas y se celebra como fuente de agencia” (Hetherington, 1999, p. 71).

Finalmente, nos habla del futuro, un quinto momento en los museos en el que propone que el sujeto salga de ver a los objetos con los ojos y lo haga desde el mundo de las ideas.

En el texto titulado: *“Behind the Scenes at the Science Museum”* (2002), Sharon Macdonald sigue a los actores de una exposición que ocurre en el Museo de Ciencias de Londres, y lo hace a través de una etnografía. Ella nos comenta que la exposición respondía a las preguntas ¿qué hay de ciencia en la comida?,

¿cuáles son los objetos más poderosos para representarla?, ¿qué es único en la comida inglesa? y ¿qué encontrarán los visitantes de entretenido o interesante en la comida?

La investigación analiza el papel de cada participante o actor, tales como el *staff* y los patrocinadores; se revisa su influencia en la toma de decisiones. Destaca en ella como ante la falta de una idea general de lo que es el museo, se genera el “multi-museo” o los “museos dentro de la idea de museo” (2002, p. 59), conceptos que ayudaron a los curadores e investigadores de la muestra a aportar formas más flexibles de trabajar los temas presentados en sus salas, no teniendo un concepto de representación único y no relacionando este espacio con la idea hegemónica de ciencia.

El museo presenta a la ciencia en la cotidianidad, intentando democratizarla al utilizar objetos de una forma sencilla favoreciendo con ello una construcción diferente del concepto, más cercano al público, más didáctico y menos sacralizado. Una de las conclusiones a las que llega este texto es que la historia solo puede ser contada a partir de ejemplos poderosos (Macdonald, 2002). Sin embargo, aun cuando la autora en principio no toma en cuenta la dimensión política y de mercado que le daba el potenciar a las marcas presentadas, el revisar al museo detrás de escena le ayuda a visibilizar estas controversias y su importancia en el desarrollo de la muestra.

En 2005, Richard Toon vincula la arquitectura de museos con el concepto de “caja negra”, término que se refiere a una expresión que usan los cibernéticos cuando un artefacto es demasiado complejo y en lugar de explicarlo se dibuja una caja de la que únicamente se ven sus entradas y salidas. Entonces abre la “caja negra” de los espacios museales dedicados a la ciencia llegando a la conclusión de que existen dos tipos de museos o centros de ciencia: 1) aquellos que dan una “rebanada de la historia” y particularmente de la comunidad y 2) aquellos que presentan reglas universales y principios que trascienden el tiempo y espacio, a estos últimos al carecer de elementos identitarios los relaciona con los “no lugares”¹ de Marc Augé (Toon, 2005, p. 26-38). El texto es entonces un análisis de actores no humanos, revisando los edificios y discursos museográficos. El autor plantea que para que estos museos “no lugares” lleguen a ser ‘espacios’, deben hacer la distinción que Michael de Certeau menciona en su texto “Relatos del espacio” y que dice: “En suma, el espacio es un lugar practicado. De esta forma, la calle geoméricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes...” (Certeau, 2007), invitándonos a generar comunidad.

1. Según Augé “si un lugar puede definirse identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé, 1996, p. 83).

Otros usos de esta teoría se pueden ver en los textos de Larry Kang “*Object/Shadow— Notes on a developing art form*” (Kang, 2006) y el de Rasmus Kjarboe, “*Collecting the modern*” (2016).

En el primero, el artista Larry Kang desarrolla un mapeo de actores dentro del propio devenir de su obra. Para ello crea una nueva categoría para su escultura llamada *object/shadow*. En el texto reflexiona sobre su devenir como artista, ocurrido por su facilidad para dibujar; también nos habla de sus esculturas, el por qué de la utilización de ciertos materiales como el acero, el por qué a algunas de sus piezas les coloca marcos y el cómo las sombras forman parte de su obra. Para dicha exposición sugiere incluso en un principio poner una luz fluorescente para evitar las sombras, pero posteriormente las ocupa como parte de la obra forzándose entonces a concebir la dimensión espacial en donde se colocarían. También analiza la percepción de los visitantes de estas sombras, la cual en un principio es nula, son interpretadas como un dibujo en la pared, viendo como se sorprende el público al saber que aun cuando forman parte de la obra, no son un dibujo o parte del acero que la conforma, sino la iluminación y el espacio, todo esto mediante el ensayo y error de una muestra experimental, propuesta por el propio artista.

Mientras que Rasmus Kjarboe, desarrolla otro mapeo de asociaciones en relación con la adquisición de la colección modernista del museo de Ordrupgaard fundado en 1918 y que contiene piezas de 1917 a 1923, el cual está ubicado en el municipio de Gentofte al norte de Copenhague.

Dividiendo su estudio en la exposición; análisis de sus visitantes; la curaduría; los coleccionistas; la forma en que los objetos son exhibidos; los museos que surgieron en ese momento histórico, con los que hace una comparación; entre otras temáticas. Enfatiza en las redes formadas entre coleccionistas, en como el Estado danés interviene al adquirir el museo, así como su relación con el préstamo de piezas para exhibiciones modernistas en la actualidad, también toca el tema de la venta de obra de este movimiento, revisando finalmente en un epílogo que está haciendo el museo actualmente y lo que piensa podría ser su futuro. La conclusión a la que llega esta tesis es que coleccionar arte y realizar un museo privado depende de redes: gente, cosas, organizaciones y técnicas y que lo que aun hace a este espacio distinto ante otros es el edificio que lo contiene y la atmósfera que presenta.

En 2016, Laurie Waller escribe: “*Curating actor-network theory: testing object-oriented sociology in the science museum*”, en la que investiga la curaduría y su relación con los objetos orientados de la TAR. En esta investigación destaca que los objetos no deben ser estudiados como ‘productos’, sino como ‘procesos’ que materializan una práctica social, puestos a prueba por medio de las prácticas curatoriales. Enfatiza aquello que Michael Bandaxall había dicho “no hay exposición sin construcción” (1991, p. 34). El texto revisa por medio de una etnografía el trabajo de los curadores del Museo de Ciencias de Londres con respecto a una muestra relacionada con la máquina Orámica, que permite

dibujar el sonido y que fue el principio de la música electrónica. El análisis se realiza desde múltiples puntos de vista del objeto, permitiendo la participación del público por primera vez en ese espacio museístico en la toma de decisiones, entre los participantes destacan los músicos (p. 193-206).

También aquí podría hablar de la investigación doctoral realizada del 2016 al 2018 en el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil. Durante el desarrollo de la investigación para la exposición “Färg. El racionalismo espontáneo de Waldemar Sjölander”, yo realizaba una etnografía para demostrar su devenir.

En un principio el estudio se enfocaba al montaje de una exposición, pero este se convirtió en una etnografía del museo y de la propia producción del arte, ya que actores humanos y no humanos intervinieron y cambiaron su cause, la exposición pactada se pospuso en múltiples ocasiones primero por un sismo, después por el fallecimiento del nieto del fundador del museo y por último al cambiar de presidente en mi país. También se analizó la selección de piezas que estuvieran disponibles, el contacto o no con las galerías, los coleccionistas y los museos que las tuvieran y el espacio que les podría ser asignado museográficamente, ya que algunas esculturas no pudieron formar parte del proyecto por ser demasiado pesadas. Este estudio lo realicé a partir de los pasos que Michel Callon menciona como parte de la traducción¹ de una red, es decir, la problematización, donde se definen las identidades de los actores; el interesamiento, la seducción u otros mecanismos para definir sus alianzas y su enrolamiento, la movilización, donde se busca una representación oficial (Galindo, 2019).

El propio Bruno Latour comenzará a hacer experimentos con los objetos en exposiciones. Como mencioné con anterioridad, pare él, el museólogo o el curador se convierte en experimentalista y en estas exposiciones juega con el concepto de heteronomía, definiendo lo exhibido de la siguiente forma:

[...] un conjunto artificial de objetos, instalaciones, personas y argumentos, que no podrían razonablemente ser colocados en cualquier otro lugar. En una exposición las limitaciones habituales del tiempo, el espacio y el realismo se suspenden. Esto significa que se trata de un medio ideal para la experimentación; y especialmente para tratar las

1. Mecanismo por medio del cual los mundos social y natural toman forma. El resultado es una situación en la que ciertas entidades controlan a otras. Comprender lo que los sociólogos, por lo general, llaman relaciones de poder, significa describir la manera cómo se define a los actores, cómo se les asocia y simultáneamente se les obliga a permanecer fieles a sus alianzas. El repertorio de la traducción no sólo está concebido para dar una descripción simétrica y tolerante de un proceso complejo que mezcla constantemente una variedad de entidades sociales y naturales. También permite una explicación de cómo unos pocos obtienen el derecho de expresar y representar a los numerosos actores silenciosos de los mundos natural y social que han movilizado. Para analizar este concepto Michel Callon propone los siguientes pasos: problematización, interesamiento, enrolamiento, movilización y disidencia (Callon, 1986, p. 278).

actuales crisis de representación” (Latour, Bruno & Weibel, Peter, 2005, p. 94).

”

Este tipo de experimentación de la representación la lleva a cabo en *Iconoclash* de 2002, explorando la pregunta ¿existe alguna forma de suspender el gesto iconoclasta para interrogarlo en lugar de extenderlo? Donde añade elementos artísticos, religiosos y científicos a partir de la visión de siete curadores. Y la repite en 2005 con *Making the things public*, cuyo catálogo contiene los textos de 170 autores diferentes en cuyas investigaciones y curadurías se pueden ver las diferentes interpretaciones y representaciones de pueblo, democracia e inclusión, entre otros conceptos.

¿Cómo ve entonces la TAR al museo?

Como bien lo dice Javier Rodrigo Montero, en el texto que realizó por la conmemoración de los cuarenta años de la Mesa de Santiago en Chile titulado: *De las políticas de acceso a las políticas en red. Experiencias de mediación crítica y trabajo en red en museos* (2012):

El museo no sería un foco centralizador de cultura, ni siquiera un catalizador, sino un mediador¹ más, dentro de una red de agentes sociales diversos, diferentes e incluso antagonistas [...] se localizaría como un agente social más, un actor en un plano simétrico de relaciones y tensiones con otros agentes, sin demarcar una jerarquía o relación predeterminada.

”

Y es que al ser el museo un mediador, no se puede catalogar únicamente como un agente social privilegiado (Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain, 2003), ya que puede no serlo, al develar sus complejidades, alterar sus significados y relacionarse con otros agentes sociales.

En este sentido se ubica dentro del espíritu de la Nueva Museología que buscaba ser más cercana a los visitantes, el entorno y el patrimonio (Desvallées, 1992) y la Museología Crítica cuyos principios aun nacientes plantean formar

1. Para la TAR los actores pueden ser mediadores o intermediarios. Los mediadores producirán asociaciones imprevisibles que vincularán actores de maneras extrañas e irregulares, posiblemente, nada tendrán que ver con la intención original, pues su participación en el flujo de la acción implica alterarla. En cambio los intermediarios, son actores que, dentro de la explicación, llevan significado o fuerza sin transformación. Es decir, todo aquello cuya función sea simplemente la de llevar la declaración -que puede ser una palabra o un objeto - del emisor al siguiente actor, involucrado en la cadena (Latour, 1998, p. 109-142).

ciudadanos más críticos y participativos (Lorente, Jesús Pedro & Almazán, David, 2003). Al utilizar la TAR, la sociedad no es analizada como objeto sino como el modo de acción asociativa del cual emerge, por ello utiliza al museo convirtiéndolo en un laboratorio de representaciones.

Referencias

-
- Augé, M. (1996). *Los No Lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Bloor, D. (1976). *Knowledge and Social Imagery*. Boston: Routledge.
- Bloor, D. (1982). *Sociologie de la logique ou le limites de l'epistémologie*. Paris: Pandore.
- Bandaxall, M. (1991). Exhibiting Intentions: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects. En I. & Karp, *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (pp. 33-41). Washington y Londres: Smithsonian Institution Press.
- Barnes, B. (1995). *Sobre ciencia*. Barcelona: RBA Editores.
- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum. History, theory, politics*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Bourdieu, P., & Darbel, A. (2003). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós Estética.
- Callon, M. (1986). Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St. Brieuc Bay. En J. Law, Power, Action, and Belief: *A New Sociology of Knowledge?* Londres, Inglaterra: R.K.P.
- Certeau, M. (2007). Relatos del espacio. En M. Certeau, *La invención de lo cotidiano* (2da. Reimpresión ed., pp. 127-142). México, México: ITESO/ UIA.
- Desvallées, A. (1992). Présentation. En A. Desvallées, Vagues. *Une anthologie de la nouvelle muséologie* (Vol. 1, pp. 21-39). Lyon, Francia : Diffusion Presses Universitaires de Lyon.
- Galindo, S. (2019). *La producción social del arte. Redes de cooperación y controversia*. México, Mexico: UIA.
- Hetherington, K. (1999). From blindness to blindness: museums, heterogeneity and the subject. En J. Law, & J. Hassard, *Actor Network Theory and After* (pp. 51-73). Oxford, Inglaterra : Blackwell.
- Kang, L. (2006). Object/Shadow—Notes on a Developing Art Form. In H. Becker, R. Faulkner, & B. Kirshenblatt-Gimblett, *Art from Start to Finish* (pp. 158-172). Chicago : The University of Chicago Press.
- Kjærboe, R. (2016). *Collecting the modern*. Aarhus, Dinamarca: Aarhus University.

- Latour, B. (1996). On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications. *CSI-Paris/Science Studies-San Diego*, 47, 369-381. Obtenido de Soziale Welt: <http://www.cours.fse.ulaval.ca/edc-65804/latourclarifications.pdf>
- Latour, B. (1998). La tecnología es la sociedad hecha para que dure. En M. Domenech, & F. J. Tirado, *Sociología simétrica. Ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad* (pp. 109-142). Barcelona, España: Gedisa Editorial.
- Latour, B. (1999). DISCUSSION For David Bloor... and Beyond: A Reply to David Bloor's 'Anti-Latour'. *Studies in history and philosophy of science*, 30(1), 113-130.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social*. Buenos Aires: Manantial.
- Latour, B. & Weibel, P. (2005). *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*. Karlsruhe y Cambridge, Inglaterra: MIT Press and ZKM, Center for Art and Media.
- Law, J. & Mol, A. (1994). Notes on materiality and sociality. *The Social Review* (43), 274-294.
- Lorente, J. P. & Almazán, D. (2003). *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza, España: Pressas Universitarias de Zaragoza.
- Macdonald, S. (2002). *Behind the scenes at the Science Museum*. Oxford, Inglaterra : Berg.
- Montero, J. R. (2012). De las políticas de acceso a las políticas en red Experiencias de mediación crítica y trabajo en red en museos. *Revista Museos* (31), 74-85.
- Núñez, J. J. (2011). *La ciencia y la tecnología como procesos sociales. Lo que la educación científica no debe olvidar*. (O. d. cultura, Productor) Recuperado el 01 de 06 de 2016, de Organización de Estados Iberoamericanos para la ciencia y la cultura: <http://www.oei.es/salactsi/nunezo5.htm>
- Ritzer, G. (2005). *Encyclopedia of Social Theory*. (G. Ritzer, Ed.) Thousand Oaks, California, Estados Unidos de América: SAGE Publications.
- Toon, R. (2005). Black box science in black box science centres. In S. MacLeod, *Reshaping Museum Space Architecture, Design, Exhibitions* (pp. 26-38). Nueva York: Routledge.
- Waller, L. (2016). Curating actor-network theory: testing object-oriented sociology in the science museum. *Museums&Society*, 14(1), 193-206.
- Walsh, K. (1992). *The representation of the past. Museums and heritage in the post-modern world*. Londres : Routledge.

Oubliées ou disparues : Matérialiser absences et mémoires

Julie Graff

Université de Montréal, Montréal, Canada;
EHESS, Paris, France

Comment transcender l'oubli?

*L'art et ses multiples messages nous ramènent toujours au brulant de
nos organes, à l'évidence de nos chairs soudées.*

*Avec pour armes les miracles de la douceur et de l'empathie nous
avancerons dans cette trop longue histoire de déshumanisation qui
doit être ramenée aux fondamentaux de nos consciences.*

*Ces femmes, ce sont toutes les femmes du monde. Regardons leur
histoire en face. Regardons notre histoire.*

Marie-Andrée Gill

*(Disponible sur le site internet de l'exposition
oubliées ou disparues)*

”

RÉSUMÉ

L'exposition *Öndia'tahterendih, oubliées ou disparues : Akonessen, Zitya, Marie et les autres*, créée par la Boite Rouge Vif, une OBNL autochtone du Québec, et la commissaire wendate Sylvie Paré, présente 10 artistes rendant hommage aux femmes et aux filles autochtones touchées par le féminicide autochtone, tout en cherchant à mobiliser le public. Je souhaite dans le cadre de cet article explorer les stratégies mises en place au sein de l'exposition, telle qu'elle a été présentée au musée de la Civilisation du Québec en 2018. Je conclurai en explorant l'inscription de l'exposition dans le développement d'un commissariat engagé autochtone au Canada.

Mots clefs : muséologie autochtone, commissariat engagé, féminicide autochtone

ABSTRACT

Forgotten or missing: materializing absences and memories

Öndia'tahterendih, forgotten or missing: Akonessen, Zitya, Marie and the others is an exhibition curated by the Boite Rouge Vif, an NPO from Quebec and wendat curator Sylvie Paré. The exhibition presents 10 artists honouring murdered and missing Indigenous women and girls, while seeking to emotionally engage the public with the issue of Indigenous feminicide in Canada. In this article, I would like to explore some of the curatorial strategies in this exhibition presented at musée de la Civilisation du Québec, in 2018, as part of an ongoing project engaging Indigenous curators in Canada.

Keywords: Indigenous museum practices, critical curating, Indigenous feminicide



« Comment transcender l'oubli? » nous demande la poétesse Marie-Andrée Gill (Mashteuiatsh, nation ilnue) à l'entrée de l'exposition *Öndia'tahterendih, oubliées ou disparues : Akonessen, Zitya, Marie et les autres* (*Oubliées ou disparues*). 10 artistes racontent, en faisant appel à une diversité de médiums et de techniques, la tragédie du féminicide autochtone au Canada, tout en rendant hommage à la vitalité culturelle des femmes autochtones. Créée par la Boite Rouge Vif, une OBNL (organisation à but non lucratif) autochtone du Québec qui développe des projets en transmission culturelle, l'exposition itinérante est présentée au cours de la deuxième moitié des années 2010 dans une variété d'institutions

culturelles : le centre d'art Langage Plus à Alma, la galerie Urban Shaman à Winnipeg, la maison de la culture Frontenac et l'espace Ashukan à Montréal/Tiohtià :ke, ou encore le musée de la Civilisation à Québec (La Boite Rouge Vif, s. d.).

Les femmes, les filles et les personnes 2ELGBTQQIA¹ membres des Premiers Peuples (Premières Nations, Métis, et Inuit) au Canada sont effectivement particulièrement touché.e.s par un ensemble de violences interpersonnelles, institutionnalisées et systémiques, enracinées dans une violence coloniale passée et actuelle. Plus particulièrement, leurs meurtres et leurs disparitions ont atteint une telle ampleur qu'ils ont été qualifiés d'épidémie par le rapporteur spécial des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones, James Anaya (Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées, 2019). Au cours des 40 dernières années, plus de 1200 femmes et filles autochtones ont été assassinées ou sont portées disparues au Canada². En 2010, l'Association des femmes autochtones du Canada a ainsi confirmé l'existence de 582 dossiers de femmes et de filles autochtones disparues ou assassinées sur une période de plus de 20 ans. La Gendarmerie royale du Canada a alors dû mener sa propre enquête et constater 1181 cas déclarés à la police entre 1980 et 2012 (Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées, 2019).

Une Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées est finalement lancée en 2016 sous la pression militante pour se pencher sur les violences commises à l'encontre des femmes, filles, et personnes 2ELGBTQQIA. Dans son rapport final publié en 2019, l'Enquête nationale reconnaît autant la pluridimensionalité que l'ancrage colonial de ces violences :

Il n'existe pas une forme unique de violence contre les femmes autochtones ni une cause unique expliquant les disparitions et les meurtres de femmes et de filles autochtones. Réduire la violence à laquelle les femmes sont confrontées à sa seule forme interpersonnelle est une interprétation beaucoup trop limitée pour en comprendre la source. (...) Nous maintenons que la violence coloniale est complice de toute ces formes de violence. (p.351)

”

La commissaire et les créatrices ont alors au cœur de leurs préoccupations de présenter des œuvres s'éloignant d'un portrait statistique du féminicide, afin

1. 2ELGBTQQIA : Personnes bispirituelles, gays, lesbiennes, bisexuelles, transgenres, queer, en questionnement, intersexuées ou asexuelles (Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées, 2019).

2. Ce chiffre est le plus optimiste puisqu'il n'inclut pas plusieurs situations, comme les disparitions jamais reportées, les décès suspects, les disparitions et meurtres de personnes 2ELGBTQQIA (*Ibid.*)

d'engager différemment le public dans leur compréhension de cette tragédie. Le commissariat de l'exposition, assuré par Sylvie Paré (Wendake, nation wendate), artiste et muséologue, répond aussi à des régimes d'historicité conventionnellement présentés dans les musées et touchant les femmes autochtones, leurs parcours de vie, leurs savoirs et savoir-faire. L'exposition lie ainsi leur perte aux pertes culturelles vécues par les communautés autochtones. Je souhaite alors dans le cadre de cet article explorer les stratégies mises en place au sein de l'exposition, telle qu'elle a été présentée au musée de la Civilisation du Québec du 23 mai 2018 au 17 février 2019 (musée de la Civilisation, 2018). Je conclus en explorant l'inscription de l'exposition dans le développement d'un commissariat engagé autochtone au Canada. Les processus de décolonisation des institutions muséales ne pourraient effectivement pas exister sans le travail de praticien.ne.s et intellectuel.le.s autochtones. Ryan Rice, commissaire Kanien'kéha:ka, a ainsi décrit sa pratique de la façon suivante : « *curator is also an architect, one who has the foresight to build an approachable, empathetic space that can broaden perspectives within the cultural landscape* » (Rice, 2018, p. 106). Le commissariat autochtone peut alors se comprendre comme un processus de recouvrement d'une souveraineté culturelle autochtone qui passe par l'ouverture à de nouvelles perspectives. *Oubliées ou Disparues* renversent ainsi dynamiques d'exclusion et d'appropriation en remettant les personnes et leurs réalités au cœur des représentations et en réinscrivant les objets au sein d'une continuité culturelle impliquant agentivité et créativité (Isaac, 2016; Rice, 2018).

Matérialiser l'absence

Les œuvres présentées s'éloignent du portrait rationalisé et anonymisé des violences à l'encontre des femmes et filles autochtones en s'ancrant plutôt dans l'expression de la perte, de la souffrance et de la douleur vécues. *Oubliées et Disparues*, autant par les œuvres exposées que par sa construction expographique, performe un ensemble d'actions esthétiques structurant l'espace et le temps de la visite et propose au public une compréhension affective du drame, en matérialisant souffrance et absence. D'autres stratégies plus informatives, verbalement articulées, sont aussi mises en place. Elles fonctionnent autant comme des outils de contextualisation que comme des stratégies de renforcement de la présence des voix autochtones. Quelques dispositifs entourent à cet effet les œuvres, afin de présenter les créatrices et leurs perspectives sur leurs œuvres, par le biais de citations et de biographies, dont un long témoignage audio de l'artiste Diane Blacksmith (Mashteuiatsh, nation ilnue) sur son parcours de vie. Finalement, un documentaire produit par l'artiste multidisciplinaire Akienda Lainé (Wendake, nation wendate) présente les témoignages de plusieurs membres de communautés autochtones au Québec sur les relations hommes-femmes, leurs expériences et leurs espoirs pour le futur.

Nadia Myre (Kitigan Zibi, nation anishinabe) propose ainsi une production audiovisuelle, *Untitled / Anonymes* (2015), qui exprime, par la vidéo d'un long

passage dans un tunnel obscur se terminant par une course désorientée dans un décor sylvestre, l'anxiété et la frayeur des femmes victimisées :

Une femme court la nuit, sur une route parmi les ombres. Ces femmes, aux prises avec des situations terribles, cherchent à s'échapper et à trouver un monde meilleur. Trop souvent, elles se retrouvent face à un mur, celui de la violence qu'elles cherchent à fuir.

”

La mise en exposition, prenant tout un pan de mur dans un espace de visionnement installé au milieu de la salle et coupé du reste de l'exposition, accentue le point de vue narratif interne adopté par la vidéo. L'œuvre plonge alors la visiteuse ou le visiteur dans une expérience haptique, en jouant sur le sentiment d'identification.

Deux œuvres matérialisent plus particulièrement l'absence, en reconstituant les espaces laissés vides par la disparition. Ainsi Mariette Manigouche (Mash-teuiatsh, nation ilnue) constitue un autel, *Petit baluchon et mitaines* (2015), sur lequel se trouvent plusieurs objets, baluchons et mitaines en peau d'original, tresses de foins d'odeurs, entourant la reproduction d'une œuvre de William Armstrong, *Portrait of an Indian Woman* (1861). L'autel est protégé par un demi-cercle formé de pierres rondes. Mariette Manigouche dédie alors cet autel aux femmes disparues : « Les chambres des femmes disparues sont des autels où chaque petit objet rappelle cette femme qui est toujours importante pour quelqu'un. » L'exposition propose aussi une œuvre collective, effort conjoint des artistes et de l'équipe commissariale¹. Cette installation, *Chambre d'une jeune fille disparue* (2017), adaptée *in situ*, reconstitue une chambre d'adolescente, avec ses meubles, décorations, un ordinateur, un miroir et son maquillage, des vêtements éparpillés, un cactus en pot... et aussi un ensemble de broderie et de perlage, une paire de mocassin, un attrape-rêve. Le tout est accompagné d'un ensemble d'objets issus des collections du musée de la Civilisation leur faisant écho, par leurs fonctions, techniques ou motifs. Les visiteur.se.s sont alors confronté.e.s à la présence accablante et désespérante de l'absence en étant placé.e.s devant un espace très familier, la chambre :

Cette chambre est celle de toutes les jeunes filles autochtones, les objets qu'elles aiment, qui témoignent de leur vie entre deux cultures. Pour les proches, c'est la tragédie de se retrouver avec une chambre vide du jour au lendemain en espérant leur retour.

”

1. Les collaboratrices sont Sylvie Paré, Diane Blacksmith, Lise Bibeau, Jocelyn Fortin, Milène Essertaize, Mélissa Corbeil, Claudia Néron, Justine Bourdages et Camille Perry.

Cette approche, à l'égard d'autres stratégies artistiques explorées par les créatrices, se rapproche de l'idée d'*aesthetic action* (action esthétique), développée par Robinson et Martin (2016). Ce concept a tout d'abord permis de qualifier l'ensemble des stratégies esthétiques mises en place durant la Commission de vérité et réconciliation du Canada (2008-2015) cherchant à faire la lumière sur les pensionnats indiens et les traumatismes qu'ils ont causés au sein des communautés (Moran, 2015). L'émotion forte d'une souffrance multigénérationnelle avait alors trouvé une partie de son expression dans un ensemble d'actes et de productions esthétiques. Pour Robinson et Martin, ces actions esthétiques englobent un vaste ensemble de productions: « a range of sensory stimuli- image, sound and movement- [that] have social and political effects through our affective engagements with them » (Robinson & Martin, 2016, p. 2). Ces expériences possèdent ainsi une agentivité reposant sur un apprentissage incorporé, c'est-à-dire intégrant l'ensemble des sensations et des émotions informant notre compréhension du monde, un mode d'apprentissage et de compréhension dont l'impact est souvent sous-estimé. L'empathie demandée des visiteurs a alors le potentiel de les engager dans une responsabilité sociale de conscientisation et de mobilisation. Ainsi il est aussi proposé au public, directement au sein de l'exposition, de signer une pétition de soutien les engageant « à faire preuve de solidarité envers les femmes autochtones disparues ou oubliées et leurs proches. »

Cette souffrance touche ainsi non seulement les femmes, mais aussi leur famille et leur communauté. Hannah Claus (Baie de Quinte, nation kanien'keha :ka) exprime de ce fait la relationalité de la perte, avec une œuvre honorant les femmes disparues tout en marquant les bouleversements provoqués par leur absence. Hannah Claus utilise une liste de noms, complétée d'après les bases de données des forces policières de l'ensemble du pays, qui s'affichent les uns après les autres sur une projection. Celle-ci est entourée d'un ensemble de petites maquettes de maisons en tuile d'aluminium dont certaines sont renversées, formant alors les strates de souffrance touchant les individus, et au-delà leurs familles et leurs communautés. La projection fut réalisée avec la collaboration de volontaires provenant des communautés d'Odanak, de Kahnawà :ke, de Kanehsatà :ké, du collège Kiuna et de l'Université Concordia. *For those who didn't make it home/ pour celles qui ne sont jamais revenues* (2015) se construit ainsi par la mobilisation d'une communauté de soutien grâce à un ensemble d'actes de commémoration. L'efficacité de l'œuvre prend alors place à la fois dans son temps de production et dans son temps d'exposition, explorant ainsi le potentiel de la création artistique comme outil de transfert du pouvoir à l'audience, par la collaboration dans un premier temps et l'engagement sensible avec l'œuvre par la suite (McCall & L'Hirondelle Hill, 2015). Claus met ainsi de l'avant la relationalité, les réseaux de relations, familiaux et communautaires, dans lesquels s'inscrivent les femmes disparues.

Combattre l'oubli

Au-delà de l'absence, l'exposition porte un geste contre une strate supplémentaire de violence à l'encontre des femmes et des filles autochtones : l'oubli, sous ses différentes formes. La violence dénoncée est historique autant qu'actuelle ; elle est non seulement physique et psychologique, mais aussi mémorielle : oubli des noms et des savoirs, invisibilisation des individus et des histoires. Hannah Claus centre ainsi son œuvre autour d'un travail collectif de mémoire des noms, des identités. D'autres artistes cherchent aussi à réinscrire ce travail de mémoire dans le temps, en dénonçant des stratégies historiques d'invisibilisation ayant contribué à la marginalisation à laquelle font face les communautés autochtones au Canada. Effectivement, la représentation des peuples autochtones fut marquée, particulièrement à la fin du 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle, par l'idée persistante des formes sociales non-occidentales disparaissant au moment même où elles sont représentées par un travail ethnographique ou littéraire (ou muséographique) (Clifford, 1988). Deborah Doxtator, historienne et muséologue Kanien'kehá:ka, démontre l'inscription de ces stéréotypes et de leurs expressions culturelles dans les dispositifs de contrôle et de dépossession des peuples autochtones, dont la représentation échappe à leur contrôle : « *They are designed to influence not only how society views certain groups, but also attempt to control how people see themselves* » (Doxtator, 1992, p. 14). Ce paradigme a justifié une collecte sauvage de restes humains, d'artefacts, d'objets funéraires, de pratiques culturelles, de connaissances, de mémoires, sans aucun contrôle de la part des autochtones par la suite sur leur usage, leur présentation et leur circulation dans le monde muséal, scientifique et culturel. Leur présumée disparition facilite cette appropriation, et aboutit à une véritable invisibilisation institutionnelle des individus, au profit de la construction visuelle d'une altérité spécifique (Clifford, 1988; Doxtator, 1996). Ces paradigmes historiques, particulièrement ceux enracinés dans le déni de l'historicité et de la contemporanéité des peuples autochtones, sont de ce fait un premier enjeu dans le projet critique de réécriture historiographique mené par des intellectuel.le.s autochtones (H. L. Igloliorte, 2012). Ainsi, *Oubliées ou Disparues* intègre les œuvres de Diane Robertson (1960-1993; Mashteuiatsh, nation ilnue), artiste contemporaine autochtone pionnière. Les études de corps présentées s'inscrivent dans une carrière prolifique prenant place dans les années 1980 et coupée subitement à la mort de l'artiste. Ces œuvres sont alors, à l'image de plusieurs œuvres de l'exposition, témoins de l'engagement continu des artistes dans de nouveaux médiums et des nouvelles filiations qui se construisent. Elles démentent alors le déni de contemporanéité auquel a dû faire face la création autochtone, enfermée jusqu'à récemment dans une vision objectifiante et passiste aux dépens de la reconnaissance de la vitalité et de l'innovation artistiques (Uzel, 2017).

Une installation par une artiste anonyme s'attarde ainsi sur les liens de causalité qui peuvent être tissés entre invisibilité institutionnelle des femmes autochtones et leur victimisation. *Disparition institutionnalisée* (2015) est constituée d'une

série de reproductions de tableaux d'artistes allochtones du 19^{ème} et début 20^{ème} siècle représentant des femmes autochtones et affublés de titres généralement génériques (*Jeune Indienne*, ou encore *Veuve Indienne*¹). Ces reproductions sont autant de témoins d'une histoire dans l'art de l'aliénation des corps, de l'absence des voix et de la suppression des identités. La commissaire Sylvie Paré exprime ainsi cette aliénation amnésique :

En amorçant ma recherche pour cette exposition, j'ai constaté combien les termes génériques comblent les vides laissés par l'histoire. Une succession infinie de titres tels que L'Indienne, Portrait d'une Indienne, Les jeunes Indiennes... défilent sur les fiches. À défaut d'en savoir plus sur ces femmes, les espaces blancs jouent pleinement leur rôle : celui de contraindre à la non-existence la contribution monumentale des femmes autochtones à l'histoire des Amériques.

”

Dans *Disparition institutionnalisée*, les reproductions d'œuvres surplombent une série de crochet reproduisant un mur de vestiaire. Des petites plaques de cuivre au-dessus de chaque crochet offrent le nom d'une femme victimisée. Sous le nom de Loretta, un sac de sport sale est suspendu. Un texte, exposé au milieu des reproductions d'œuvres, fait froid dans le dos par la compréhension qu'il offre de ce sac. Il s'inspire de l'ouvrage *Sœurs volées, enquête sur un féminicide au Canada*, d'Emmanuelle Walter (2014) :

Moi, Loretta, j'avais 26 ans et j'étais enceinte depuis trois mois. J'étais Inuk (Inuite) et j'étudiais à l'Université St-Mary, à Halifax, à 2000 kilomètres de ma petite ville natale du Labrador. J'écrivais une thèse sur les femmes autochtones disparues et assassinées. J'ai été tuée, pense la police, le 13 février, soit le jour de la remise d'une pétition de 23 000 signatures réclamant une enquête nationale, et la veille des marches commémoratives annuelles à travers le pays. [...] mon corps a été retrouvé au Nouveau-Brunswick treize jours après ma disparition dans un sac de hockey couvert de neige, au bord de l'autoroute transcanadienne.

”

1. Les œuvres exposées sont les suivantes : Joseph Légaré, *Martyre de Françoise Brunon-Gonamihatenha*, 1828; Edmond LeMoilne, *L'indienne*; Théophile Hamel, *Jeunes indiennes à Lorette*, 1865; John Young Johanson, *Indienne au marché Bonsecours*, Montréal, 1906; John Raphael Smith, d'après John Wright, *La veuve indienne*, 1902; Joseph Légaré, *Le désespoir d'une indienne*, entre 1844 et 1848; Eugène Hamel, *Akwonessen*, 1906.

L'oubli peut ainsi se cacher derrière les représentations, particulièrement les représentations aliénantes des femmes autochtones. Partie intégrante de l'histoire coloniale du Canada, elles impliquent l'oubli du nom, de l'individu, au profit d'archétypes. Ces conceptions historiques déshumanisent les individus, légitiment la violence coloniale, informent et accompagnent les représentations contemporaines, principalement les représentations médiatiques ayant souvent traité les disparitions et les meurtres des femmes et filles autochtones avec laxisme (Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées, 2019). Une invisibilisation dénoncée par Marie-Andrée Gill dans son texte d'introduction à l'exposition, où elle lie invisibilisation et fragilisation :

L'image de la femme autochtone telle qu'inventée par la colonisation est restée accrochée aux têtes, comme tous les clichés de la méconnaissance. Femmes libres, femmes aimantes, enveloppent de leur chaleur des millénaires de culture et de soins, étaient vues comme simplement belles et dociles, sans foi ni loi : elles ont été désincarnées. Cette image objectivée est restée, et a abouti à une inévitabilité : la fragilisation. De ces constats historiques est resté ce qu'on voit aujourd'hui, un désastre familial et collectif : les mères, les amies, les sœurs, Aknessen, Zitya, Tina, Marie... oubliées ou disparues.

”

Célébrer les matrimoines

L'artiste Sylvie Bernard (Wôlinak, nation abénakise) s'engage ainsi dans la commémoration de femmes de sa communauté qui furent traitées par cette amnésie historienne. Ses deux œuvres présentées, *Vêtement – sculpture portable* et *Croix – sculpture portable*, font partie d'une série de 60 sculptures portables dédiées à 60 femmes sans noms. La série *Les noms-dits* est ainsi partie de l'étude par l'artiste des *Actes de sépultures des Abénakis de Wôlinak (1719-1899)*, souvent seule trace restante de l'existence des membres de sa communauté. Cherchant alors à réécrire l'histoire de ces 60 femmes inhumées sans nom, Sylvie Bernard « tisse l'oubli » dans des sculptures qui font appel au savoir dont elle se perçoit comme l'héritière et qui la lie dans la connaissance et la matérialité aux femmes des décennies et siècles précédents.

Cette continuité des savoirs informe l'ensemble de l'exposition. Effectivement, tel qu'il est souligné non seulement dans l'exposition mais aussi dans le rapport de l'Enquête Nationale sur les femmes et les filles disparues et assassinées, la perte des savoirs et des savoir-faire s'inscrit dans les violences coloniales, passées et actuelles, menaçant la sécurité culturelle des femmes et des filles autochtones en portant atteinte à leur droit à la culture et à leur capacité de pratiquer et de transmettre (Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées, 2019). Un exemple frappant, parmi d'autres, de cette

violence est l'interdiction des pratiques et du port de vêtements marquant l'identité culturelle par la Loi sur les Indiens entre 1876 et 1951 (Henderson, 2018). L'exposition explore ainsi les enjeux reliés à la transmission culturelle par la célébration des mémoires et des patrimoines technologiques des Premiers Peuples. Les œuvres sélectionnées vont de la vannerie au film et toutefois se répondent l'une à l'autre en explorant des expériences partagées de souffrance et de survivance. Leur assemblage illustre ce désintérêt pour marquer des catégories, que ce soit entre art et artisanat ou entre tradition et innovation, un désintérêt renforcé par la diversité des espaces ayant accueilli l'exposition. La continuité culturelle ainsi revendiquée permet de construire un régime particulier d'historicité, défini par Heather Igloliorte et Carla Taunton comme : « a diachronic project of linking past and present. » (2017, p. 5). Ainsi, Lise Bibeau et Annette Nolett (Odanak, nation abénakise) proposent un hommage aux générations précédentes :

*Hommage aux femmes abénakises, nos mère et nos grands-mères
qui ont assuré la survie de leurs familles pendant plus d'un siècle en
maniant de leurs mains agiles le frêne et le foin d'odeur.
Nous leur offrons ce cèdre, don de notre Terre-Mère.*

”

Wanilijh8jik Phanemok (2015) est un panier tissé en frêne noir, en cordes de coton et en foin d'odeur, rempli de branches de cèdre, en don aux générations les ayant précédés et ayant assuré la transmission des techniques utilisées. Diane Blacksmith propose une réflexion similaire avec l'installation *Châle de Kukum* (2015), qui met en valeur un vêtement multigénérationnel et les savoirs derrière sa production :

*Des générations de femmes ilnues ont porté le châle en tissus écossais.
J'ai tanné et travaillé le cuir pour en fabriquer un en hommage à
l'amie que j'ai perdue. Je l'ai fait en son honneur, pour elle, pour nos
grands-mères et pour les femmes disparues.*

”

Le châle est suspendu à une grande branche de bouleau qui a l'air de jaillir d'un coin de sa salle. S'inscrivant dans une mémoire matrimoniale, vivante et innovante, Blacksmith peut ainsi porter hommage par le geste de création et par l'acte d'exposition.

En guise de conclusion : transformer les espaces

La vitalité culturelle et la réécriture historiographique sont ainsi deux enjeux qui touchent non seulement la production artistique mais aussi, et peut-être

surtout, son exposition, d'où l'importance du travail mené par les commissaires autochtones dans leurs pratiques et leurs écrits. Doxtator réclame ainsi une réécriture historiographique par les Autochtones eux-mêmes afin de se réapproprier l'autorité sur leur passé : une forme de propriété qui en appelle à la responsabilité de chacun, ce qu'elle exprime par la plurivocalité du verbe 'to own' :

Aboriginal peoples in Canada over the past decade have experienced an increasing need to understand and, once again, to own our cultural past, present, and future. I've been thinking a lot about the verb 'to own'. It boils down to a notion of owning as property, but that's not really all the word means. It's certainly not what I mean. I'm talking about owning who we are (...) What I mean is that you own the responsibility of who you are and what you belong to. It's a slow realization that you have a responsibility to participate, and that this is the responsibility given to you as an aboriginal person

(Doxtator, 1996, p. 56).

”

Le Canada, dans la deuxième moitié du vingtième siècle, et plus particulièrement à partir des années 1990, a vu l'émergence et la consolidation d'un mouvement de renégociation des relations entre musées et peuples autochtones. Plusieurs décennies de revendications des droits des peuples autochtones ont effectivement rendu possible le développement d'un corpus rhétorique et visuel défendant la souveraineté autochtone afin de restaurer l'autonomie culturelle, intellectuelle et politique de ces peuples. Ce projet de restauration constitue ainsi un vaste mouvement de décolonisation, mis en place par les communautés autochtones, et touchant toutes les institutions ayant un impact sur leur vie et leurs représentations (Smith 1999 ; Alfred, 2008 ; Clifford, 2013). Le monde du pa/matrimoine et des musées a ainsi dû accepter ses responsabilités pour le rôle joué par les institutions muséales dans la colonisation et l'assimilation forcée des peuples autochtones (Phillips, 2011). De ce fait, le déni d'une contemporanéité de la création autochtone, de toute forme d'historicité en fait, a poussé les artistes autochtones à prendre en main et créer par eux-mêmes des opportunités de diffusion, en se faisant galeristes et commissaires. Ainsi, en 1962, Doug Cranmer, artiste et sculpteur kwakwakawa'k, ouvre à Winnipeg la Talking Stick Gallery afin d'avoir la possibilité de s'exposer. Cette galerie ferme malheureusement ses portes en 1967, mais quelques années plus tard c'est au tour de Daphne Odjig, artiste anishinabe, d'être exacerbée de la réception qu'elle rencontre dans le monde de l'art. La New Warehouse Gallery, fondée en 1971, devient ainsi un espace central de représentation pour les artistes contemporains autochtones, un lieu de rassemblement et d'échange essentiel à l'inclusion et la diffusion des artistes. Deux ans plus tard, Daphne Odjig s'associe avec Norval Morisseau pour fonder la Professional Native Indian Artists Incorporation,

qui répond alors au besoin d'un réseau de soutien et d'information des artistes autochtones contemporains (Isaac, 2016; Logan, 2004; Martin, 2004). Plusieurs générations de praticien.ne.s vont ainsi marquer leur présence non seulement en tant qu'artistes, mais aussi en tant que théoricien.ne.s et commissaires, favorisant les carrières de leurs collègues. Joane Cardinal-Schubert, artiste kainaiwa et commissaire, témoigne ainsi sur les années 1970 et 1980 :

As artists, we have kicked down doors having to assume dual roles of curators and historians lobbying with governments, educational institutions, funding agencies, galleries and even our relatives, friends and peers. Some of us never returned to being full-time artists, remaining locked in a needed service for our own people
(Cardinal-Schubert, 2004).

”

Sylvie Paré est elle-même artiste et muséologue et travaille, entre autres, pour le Jardin des Premières Nations au Jardin Botanique de Montréal. Elle exprime aussi ce besoin de faire acte de présence pour d'autres artistes autochtones :

Souvent les conservateurs ou les conservatrices [autochtones] sont des artistes. Ils ont fait un cheminement un peu comme moi (...) Le fait qu'il y a eu tellement de portes à ouvrir, et souvent les portes n'étaient pas ouvertes, à un moment donné tu as envie de donner à ceux qui te suivent, en quelque sorte aux autres générations. Tu te dis : « (...) Je suis aussi bien de m'occuper de la génération qui s'en vient, et de voir ce qu'on peut faire ensemble, peut-être aurons-nous plus de poids. » (2018) ¹

”

Malgré ces portes enfoncées au cours des 60 dernières années, d'importants défis demeurent encore aujourd'hui, que ce soit dans les formations offertes, les opportunités professionnelles ou encore le développement de projets dans diverses institutions (Isaac, 2016). L'inclusion même de praticiens autochtones dans les institutions problématise le potentiel du musée comme un espace d'accueil viable (Tanguay & Kaine, 2018). Un commissariat qui s'identifie comme un commissariat engagé autochtone va alors tenter de transformer les modalités discursives et expographiques qui canalisent la diffusion de l'art contemporain, en espérant que l'engagement des institutions et du public perdure au-delà de l'exposition.

1. Entretien avec l'auteure, 25 septembre 2018.

Références

- Alfred, T. (2008). *Peace, Power, Righteousness : An Indigenous Manifesto* (2 édition). Don Mills; New York: Oxford University Press.
- Cardinal-Schubert, J. (2004). Flying with Louis. Dans L.-A. Martin (Éd.), *Making a noise ! Aboriginal perspectives on art, art history, critical writing, and community* (p. 26-49). Banff: Banff Centre Press.
- Clifford, J. (1988). *The predicament of culture: Twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Clifford, J. (2013). *Returns: Becoming indigenous in the twenty-first century*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Doxtator, D. (1992). *Fluffs and feathers: An exhibit on the symbols of Indianness. A resource guide*. (Rev. ed). Brantford, Ontario: Woodland Cultural Centre.
- Doxtator, D. (1996). The implications of Canadian nationalism for Aboriginal cultural autonomy. In *Curatorship : Indigenous perspectives in post-colonial societies: proceedings* (p. 56-76). Ottawa: Canadian Museum of Civilization; Commonwealth Association of Museums; University of Victoria.
- Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées. (2019). *Réclamer notre pouvoir et notre place : Le rapport final de l'enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées*. Page consulté le 16 novembre 2019, <https://www.mmiwg-ffada.ca/fr/final-report/>
- Henderson, W. B. (2018). Loi sur les Indiens. In *The Canadian Encyclopedia*. Page consulté le 16 novembre 2019, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/loi-sur-les-indiens>
- Igloliorte, H. (2012). « Pas de colonialisme dans notre histoire. » Les pratiques de décolonisation dans l'art indigène. Dans H. Igloliorte, B. L. Croft, & S. Loft (Eds.), *Decolonize me/ Décolonisez-moi* (p. 28-37). Ottawa: Ottawa Art Gallery.
- Igloliorte, H., & Taunton, C. (2017). Introduction : continuities between eras: Indigenous Art histories / Introduction : continuité entre les époques : histoires des arts autochtones. *RACAR*, 42(2), 5-12.
- Isaac, J. L. (2016). *Decolonizing curatorial practice : acknowledging Indigenous curatorial craxis, mapping its agency, recognizing its aesthetic within contemporary Canadian Art*. Mémoire. University of British Columbia, Vancouver.
- La Boîte Rouge Vif. (s. d.). *Oubliées ou disparues*. Page consultée le 16 novembre 2019, <http://oublieesoudisparues.ca/wp/>

- Logan, J. (2004). It's not just noise. Dans L.-A. Martin (Éd.), *Making a noise ! Aboriginal perspectives on art, art history, critical writing, and community* (p. 72-82). Banff: Banff Centre Press.
- Martin, L.-A. (2004). Making a Noise in this (Art) World! Dans L.-A. Martin (Éd.), *Making a noise ! Aboriginal perspectives on art, art history, critical writing, and community* (p. 16-23). Banff: Banff Centre Press.
- McCall, S., & L'Hirondelle Hill, G. (Eds.). (2015). *The land we are : Artists and writers unsettle the politics of reconciliation*. Winnipeg: ARP Books.
- Moran, R. (2015). Commission de vérité et réconciliation du Canada. In *L'Encyclopédie Canadienne*. Page consulté le 16 novembre 2019, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/commission-de-verite-et-reconciliation-du-canada>
- Musée de la Civilisation. (2018, mai 22). *Oubliées ou disparues : Akonessen, Zitya, Tina, Marie et les autres. Musée de la Civilisation de Québec*. Page consulté le 16 novembre 2019, <https://www.mcq.org/fr/communique-presse?id=741900>
- Phillips, R. B. (2011). *Museum Pieces : Toward the Indigenization of Canadian Museums*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Réseau pour la stratégie urbaine de la communauté autochtone à Montréal. (2019). *Trousse d'outils pour les alliées aux luttes autochtones*. Page consulté le 16 novembre 2019 https://gallery.mailchimp.com/86d28ccd43d4be0cf11c71a1/files/84889180-9bfo-46f2-8deo-dc932e485013/FR_Ally_email.pdf
- Rice, R. (2018). Curator's Statements / Réflexions des commissaires. *RACAR*, 43 (2), 106.
- Robinson, D., & Martin, K. (2016). The Body is a Resonant Chamber. In D. Robinson & K. Martin (Eds.), *Arts of engagement : taking aesthetic action in and beyond the Truth and Reconciliation Commission of Canada* (p. 1-20). Waterloo, Canada: Wilfrid Laurier University Press.
- Smith, L. T. (1999). *Decolonizing methodologies: research and Indigenous peoples*. London: Zed Books.
- Tanguay, J., & Kaine, É. (2018). Créativité et muséologie autochtone : Dialogue entre conservateurs-artistes autochtones d'Australie et du Québec. *Recherches amérindiennes au Québec*, 48(1-2), 175-181.
- Uzel, J.-P. (2017). Déni et ignorance de l'historicité autochtone dans l'histoire de l'art occidentale. *RACAR*, 42(7), 30-41.
- Walter, E. (2014). *Sœurs volées : Enquête sur un féminicide au Canada*. Montréal, Qc: Lux Éditeur.

Observer les musées : penser la muséologie au futur

Olivia Guiragossian

Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, CERLIS -
Paris, France

RÉSUMÉ

Dans un débat où la question des formes futures de la muséologie émerge, les observatoires de musées constituent un angle d'approche pertinent, s'inscrivant dans une perspective dynamique et évolutive, à la jonction des préoccupations passées, présentes et futures du champ muséal. Force est de constater que ce champ d'étude est relativement invisible et que la vision de la muséologie comme étude de la relation de l'Homme avec son environnement semble réfractaire à une approche numéraire et chiffrée. Cette absence de réflexion sur les méthodes de l'observation fait écho à un manque de connaissance du champ muséal. Les statistiques connues sur les musées, généralement étudiés sous l'angle de la fréquentation des publics, ne reflètent en l'état actuel ni la complexité du monde muséal, ni son évolution dynamique, rarement son contexte environnemental. En nous interrogeant sur la production de connaissances sur le musée – mais hors de lui – nous en esquisserons ici les principaux enjeux afin d'appréhender de potentielles pistes d'évolutions pour la muséologie.

Mots-clés : Observatoires, musées, muséologie, méthodologie, définition, futur, population, public, data

ABSTRACT

Observing museums: thinking museology in the future

In a debate in which the question of future forms of museology is emerging, museum observatories constitute a relevant approach, from a dynamic and evolving perspective, at the junction of past, present and future concerns of the museum field. It must be noted that this field of study is relatively invisible and that the vision of museology as a study of the relationship between Man and his environment seems refractory to a quantified approach. This lack of reflection on observation methods reflects a lack of knowledge of the museum field. Known statistics on museums – generally studied in terms of audience attendance – do not reflect the current state of the museum world, its dynamic evolution and rarely its environmental context. By asking ourselves about the production of knowledge about the museum – but outside it – we will sketch out here the main challenges in order to understand potential avenues of development for museology

Keywords: Observatories, museums, museology, methodology, definition, future, population, public, data



Comment envisager le futur de la muséologie ? Aussi « relativement récente » que l'institution qu'elle se donne pour objet d'étude (Pomian, 1987), cette discipline est le fruit de siècles d'évolution d'une réflexion sur les pratiques et le rôle des musées, adossée à une transformation effective du champ muséal (Desvallées & Mairesse, 2005). Aujourd'hui, ce ne sont plus les musées qu'elle investit, mais les universités et les forums académiques internationaux (Brunlon Soares, 2015), cristallisant le fossé entre théorie et pratique, entre monde scientifique et monde professionnel. Et dans un sens, si la conception de la muséologie comme discipline scientifique a fait – et fait encore – débat (Deloche, 2015), face aux risques grandissants d'une rupture entre muséologie et musée, c'est aujourd'hui tout le processus de production de connaissances qui doit être remis en perspective.

Dans ce cadre particulièrement porteur pour les questions de méthodologie, les observatoires de musées constituent un espace de recherche pertinent, s'inscrivant dans une perspective dynamique et évolutive, à la jonction des préoccupations passées, présentes et futures du champ muséal. Ce domaine d'étude est pourtant relativement invisible, peu maîtrisé du moins par les chercheurs en muséologie. D'une part parce que les compétences mobilisées s'éloignent des formations universitaires traditionnelles, mais aussi car la vision de la muséo-

logie comme étude de la relation de l'Homme avec son environnement semble réfractaire à une approche numéraire et chiffrée. Les conséquences sont fondamentales et cette absence de réflexion sur les méthodes de l'observation fait écho à un manque flagrant de connaissance du champ muséal. Les statistiques connues sur les musées – généralement étudiés sous l'angle de la fréquentation des publics, mettant en avant une focale centrée sur les musées « superstars » (Frey & Meier, 2006) – ne reflètent en l'état actuel ni la complexité du monde muséal, ni son évolution dynamique, rarement son contexte environnemental. Elles posent finalement la question de l'appréhension – fractionnée – que nous avons du phénomène muséal. Peut-on réellement se contenter de cette vision partielle pour le comprendre ?

Il est nécessaire alors de s'interroger plus précisément sur la manière dont ces savoirs et ces données sont construites. Les observatoires, instruments d'analyse et d'interprétation au cœur des sciences sociales, constituent des dispositifs ambivalents, au croisement de l'élaboration des connaissances et des représentations d'une discipline (Le Marec & Belaën, 2012). En premier lieu, leur existence est justifiée par la nécessité de mettre en place des outils, des indicateurs, des tableaux de bords, des concepts, offrant une « photographie » du monde observé, et permettant de suivre la mise en œuvre d'une politique – quel que soit son niveau territorial – afin d'en évaluer les performances. Il s'agit donc d'un dispositif de représentation des enjeux économiques, politiques et sociaux des actions menées sur les territoires pour les pouvoirs publics, et donc primordial pour les autorités décisionnaires. Cependant, dans le même temps, les observatoires créent des savoirs et intègrent des problématiques liées à la diversité d'intérêt de la connaissance et aux modes de production des savoirs ; dans cet espace de recherche, leur existence n'est pas neutre et contribue à la normalisation et la hiérarchisation de cette diversité (Le Marec & Belaën, 2012). Appliqués à l'objet « musée », ils produisent ainsi des données le concernant, en définissant des populations précises, en circonscrivant des enjeux qui seraient majeurs pour leur compréhension et leur fonctionnement. Ils forment de fait des espaces de recherche liant musées et société.

Il est bien difficile pourtant de définir un ensemble complet d'observatoires de musées car rares sont les organismes qui se définissent comme tel. Certains dépendent des instances gouvernementales, d'autres d'universités, d'autres sont encore des bureaux indépendants, des associations ou des centres de coopération. Ces observatoires se constituent ainsi en une nébuleuse de lieux qui observent une ou plusieurs variables des pratiques culturelles. Et bien souvent, les musées sont intégrés dans une plus large étude des statistiques culturelles, constituant l'un des axes prioritaires des politiques européennes (Nuere, 2011). Cela nécessite donc d'identifier la spécificité de la statistique muséale, fondée sur une institution complexe et son expérience de visite, qui n'engendre pas les mêmes problématiques que les industries culturelles, basées sur la reproductibilité en masse de façon standardisée, des œuvres de l'esprit (Guibert, Rebillard & Rochelandet, 2016). Sous l'hétérogénéité des formats,

nous retrouvons les activités qui les caractérisent : la définition d'un objet d'étude, la méthodologie de production des données, par le biais souvent de questionnaires auto-administrés et d'enquêtes de terrain, la formalisation et la diffusion des résultats¹.

En nous interrogeant sur la manière dont les observatoires se sont emparés et s'emparent encore des problématiques du champ muséal, un ensemble de questions émergent : comment les observatoires et leurs problématiques nous permettent-ils de développer et de renouveler l'approche de la muséologie ? Quels sont leurs enjeux dans le domaine des musées et quel champ d'action cela dessine-t-il pour le futur de la recherche ? Dans un premier temps, nous tenterons de voir comment les observatoires participent de la définition d'une population muséale, dans une approche constructiviste. Cette étape est essentielle pour mettre en exergue les questions de diversité au sein du monde des musées, contribuant de fait à l'élaboration d'une représentation d'un champ de recherche, souvent donné comme acquis, rarement remis en question. Nous étudierons par la suite les évolutions possibles dans le champ de l'observation, au travers des indicateurs et des méthodes, investies par les tendances de la participation, de la collaboration et l'apparition des données massives (*Big data*), afin de comprendre comment la muséologie peut s'emparer de ces changements pressants, sociaux et technologiques, qui touchent le monde de la statistique. A travers le prisme de l'observation, et sans prétendre recenser toutes les méthodes et outils existants, nous souhaitons ainsi faire émerger quelques problématiques qui contribueront au développement de la muséologie dans – et pour – le futur.

Définir le musée : une « population » à analyser

Observer donc, mais observer quoi ? Le musée peut être assimilé à une véritable population et sa définition va former le soubassement principal des études d'observation². Il ne s'agit cependant pas d'en extraire l'essence, le rôle et les fonctions, mais bien un ensemble de critères caractéristiques de cette forme « non stable » (Desvallées & Mairesse, 2005). La problématique des contours du musée est une véritable question, assez peu soulevée, sinon mentionnée, mais rarement abordée dans toute sa complexité, notamment au regard des recensements de musées et de l'évolution de l'institution. Au-delà de son application,

1. Nous prenons ici en considération essentiellement des organismes ou institutions qui produisent des données spécifiquement sur les musées et émettent des outils de communication pouvant les restituer au sein de l'espace public et politique. Cette approche se développe non seulement à l'échelle de la France, mais également internationale afin d'établir des points de comparaisons parlants.

2. Cette notion de « population » s'applique d'abord dans le champ de la statistique, en tant qu'ensemble d'éléments caractérisés par un critère permettant de les identifier sans ambiguïté. Néanmoins le terme peut également être emprunté à la démographie : si cette idée peut être discutée au regard du musée, qui n'est pas une entité biologique mais une production de l'Homme, elle peut se justifier par la création de différents groupes au sein d'une population, le dynamisme de ces groupes et leur ancrage territorial et territorial qui nécessitent d'en étudier le développement.

cette définition du musée pose la question bien plus épineuse des contours du champ muséal, dont les limites sont mouvantes. Par ce biais, transparait la question centrale de la reconnaissance de la diversité des musées dans le monde.

Ceci n'est pas un musée

Depuis des décennies, le musée est régulièrement enclin à un processus de définition et de redéfinition, qui témoigne de son adaptation à son environnement (Goode, 1895). Pourtant celui-ci n'est ni anodin, ni aisé à mettre en place. Il est certainement plus simple de définir le musée « en négatif – par ce que l'on considère qu'il n'est pas ou ne doit pas être – ou par cercles concentriques – par ce que l'on considère qu'il peut éventuellement être, doit être, pourrait être » (Botte, Doyen & Uzlyte, 2017, p.17) que d'en établir une définition concise et déterminée. Toutes les définitions existantes, mises en place par les Etats ou les associations de professionnels – la plus répandue restant à ce jour celle donnée en 2007 par le Conseil International des Musées (ICOM) – en soulignent la difficulté, tant cet objet est complexe, multiforme et multifonctionnel. Pourtant les enjeux d'un renouvellement de définition sont réels et palpables, ils s'étalent sur des problématiques de législation – et par extension de financement, de géopolitique ou encore de société. La plupart des pays ont établi par le biais de leurs textes législatifs ou de leurs organisations internationales des définitions du musées (Mairesse & Desvallées, 2005), répondant ainsi à cette question un peu naïve : « qu'est-ce qu'un musée ? ». Car finalement, quand nous parlons de l'augmentation spectaculaire des institutions muséales dans le monde : 22 000 musées en 1975, 49 000 en 2004 et « plus de 55 000 » de nos jours (De Gruyter Saur, 2019), de quoi s'agit-il réellement ? Ces chiffres sont-ils même justifiés et plausibles ?

D'un point de vue historique, la préoccupation d'un recensement des musées n'est pas récente et permet une relecture pertinente de l'évolution des institutions muséales au cours des deux derniers siècles. On compte moins d'une trentaine d'établissements proches de la forme moderne du musée à la veille de l'ouverture du Musée du Louvre (1793), principalement en Europe (Pomian, 1995). Au XIX^e siècle, en France, on peut étudier le développement des institutions muséales sous quatre périodes :

[...] vers 1815, ils étaient une trentaine ; vers 1870, environ 200 ; vers 1890 ; environ 300 ; vers 1914, environ 550. (Pomian, 1994, p. 356)

”

Ces chiffres, approximatifs, issus de plusieurs rapports¹ sont évidemment à relativiser. Comme l'indique Krzysztof Pomian, ils dépendent de la définition

1. Krzysztof Pomian mentionne notamment les rapports suivants :

Lapause H. (1908). *Rapport présenté au nom de la Commission [chargée d'étudier toutes les questions rela-*

du musée alors considérée. Ils permettent néanmoins de dégager une tendance, montrant qu'en France, la seconde moitié du XIX^e siècle apparaît comme la « grande époque de la multiplication des musées ». Déjà, à l'échelle internationale, les comparaisons sont délicates, avec l'Empire allemand dont on connaît le nombre de collections publiques (220 vers 1880) ou la Grande Bretagne (240 musées vers la fin des années 1880) (Pomian, 1994). Plus développés et systématisés, ces enjeux existent toujours aujourd'hui.

En France, actuellement, la majorité des statistiques muséales sont produites par le Ministère de la Culture, autour de deux services (le Département de la Politique des Publics, travaillant sur la base Muséofile et sur l'Observatoire des publics créé en 1989 ; le Département des Etudes de la Prospective et des Statistiques). S'il fait état aujourd'hui de 1219 musées de France, la population étudiée est restreinte aux institutions conformes à la loi du 4 janvier 2002¹, qui supposent pour être ainsi accréditées la présence d'une collection et la mise en place d'un inventaire ; la mise en place d'un projet scientifique et culturel ; un engagement sur les missions de conservation, d'acquisition, de d'étude ; la présence d'un personnel scientifique et la présence d'un service éducatif. Cet ensemble de conditions, donnant lieu à une reconnaissance gouvernementale, dessine les contours d'une population singulière.

Sur cet échantillon – dont on se rend bien compte qu'il ne permet qu'une approche partielle des musées en France, des questions techniques se posent. Il ne suffit pas de donner une liste de conditions, mais de penser la définition de la population muséale en termes d'opérationnalité. Doit-on prendre par exemple en compte le musée comme unité administrative ? Ou comme un site, avec une adresse définie ? Le cas du Musée des Arts Décoratifs (MAD) est significatif : composé de trois entités (Musée des Arts Décoratifs, Musée de la Mode et du Textile, Musée de la Publicité) mais seulement d'un site, on en retrouve trois entrées distinctes dans la liste des Musées de France. Autre exemple : que signifie la permanence d'une collection ? Un musée qui vient d'ouvrir ne peut prouver la permanence de son existence, de même que la longévité d'un musée ne permet pas d'établir sa permanence dans le futur (Waltz, 2017). De même, à partir de quel volume horaire ou de journées d'ouverture peut-on considérer qu'une institution est « ouverte au public » ? Ces questions

tives à l'organisation des musées de province et à la conservation de leurs richesses artistiques], Paris ; De Chennevières P. (1878). *Rapport adressé à M. le Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts sur l'administration des arts*, Paris ;

Guédry T. (1889). *Musées de France et collections particulières*, Paris ;

Georgel C. (1994), De l'art et de la manière d'enrichir les collections. Dans C. Georgel (1994). *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*. Paris : Réunion des musées nationaux.

1. D'après la loi n°2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France, « L'appellation « musée de France » peut être accordée aux musées appartenant à l'Etat, à une autre personne morale de droit public ou à une personne morale de droit privé à but non lucratif. Est considéré comme musée, au sens de la présente loi, toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public. »

se posent sur un ensemble de critères : unité d'observation, profil économique, indépendance financière et subventions de l'Etat, notion de permanence, rôle social du musée, accès au public, activité d'acquisition. Il existe donc une étape de questionnements nécessaire pour bien comprendre les ressorts du recensement des musées et la mise en place de critères définissant une population : celle de la conceptualisation et de la mise en opération de cette définition.

Dans l'optique d'une approche internationale, si ce travail n'est pas fait en amont, il ne pourra s'agir que d'un travail d'harmonisation des données. La dynamique à l'œuvre aujourd'hui dépasse pourtant la compilation des données nationales et porte sur la mise en place d'une grille d'analyse commune, prenant en compte ce travail d'opérationnalisation des définitions et des spécificités des législations nationales dans lequel elles sont développées. C'est le cas pour EGMUS (*European Groups on Museums Statistics*) qui a amorcé des réflexions préliminaires lors de sa réunion annuelle à Bucarest (2019), mais également du programme Ibermuseos mis en place par l'Observatoire des Musées Ibéro-Américains dans le cadre du projet de Registre des musées ibéro-américains (2013). Dans ce dernier cas, par un procédé de restriction des critères, les populations muséales prises en compte sont modifiées, plus restreintes, à l'échelle transnationale. A titre d'exemple, on ne compte dans ce registre que 245 musées pour l'Argentine alors que le gouvernement en déclare 1017, ou 55 pour le Pérou qui en annonçait initialement 371. Dans les deux cas, il devient évident que la définition de dénominateurs communs s'inscrit dans un processus de négociations, nécessitant une connaissance aguerrie du secteur muséal. A plusieurs titres, le musée ne s'envisage donc plus comme une entité abstraite, mais comme un ensemble de populations, renouvelant ainsi les approches possibles du champ muséal.

Métamorphoses et mutations : temps des musées, temporalité de la recherche

Les musées naissent, vivent et meurent. Parfois ils se transforment, se métamorphosent, et ces mutations ne sont pas sans impact sur le champ muséal. Comment envisager cette évolution dans les instruments d'observation ? L'observatoire s'inscrit dans un rapport temporel complexe : le temps de l'observation doit être ramené au temps d'existence de l'objet d'étude. Cette approche dynamique est éloquent au regard du processus de définition du musée. S'il est considéré en premier lieu comme une « institution permanente », il ne cesse pourtant de se construire et de se transformer, objet de multiples évolutions et mutations qui s'opèrent en fonction des changements de la société et des besoins de l'Homme. De manière effective, les musées peuvent « changer de nom, de lieu, de territoire de référence et seules demeurent les collections qui sont soumises à une relecture complète » (Chevallier, 2013, p. 11) mais ils peuvent également changer de projet muséal, en instaurant une relecture de leurs espaces.

Cette question de la temporalité influe non seulement sur le temps de l'observation, mais pose la question du choix du format de présentation des données, car une base de données figée, même réactualisée, ne fournira forcément pas les mêmes informations qu'une base de données évolutive, intégrant la notion de changement. La base Muséofile, produite par le Service des Musées de France, est assez significative de cette problématique : la première version – sous forme d'une liste des Musées de France, auxquels sont associés une fiche technique, et d'une cartographie – n'a pas été actualisée jusqu'en 2018. On pouvait alors y trouver alors sur les 70 entrées concernant la ville de Paris, 5 musées fermés (soit définitivement ou relocalisés comme le Musée national des Traditions Populaires dont les collections ont été transférées au MuCEM) et 11 institutions ne bénéficiant pas – ou plus – de l'appellation « Musée de France », soit un taux d'obsolescence des données de 22%. Si le projet de la base est actuellement en cours d'actualisation, on peut s'interroger sur sa pertinence : va-t-on garder la mémoire de ces modifications ? Comment les retranscrire ? Que disent-elles de l'évolution du domaine muséal ?

Le temps de la recherche est un temps long, qui semble parfois contraire à l'évolution des musées. Il existe par ailleurs un biais technologique non négligeable dans cette approche : il est plus facile d'actualiser des données numériques, que des répertoires ou des guides touristiques. Cependant si ceux-ci conservent pendant longtemps la trace de l'obsolescence des données, ils permettent de conserver les traces passées de cette histoire des musées. Une histoire parfois faite de modifications et de fermetures, qui peut permettre d'obtenir une vision en négatif du monde des musées. De manière générale, cette dynamique du changement va nécessiter un outil évolutif, intégrant cette notion de métamorphose pour permettre une compréhension globale du phénomène muséal.

La diversité muséale en question

Que ce soit au sein ou à l'extérieur de la population muséale définie par les observatoires, la mise en place de catégories caractérisant les musées, leur forme et leurs thématiques, est certainement un enjeu primordial, produisant une vision de la diversité muséale. Par extension, les catégories de musées investissent à la fois les problématiques inhérentes au projet muséal, de la communication de leur existence auprès des publics aux comportements de visites supposés. Ce n'est pas une nouveauté : il n'existe actuellement pas de consensus concernant ces typologies. Si la classification de George-Henri Rivière (musées d'art, musées des sciences de l'Homme, musées des sciences de la nature, musées des sciences et des techniques, musées multidisciplinaire et interdisciplinaire) est reprise par Gob et Drouguet (2010), il existe des classements différents, présentés par Ambrose et Paine (2012), Dean et Edson (1994), ou encore Zubiaur Carreño (2004). A la jonction de l'histoire des sciences et des savoirs et des pratiques muséales, ces typologies permettent de créer des regroupements mentaux et d'affiner les mouvements des populations muséales.

Ce qui nous intéresse ici, c'est le fait que le périmètre de l'observation forme des espaces de vide qui délaissent les expériences muséales sortant des cadres institutionnalisés, ce qui a évidemment un impact sur une approche mondiale du phénomène muséal. Réinterrogeant les critères du musée, de nouvelles catégories émergent, formant des populations « déviantes ». En première ligne, l'aspect central de la collection invisibilise les formes du musée qui n'en possèdent pas. Rappelons que, précurseur dans le champ de la Nouvelle Muséologie, l'écomusée, qui témoignait d'un intérêt sans faille pour le lien communautaire et territorial (Rivière, 1989) ne nécessitait aucune collection préalable à sa création. Le concept développé à partir de 1974 était celui d'un musée-territoire, constitué par un ensemble d'antennes, de parcours au sein du territoire, de manière théorique, d'un musée véritablement lié au fonctionnement de sa communauté : le musée pensé pour et par la population. Et pourtant, les écomusées font partis de ces formes nouvelles du musée qui ont souffert d'un déficit de reconnaissance à leur création, puisqu'« un musée sans collection n'est pas un musée » (Debary, 2002). Pourtant ce modèle s'est développé pendant plus de 50 ans dans le monde (De Varine, 2017). Aujourd'hui encore, le programme gouvernemental lancé par le Brésil sur les Pontos de Memoria (OEI & IBRAM, 2016) conçu comme un ensemble d'actions et d'initiatives de reconnaissance et de valorisation de la mémoire sociale, fait écho à cette logique. Ainsi, se déploie une dimension humaine et vivante au sein de l'institution muséale. Les musées de la personne, les centres d'interprétation ou mêmes les centres de sciences, ne mériteraient-ils pas d'être intégrés au sein de la population muséale ? Quelle place donner aux musées virtuels ? Quid également des musées asiatiques où les musées peuvent se concevoir sans collections (Morishita, 2010) ?

Déconstruire pour mieux comprendre : réinterroger les données existantes sur les musées, fournies par les observatoires, et leur processus de production, est une étape essentielle aujourd'hui pour comprendre leur signification, intégrer le champ de la muséologie et ouvrir un champ des possibles pour nos connaissances sur les musées. En appliquant spécifiquement l'idée que le musée peut se construire comme une population profondément diversifiée, l'étude du champ muséal cristallise des lignes de force mais également de faiblesses. De manière irrémédiable, l'établissement de critères pour définir une population à étudier suppose d'en invisibiliser une partie, mais ce processus est nécessaire à bien des égards pour construire une vision globale du phénomène muséal à l'échelle mondiale.

Le renouvellement de l'observation : participation, collaboration, data

À la jonction entre le musée comme institution et l'observatoire comme espace de recherche, les transformations de la société interrogent à leur tour les comportements étudiés dans le champ muséal. Si l'on a écrit sur les modifications qui traversent le musée et ses pratiques, l'émergence de nouvelles tendances dans le monde de la recherche statistique, issues des mutations sociales et tech-

nologiques, s'applique à la production de données sur le musée et le muséal. La manière de penser la recherche - au niveau des indicateurs et des techniques de l'observation - et de la diffuser, sont destinées à évoluer. Par exemple, que ce soit l'apparition des *Big data* (Trendswatch 2014) et de l'*Open data* (Trendswatch 2015), elles sont prises en compte dans les évolutions possibles du muséal définies par le Center For the Future of Museums. Ces tendances - participation, collaboration, intégration des données massives - ne sont évidemment pas spécifiques au champ muséal, mais elles apparaissent avec force dans le champ d'action des observatoires, donnant lieu à des nouvelles politiques et stratégies. Modifiant le paradigme de l'accès aux données, elles ouvrent des perspectives renouvelées quant à leur production, leur exploitation et leur réutilisation, dans le domaine de la muséologie.

Du public comme indicateur au public-acteur

La grande majorité des statistiques muséales en France et dans le monde portent sur la fréquentation des musées, mettant en évidence la place du public au cœur du projet scientifique, dans une dynamique amorcée par le courant de la Nouvelle Muséologie dans les années 1980. Ainsi, qu'il s'agisse d'observer les variations de la fréquentation du nombre de visiteur à l'échelle d'une institution ou d'un territoire ou de l'analyse de leur diversité sociale, les études de publics sont devenues le principal indicateur de la vitalité du musée et un argument de légitimité auprès des autorités décisionnaires (Sepulveda-Koptche, 2010). Le choix des indicateurs dans les méthodes de l'observation n'est pas neutre : cette focale sur les publics s'inscrit dans la mise en place d'une politique affirmée de démocratisation culturelle. Pouvoir appréhender les pratiques de visite permet ainsi d'établir une politique construite des publics et d'élaborer ou de renforcer un projet culturel cohérent (Lehalle & Mironer, 1993) : le musée est ainsi perçu sous l'angle de la pratique des visiteurs, qui deviennent l'unité principale de mesure.

Il s'opère cependant un basculement dans cette perception du public : il ne représente plus une entité figée dans le temps seulement juxtaposée aux préoccupations des musées. Dans un mouvement de rassemblement et d'intégration de la population au sein des institutions muséales apparaît une injonction à la participation qui constitue une tendance générale à la fois de la société, du secteur culturel et ici, plus particulièrement des musées (Eidelman, 2017). De manière générale, que ce soit au travers des budgets participatifs, du financement participatif ou encore des expositions participatives, ce ne sont plus les professionnels et les chercheurs qui définissent les tendances, mais les citoyens mobilisés, se sentant *a minima* concernés par les sujets traités. Les problématiques de la participation investissent ainsi donc le musée où les visiteurs souhaitent avoir la capacité de « discuter, partager, remixer ce qu'ils consomment » (Simon, 2010, p. ii). Cette problématique est sensible au niveau de la production des connaissances sur le musée : les rapports sur le futur de l'institution intègrent de plus en plus fréquemment des consultations citoyennes,

notamment au travers de plateformes numériques. Les indicateurs, mais également les pratiques de l'observation, se modifient et la volonté d'une efficacité au niveau des politiques publiques et des politiques culturelles interroge avec force ce que veut le visiteur/le spectateur/le consommateur.

Les rapports *Museums 2020* publié par la Museums Association (2012) et le Rapport *Musée du XXI^e siècle* dirigé par Jacqueline Eidelman (2017) sont témoins de cette dimension. Pour cette dernière, la plateforme collaborative « Imaginons ensemble le musée du XXI^e siècle » a été ouverte au public pendant 6 semaines (26 septembre - 15 novembre 2015), recensant 10 000 visites, 1 057 contributions et 4 541 votes autour de trois questions phare : les raisons de la visite, les attentes et l'implication dans la vie du musée. L'analyse lexicale – du contenu et des votes – réalisée par le Credoc a permis de mettre en avant quatre thèmes majeurs : l'accessibilité et la gratuité ; la transmission de valeurs et la vocation sociale ; le renouvellement de l'expérience de visite et enfin, le numérique. Dans la même logique, mais sur un sujet plus normatif, s'interrogeant sur les contours et la définition du musée pour le XXI^e siècle, l'ICOM et son Comité pour la Définition du Musée, Perspectives et Potentiels (MDPP) ont enrichi leur méthode de travail (traditionnellement par tables-rondes et conférences) par une plateforme numérique, ouverte en janvier 2019 afin de permettre à tous (professionnels ou non) de proposer sa propre définition du musée : 269 contributions ont été recueillies, illustrant les préoccupations de la communauté muséale et citoyenne. Les modifications sont profondes : l'usager, et par extension le citoyen, devient donc acteur dans l'observation et la prédiction de tendances culturelles.

Cependant, cette approche – si elle est toujours adossée à un travail d'observation « traditionnel » – rencontre des limites en termes de légitimité et de représentativité. Dans le cadre notamment du rapport de la mission *Musées du XXI^e siècle*, une sociologie sommaire esquissait un portrait des contributeurs. Loin d'illustrer une ouverture sociale, ceux-ci étaient en grande majorité déjà proches de la culture, familiers des musées ou jeunes professionnels. Cette question est également apparue au sujet des contributions pour une nouvelle définition du musée, dont on ne sait si elles émanaient de professionnels ou de néophytes – puisque qu'anonymes : « tout le monde » est-il habilité à contribuer sur ces thématiques aux enjeux forts ?

L'approche contributive appliquée aux données

Cette approche contributive et participative est loin de se limiter aux attentes exprimées par le public. Si, pendant longtemps, la mesure statistique a été considérée comme une question de spécialistes (Cardon, 2015), les frontières aujourd'hui sont bouleversées. L'introduction des *data sciences* dans les pratiques sociales, et dans la vie des institutions muséales, soulève la question de la nature des données et de l'identité des « pourvoyeurs de données ». La logique des bases de données informatiques et leurs applications aux méthodes de classement des objets avaient déjà investi le champ de la muséologie dès les années 1960

(Mairesse, 2016, p. 20). Cette question mérite maintenant d'être soulevée sous l'angle de la production de la connaissance impliquée par l'émergence des datas qui s'intègrent dans un mouvement de société global pour le futur. Parler d'*open data* (données ouvertes), c'est faire référence à des données primaires, pouvant être collectées par les organismes publics ou privés et devenant accessibles et réutilisables sans restriction. Cette politique constitue ainsi un bouleversement à la fois culturel et cognitif, s'inscrivant au cœur de la transformation numérique des sociétés. En France, la *Loi pour une République numérique* (2016) vise à garantir l'accès de tous aux opportunités liées au numérique. Parmi les principes définis se trouve l'ouverture par défaut (ou par principe) de l'ensemble des données produites ou collectées ; le principe de gratuité ; l'utilisation de standards ouverts et facilement réutilisables et enfin la création du service public de la donnée.

Historiquement utilisée pour rendre accessibles les ressources des musées – de l'initiative du Rijksmuseum d'Amsterdam en 2011 au *Digital Catalog Online* des musées en 2019 – la collaboration est envisagée à toutes les échelles du partage des données. Le rapport *Ouverture et partage des données publiques culturelles, pour une (r)évolution numérique dans le secteur culturel* publié en France par le Ministère de la Culture (2013) souligne à ce titre le rôle déterminant des institutions du secteur culturel dans la production de données, dites de qualité et labellisées scientifiquement. Un mouvement est alors à l'œuvre, notamment dans le cadre des données statistiques qui devraient être ouvertes à la réutilisation libre et gratuite (Domange, 2013). Définies notamment par le Musée des Beaux-Arts de Toulouse et le collectif Savoirscom1, il s'agit de

[...] l'ensemble des données statistiques sur le fonctionnement et l'évaluation des opérateurs (budgets, statistiques de fonctionnements, de fréquentations, toutes les études et/ou enquêtes menées par les opérateurs ou financées par eux ; les données des rapports externes commandés par le MCC, ainsi que les données des commissions relevant du MCC. (Domange, 2013, p. 7)

”

Force est de constater que les données ouvertes constituent aujourd'hui un ensemble sourcé à intégrer dans les corpus d'analyse statistique et une autre approche de la production de données. Néanmoins, elles restent encore pauvres, particulièrement concernant les musées, notamment : le Ministère de la Culture ne donne accès qu'à la liste des Musées de France, alors que les données du tourisme font déjà l'objet d'une interface plus développée¹ mais accessible aux chercheurs maîtrisant le langage de la programmation informatique. Les données ainsi exploitables doivent être entretenues, actualisées et leur utilisation

1. Voir le site www.datatourisme.gouv.fr

nécessite intuition et clarté. Il s'agit donc d'une approche en développement, qui nécessitera de considérer dans le futur l'interopérabilité des données, aux normes internationales communes, et la mise en place d'une infrastructure adaptée (Mairesse, 2016).

Repenser la production des données à l'âge du Big data ?

Toujours dans un contexte de développement et de multiplication exponentielle des données numériques, les données massives (*big data*) se sont imposées dans la sphère publique et politique. Si elles créent de nouvelles opportunités commerciales pour le secteur privé, le champ investit également les universités, où les formations se sont enrichies. Un tel développement interroge de fait la pertinence de ce phénomène pour la recherche, notamment en sciences sociales (Ollion & Boelaert, 2015). Car elles provoquent une réflexion sur l'avenir des méthodes d'observations et sur les statistiques officielles, utilisées soit seules, soit associés à des sources de données traditionnelles (Conseil Economique et Social, 2013).

Cette typologie de données peut-elle transformer la manière d'étudier et de connaître ? La réponse n'est pas aisée, notamment parce que ces données se définissent difficilement. On entend le *Big data* comme l'accumulation structurée ou non d'un gros volume de données aux sources très variées, caractérisées par leur masse, leur vélocité et leur diversité (les "3V" : volume, variété, vélocité), impliquant des formes novatrices de traitements pour améliorer leur connaissance et la prise de décision.

Les musées se sont emparés de cette opportunité en les exploitant en vue de l'accueil des publics et de l'amélioration de l'expérience de visite. Il s'agit par exemple des données issues des demandes d'informations, des inscriptions aux *newsletters*, des données issues des réseaux sociaux et du *digital marketing*, des opérations liées aux levées de fonds, des dispositifs de visite interactives, des systèmes de réservations, ou encore des programmes de fidélité. Le cas du Dallas Museum of Art est à ce titre précurseur : il capitalise depuis 2013 sur ses données visiteurs pour développer une stratégie de développement soutenue par le *Big data* (Trendswatch, 2014) et la plateforme *The DMA Friends* permet de proposer aux visiteurs des contenus, en fonction de leur profil en temps réel. Aujourd'hui, la France opère cette transition au travers du projet *Data & Musées*, qui a pour but de réunir sur une plateforme unique et ouverte, les données des institutions culturelles, afin de développer des outils d'analyses et de prédiction pour les guider dans l'élaboration de stratégies et le développement de leurs activités. Le but des différents acteurs (le Centre des Monuments nationaux, Paris Musées, la société d'ingénierie culturelle Réciproque et la Chaire UNESCO-ITEN) est notamment de déduire des silhouettes-types de visiteurs et d'y associer des recommandations de contenus leur correspondant. L'utilisation de ces données présente donc un réel intérêt pour les institutions et pour les visiteurs, dans l'optique de fournir des analyses de la consommation

des biens culturels, pour définir le positionnement des institutions ou proposer une personnalisation de la relation entre musée et visiteur.

On voit bien là l'usage commercial qui peut être fait au sein des institutions muséales. Ces données pourraient-elles investir le champ de la recherche ? Se limitent-elles à la connaissance des pratiques des visiteurs ou peuvent-elles enrichir encore notre connaissance – en extension – du champ muséal ? D'après le CES, les données massives peuvent également produire des statistiques plus pertinentes et actuelles que les sources traditionnelles de la statistique officielle. C'est ce que tend à penser le groupe EGMUS, inaugurant ce thème en 2019 parmi les points stratégiques à investir pour le futur. Là encore cependant, les initiatives sont ténues, les problématiques encore mal maîtrisées, et les politiques ne se sont pas encore emparées de ces enjeux. D'autant que ces données posent plusieurs problèmes, à la fois législatifs, financiers, mais aussi méthodologiques et technologiques, autant d'enjeux à résoudre et à anticiper pour accompagner le développement de la muséologie.

Finalement – et c'est certainement le point majeur pour le développement de la muséologie – ces enjeux d'avenir dépassent l'observation des tendances et vont engendrer des modifications structurelles du domaine de la recherche, notamment dans les observatoires. Dans un sens, l'apparition des données – ouvertes ou massives – pose question concernant l'avenir des professionnels du secteur. L'augmentation toujours croissante des données engendre nécessairement l'intégration d'autres acteurs, notamment des sociétés d'audit et de conseils spécialisés dans la data, possédant une expertise en *data science*. À terme, cela va supposer également des besoins en formation pour la maîtrise de ces compétences particulières, notamment en programmation informatique. Le secteur professionnel lié aux observatoires et aux musées est amené à se renouveler. Au travers de ces différentes tendances, ce n'est pas seulement la manière de penser l'observation qui est modifiée, mais bien les compétences nécessaires pour la développer.

Conclusion : la muséologie au futur

Si quelqu'un avait parlé ou écrit, il y a vingt ou trente ans, sur la muséologie comme science, il aurait été traité avec un sourire condescendant. Aujourd'hui la situation est fort différente.

(Graesse, 1883, dans Mairesse, 2016)

”

Entre tradition et modernité, la muséologie évolue. Et dans cette réflexion sur son avenir, les observatoires de musées ont toute légitimité pour introduire ce champ de recherche. Longtemps mis à la marge des études en muséologie, pensés comme non essentiels, sauf à justifier l'existence et les subventions des institutions culturelles auprès des instances décisionnaires, l'observatoire et son

domaine d'application permet d'aborder le champ muséal d'une manière plus globale, de réinterroger nos connaissances et surtout de mettre en évidence nos lacunes. D'avoir, finalement, la vision la plus complète – en positif ou en négatif – possible du phénomène muséal et de son évolution. Les questionnements et les méthodes que l'observatoire suppose, deviennent nécessaires pour savoir à quel monde nous sommes confrontés. Plusieurs réflexions seront à mener : sur leur constitution, sur leurs méthodes, sur la pertinence de leurs indicateurs, sur les transformations profondes – sociales et technologiques – du secteur, mais également sur la circulation des savoirs qu'ils induisent dans le cadre des sociétés de l'information et du savoir. Ils ouvrent un véritable champ d'étude qui nécessite d'être pris en considération, pour permettre d'envisager des modèles de prédiction pour le futur des musées.

Références

- Ambrose, T., & Paine, C. (2012). *Museums Basics*. London: Routledge, 3e éd.
- Botte, J., Doyen, A., & Uzlyte, L. (2017). « Ceci n'est pas un musée » : panorama géographique et historique des définitions du musée. Dans F. Mairesse (Dir.), *Définir le musée du XXIe siècle* (pp. 17-20). Paris : ICOFOM.
- Brulon Soares, B. (2015). L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie. *ICOFOM Study Series*, 43a, 57-72.
- Cardon, D. (2015). *A quoi rêvent les algorithmes. Nos vies à l'heure des big data*. Paris : Seuil.
- Chevallier, D. (Dir.). (2013). *Métamorphose des musées de société*. Paris : La documentation française.
- Conseil Economique et Social. (2013). *Utilisation des « données massives » dans les statistiques officielles*. Genève : ONU.
- De Gruyter Saur. (2019). *Museums of the world*. Berlin, Boston : De Gruyter Saur, 26e éd.
- De Varine, H. (2017). *L'écomusée singulier et pluriel : un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde*. Paris : L'Harmattan.
- Dean, D., & Edson, G. (1994). *The handbook for museums*. London : Routledge.
- Debary, O. (2002). *La fin du Creusot ou l'art d'accommoder les restes*. Paris : Editions du CTHS.
- Deloche, B. (2015). Pour une muséologie contractuelle. *ICOFOM Study Series*, 43a, 83-93.
- Desvallées, A., & Mairesse, F. (Dir.). (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Editions Armand Colin.

- Desvallées, A., & Mairesse, F. (2005). Sur la muséologie. *Culture & Musées*, 6, 131-155.
- Domange, C. (Dir.). (2013). *Rapport « Ouverture et partage des données culturelles publiques pour une (r)évolution numérique dans le secteur culturel »*. Paris : Ministère de la culture, Département des programmes numériques du Secrétariat Général.
- Eidelman, J. (Dir.). (2017). *Inventer les musées pour demain. Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle*. Paris : Ministère de la Culture, La documentation française.
- Georgel, C. (Dir.). (1994). *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*. Paris : Réunion des musées nationaux.
- Gob, A., & Drouguet, N. (2010). *La muséologie. Histoire, développements, enjeux, actuels*. Paris, Editions Armand Colin.
- Goode, G.B. (1895). *The principles of museum administration*. York : Coultas & Volans.
- Guibert, G., Rebillard, F., & F. Rochelandet, F. (2016). *Médias, culture et numérique. Approches socio-économiques*. Paris : Armand Colin.
- Frey, B., & Meier, S. (2006). The Economics of Museums, Dans V. Ginsburg & D. Throsby. *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Amsterdam Elsevier, 1, 1017-1050.
- Lehalle, E., & Mironer, L. (1993). *Musées et visiteurs : un observatoire permanent des publics*. Paris : Ministère nationale de l'éducation et de la culture, Direction des musées de France, Département des publics, de l'action éducative et de la diffusion culturelle
- Le Marec, J., & Belaën, F. (2012). La création d'un observatoire : que s'agit-il de représenter ? *Communication & Langages*, 171, 29-45.
- Mairesse, F. (Dir.). (2016). *Les nouvelles tendances de la muséologie*. Paris : La documentation française.
- Morishita, M. (2010). *The Empty Museum. Western cultures and the Artistic Field in Modern Japan*. Farnham: Ashgate.
- Nuere, C.O. (Dir.). (2011). *New challenges of cultural observatories*. Bilbao: University of Deusto.
- OEI-IBRAM. (2016). *Memory Spots: methodology and practices in social museology*. OEI -Brasil: Phábrica.
- Ollion, E., & Boelaert, J. (2015). *Au-delà des Big data*. Sociologie, 3 ; 6.
- Pomian, K. (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris : Gallimard.

- Pommier, E. (Dir.). (1995). *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre : actes du colloque / organisé par le Service culturel du Musée du Louvre...les 3, 4 et 5 juin 1993*. Paris : Louvre, Klincksieck,
- Rivière, G-H. (1989). *La muséologie selon Georges-Henri Rivière : cours de muséologie, textes et témoignages*. Paris : Dunos
- Sepulveda-Koptche, L. (2010). Les musées, leurs publics et les dynamiques sociales : l'approche de l'Observatoire des musées et centres culturels. *Culture & Musées*, 16, 184-193.
- Simon, N. (2010). *The participatory museum*. Santa-Cruz: Museum 2.0.
- Zubiaur Carreño, F.J. (2004). *Curso de museología*. Gijón : Tréa.

Museología mestiza. Dinamicidad teórico- metodológica para enfrentar museos plurinacionales y poscoloniales

Leonardo Mellado G.¹

Universidad Academia de Humanismo Cristiano

Pablo Andrade B.²

Universidad de Santiago de Chile

RESUMEN

La discusión con respecto a la definición museológica es algo abordado en diversos lugares del orbe, cada país, cada experiencia ha reinterpretado y experimentado en fondo y forma estas definiciones teóricas.

1. Máster en Museología de Universidad de Valladolid. Profesor de Historia, Geografía y Educación Cívica (Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación) y Licenciado en Educación con mención Historia de la misma universidad. jefe del área de Educación y Mediación en el Museo Histórico Nacional y Coordinador del Programa de Intervención Patrimonial de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

2. Dr. En Arquitectura, Patrimonio Cultural y Medio Ambiente (Universidad de Sevilla, España). Antropólogo (Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile). Director Museo Histórico Nacional (2016-2018). Docente Universidad de Santiago de Chile (2008-2019).

Sin embargo, el proceso reflexivo debe ser continuo y no solo definir epistémicamente lo que es un museo o su rol en la sociedad actual, sino también desarrollar estrategias para su implementación.

Este artículo aborda parte de las discusiones teóricas de la museología mestiza, su incorporación práctica a través de un guion, exhibiciones y gestión, siendo un correlato actual de las discusiones macrosociales del país y de la región. En este sentido, la museología mestiza, se inserta en la incorporación de las problemáticas de la actual sociedad a través de la comprensión de su historia, territorio e identidad.

Palabras claves: museología mestiza; lo relacional; Globalización; plurinacional; posnacional

ABSTRACT

Mestizo museology. Theoretical and methodological dynamics to face plurinational and postcolonial museums

The discussion regarding the museological definition is something addressed in different parts of the world, each country, each experience reinterpreted and thoroughly experienced and shaped by these theoretical definitions. However, the reflexive process must be continuous and not only epistemically define what a museum is or its role in today's society, but also develop strategies for its implementation.

This article deals with part of the theoretical discussions of "mestizo" museology, its practical incorporation through a script, exhibitions and management, being a current correlate of the macrosocial discussions of the country and the region. In this sense, "mestizo" museology, is inserted in the incorporation of the problems of current society through the understanding of its history, territory and identity.

Keywords: mestizo museology; the relational; Globalization; plurinational; post national



Relación del origen

El concepto de Museología Mestiza surge del proceso iniciado el año 2013, asociado al cambio de guion de la muestra permanente del Museo Histórico Nacional de Chile, el cual se dividió en tres fases o etapas, denominadas a

posteriori, de la siguiente manera: Participativa (2013), Disciplinar (2015) y Representacional (2016).¹

Dicho proceso de investigación fue acompañado por otro de reflexión teórica crítica, impulsado por el equipo que desarrolló la propuesta de guion, trabajo que se consolidó en la publicación denominada “Museo Mestizo. Fundamentos para el cambio de guion” (2018). En este escenario, se incorporaron en la discusión, perspectivas transdisciplinarias que permitieron acuñar el concepto de mestizo como una trama conceptual dinámica, que permitía el reconocimiento de diversas fuentes teóricas, como metodológicas, desarrollando en la práctica curatorías y ejercicios de colecciones que permitían incorporar elementos metodológicos en guiones, exhibiciones y mediaciones en el quehacer del museo.

Así, la incorporación de la museología mestiza tuvo un origen dinámico al igual que su concepto, realizado desde la discusión teórica poscolonial e incluso posnacional siendo articulado y aplicado en 8 exhibiciones temporales y 5 ejercicios de colecciones en el interior del Museo Histórico Nacional.

La discusión original del concepto era llevar las discusiones museológicas y sociales que trascienden en el S. XXI a un Museo con fuertes sesgos decimonónicos. Esta propuesta trajo consigo conflictos ideológicos, éticos y morales con las actuales autoridades del país, lo que implicó coartar² su funcionamiento a través de censura de sus muestras y la eliminación del guion propuesto. Sin embargo, en la actualidad el concepto de museología mestiza ha sido revisado por diversos actores locales donde se discuten las tensiones entre historia y memoria, identidad y territorio, tiempo y espacio, identidad nacional y comunidades, cultura y patrimonio. Permitiendo ampliar su mirada a través de la plasticidad con que fue concebido asumiendo su vocación transdisciplinar.

Museología mestiza, dinamicidad y plasticidad

Los museos en occidente prosiguen un camino de legitimidad, en tanto son considerados una fuente de sabiduría (Mairesse, 2014, p. 28). Es esta ventaja legitimada de alta valoración de los museos, en general, – en especial aque-

1. La primera etapa de participación contempló la convocatoria a diversos actores sociales y políticos de Chile, entre ellos asociaciones gremiales, centrales sindicales, entre otros. El enfoque disciplinar tuvo una gran presencia académica con diversidad de especialistas en temáticas vinculadas a la historia de Chile. La tercera etapa buscó incorporar la mirada territorial, desde lo largo del país, incluyendo territorio insular, incorporando relatos y representaciones identitarias, políticas, étnicas y pluriculturales.

2. El desarrollo teórico-metodológico abordado en este artículo, busca constatar como en el período de 2 años y medio, se acuñó el concepto de Museología Mestiza, a partir del trabajo desarrollado anteriormente por el Museo Histórico Nacional (Chile), y un proceso que mezcló gestión institucional, curadurías y nuevo guion museológico. En este período el museo propuso nuevas narrativas museográficas, acompañadas de soportes y espacios de mediación diversos, vinculados a los ejes temáticos del nuevo guion. En el año 2018, esto se vio interrumpido, por el cambio autoridades y salida de su director, el guion fue publicado. Sin embargo, no ha sido difundido por las nuevas autoridades, dejando un proceso trunco del desarrollo del museo.

llos museos que se definen como nacionales – en cuanto perpetuadores de un discurso hegemónico dónde se define una identidad nacional, centralista, propia de la construcción y afirmación del Estado-Nación, a quien pertenece y representa. Esto pues, tal como nos lo precisa García Canclini a partir de estas disposiciones: “el tradicionalismo sustancialista inhabilita para vivir en el mundo contemporáneo, que se caracteriza, por su heterogeneidad, movilidad y desterritorialización” (García Canclini, 2008, p. 155).

De hecho, desde Colombia, Juan Luis Mejía indica: “que cuando hace un repaso de los bienes declarados patrimonio, es decir aquellos que el Estado ha legitimado como memoria oficial, se descubre que más del 95% del listado lo conforman edificaciones religiosas de la época colonial y edificios de la oficialidad republicana. Lo indígena, lo negro, lo campesino y lo mestizo no forman parte de la memoria oficial (Andrade, Mellado, Rueda, & Villar, 2018, p. 10).

En este escenario el museo se transformaría en un campo de batalla, o campo de juego, como diría P. Bourdieu (1998), donde se reflejan las disputas sociales debido a la legitimación cultural de parte de los grupos hegemónicos, y donde el acceso a los tesoros artísticos existentes en los museos se encuentra, a un mismo tiempo, abierto a todo el mundo y vedado a la mayoría, es decir, el acceso no es el único problema que enfrentan las instituciones culturales, sino también las brechas de capital simbólico y cultural existentes en la población. Desde una mirada de un modelo de análisis, podríamos establecer un espacio de tránsito entre la dialéctica tradicional y la dialéctica negativa de Adorno (2005). Esto hace que las causas museológicas y disciplinares que impulsan un cambio profundo en la exhibición permanente, sean diversas.

Podemos considerar que, desde una perspectiva histórica, la museología debe realizar un esfuerzo por considerar una concepción de tiempo diacrónico y sincrónico. Por ejemplo el término aymara “ch'i'ixi”, que quiere decir “gris”, contaminado, mezclado, acuñado por la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, al plantear que la modernidad de los indios nos ayuda a entender que no se trata de rescatar identidades arqueológicas, de encerrarlas en museos de la diversidad, sino de entender esas ideologías dinámicas que dialogan permanentemente con la modernidad y que hacen uso de todos los medios que ofrece la modernidad (Rivera, 2010, p.67). En esta misma línea, el rol que juega la patrimonialización de la historia, apela a un ejercicio polisémico que a su vez se somete a procesos de deconstrucción asociados al tiempo presente y sus contextos “(...) el patrimonio no se concibe como una unidad, sino que se entiende como un conjunto de conceptos con relevantes matices diferenciales” (Santacana & Hernández, 2013, p. 13).

Asimismo, la noción de identidad parece más bien estructurarse alrededor de conceptos tales como: pertenencia, singularidad, estabilidad, continuidad y reconocimiento. Estos elementos operan, de alguna forma, tanto desde una visión individual como de una colectiva de la identidad (Larraín, 2001, p. 23).

Pero ¿a qué nos referimos como mestizaje en el S. XXI?, pese a que muchos autores comprenden el mestizaje desde una dimensión biológica, otros nos abrimos a la utilización de la categoría desde una matriz amplia y dinámica. Serge Gruzinski es uno de los autores clave en aquella mirada al emplear la noción de mestizaje como concepto capaz de designar las mezclas acaecidas en América desde el siglo XVI “entre seres, imaginarios, y formas de vida” (Gruzinski, 2010, p. 60).

Por lo tanto, asumir este mestizaje cultural, histórico y museológico-patrimonial es una estrategia que pone en juego las formas de construcción de identidades. “... se trataba, por lo mismo, de un sistema dinámico, con una historicidad en permanente mutación en relación con los flujos y transformaciones de las percepciones de los actores, de las relaciones interétnicas y de sus amplios mestizajes culturales y biológicos, de los contextos regionales y, en definitiva, de las necesidades históricas del propio sistema colonial” (Araya & Valenzuela, 2010, p. 12).

En este sentido, hablamos del museo como un lugar relacional, en donde se generan una serie de cruces conceptuales, valóricos, culturales, temporales, de representación, de imaginarios, de conflictos y de encuentros, dándole un énfasis al quehacer o práctica en espacios museales, donde el museo, por defecto, debe convertirse, en palabras de Augé (2005), en un “lugar” debido a su capacidad identitaria, relacional e histórica, por lo tanto, todo lo contrario, se consideraría un “no lugar”, es decir, un generador de anomia.

Entenderemos al enfoque relacional, observado desde una mirada curatorial para efectos de la presente propuesta, como:

...una propuesta, museológica, conceptual, estética y museográfica, que se construye en el espacio, es decir, no se trata únicamente de una suma de salas y ámbitos intervenidos museográficamente, sino de una serie de relaciones entre los conceptos y las temáticas seleccionadas por el museo, entre estas y el espacio en que se despliegan, y entre la museografía, los(as) visitantes y el recinto que los contiene.

De esta forma se deben considerar como ámbitos de incidencia curatorial todos aquellos espacios, presentes o potenciales, contenedores de mensajes y conceptos definidos por el museo, generando vinculaciones temáticas que permitan obtener para el museo un planteamiento expositivo coherente, entendible, lógico y pertinente.
(Mellado, Fuertes & Andrade, 2018, p. 17)

”

Sin embargo, esa capacidad relacional e identitaria no solo apela a un aspecto misional en su origen en los estados modernos, sino que también a su capacidad dinámica de enfrentar las demandas que la sociedad esgrime con respecto a sus diferencias y heterogeneidad. Un reclamo identitario que diluye la noción de Estado-Nación, como una entidad homogénea y homogeneizante, que apela a una única identidad.

El museo debe ser capaz de establecer esas relaciones con respecto a sus públicos, sus usuarios y a la comunidad que se vincula a él. Por lo tanto, esto genera un proceso que tensiona las narrativas museográficas. Debido, a que por un lado se establecen elementos cronológicos que dan cuenta de un tiempo histórico lineal, y por otro se abren paso los discursos que se juxtaponen a este, lo que llamamos tiempo mestizo, con sus diversas categorías, ritmos, dinámicas, e incluso percepciones ahistóricas dependiendo de las comunidades a las que representan.

Esa tensión narrativa, trae consigo diversas disputas al interior del museo, y que están asociadas a procesos representativos vinculados a la canonización museográfica, la petrificación de un pasado, la idealización e higienización de la historia y por consecuencia la sobre-representación de una “historia oficial”, alegorías cuasi barrocas entorno a la construcción artificial de un pasado célebre, fundacional y autoproclamadamente verosímil.

Frecuentemente se ha comprendido que esas formas narrativas de representación eran taxonomías objetivas que daban cuenta de nuestra historia y no de intervenciones de un origen muchas veces secular y canónico, regidas por parte del Estado desde una noción hegemónica, que tendía a invisibilizar y deslegitimar a un otro.

Sin embargo, este discurso hegemónico con respecto a la historia y al museo, se ve sometido a un proceso de revisión, no de los especialistas exclusivamente, sean estos historiadores, antropólogos, museólogos u otros, sino que, de la propia comunidad, la cual alza su reclamo con respecto a su espacio en los relatos museográficos:

La diferencia entre esa intencionalidad museográfica la recepción del observador estriba en la siguiente pregunta: ¿y por qué no dijeron tal o cual cosa? ¿Por qué no hablaron de otra cosa? ¿Hay una sola historia o muchas historias? (Morales, 2010, p. 7).

Esto en palabras del mismo autor, debe llevarnos a considerar al museo como un espacio genuino de la diferencia e idóneo para desarrollar una crítica a sus propios fundamentos (Morales, 2012, p. 219).

Los conflictos entre ciudadanía y sociedad política provienen de aquellos espacios donde el Estado-Nación impuso un modelo no democrático de incorporación a la modernidad sin respetar los

moldes tradicionales. La nueva secularización del siglo XXI apunta claramente hacia la recuperación de espacios de autonomía ciudadana de la burocracia cultural. Esto significa construir consensos y redes con propuestas viables que apunten a la organización solidaria de la sociedad civil (Morales, 2012, p. 226).



Es desde aquí, donde debemos considerar un museo contemporáneo, como lugar relacional, pero además poscolonial y posnacional y no subalterno a construcciones en su momento europeas o nacionales decimonónicas. Quizá el concepto que más se acuña es el de heterotopía¹, entendido este como un espacio heterogéneo de lugares y relaciones, por lo tanto, distante de las formas tradicionales de relatar la historia como un pasado estático y objetivo.

Así tenemos que el museo ha operado como productor de sentido, como transmisor de contenidos y como reproductor de sociabilidades hegemónicas (Morales, 2007, p. 44). Sin embargo, a fines de la década del 1980 y con mayor intensidad en los últimos 10 años, los museos de historia, antropología o etnografía han redirigido su interés hacia las memorias sociales, permeando en varios aspectos su origen canónico y de culto a una especie de ancestralidad, que sacralizaban excesivamente al museo, convirtiéndolo muchas veces en un templo del mundo laico y republicano.

Esto nos lleva a plantear a los museos contemporáneos como lugares relacionales, que son capaces de vincular nociones sincrónicas y diacrónicas entre historia, objetos y exhibición. Estas relaciones buscan activar las diversas subjetividades identitarias que conforman diversas colectividades, a partir de la identificación de su propia historia activada desde la memoria en tiempo presente.

La concepción de la historia en un Museo Histórico

Como hemos podido observar, las nociones de un “Museo de Historia”, como lugar relacional, posee cierta distancia con el museo decimonónico, sin embargo, no lo desconoce, sino por el contrario lo sitúa. Todo lo anterior tiene un correlato con las conceptualizaciones de historia que dispone un museo en los contextos ya citados.

Desde esta perspectiva, la historia, en el dispositivo museal, opera con una conciencia de la temporalidad moderna, por lo tanto, el tiempo pasado, es comprendido y aproximado en presente. Se evoca el pasado, pero siempre desde el hoy, generando cierta ficción del estar ahí (Morales, 2010, p. 5).

1. Por Heterotopía, nos referimos a lo utilizado por Foucault como los territorios de los otros, pero mucho más vinculado a lo que plantea Massey como: una esfera de yuxtaposición o coexistencia de distintas narrativas, como el producto de relaciones sociales dinámicas. Los lugares son imaginados como articulaciones concretas de estas relaciones sociales. El lugar es un punto de encuentro poroso, abierto, híbrido.”.

Este tiempo histórico se concibe como un cambio perpetuo. Definido por Fernand Braudel (1968) como la ciencia del cambio, el autor se refiere a él como un concepto que expresa la transformación que ocurre de un estado a otro (Andrade, Mellado, Rueda & Villar, 2018, p. 17).

Sin embargo, es posible ver, de acuerdo al desarrollo de las sociedades, que es complejo determinar que la Historia corresponde meramente a un pasado, en la medida que se obvian diversos rasgos que las constituyen y que tienen que ver con continuidades. De este modo, y aun teniendo en cuenta que sin cambios no se puede hablar de un desarrollo histórico, sin continuidades no es posible hablar de construcción de sociedades

(Andrade, Mellado, Rueda & Villar, 2018, p. 17).

”

Desde esta perspectiva, lo histórico en un museo de historia alude no solo a la concepción temporal, sino espacial, en tanto el museo permite una relación situacional con diversos tiempos históricos, que vislumbran continuidades y discontinuidades en las narrativas del tiempo pasado y del tiempo presente.

Ahora bien, el punto en discusión es cómo estos aspectos relacionales son tomados en cuenta para abordar la historia reciente, si consideramos que este se representa en un binomio de pasado-presente, donde la fuente documental es una más que nos permite aproximarnos a este pasado, nos lleva a pensar en la oralidad como mecanismo de transmisión de la memoria, pasamos desde la tradicional historiografía en una fase documental a la escritural, pero ese proceso es enriquecido por las marcas que deja la memoria volviéndose fuentes narrativas y representacionales que profundizan nuestra comprensión de documentos y relatos (Ricoeur, 2000, p. 11). Al respecto Le Goff, nos recalca que la memoria en culturas orales, no es una memoria palabra por palabra, sino más bien, es una reconstrucción generativa, por lo tanto provee comunicación e interpretación en forma simultánea y tiempo presente, transformándose la memoria en una fuente narrativa (Le Goff, 1991, p. 137), la que se basa, en una primera instancia, en la propia experiencia de quién relata. Su testimonio de un pasado reciente es la invocación de hechos, emociones y recuerdos, esta declaración es acerca de un pasado, pero en tiempo presente, ahí radica parte de su complejidad. Esta experiencia, se suma a otras, generando un proceso de recordación y memoria colectiva, una sumatoria de experiencias intersubjetivas que se transforman desde esa perspectiva en una construcción de una “realidad histórica” y no necesariamente de una “verdad histórica”. (Jelin, 2002, p. 12).

El testigo fiel no se limita a relatar “tal cosa” sino que también rinde homenaje a algo, a una verdad que lo supera, cuyo compromiso le

lleva más allá de la fría recepción de un relato
(Moyano, 2016).

”

En el contexto de lo Glocal

Uno de los desafíos de los poscolonial y posnacional en la actualidad se vincula a como relacionarse en un contexto global, para ello, comenzaremos por las perspectivas entregadas por Wallerstein y Huntington. Desde un análisis económico-social, de la economía mundo y un análisis cultural-social de la universalización de Occidente, nos lleva a oposiciones teórico-epistemológicas entre ambas que no serán tomadas en cuenta en esta ocasión, ya que nos detendremos especialmente en el tema de la expansión industrial (modernidad y tecnificación), identidades transnacionales, cultura universal, hibridación cultural y reconstrucción de las identidades.

Por lo anterior, el problema conductor de este acápite es cómo los devastadores efectos de la modernidad son reciclados por algunos grupos particulares, generando grupos desencantados del sistema que se organizan para llevar a cabo el cumplimiento de sus necesidades económicas, políticas y sociales. Estos son uno de los principales detractores de la economía mundo y de una civilización universal. Su condición de autonomía en aspecto organizacional los lleva a ser centro de atención por parte de los sectores que gobiernan los estados nacionales, debido a que atentan su estructura de poder.

Al respecto nos menciona Castells que la nueva economía “está centrada en el conocimiento y en la información como bases de producción, como bases de la productividad y bases de la competitividad, tanto para empresas como para regiones, ciudades o países” (Castells, 2000, p.1). Ahora bien, Castells coincide con Wallerstein en el entendido que ambos hacen un análisis de una economía global, por lo tanto, las actividades económicas dominantes están articuladas globalmente, funcionando como una unidad en tiempo real, a través de la conexión de los mercados globales y de la organización a nivel planetario de bienes y servicios.

La creciente globalización económica despertó fuerzas y formas de identidad cada vez más profundas, menos sociales y más culturales, que atañen a la lengua, a las relaciones con el cuerpo, a la memoria. Hay un cambio total de perspectiva: se consideraba que el mundo moderno estaba unificado mientras que la sociedad tradicional estaba fragmentada; hoy por el contrario, la modernización parece llevarnos de lo homogéneo a lo heterogéneo en el pensamiento y en el culto, en la vida familiar y sexual, en la alimentación o el vestido
(Touraine, 2006, p. 249).

”

De la misma manera Sassen agrega:

La red de ciudades globales constituye un espacio de poder que contiene las infraestructuras y las capacidades necesarias de gestión de las operaciones internacionales de la empresa y de los mercados globales. Este fenómeno quiebra en parte la antigua división entre norte y sur, en tanto construye una geografía de la centralidad que incluye importantes ciudades del sur, aunque su ubicación en la jerarquía global sea modesta (Sassen, 2007, p. 34).

”

Hablar de globalización nos sitúa en una serie de fenómenos sociales vinculados a migración, desplazamientos urbanos, nuevos espacios de participación, nuevas movilizaciones sociales y nuevas formas de construcción de micropolítica y acción social. Es cierto que la explosión que ha significado la sociedad de la información relativiza las fronteras espaciales y temporales que conocemos hasta ahora, por lo tanto, nos introduce en un campo de deslocalización de saberes y deslegitimación de sus fronteras, llevándonos a cuestionar aspectos que van entre razón e imaginación, entre saber e información, ciencia y arte (Martín-Barbero, 2004, p. 257).

Lo que ha sido traducido por Habermas al lenguaje sociológico afirmando: -Si la técnica se convierte en la forma global de producción, define entonces a toda una cultura, y proyecta una totalidad histórica, un mundo. Estamos ante un universo tecnológico que alumbra un nuevo universal no centrado, o cuyo centro se halla en cualquier lugar -“universo de la pantopía”-
(Martín-Barbero, 2004, p. 258).

”

Así, las redes ponen en circulación flujos de información y movimientos de integración a la globalización, donde se crean nuevos espacios que debilitan las fronteras de lo nacional y lo local, al mismo tiempo que convierte esos territorios en puntos de acceso y transmisión, de activación y transformación del sentido, del comunicar, del poder: tanto de aquel que según Foucault se ejerce desde lo cotidiano y no solo de lo hegemónico, donde se ajustan los deseos, las expectativas y demandas de los ciudadanos, intensificando la velocidad de circulación del capital, tanto del financiero como del productivo, de las informaciones, de las mercancías y los valores (Martín-Barbero, 2004, p. 259).

En este sentido, bajo el contexto global, la Cultura, como campo de análisis y de disputa, que incide sin lugar a dudas en sus dimensiones específicas como el patrimonio cultural y en la museología, reinterpretan no solo los fenómenos

sociales a ser representados, interpretados, comunicados e imaginados, sino también afecta los dispositivos institucionales que son creados o sirven a ello como son los museos.

Para Bauman, la cultura fue concebida originalmente como agente de cambio, aspecto misional de las instituciones culturales en los estados modernos que buscaba educar, civilizar, adoctrinar en costumbres y funciones a la población. Sin embargo, hoy, en un contexto de globalización y en lo que él denomina sociedad líquida, estas instituciones culturales han perdido su rol misional e ilustrado, sustituyéndolo por un proceso de seducción de público vinculado estrechamente a la sociedad de consumo, por lo que no solo busca satisfacer necesidades, sino crearlas. (Andrade, Mellado, Rueda & Villar, 2018, p. 20)

”

Sin embargo, bajo esta idea, no pretendemos tampoco asumir un rol mercantil de una oferta cultural museal, sino más bien proponer una concepción de un nuevo museo y de una museología local, poscolonial y posnacional, y también heredera de otras tradiciones museológicas (mestizaje museológico), construyendo y aportando, bajo lógicas de participación local y comunitaria, formas de representación activas y dinámicas que tomen distancia, de visiones nacionalistas sin romper del todo con lo nacional.

Es deber separar del discurso del museo una concepción nacionalista y hasta el momento arraigada, homogeneizante y al mismo tiempo limitante, en contraposición a la idea de «lo nacional», que puede estar abierto al reconocimiento de nuevos elementos que lo estructuran y hasta lo superan, en lo que podríamos identificar como lo posnacional. (Andrade, Mellado, Rueda & Villar, 2018, p. 27)

”

La praxis del concepto

La gestión de los museos con vocación poscolonial y posnacional, pensamos que deben ser entendidos y definidos bajo la museología mestiza, está afectada hoy por una coyuntura singular, que promueve importantes cambios, no solo institucionales, sino también culturales como los manifestados en América Latina en los últimos meses.

Fenómeno denominado por algunos como “la primavera latinoamericana”, expresada en sendas movilizaciones sociales en Ecuador, Bolivia, Chile y Colombia, no son cuestiones generadas por la casuística sino más bien son parte de

procesos más profundos de cambio que plantean a su vez acciones de resignificación simbólicas en cuanto al patrimonio monumental e institucional.

Esto pues, en los últimos años, se ha podido observar un mayor interés ciudadano por los temas patrimoniales y con ello, en el rol que los museos están teniendo — o no — en ese quehacer, especialmente en cuanto a la vinculación con las comunidades. Nuevos museos comunitarios y de memoria se están abriendo. Importantes movimientos reivindicatorios y migratorios, así como de identidades locales cobran fuerza. Movimientos sociales y agrupaciones que alzan la voz por cambios o permanencias. Proyectos de nueva institucionalidad cultural y la construcción de políticas de museos (en proceso) dan cuenta de estos fenómenos que hace veinte años atrás no tenían la especial significación de hoy

(Andrade, Mellado, Rueda & Villar, 2018, p. 41).

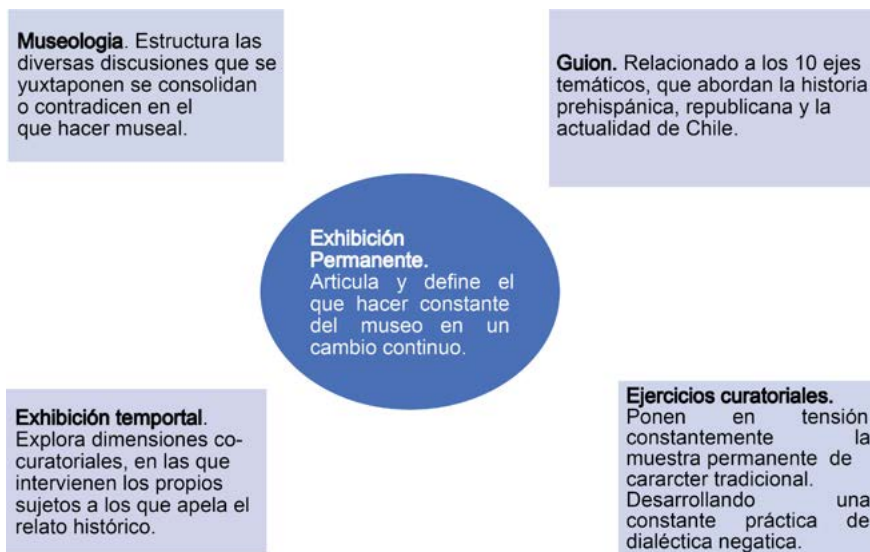
”

Desde esta visión, y como parte del ejercicio desarrollado en el Museo Histórico Nacional de Chile entre los años 2016 a 2018, se aplicó un trabajo de triangulación entre la gestión institucional, el guion museológico y, como consecuencia, también el guion museográfico. Esto último, no alcanzó a ser ejecutado en su exhibición permanente, sin embargo, sí fue posible realizar interesantes acciones por medio de sus exhibiciones temporales y ejercicios de colecciones.

A pesar de ello, estamos seguros, desde una mirada de gestión, que la exhibición permanente del museo, se constituye en el punto angular como articuladora del quehacer constante del museo, con la capacidad de cambio y adaptación en función de las dinámicas sociales y los énfasis discursivos dados por las expresiones y trabajos con las comunidades. (Figura 1)

Como consecuencia de lo anterior, la Museología Mestiza, ayudó en el Museo a enmarcar teóricamente las diversas discusiones que se yuxtaponen en el quehacer museal. Para que, de esta manera, las exhibiciones temporales y los ejercicios curatoriales, permitiesen explorar dimensiones curatoriales novedosas, en sintonía y con participación activa con las comunidades y pusieran en constante tensión, por medio de una práctica de dialéctica negativa, los contenidos de la exhibición permanente.

Figura 1. Articulación museología, guion y exhibiciones



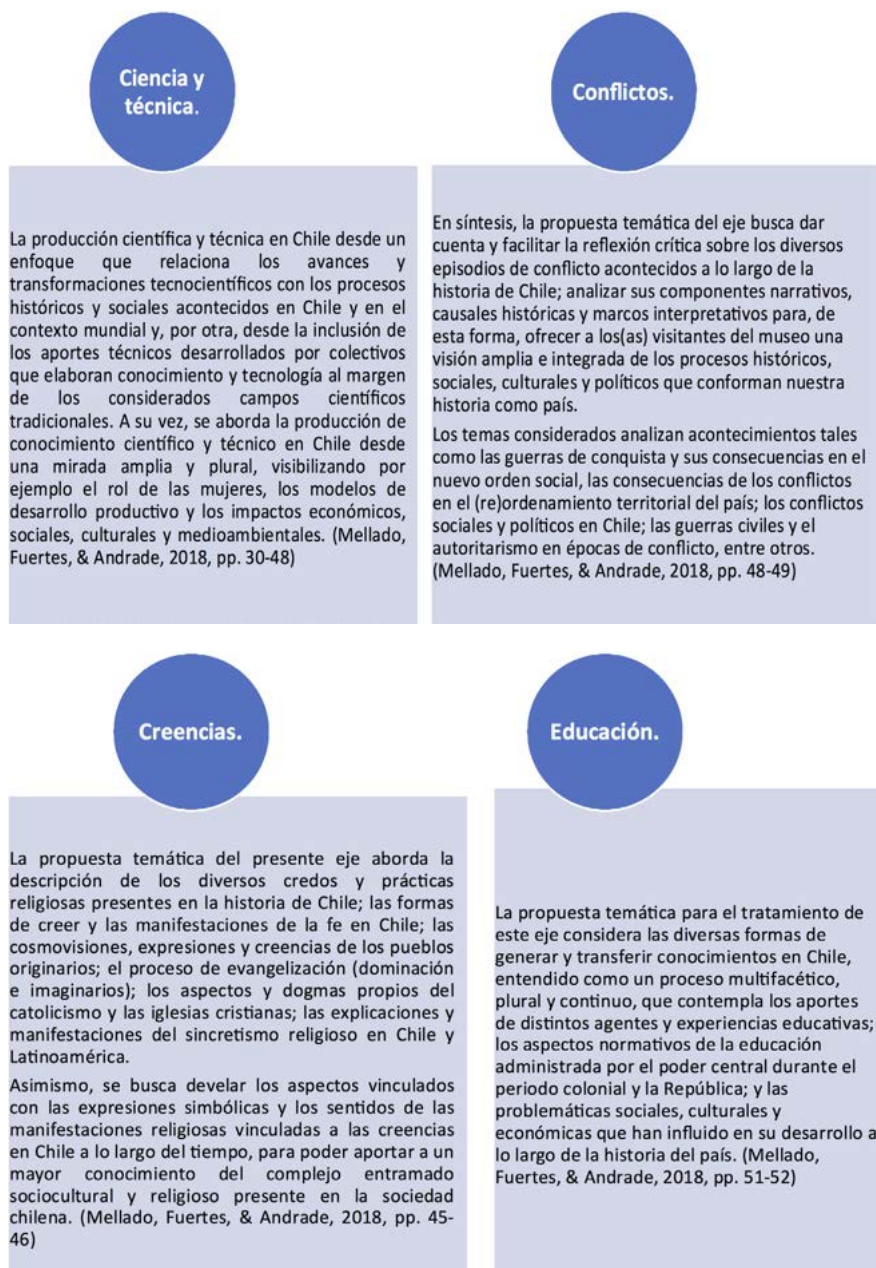
Asimismo, dentro de este trabajo, surge una propuesta para el guion museológico que tuvo como precedente un ejercicio transdisciplinario, por medio de matrices de variables, que permitieron precisamente hacer ejercicios relacionales entre los enfoques disciplinares, la Historia y las colecciones del Museo y dentro de las cuales, se definieron 10 ejes temáticos que abordan de forma cruzada los procesos históricos (Tabla 2)

...proponemos la comprensión del museo de historia como un espacio cargado de sentidos y posibilidades de interpretación donde el visitante/usuario/observador se enfrenta a objetos y materialidades que posibilitan la reflexión ya no solo sobre el pasado, sino más bien sobre el tiempo, entendiendo este como la articulación entre ese pasado, el presente y proyecciones futuras
(Andrade, Mellado, Rueda & Villar, 2018, p. 99).

”

A continuación, presentamos cuales fueron los ejes, con el objeto de poner en evidencia el proceso de construcción discursiva al que apuntaba la propuesta de guion:

Figura 2. Ejes Temáticos para el nuevo guion



El acontecer infausto.

La propuesta temática incorpora la descripción y los impactos sociales, económicos y culturales de diversos acontecimientos infaustos acontecidos a lo largo de la historia de Chile, las modificaciones del territorio y las formas de habitar; el impacto económico, social y cultural sobre la población y el país; las interpretaciones míticas, religiosas y vinculadas a las creencias populares sobre las tragedias naturales; la destrucción material y sobre las obras públicas; el papel del Estado en la prevención, reconstrucción y educación de la población; la ayuda y autoayuda institucional y comunitaria; la solidaridad y resiliencia de las comunidades ante los desastres naturales; hasta el impacto demográfico, víctimas y migraciones internas asociadas a los desastres y las cartografías de los desastres en Chile. (Mellado, Fuertes, & Andrade, 2018, pp.42-43)

Fracturas políticas.

La propuesta da la oportunidad de tratar y reflexionar sobre las fracturas política acontecidas durante el desarrollo histórico de Chile desde un enfoque amplio, describiendo sus contextos, detonantes, interpretaciones, actores y consecuencias históricas y sociales en el mediano y largo plazo en las sociedades y su época, colocando especial atención en analizar las narrativas elaboradas en torno a las fracturas (cambio y continuidad) y las posibilidades interpretativas de las mismas. También ocupan un lugar importante las consecuencias sociales, culturales y políticas sobre la población, derivadas de las fracturas y desplegadas en los contextos sociopolíticos posteriores (Mellado, Fuertes, & Andrade, 2018, p. 33)

Identidades.

El siguiente desarrollo temático propone entregar una visión amplia de los procesos constituyentes de las diversas identidades con presencia en Chile a lo largo de su historia y los múltiples actores participantes en la construcción identitaria del país, proceso dinámico y en permanente desarrollo.

De esta forma, se pretende abordar y reflexionar sobre temáticas identitarias asociadas con los pueblos originarios y sus problemáticas a partir del choque étnico, cultural y social producido en la Conquista y su expresión hasta el presente, de modo de facilitar la comprensión de conflictos pasados y actuales. (Mellado, Fuertes, & Andrade, 2018, p. 27)

Territorio.

Como propuesta temática se busca incorporar y fomentar la reflexión sobre los sentidos y cosmovisiones espaciales pertenecientes a los pueblos originarios en Chile y las tensiones históricas, culturales y sociales generadas como consecuencia. Las representaciones geográficas del territorio y sus transformaciones (cartografía); las identidades locales y las tensiones culturales vinculadas al territorio; los imaginarios y representaciones simbólicas, literarias y artísticas del territorio nacional; y los conflictos de habitabilidad que afectan a las comunidades. (Mellado, Fuertes, & Andrade, 2018, p. 36)

Historia del museo.

La propuesta temática para este eje busca, entre otros aspectos, poner en contexto al museo y su desarrollo, en tanto institución nacional y agente cultural generador de discurso histórico en el espacio público, con las formas de concebir e interpretar el pasado, la sociedad y sus actores sociales, desde sus antecedentes, pasando por su fundación en 1911, al presente, permitiendo a los(as) visitantes concebir y comprender las narrativas del museo como propuestas interpretativas adscritas a contextos históricos sociales, culturales e ideológicos determinados. A su vez, pretende potenciar el carácter histórico del museo mismo, desde su valor arquitectónico y función histórica, hasta su relación con el entorno donde se encuentra emplazado (casco histórico de la ciudad). (Mellado, Fuertes, & Andrade, 2018, pp. 54-55)

Vida cotidiana y espacios íntimos.

Esta propuesta temática busca dar cuenta de expresiones y elementos de la vida cotidiana de personas, colectivos y comunidades, desde enfoques provenientes de la microhistoria, la historia de las mentalidades, la antropología y los estudios culturales, describiendo y colocando en contextos de época aquellas prácticas sociales y manifestaciones individuales o gregarias que permitan enriquecer la comprensión de los procesos y fenómenos histórico-culturales acontecidos en Chile y, a su vez, acercar dichas experiencias cotidianas a los(as) visitantes del museo, generando una instancia de comunicación significativa que les permita sentirse de alguna manera representados, ya sea en forma personal o a través de sus antepasados. Asimismo, se busca colocar en valor dichas expresiones y objetos portadores y representativos de aquellas vivencias, valorando sus lecturas simbólicas en la narrativa. (Mellado, Fuertes, & Andrade, 2018, p. 39)

De esta manera la propuesta museológica mestiza, aborda tópicos en movimientos incorporando los límites difusos de la sociedad actual, siendo revisados y ampliados en tiempo presente, permitiendo la contradicción temática atemporal, discusiones actuales vistas desde una perspectiva histórica y cultural, legitimidad y visibilidad de los otros, sean indígenas, grupos étnicos, migrantes, trabajadores, mujeres o niños. Sitúa la discusión desde sus territorios, en contextos nacionales y globales, abriendo lo relacional a una sociedad pluricultural y por qué no decirlo plurinacional, que se sitúa desde una discusión poscolonial, en un ejercicio constante de deconstrucción.

La amplia discusión temática, permite incorporar focos y ejes transversales, comprendiendo que muchos de estos tópicos toman valores diversos en una trama social local, sin perder de vista sus escalas más amplias y macro societales, en una sociedad de red, hiperconectada, pero que legitima en esa amalgama de relaciones la diferencia, lo propio y particular.

Asimismo, el ejercicio crítico en su práctica le permite a la museología mestiza, incorporar elementos disruptivos en su propia propuesta, la tensión de los relatos y la disputa por el patrimonio y la historia deben ser expuestas en su amplitud y no invisibilizadas en pro de un relato higienizado o edulcorado que busca reproducir los relatos oficiales y decimonónicos de la sociedad, sin reflexión y dialogo alguno.

Museográficamente, hablamos de acciones performáticas en la historia, en la memoria, en la identidad, siendo un ejercicio que quiebra con los ejercicios preconcebidos (eurocéntricos, oficiales, tradicionales), pero no los abandona,

ya que provoca un ejercicio narrativo que abre múltiples diálogos entre museo y comunidad (visitantes, usuarios, comunidad), donde se busca generar una “puesta en abismo” y un “cadáver exquisito” donde el inicio es dado por el museo, pero los siguientes relatos ocurren en la interacción entre visitantes, espectadores y comunidad.

Referencias

- Adorno, T. (2005). *Dialéctica Negativa. La Jerga de la Autenticidad*. Madrid: AKAL.
- Andrade, P., Mellado, L., Rueda, H., & Villar, G. (2018). *Museo Mestizo. Fundamentación Museológica para cambio de guion*. Santiago: Museo Histórico Nacional.
- Desvallés, A., & Mairesse, (Eds.) (2010). *Conceptos clave de museología*. París. Armand Colin / ICOM
- Araya, A., & Valenzuela, J. (2010). *América Colonial. Denominaciones, clasificaciones e identidades*. Santiago: RIL.
- Augé, M. (2005). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Ed. Gedisa
- Bourdieu, P. (1998). *El Sentido Práctico*. Barcelona: Taurus.
- Canclini, N. G. (2008). *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo.
- Gruzinski, S. (2010). *El pensamiento mestizo*. Buenos Aires: Paidós.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Larraín, J. (2001). *Identidad Chilena*. Santiago: LOM.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria*. Buenos Aires: Paidós.
- Mairesse, F. (2014). *Museo y Ética. Un enfoque histórico y museológico*. En *museos.es* núm. 9-10 / 2013-2014, 25-39. Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de Madrid.
- Martin-Barbero, J. (2004). *Oficio de Cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Mellado, L., Fuertes, R., & Andrade, P. (2018). *Guion museológico*. Museo Histórico Nacional. Santiago: MHN.
- Morales, L. G. (2010). *La escritura-objeto en los museos de historia*. *Intervención*, 1 (1), 30-38.
- Morales, L. G. (2012). *Museología Subalterna (Sobre las ruinas de Moctezuma II)*. *Revista Indias*, LXXII (254), 213-238.

- Moyano, C. (2016). Presentación acerca de metodología y epistemología de la memoria. Cátedra Abierta, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y Museo Histórico Nacional. Santiago.
- Rivera, S. (2010). *Oprimidos pero no vencidos: Luchas del campesinado Aymara y Quechwa*. La Paz: Ed. La Mirada.
- Santacana, J., & Hernández, F. (2013). *Museología Crítica*. Barcelona: TREA.

Why we still need collections – Museums in the business of originality

Nina Robbins

University of Helsinki – Helsinki, Finland

ABSTRACT

This article examines how museological value discussion can offer a tool for museum professionals to engage themselves in the current discourse regarding building sustainable futures. In this work, it will be essential to consider the long line of museological traditions, and not rely only on current trends. The development of values cannot reach a culmination point in the span of just one museum career. Such values are rather developed over the centuries. This can be seen in objects that have received key object status in museum collections. The concept of object energy is introduced to emphasize the need for a deeper view and a longer perspective. Eventually, this discussion could resonate well with the current global demands for a more sustainable future, thus putting museums in the position of being strong policy makers in society in general.

Keywords: Museology, value discussion, theory, object energy

RÉSUMÉ

Pourquoi nous avons encore besoin des collections – Les musées dans l'affaires de l'originalité

Cet article explique en quoi le débat autour des valeurs de la muséologie peut constituer un outil permettant aux professionnels des musées de s'engager dans le discours actuel sur la construction d'un développement durable. Dans ce but, il est essentiel de considérer au long cours la tradition muséologique et de ne pas se fier uniquement aux tendances actuelles. Les valeurs ne peuvent pas être élaborées au cours d'une carrière dans un musée, mais sont accumulées siècle après siècle. Cela se voit dans les objets clés des collections du musée. Le concept d'énergie d'objet est introduit pour souligner la nécessité d'une approche en profondeur sur une perspective plus longue. Finalement, cette discussion entre bien en résonance avec la demande mondiale actuelle pour un développement durable, faisant ainsi des musées des acteurs politiques puissants au cœur de la société.

Mots-clés : muséologie, discussion de valeurs, théorie, énergie d'objet



The Kyoto 2019 Conference gathered a large cross-section of museum professionals, discussing matters near and dear to them. Certainly, the conference will be remembered for its vivid discussion regarding the new museum definition, but a number of other issues were raised as well (ICOM Kyoto, 2019). In the ICOFOM sessions, an important issue about the future direction of museological theory formation was raised (Mairesse, 2019a). In addition, new ideas, intended to supersede old ways of thinking, were also sought (van Mensch, 2019). This one-week conference was a fruitful time for gathering ideas and taking part in discussions, in order to map and point out matters of significance in the field of cultural heritage. In my short article, I will present one potential way of thinking about our field; the discussions in Kyoto were my initial inspiration. In my text, I will look at questions, such as the direction of museological theory and the desire to go beyond current thought, but ultimately, I will try to build on existing museological legacy, taking that as a solid starting point. There is no need to undo what has already been done; it will be more fruitful to ascertain the relevant aspects of existing theory and integrate them into any new network of thoughts.

In recent decades museological theory building has been intrigued by such concepts as researching museum value (Holden, 2006; Scott, 2013), measuring significance (Russell & Winkworth, 2009; Häyhä & Jantunen & Paaskoski,

2015) and pointing out key objects in our cultural biography (van Mensch & Meijer-van Mensch, 2011; Lehto-Vahtera, 2018). In addition, newer ideas of audience engagement and aspects of co-creation have further democratized the role of professionals and introduced a new group of stakeholders to participate in content planning (Anderson, 2004; Simon, 2010). All these concepts ought to be synchronized with the global responsibilities of institutions that have solidified their roles as part of society builders (Museoalan Teemapäivät 2019). In this respect, museums are strong policy makers in society and this role should not be subsumed within the traditional identity of museums as mere keepers of the past.

If we accept the claim that museums are indeed policy makers, we as museum professionals will need tools in order to navigate in the world of such policy-making. One path to unravel this toolbox will be to look at the value processes of society – how values are created and who gets to advocate for them. It is important to implement the relevant vocabulary, express matters of significance and eventually get an invitation to voice all of this in policy-making discussions.

This is an article of an overview and it is strongly connected to my Kyoto pre-conference paper “Museological Value Discussion – A Tool to Transfer Tradition to the Future”, where I described the need for a long-term perspective to be included in the value building of museum identities (Robbins 2019a). Only with such a long-term perspective can museums show the aggregation of various impacts and differentiate themselves in the contemporary impact race (Vaikuttavuusindikaattorit, 2009). This text is a continuation of this theme and focuses on concepts such as the significance of humanistic disciplines in the economic realm. It points out how we, as observers of history and tradition, can understand original objects in our Great Museum, as described by museologist Kenneth Hudson (1993), possessing an aura that eventually results in a whole that is greater than the sum of its parts. The text does not aim to focus on details but tries to show similarities in thought building among various disciplines. “Interdisciplinary” might well be the best term to describe these connections, which show the interchange among fields of philosophy, art history and museology, perhaps inspiring experts to further their theory building in the field of museology. Why do we as museum professionals have the right to make decisions about collection destinies? Why are collections still relevant, and why we do still want to hold collections so near and dear? The chosen interdisciplinary approach will help to answer these questions.

Legitimacy in the great cultural biography

To start building on the legacy of safekeeping requires knowledge about the path that individual collection items might have travelled throughout the centuries. This requires trust in the fact that there has been some kind of meaning attached to these objects in order for them to have survived. An assembly of collected objects has been regarded as the core of museums ever since the time of the first encyclopedias, which offered guidance on how to

organize such assemblies of objects (Impey & MacGregor, 1985). Cabinets of curiosities were seen as signs of wealth, knowledge and power. Eventually, the collecting of various objects became more and more systematic and European courts and rulers became more and more knowledgeable regarding the thoughts of the Enlightenment. As a result, the idea of collections became part of the public domain and spread throughout Europe (Pearce, 1990; 1992). The 19th century was the great era of museums. These new institutions were seen as public entities, offering an educational niche in society and holding collections in trust for society (Fox, 2018). Already in the late 18th century, museums such as the British Museum or the Louvre, were definitely beacons that paved the way for other great European museums. This work was the foundation for museum identity building, which eventually can be seen in the 21st century museum projects that integrated community empowerment (Simon 2010; Filene, 2019). The demands for a more democratizing museum environment have also produced thoughts of self-reflection and demands for a shift in focus (Anderson, 2004; Conn, 2010). As a result, current museums need to be more aware of their operating environment and need to invite the voices of various groups and communities in generating a contemporary light that can shine along with historical beacons. It is a long path, and the meaning of collecting has been at the center of this legacy. Professor of Museology Janne Vilkkuna (2003, p.10) from Jyväskylä University commented, “Professionalism related to research and preservation work of the current museum generation will greatly determine what kind of past we will have in the future.” In this context, it is easy to see that museum professionals are mediators in a long and ongoing process of creating meaning.

In order to give legitimacy to museum professionals in their work as advocates of our heritage, we need to look into philosophy. American philosopher George Dickie’s concept of the *Institutional Art Theory* will offer us one point of departure. No doubt, there are many others that we could consider, but his arguments will give us a framework, which will eventually allow further arguments to be considered and developed. Dickie wrote in his book *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis* (1974) about how human beings learn to point out and give value to artistic items only if their surroundings are such that they promote this kind of learning. He used the concept of his fellow philosopher Arthur Danto, calling these surroundings an “Artworld” (Danto, 1964). In short, we need to learn from childhood onward the various things in our artworld that can be called art, distinguishing them from things that are not. According to Dickie, there are people who produce material for our viewing, and this group of people is called “the core produces” of the given artworld. Amongst this group, there are artists, who create objects, and gallery and museum professionals, who evaluate this created material. Once a selection has been made and brought forth for viewing, the “audience” in the artworld has to give the displayed selection their approval. This chain of procedures eventually builds the legitimacy for the material that will ultimately be considered art. This line of thinking can be broadened further to encompass

entire museum collections, or even the entire realm of our cultural biography, not just artworks of any current period. The number of those people seen as core producers can vary, depending on the perspective. Dickie's institutional art theory gives us a point of departure to start mapping our context and making a claim that museum professionals are the core creators of what kind of heritage our future will have.

In my pre-conference paper (2019a), I introduced the concept of *Museological value discussion* in order to be able to use the above-mentioned right to make decisions regarding museum collections. Museological value discussion comprehensively takes into account the entire span of everyday museum practices and addresses the need to consider both philosophical and practical approaches. It results in a value network, which consists of selected values, specific to a given museum or heritage organization. This network is not based only on our current idea of values or identity, but also on those that have accumulated over the centuries. This is seen, for example, in the existence, caretaking and research of collections throughout history, and is seen in the obvious key objects of our culture. Through this understanding, museums do not exist only in an isolated past, nor do they have meaning only in our current society. Rather, they carry meaning and understanding from the past to the present and into the future.

This work has to be seen from a comprehensive viewpoint, having its roots in history. It is not only a question of single objects or their significance and key roles as part of a current museum. It is also about the process in which one museum item has to be seen as part of a greater heritological reserve. It is important to see the collections that we have as a reserve, regardless of whose ownership they might be under at any given time in history. The role of museums is to point out significance in this reserve. By studying this, it becomes possible to obtain information about the mutual values among museums and more easily reach a common voice. This common voice is needed in order to see heritologically meaningful aspects of society as more than only possessing market – or profit-oriented values for our current consumption. Museums engaging in museological value discussions is something that resonates well with the current global demands for a sustainable future (Raworth 2017; Maz-zucato 2017). In this respect, museums can be strong policy makers in society, showing how the work done in museums has had a long history in helping to create a sustainable future.

Could it be more than just the sum of its parts?

It is useful to take the demand for museological value discussion a bit further and show concrete ways of how this actually works. I have stated that museology is an excellent example of a discipline that bridges theory and practice. We need to be aware of the theoretical thinking guiding our practical everyday work. My previous research showed that museum professionals in Finland have a lot of knowledge about values related to their collections, but this knowledge has not yet manifested itself to a substantial degree in official forms such as

strategies, collection policies, articles, exhibitions, etc. (Robbins 2016; 2019b). This has left professionals unaware of their own strengths as policy makers within the field of values. In 2017, hands-on value workshops and value debates were introduced as part of the museum studies program at Helsinki University. This work aims to prepare future museum professionals to be prepared for value discussions. It is important to inspire students, as well as professionals already working in the field, to actively engage and challenge themselves in value-related discussions. It is essential for them to be fully prepared to justify the importance of their work. Prior research shows that in order for value discussions to result in practical, real-life tools, it is important to achieve a coherent understanding of the value network behind any given actions (Scott, 2013; Holden, 2006). Once the focus of the active value network of one's own museum is clear, museum professionals will be better equipped to respond to any short-term fluctuations in their everyday work. As a result, there will be a more coherent and focused understanding regarding values between and among various parties, be they museum professionals, politicians, students or museum visitors.

As stated before in this article, society in general has given the power to museum professionals to transfer traditions from the past to the future. In this work, we need collections and original museum items in order to do our job properly. This demand is at the core of our mission and a feature that not many other institutions possess. Museums are the holders of original objects, and society has entrusted their care and safekeeping to museum professionals. Object research is an important part of museum work, but as a recent Finnish survey shows, more attention could be paid to it (Artefacta 2016). In general, object research reveals past histories, which are transformed into stories in the hands of museum professionals. But sometimes these original items result in more than just the sum of their researched pasts. This “something more” can be observed in the comments, such as museums objects being of immeasurable value, or collections having obvious key objects. It is almost as if the written information does not quite encompass the entire object's existence. However, is there something more to all of this?

One could look at the issue through the concept of object energy. This concept has been used to describe the written information surrounding an object: “The tales of museums differ from many other tales because they are based on the evidence that objects include, and are transmitting, i.e. object energy.” (Vilkuna 1997, p. 57). Vilkuna presented this comment in a seminar and this comment related to the stories contained in objects, which could be revealed through research. In addition, the concept of object energy can also be related to information gathered from the materiality of the object. For example, conservators working with collections become very familiar with the material aspects of original museum objects, i.e. tool marks, signs of ageing or changing fashions in materials and their effects on originality. They need to consider an object's materiality and all the written information, as a comprehensive entity, before

the first stroke of a scalpel or the addition of new material. Indeed, sometimes the existence of these original objects resonates more than what can be gathered from the written documents. It seems that there is more than just the network of documented context information that affects original museum objects. However, how can we describe this process?

Professor Vilkkuna attaches object energy to the context, but one can look at object energy also from a more intrinsic point of view. This is understood as an object consisting of something else than just its context. It has originality, marks of usage and an exterior form, but eventually it is something larger than the sum of its parts. Finnish art historian Anne Aurasmaa (2005, p.22) writes about the memory of museums, consisting of both facts and emotions: “Even though the production of factual knowledge on museum objects is at the core of museums’ educational duties, it is obvious that we also need sensuousness in order to deeply understand the effects, relationships and values of matters surrounding us.” This thought is close to cultural philosopher Walter Benjamin’s (1892–1940) line of thinking in his 1936 essay “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” regarding the essence of something original. Original items contain something that we cannot explain with science, as they have a unique aura. Acknowledging the fact that Benjamin’s concept of an aura being product of its time, we could still relate it to those rare moments when we see something significant being valued in a museum collection. This can hold true whether it is, for example, an old and patched up sweater of a fisherman or a veal skin diving suit donated to a museum collection in the later part of the 19th century. By no means are these items immeasurable in terms of monetary values, but they do possess wear and tear that has been accumulating, thus building their auratic value, i.e. object energy.

Similarly, the need for a sensuous presence could be seen in relation to Benjamin’s concept of an aura or the concept of object energy. We need to point out this presence and follow George Dickie’s line of thinking, i.e. we need to learn from childhood onward what is significant in our *Museumworld*. It is clear that these demands for object energy, aura or sensuous presence are not created by the objects themselves, but are rather undocumented and unwritten meanings that we, as observers, have attached to these objects over the centuries. This process is not a phenomenon for one era only but takes time to develop. One generation cannot bring this object energy to any kind of final destination. It is created over time, when the significance of the object is recognized generation after generation.

Impact that matters

In this article I have taken a broad perspective to describe why we still need collections and have used a very private human condition to back up that claim, namely the concept of object energy of original items in museum collections. Museums are in the business of originality. Certainly, there are various contemporary ways to reflect that importance to audiences, but the original

museum object should nevertheless remain at the core. Studies have shown that society's institutions have to be able to measure their impact in order to survive in the contemporary impact race (Weil, 2002; Vaikuttavuusindikaattorit (Impact Indicators), 2009; Piekkola, Suojanen & Vaino, 2013). In these studies, impact is seen from a short-term perspective, with results expected to be seen during the current generation. This is in itself legitimate, but we should also consider a longer lifespan when measuring the impact of object energy, which has been evident ever since the cabinets of curiosities. This can simply be observed in the collection care of museums. In such work, it will be beneficial to join forces with other impact-involved sectors of museums, namely that of conservation. At the Kyoto ICOM Conference, ICOFOM and ICOM-CC organized a joint afternoon session, where museologists and conservators were searching for and finding common ground for future cooperation (Mairesse, 2019b). This will be a fruitful direction to go in the search for determining long-term impact factors. It will be important to join forces and learn to point out the impact of long-term preservation, as well as to show such impact in a historical perspective. This will certainly be a welcomed vocabulary for future impact investors, be they investors in the traditional, economic sense of the word or young humanists who are voicing their opinions outside the humanities.

References

-
- Anderson, G. (Ed.). (2004). *Reinventing the Museum – Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Lanham, US: Altamira Press.
- Artefacta. (2016, June 22). *Konkreettinen esinetutkimus harvinaista*. [Concrete Object Research is Rare] Retrieved December 28, 2018 from http://www.artefacta.fi/uutiset/konkreettinen_esinetutkimus_harvinaista.552.news
- Conn, S. (2010). *Do Museums Still Need Objects?* Philadelphia, US: University of Pennsylvania Press.
- Danto, A. (1964). The Artworld. *Journal of Philosophy*, 61, 571–584. Retrieved April 3, 2014 from <http://www.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/danto-artworld.pdf>
- Dickie, G. (1974). *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis*. New York, US: Cornell University Press.
- Filene, B. (Ed.). (2019). *Tobe*. North Carolina, US: The University of North Carolina Press.
- Fox, M. D. (2018). *Engines of Culture: Philanthropy and Art Museums*. London, UK: Routledge.
- Holden, J. (2006). *Cultural Value and the Crisis of Legitimacy*. London, UK: DEMOS. Retrieved September 8, 2013 from www.demos.co.uk

- Hudson, K. (1993). *The Great European Museum*. Nordisk Museologi, 1993,2, 51–60.
- Häyhä, H., Jantunen, S. & Paaskoski, L. (2015). *Merkitysanalyysimenetelmä* [Analysing Significance]. Helsinki, Finland: Suomen Museoliitto.
- ICOM Kyoto. (2019). *Museums as Cultural Hubs: The Future of Tradition*. 25th ICOM General Conference. Kyoto, Japan: ICOM.
- Impey, O., & MacGregor, A. (Eds.). (1985). *The Origins of Museums*. London, UK: House of Stratus.
- Lehto-Vahtera, J. (Ed.). 2018. *Kokoelmien avaimet – Museokokoelmien tunnistetobjekteja*. Turku, Finland: Aboa Vetus & Ars Nova
- Mairesse, F. (2019a). Museology as an Intangible Heritage: past, present and future. Session 1: The Future of Tradition in Museology. In ICOM Kyoto. *Museums as Cultural Hubs: The Future of Tradition*. 25th ICOM General Conference. Kyoto, Japan: ICOM.
- Mairesse, F. (2019b). What is the Essence of Conservation? Session 4. In ICOM Kyoto. *Museums as Cultural Hubs: The Future of Tradition*. 25th ICOM General Conference. Kyoto, Japan: ICOM.
- Mazzucato, M. (2017). *The Value of Everything: Making and Taking in the Global Economy*. London: Allen Lane Penguin Books.
- van Mensch, P. & Meijer-van Mensch, L. (2011). *New Trends in Museology*. Celje, Slovenia: Museum of Recent History Celje.
- van Mensch, P. (2019). Discussion in Workshop C. Museology, Theory and Practice. In ICOM Kyoto. *Museums as Cultural Hubs: The Future of Tradition*. 25th ICOM General Conference. Kyoto, Japan: ICOM.
- Museoalan Teemapäivät*. (2019). Retrieved November 8, 2019 from [www.museo-
virasto.fi](http://www.museo-
virasto.fi)
- Pearce, S. (1990). *Objects of Knowledge*. London, UK: Athlone.
- Pearce, S. (1992). *Museums, Objects and Collections. A Cultural Study*. Leicester, UK: Leicester University Press.
- Piekkola, H., Suojanen, O., & Vaino, A. (2013). *Museoiden taloudellinen vaikutavuus*. Vaasa, Finland: Vaasan yliopisto Levón-instituutti.
- Raworth, K. (2017). *Doughnut Economy – Seven Ways to Think Like a 21st-Century Economist*. London, UK: Penquin Random House.
- Robbins, N. (2016). *Poisto museokokoelmasta – Museologinen arvokeskustelu kokolemanhallinnan määrittäjänä*. Jyväskylä Studies in Humanities 283. Jyväskylä, Finland: University of Jyväskylä.

- Robbins, N. (2019a). Museological Value Discussion – A Tool to Transfer Tradition to the Future. In K. Smeds (Ed.), *The Future of Tradition in Museology – Materials for discussion*. (pp. 138–142). Paris, France: ICOFOM.
- Robbins, N. (2019b). *Promoting Value Practice in Museums Creates Impact*. Curator The Museum Journal. Wiley Online Library. (pp. 1–15). Retrieved December 23, 2019 from <https://onlinelibrary.wiley.com/journal/21516952>
- Russell, R., & Winkworth, K. (2009). *Significance 2.0: A Guide to Assessing the Significance of Collections*. Heritage Publications. Retrieved November 8, 2019 from www.environment.gov.au/heritage/publications/significance2-0/part-1/index.html
- Scott, C. (Ed.). (2013). *Museums and Public Value*. Burlington, US: Ashgate.
- Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Retrieved November 8, 2019 from www.participatorymuseum.org/
- Vaikuttavuusindikaattorit kulttuuripolitiikan tietopohjan vahvistajina. (2009). Opetusministeriön julkaisuja 2009: 57. Helsinki, Finland: Yliopistopaino. Retrieved November 8, 2019 from www.minedu.fi
- Vilkuna, J. (1997). Comments on Outi Peisa,s Paper Presented at the Seminar: Stories of Museums. *Ethnologia Fennica. Finnish Studies in Ethnology*, 25, 57–61
- Vilkuna, J. (2003). *Täytetyn tiikerin äärellä. Museologia, mitä se on?* Retrieved December 20, 2013 from <http://www.tieteessatapahtuu.fi/037/vilkuna.pdf>
- Weil, S. (2002). *Making Museums Matter*. Washington, US: Smithsonian Books.

Entre « géo-patrimoine » et muséologie géopatrimoniale: enjeux théoriques pour un futur muséal

Fabien Van Geert

Université Sorbonne Nouvelle, Paris, France

RÉSUMÉ

Cet article part du postulat que l'émergence d'une nouvelle forme de patrimoine – le géopatrimoine –, a donné lieu à deux types de réflexions muséales, selon que ce dernier soit conservé *in* ou *ex situ*. Une comparaison entre ces dernières amène au constat d'une absence relative de liens entre elles, mais aussi d'un certain manque d'innovation dans l'approche muséale des institutions conservant ces collections, contrairement à l'approche *in situ* du géopatrimoine. L'article propose alors un renouveau de la recherche muséologique pour ces collections, en englobant les réflexions menées tant sur le géopatrimoine localisé *ex situ* qu'*in situ* afin de garantir un nouveau futur pour ces collections.

Mots clés : Géopatrimoine, musées de géologie, conservation *in situ* et *ex situ*, muséologie

ABSTRACT:

Between geo-heritology and geoheritage museology: theoretical issues for a museum future

This article postulates the fact that the emergence of a new form of heritage – geo-heritage – has given rise to two types of museological reflections, depending on whether the latter is preserved *in* or *ex situ*. A comparison between these approaches leads to the observation of a relative absence of links between them, but also of a certain lack of museological innovation in the institutions conserving *ex situ* collections, unlike the *in situ* approach of geoheritage. This article thus proposes a renewal of museological researches for these collections, encompassing the reflections carried out on geoheritage preserved both *ex situ* and *in situ* in order to guarantee a new future for these collections.

Keywords: Geoheritage, geological museums, *in situ* and *ex situ* conservation, museology



Cet article part d'un questionnement simple, mais qui touche pourtant le cœur même de la réflexion théorique sur le musée : la situation ainsi que la localisation géographique des éléments considérés comme devant être conservés, – soit en tant qu'artefacts scientifiques, soit en tant qu'éléments patrimoniaux –, influencent-elles le développement de réflexions différentes selon que ces éléments se localisent *in situ* (sur leurs lieux d'origine) ou *ex situ* (conservés notamment dans les musées) ? Force est de constater en effet que, après de nombreuses années d'action professionnelle, les réflexions portant sur la conservation, les mesures de protection, mais aussi les manières de présenter ces éléments au public peuvent être différentes selon les lieux de conservation, en se consolidant d'un point de vue pratique dans des sphères professionnelles aux acteurs et aux enjeux distincts. En poussant plus loin cette logique, ces dernières auraient-elles dès lors contribué à donner lieu, d'un point de vue théorique, à deux champs de recherche distincts, entre, d'une part, les *Museum Studies* (pour le patrimoine conservé *ex situ*) et, d'autre part, les *Heritage Studies* (pour le patrimoine maintenu *in situ*) ?

Cousines, sœurs ou jumelles, les relations entre ces deux approches ont souvent été débattues du fait de leurs nombreuses zones de recoupement. Davallon se propose ainsi de distinguer la muséalisation, qui institutionnaliserait l'objet comme un objet de musée, de la patrimonialisation, qui serait le processus de reconnaissance de la valeur patrimoniale de cet objet (Davallon, 1995, p. 159).

Ainsi, selon Mairesse, « si tout ce qui est muséalisé est patrimonialisé, tout ce qui est patrimonialisé n'est pas muséalisé », alors que le réflexe patrimonial se caractériserait par sa volonté de dépasser l'unique préservation matérielle de la « vraie chose » (Mairesse, 2011, p. 254). Pour sa part, le réflexe muséal dépasserait le seul intérêt de préservation *in situ* de la patrimonialisation, en intégrant également l'aspect *ex situ* à sa réflexion. Cela donnerait dès lors lieu à des formes multiples de muséalisation, selon le contexte où est situé l'élément à mettre en valeur, bien que ces dernières constitueraient *in fine* des variantes d'un même processus muséal. Certains auteurs vont en effet jusqu'à dire qu'il s'agirait d'une seule et même logique, en proposant de regrouper la sphère du patrimoine et des musées au sein d'une même approche conceptuelle. C'est le cas de Šola qui suggère le développement d'une « patrimologie », qui devrait s'intéresser à toutes les activités liées à la conservation et à la protection du patrimoine, qu'il soit muséal ou non (Šola, 2015). Cette approche se détacherait dès lors du postulat qui ferait de la muséologie une simple composante des études patrimoniales, certains muséologues indiquant ainsi que, bien que ces processus soient semblables, ils n'en devraient pas moins être pensés différemment car liés à des enjeux très différents (Desvallées, Mairesse & Deloche, 2011 ; Chaumier, 2016). C'est notamment le cas de la différence entre les centres d'interprétation et les musées qui, même s'ils constituent deux approches du fait muséal, présentent des caractéristiques propres, en illustrant notamment le passage d'une muséologie de l'objet à une muséologie de l'idée (Chaumier & Jacobi, 2009).

Ainsi, tout en reconnaissant que ces deux champs de recherche se recoupent sur de nombreux aspects, il apparaît notamment qu'ils se nourrissent de cadres théoriques parfois divergents. En ce qui concerne les publics, l'action patrimoniale *in situ* est ainsi en grande partie redevable de théories provenant du champ de l'éducation et de la pédagogie, en donnant lieu au développement d'une pratique particulière – l'interprétation – fondée sur des réflexions développées dans le champ du patrimoine naturel par des auteurs tels que Tilden ou Muir (Chaumier & Jacobi, 2009). Même si l'on retrouve des traces de cette réflexion dans la médiation proposée par certains musées à l'air libre et écomusées (Delarge, 2000), la réflexion sur les publics dans les espaces *ex situ* s'est au contraire plutôt développée sur la base d'autres approches, telles que la didactique des sciences pour les musées scientifiques (Schiele, 1989), ou l'animation socioculturelle puis la médiation culturelle pour les musées d'art et d'histoire (Abouddar & Mairesse, 2016). La distinction entre ces deux approches apparaît notamment dans le cas d'éléments possédant à la fois des composantes conservées *in situ* et *ex situ*, où les logiques de patrimonialisation et de muséalisation peuvent suivre des logiques assez différentes. Dans la sphère naturelle, c'est le cas de la patrimonialisation *ex situ* du vivant, notamment des espèces animales et végétales, dont la conservation et la présentation dans des zoos, ménageries, jardins botaniques ou serres impliquent des approches différentes de celles mises en place *in situ*, au sein des aires protégées. C'est également le cas du patrimoine géologique qui regrouperait, selon la défi-

inition officielle utilisée en France, « tous les objets (patrimoine *ex situ*) et sites (patrimoine *in situ*) relatifs aux disciplines des Sciences de la Terre qui présentent un intérêt exceptionnel pour la mémoire de la Terre » (Inventaire National du Patrimoine Naturel, 2019). Ainsi, alors que cette conception du patrimoine géologique intègre à la fois des composantes conservées *in situ* ou *ex situ*, les cadres théoriques ainsi que les actions menées sur ces deux aspects peuvent être très différents.

En partant de cette hypothèse, l'objectif de cet article est de comprendre ces divergences entre ces deux conceptions du patrimoine géologique à partir du cas français. Pour ce faire, le texte est divisé en trois parties. La première porte sur l'analyse de l'émergence du patrimoine géologique, en s'intéressant tout particulièrement aux actions de mise en valeur de ce dernier *in situ*. La deuxième partie aborde ensuite la situation des musées où sont exposées les collections géologiques, en tentant notamment de définir une série de tendances actuellement visibles au sein de ces institutions. La troisième et dernière partie de l'article vise enfin à mettre en parallèle ces deux approches *in situ* et *ex situ*, en proposant le développement d'une approche théorique muséale englobant ces deux aspects, afin de garantir un futur muséal pour les collections conservées *ex situ*.

L'émergence d'un nouveau patrimoine

La reconnaissance du patrimoine géologique émerge progressivement entre les années 1960 et 1980, lorsque des réflexions spécifiques se développent visant à mieux mettre en valeur les sites géologiques. Alors que le continent européen connaît une nouvelle vague de patrimonialisation de la nature sur la base de critères à la fois économiques – en lien particulièrement avec le développement du tourisme –, mais aussi environnementaux – avec notamment la création de parcs nationaux –, les géologues et les géographes souhaitent en effet distinguer la protection et la mise en valeur des aspects abiotiques de la nature de ses facteurs biotiques. Ces derniers, représentant l'ensemble des interactions du vivant d'un écosystème, auraient en effet constitué la base de la définition du patrimoine naturel depuis le XIX^e siècle, en les séparant de ses aspects physico-chimiques. En conséquence, en France, suite à l'application de la loi de 1976 relative à la protection de la nature, l'insistance de la communauté scientifique sur le fait que les spécificités des sites géologiques ne sont pas suffisamment prises en compte dans ces politiques de conservation mène à la création, au début des années 1980, des premières réserves naturelles à vocation géologique.

Ce n'est cependant véritablement qu'à partir des années 1990 qu'est reconnu ce nouveau patrimoine, grâce tout particulièrement à l'impulsion donnée par le Symposium international sur la protection du patrimoine géologique tenu à Digne-les-Bains (France) en 1991 sous le patronage du Département des Sciences de la Terre de l'UNESCO. Lors de ce dernier, plus de 120 spécialistes, chercheurs et universitaires d'une trentaine de nationalités différentes se réunissent en effet pour dresser, pour la première fois, un constat mondial

de la conservation des témoins géologiques. Ce symposium consolide dès lors l'idée du besoin de protection des sites liés aux phénomènes géologiques (tels que le volcanisme, la ségrégation magmatique, le métamorphisme, l'altération, la sédimentation, etc.), mais aussi de ceux témoignant de l'histoire de la Terre (que ce soit du point de vue de la paléontologie, de la tectonique globale, du climat, du niveau marin, etc.), jusqu'alors peu pris en compte dans les politiques patrimoniales. Avec la publication de la « Déclaration internationale des droits de la mémoire de la Terre » à l'issu de ce symposium, émerge dès lors la notion de patrimoine géologique, ou géopatrimoine. Cette notion est suivie, très rapidement, par celle de géodiversité visant à désigner, conjointement avec celle de biodiversité popularisée par la Conférence des Nations unies sur l'environnement et le développement à Rio de Janeiro en 1992, la diversité de la nature dans sa globalité. La géodiversité représenterait en effet « l'ensemble des éléments des sous-sols, sols et paysages qui, assemblés les uns aux autres, constituent des systèmes organisés, issus de processus géologiques » (Sharples, 1993), en concernant autant les phénomènes passés de la Terre observables dans les sous-sols, sols et paysages, que les phénomènes courants actuels qui agissent sur ces derniers.

A l'image d'autres éléments, la reconnaissance de ce nouveau statut passe dès lors par un processus de patrimonialisation composé de cinq étapes interdépendantes d'une « chaîne patrimoniale » constituée par la désignation, la classification, la conservation, la restauration et la publicisation (Fabre, 2013). La phase de désignation est composée par une tentative de théorisation des valeurs géopatrimoniales des sites. Reynard (2005) définit ainsi que différents types de valeurs peuvent être attribuées aux paysages géomorphologiques, telles que des valeurs économiques, scientifiques, historiques, culturelles ou encore esthétiques. La phase de classification est, quant à elle, constituée par des réflexions portant sur la réalisation des inventaires, mais aussi sur leurs modalités, ces derniers devant servir de base pour la mise en place de politiques de conservation raisonnées (De Wever *et al.*, 2018). À partir de cette phase, des réflexions émergent quant aux mesures de conservation et de restauration de ce géopatrimoine, toutes deux englobées désormais sous le concept de géoconservation (Pannizza, 2001), tandis que des appareils législatifs se mettent en place à différentes échelles pour mieux le protéger. Enfin, la phase de publicisation du géopatrimoine est constituée par des activités de promotion et de mise en valeur visant à « faire patrimoine » au-delà de la communauté scientifique, à partir des manières spécifiques de chaque contexte d'appréhender la géologie, soit en lien avec des valeurs spirituelles, à l'image de la Chine (Du & Girault, 2019), soit au travers de l'interprétation de la nature, comme c'est le cas aux Etats-Unis. Parmi ces activités, notons tout particulièrement la création, dès les années 2000, de géoparcs visant à valoriser le géopatrimoine d'un point de vue scientifique, éducatif, mais aussi touristique afin de favoriser le développement économique des territoires (UNESCO, 2019). Leur rapide reproduction ainsi que l'instauration du Programme international Géosciences et Geoparks par l'UNESCO en 2015, ouvrent notamment de nouveaux thèmes de recherche

pour les scientifiques. Certains abordent ainsi la question du géotourisme pour désigner un nouveau type de visiteur intéressé par la mémoire de la Terre (González-Tejada, Du, Read & Girault, 2017), tandis que d'autres tentent de comprendre le rôle économique joué par ces géoparcs (Farsani, Coelho & Costa, 2010), qui incarnent parfois de véritables stratégies de marketing territorial (Van Geert, 2019). Enfin, certaines références tentent d'aborder les tensions inhérentes entre les missions de ce nouveau label (Girault, 2019), tiraillé entre son impact présumé sur le développement économique et la protection effective qu'il permet du géopatrimoine.

En lien parfois avec ces géoparcs, cette phase de publicisation voit notamment la création de nombreuses activités de médiations au sein de ces territoires, telles que des balades géologiques, des journées de divulgation, des conférences, des jeux, des publications ou encore des applications numériques afin de garantir aux géotouristes une expérience de visite globale. Des modalités d'interprétation sont également proposées *in situ*, au travers de sentiers pédagogiques, de panneaux d'interprétation, ou encore de centres d'interprétation voire de musées. Au sein de ces actions, différentes approches originales sont observables. Outre l'approche purement géologique, c'est le cas de récits interdisciplinaires adressées au grand public, peu familier avec la géologie, cette « discipline mal aimée » (Gohau, 2001), afin de leur transmettre l'importance de protéger cette géodiversité. On y retrouve, premièrement, une volonté de proposer une interprétation didactique de la formation des paysages, au travers souvent de dessins, de vidéos ou de maquettes, afin de favoriser une compréhension de l'histoire de la Terre à partir de ses conséquences visibles sur la nature. Ces dispositifs tentent également d'aborder les dimensions socio-économiques et socio-culturelles de la géodiversité, en traitant des cultures, des manières de vivre, mais aussi des légendes locales expliquant les formes géologiques. Deuxièmement, ces dispositifs peuvent également proposer une approche esthétique de l'histoire de la Terre, au travers notamment de la réalisation d'expositions de peintures ou de photographies établissant parfois des liens formels entre les créations humaines et celles produites par la Terre. Enfin, les risques naturels de ces territoires liés à leurs spécificités géologiques peuvent également être abordés au sein de ces médiations, en tentant de la sorte d'avoir un impact social, voire politique, sur les décisions liées à l'aménagement durable du territoire de ces zones.

Pendant ce temps, dans les musées...

Face à l'affirmation de ce nouveau patrimoine, ainsi qu'à l'intérêt qu'il génère chez les élus par l'entremise des géoparcs et des actions de mise en valeur *in situ* du géopatrimoine, l'approche *ex situ* contraste en faisant moins l'objet d'intérêt. Les collections que l'on pourrait qualifier de géopatrimoniales, leur présentation et leur mise en valeur au sein des musées restent en effet très peu abordées par les chercheurs. Du côté des sciences de la Terre, où est principalement développé le concept de géopatrimoine, les plus prestigieuses revues

de géologie ou de géographie n'abordent ainsi pas ces musées si ce n'est pour les spécimens qui y sont conservés, qui y font parfois l'objet d'études scientifiques. Ce n'est pas non plus le cas des revues portant sur le géopatrimoine. Par exemple, entre 2009 et 2019, la revue *Geoheritage* a publié 343 articles, mais seuls 4 de ces derniers abordent la question du géopatrimoine dans les musées, sans qu'aucun ne porte exclusivement sur la manière de l'exposer. C'est également le cas de *International Journal of Geoheritage and Parks*, deuxième principale revue portant sur le géopatrimoine publiée depuis 2013, où aucun article n'a depuis abordé les musées. Du côté de la muséologie, l'exposition de ces collections ne constitue pas non plus le sujet d'articles au sein des principales références de ce champ de recherche. Des revues internationales telles que *ICOFOM Study Series*, *Curator*, *Museum World*, *Museum Management and Curatorship* ou encore *Culture & Musées* n'ont pas abordé ces questions, si ce n'est au travers de l'approche plus générale de la muséologie des sciences, qui ne mentionne pourtant pas explicitement la géologie. L'étude des enjeux muséologiques de ces collections semble constituer dans ce sens un angle mort de la recherche scientifique actuelle, contrairement à celle émergente portant sur le géopatrimoine *in situ*. Cette absence de références concernant les collections géologiques contraste pourtant avec l'importance quantitative de ces dernières au sein des réserves muséales. Les institutions européennes conservent en effet plusieurs millions d'objets illustrant les phénomènes géologiques, géomorphologiques et pédologiques ainsi que les processus naturels qui les forment et les modifient. Il s'agit notamment des muséums d'histoire naturelle, mais aussi des musées de science, des musées et centres d'interprétation de géosites, des musées pluridisciplinaires voire encore des collections privées. En France, le Muséum national d'histoire naturelle n'inventorie ainsi pas moins de 296 espaces ouverts au public conservant des collections géologiques ou préhistoriques (la distinction n'y est pas faite) (Egoroff, 2012). Ce chiffre ne contemple en outre pas les musées universitaires dont un certain nombre ne sont pas visitables par le grand public.

Cette situation diverge dès lors de celle d'autres collections scientifiques, conservées parfois dans les mêmes institutions, qui ont fait l'objet de nombreuses études mais aussi de profondes rénovations muséales. En France, c'est tout particulièrement le cas, depuis les années 1980, avec la rénovation des musées dépendant du Ministère de l'éducation nationale (tels que la Grande galerie de l'évolution du Muséum national d'histoire naturelle, du Musée national des techniques ou encore de la Cité des sciences et de l'industrie), parallèlement à la politique des Grands Travaux mise en place dans le même temps par le Ministère de la culture. Ces institutions tentent en effet de rompre alors avec une vision du musée de science perçu comme un espace de sacralisation du savoir, en plaçant désormais le visiteur au cœur du dispositif (Eidelman & Van Praët, 2000). C'est notamment dans ce cadre que de nouvelles thématiques d'intérêt sociétal entrent au musée de sciences naturelles, à l'image de l'environnement (Davallon, Schiele & Grandmont, 1992), du développement durable (Hebda, 2007; Chaumier & Porcedda, 2011), puis de l'Anthropocène devenu l'objet de pratiques muséales particulières (Glazyrina, Zhuzhgovna & Vyguzova, 2019),

au sein d'une véritable « révolution de la muséologie scientifique » (Schiele & Koster, 1998) qui lui permet de se distinguer d'autres formes muséales (Schiele, 2001). Les collections ethnographiques de ces institutions sont également profondément repensées à partir des années 1990 sous l'influence de la muséologie postcoloniale, largement étudiée dans le cadre de la rénovation des musées coloniaux (Van Geert, 2020).

Face à ces rénovations de fond, les collections géologiques semblent présenter, au contraire, peu de nouvelles réflexions muséologiques alors que la médiation scientifique y apparaît également moins développée, si ce n'est dans les centres de culture scientifique, technique et industrielle créés dans les années 1970 en France, où les processus géologiques, géomorphologiques, mais aussi la sismologie ou la vulcanologie peuvent être présentés au public. Au-delà de ces centres, l'exposition des collections se rapproche plutôt d'une « muséologie d'idées », basée sur une exposition du savoir scientifique à partir des objets (Davallon, 1992), voire d'une « muséologie d'objets » (Davallon, 1992), fondée sur une rencontre directe entre le visiteur et l'aspect notamment esthétique des objets.

Au-delà de ces approches majoritaires, souvent héritées de muséalisations mises en place dans les années 1970, on peut cependant noter dans ces musées et leurs expositions temporaires des traces de réflexions muséales basées sur une approche polysémique des collections géologiques. Bétard (2017) rappelle en effet que ces dernières ne se limitent pas à la portion abiotique du patrimoine naturel, mais qu'elles sont également chargées la plupart du temps d'une dimension culturelle, permettant de les considérer comme des « construits hybrides à l'interface entre une connaissance naturaliste ou géoscientifique, une approche sensible, une appropriation collective et/ou une décision politique » (Bétard, 2017, p. 531). Cette conception est également reprise par de De Wever pour qui le géopatrimoine offrirait des informations permettant la compréhension de la formation ou de l'évolution de la Terre, mais aussi de l'histoire des sciences, tout en pouvant servir des objectifs pédagogiques (De Wever *et al.*, 2019, p.14). En comparant entre elles ces différentes approches, il est possible de déterminer de grandes tendances dans les présentations actuelles de ces collections, que l'on retrouve parfois dans une même institution, au grès des vitrines et des salles d'expositions, selon les sensibilités des conservateurs étant intervenus. Ces approches ne sont donc en aucun cas exclusives les unes des autres, mais ont plutôt tendance à coexister au sein d'une même institution. Sans volonté d'exhaustivité, nous en décrivons ici trois.

La première, la plus commune et répandue, consiste en une approche esthétique des collections, et tout particulièrement des minéraux. Cette présentation se veut ainsi ouverte au plus large public, en ne se basant pas exclusivement sur des contenus scientifiques, mais plutôt sur une appréciation esthétique, voire artistique des formes et des couleurs des collections. Les objets emblématiques sont alors présentés comme des œuvres d'art, parfois magnifiées par une scénographie qui en fait ressortir les contours, les matières, ou encore la brillance.

Les concepts de « trésors », « merveilles » ou encore de « chefs d'œuvre » de la Terre constituent alors souvent le titre de ces expositions. Dans certains cas, cette approche esthétique peut également se baser sur la forme cocasse de certains minéraux, qui évoquent des formes humaines ou imaginaires. Au-delà de l'aspect visuel, notons que cette mise en valeur esthétique des objets peut également constituer un moyen de médiation permettant d'expliquer au public les phénomènes géologiques, chimiques et physiques. C'est notamment le cas récurrent de la présentation de la fluorescence de certains minéraux par les musées, en projetant sur ces derniers des rayons ultraviolets.

La deuxième tendance consiste en une approche sociétale, dont le but est d'établir des liens entre les objets et les intérêts de la société contemporaine. Sous l'influence du paradigme des musées de société (Drouguet, 2015), les expositions élaborées selon cette approche tentent notamment d'établir des dialogues entre leurs collections et des objets contemporains issus parfois de la culture populaire. Notons tout particulièrement ici le cas des météorites, et plus largement de la cosmologie, dont les représentations sont nombreuses au sein des univers littéraires ou cinématographiques, comme l'explorent maintes expositions temporaires et dispositifs permanents présentant des objets de ce type dans les salles. Au-delà de cette approche, les musées peuvent également présenter leurs collections à partir du prisme des ressources naturelles, en réactualisant de la sorte la muséographie basée sur les potentielles ressources naturelles que l'on retrouvait dans certains musées universitaires aux XIX^e et XX^e siècles. La présence de ces matériaux sur un territoire, leur influence sur l'aspect de ses paysages et de ses constructions, mais aussi ses modalités d'extraction et d'usage peuvent ainsi être abordées. Bien en lien avec une conception sociétale des musées perçus en tant qu'espaces citoyens, certaines institutions présentent enfin leurs collections à partir des enjeux contemporains du monde, tels de l'extraction minière et ses effets, mais aussi les risques et les catastrophes naturelles que peuvent provoquer les phénomènes géologiques, tels que des glissements de terrain ou des éruptions volcaniques. La médiation autour des enjeux de durabilité sont ainsi sous-jacents à cette optique, en tentant de favoriser, dans les murs du musée, un débat social et politique sur l'exploitation raisonnée et sur une bonne gestion de ces ressources naturelles pour préserver au mieux possible l'environnement et assurer le développement durable des sociétés.

Enfin, la troisième tendance se base sur une approche patrimoniale des collections, en les présentant comme du patrimoine scientifique. Il convient en effet d'indiquer que certains auteurs traitent du géopatrimoine *ex situ* dans un sens large, à l'image de Bétard (2017), pour qui ce terme recouvre l'ensemble des collections géologiques, mais aussi les archives, les publications, les représentations picturales, les cartes, carnets de terrain et autres documents manuscrits qui participent d'un intérêt patrimonial pour les géosciences. Selon cette approche, l'aspect patrimonial des collections réside tout particulièrement dans les possibilités offertes par ces dernières pour illustrer la consolidation

des sciences comme on peut l'observer dans certains musées universitaires peu renouvelés depuis le XX^e siècle. Les objets peuvent alors être présentés dans les expositions en tant qu'illustrations des progrès des géosciences, des manières dont ces dernières se sont développées et transformées, ou encore des intérêts des chercheurs à des moments donnés. Dans d'autres cas, ces collections peuvent également être présentées en tant que patrimoine local d'une zone, au travers notamment de leur exposition dans des musées identitaires, dont un très grand nombre furent créés en France au cours des années 1980, dans un contexte de première décentralisation. Dans ces espaces, la muséographie est en effet basée sur la mise en valeur de ce qui sont présentés comme les « trésors » de la collectivité, justifiant par là-même que cette dernière s'engage financièrement pour sa conservation au travers d'espaces souvent créés pour l'occasion. Dans ce cas, les objets géologiques sont alors exposés, non pas en tant que spécimens scientifiques, mais plutôt en lien avec un territoire dont ils sont issus, permettant également la mise en valeur de l'érudit ou de l'amateur local qui les a collectés et légués ensuite au musée.

Au sein de ces différentes tendances, il apparaît cependant que peu de musées présentent leurs collections sous le prisme du géopatrimoine. Ce terme reste en effet majoritairement absent des institutions, tant dans les feuilles de salles, les cartels que dans les médiations orales, et ce, même dans les expositions renouvelées récemment. Des indices peuvent néanmoins indiquer que cet aspect géopatrimonial est sous-jacent à certains des termes employés. C'est notamment le cas du concept de « trésor de la terre » utilisé par certaines institutions, qui peut renvoyer à l'idée d'un patrimoine de la Terre qu'il conviendrait de conserver au sein des espaces expositifs. L'absence explicite de ce terme reste cependant contrastante par rapport à ce qui se passe dans l'interprétation *in situ* des espaces géologiques vue précédemment, où son usage est particulièrement récurrent. Ainsi, même si certains points communs existent entre ces deux types de médiation, telle que l'approche interdisciplinaire du géopatrimoine *in situ* que l'on retrouve dans l'exposition des collections de certains musées, il convient de s'interroger sur les raisons de ce décalage mais aussi ses conséquences.

Pour une approche globale du géopatrimoine

Face à ces différences de traitement entre le géopatrimoine *in situ* et *ex situ*, il importe tout d'abord de se demander si la didactique des sciences a été suffisamment prise en compte et intégrée par les départements de sciences de la Terre des musées, où les collections semblent encore souvent pensées comme des artefacts scientifiques, ou, au mieux, comme des exemples du patrimoine scientifique. Plus profondément, cette réflexion pousse à se questionner dans quelle mesure la « révolution de la muséologie des sciences » décrite par Schiele et Koster (1998) a été intégrée dans les galeries et musées exposant la partie *ex situ* du géopatrimoine. On ne peut dans ce sens que déplorer le fait qu'il n'existe désormais que peu de formations en minéralogie et en géologie qui ouvrent des perspectives en muséologie, notamment en France, où les modalités

d'exposition pourraient être pensées et questionnées. Et que dire des autres formations, où la muséologie scientifique et ses enjeux ne font l'objet que de très rares descriptions. Face à cette situation, conviendrait-il dès lors pour les galeries géologiques de se tourner vers les approches muséologiques mises en place par les autres musées de sciences naturelles ? On peut noter ainsi que certaines voix s'élèvent dans ce sens, telle que celle d'Henriques (2015) qui souhaiterait voir se combiner dans les musées la géologie, la paléontologie et les sciences biologiques afin de présenter aux visiteurs une approche plus holistique de la nature. Bien que la reconnaissance du géopatrimoine se soit faite à partir de la volonté de l'autonomiser d'un patrimoine naturel plus général sur lequel étaient fondées jusqu'alors les réflexions patrimoniales et muséologiques, ce rapprochement plus intime entre les différents aspects de la muséologie scientifique permettrait-il aux collections géologiques de se réinventer, en lien notamment avec les publics ?

Au-delà de cet aspect, ce décalage entre approches *in situ* et *ex situ* est sans doute également imputable au fait que les acteurs de ces deux réflexions sont souvent différents, notamment au sein du maillon de publicisation de la « chaîne patrimoniale ». En effet, là où les acteurs touristiques et les chargés de projets ont pu investir les actions de valorisation *in situ*, notamment dans le cadre de la mise en place de projets de territoires autour du géopatrimoine, les acteurs de la muséologie *ex situ* continuent souvent de travailler selon une approche disciplinaire liée en grande partie à la minéralogie, à la géologie ou à d'autres sciences connexes. Les autres chercheurs en sciences naturelles, voire ceux liées aux sciences sociales, y sont ainsi majoritairement absents, rendant sans doute difficile une ouverture dans les manières de penser l'objet muséal ainsi que les expositions.

Ces deux questionnements convergent ainsi vers le constat qu'il importe de développer la recherche théorique sur ces musées, très limitée comme nous l'avons vu, dont la richesse des collections est pourtant exceptionnelle à de nombreux égards. Ces derniers peuvent en effet rencontrer l'intérêt du public, comme en témoigne le succès de certaines expositions portant sur les météorites ou plus généralement sur la cosmologie. Ce chantier intellectuel impliquerait notamment le besoin de développer une comparaison internationale de cette situation. Au-delà du contexte français et européen, l'analyse de la situation en Amérique du Nord peut notamment s'avérer particulièrement riche pour la recherche, mais également pour son application au sein des musées. L'approche didactique y semble en effet manifeste, notamment dans les muséums d'histoire naturelle, faisant penser que la géologie est intégrée aux questionnements généraux des sciences naturelles, mais aussi de son interprétation *in situ*, comme on peut le voir dans les parcs nationaux où les aspects de la diversité biotique et abiotique sont pris en compte. Plus globalement, ce chantier devrait également se baser sur le développement d'une recherche muséologique englobante, semblable à la « patrimonologie » prônée jadis par Šola, qui intégrerait à la fois le géopatrimoine localisé *ex situ* et *in situ* en tant que frères jumeaux d'une

même réflexion muséale. C'est en effet dans l'approche *in situ* que l'innovation muséologique semble désormais se dessiner, offrant l'opportunité à l'action *ex situ* de se penser. C'est sans doute à partir de ce rapprochement, et du développement d'une « géopatrimoine », que l'on pourrait réinventer le futur des musées géologiques, à partir de leur tradition, mais aussi des avancées de notre société et ses nouveaux intérêts pour ces collections, que ces derniers soient économiques, touristiques ou sociétaux. C'est en tout cas ce à quoi nous appelons grâce à cet article. Espérons que cet appel soit entendu.

Références

-
- Aboudrar, B.N., & Mairesse, F. (2016). *La médiation culturelle*. Paris: Presses universitaires de France.
- Bétard, F. (2017). Les géopatrimoines, de nouvelles ressources territoriales au service du développement local. *Annales de Géographie*, 717, 523-543.
- Chaumier, S. (2016). Pourquoi la muséologie ne devra plus être une composante du patrimoine. Dans F. Mairesse (Ed.), *Nouvelles tendances de la muséologie* (pp. 67-94). Paris: La documentation Française.
- Chaumier, S., & Jacobi, D. (2009) (dirs). *Exposer des idées : du musée au centre d'interprétation*. Paris: Éditions Complicités.
- Chaumier, S., & Porcedda, A. (2011). *Musées et développement durable*. Paris: La Documentation Française.
- Davallon, J. (1992). Le musée est-il vraiment un média? *Publics et Musées*, 2, 99-123.
- Davallon, J., Schiele, B., & Grandmont, G. (1992). *L'environnement entre au musée*. Lyon: Presse Universitaires de Lyon.
- Davallon, J. (1995). Nouvelle muséologie vs muséologie ?. Dans M.R. Schäfer (Ed.), *Symposium Museum and Communities II, July 1995, Stavanger, Norway* (pp. 153-168). [http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofofom/pdf/ISS%2025%20\(1995\).pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofofom/pdf/ISS%2025%20(1995).pdf).
- De Wever, P., Egoroff, G., Cornée, A., Graviou, P., Avoine, J., & Baillet, L. (2018). *Patrimoine géologique. Inventaire national*. Paris: EDP Sciences.
- Delarge, A. (2000). Des écomusées, retour à la définition et évolution. *Publics et Musées*, 17-18, 139-155.
- Desvallées, A., Mairesse, F., & Deloche, B. (2011). Patrimoine. Dans A. Desvallées & F. Mairesse (Eds), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 421-452). Paris: Armand Colin.
- Drouguet, N. (2015). *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*. Paris : Armand Colin.

- Du, Y., & Girault, Y. (2019). Pratiques géotouristiques et interprétation de la nature dans les géoparcs chinois : entre tensions et hybridation des cultures. *Education relative à l'environnement*, 15/1, <https://journals.openedition.org/ere/3393>.
- Egoroff, G. (2012). *Les musées. Patrimoine géologique national*. Page consultée le 3 novembre 2019, <https://pgn.mnhn.fr/index.php?catid=15&bloginid=1>.
- Eidelman, J., & Van Praët, M. (Eds.). (2000). *La Muséologie des sciences et ses publics: Regards croisés sur la grande galerie de l'évolution du Muséum d'histoire naturelle*. Paris: Presses universitaires de France.
- Fabre, D. (Ed.). (2013). *Emotions patrimoniales*. Paris: Editions de la Maison des sciences de l'homme.
- Farsani, N.T., Coelho, C., & Costa, C. (2010). Geotourism and Geoparks as Novel Strategies for Socio-Economic Development in Rural Areas. *International Journal of Tourism Research*, 13/1, 68-81.
- Girault, Y. (Ed.). (2019). *Les géoparcs mondiaux UNESCO. Une mise en tension entre développement des territoires et mise en valeur du patrimoine*. Londres: ISTE Editions.
- Glazyrina, Y., Zhuzhgov, L., & Vyguzova, E. (2019). 'Welcome to the Anthropocene!'. Where museum borders and responsibilities end? Dans K. Smeds (Ed.), *The Future of Tradition in Museology. Materials for a discussion* (pp. 60-64). Paris: ICOFOM.
- Gohau, G. (2001). La géologie, discipline mal aimée. Dans N. Hulin (Ed.), *Etudes sur l'enseignement des sciences physiques et naturelles. Cahiers d'histoire et de philosophie des sciences*, 49 (pp. 67-79). Lyon: ENS éditions.
- González-Tejada, C., Du, Y., Read, M., & Girault, Y. (2017). From nature conservation to geotourism development: Examining ambivalent attitudes towards UNESCO directives with the global geopark network. *International Journal of Geoheritage*, 5/2, 1-20.
- Hebda, R. J. (2007). Museums, Climate Change and Sustainability. *Museum Management and Curatorship*, 22/4, 329-336.
- Henriques, M.E. (2015). Framing the Palaeontological Heritage Within the Geological Heritage: An Integrative Vision. *Geoheritage*, 7/3, 249-259.
- Inventaire National du Patrimoine Naturel (2019). *La géodiversité-patrimoine géologique. Inventaire National du Patrimoine Naturel*. Page consultée le 8 novembre 2019, <https://inpn.mnhn.fr/informations/geodiversite/patrimoine-geologique>.
- Mairesse, F. (2011). Muséalisation. Dans A. Desvallées et F. Mairesse (Eds.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 251-269). Paris: Armand Colin.

- Pannizza, M. (2001). Geomorphosites: concepts, methods and example of geomorphological survey. *Chinese Science Bulletin*, 46/1, 4-5.
- Reynard, E. (2005). Géomorphosites et paysages. *Géomorphologie*, 11/3, 181-188.
- Schiele, B. (1989) (dir.). *Faire voir, faire savoir: la muséologie scientifique au présent*. Québec: Musée de la civilisation.
- Schiele, B. (2001). *Le musée de sciences. Montée du modèle communicationnel et recomposition du champ muséal*. Paris: L'Harmattan.
- Schiele, B., & Koster, E.H. (1998). *La révolution de la muséologie des sciences: vers les musées du XXI^e siècle?* Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- Sharples, C. (1993). *A methodology for the identification of significant landforms and geological sites for geoconservation purposes*. Hobart: Forestry Commission.
- Šola, T. (2015). *Mnemosophy. An Essay on the Science of Public Memory*. Zagreb: European Heritage Association.
- UNESCO (2019). *Qu'est ce qu'un parc mondial UNESCO?* UNESCO, Sciences de la Terre. Page consultée le 8 novembre 2019, <http://www.unesco.org/new/fr/natural-sciences/environment/earth-sciences/unesco-global-geoparks/frequently-asked-questions/what-is-a-unesco-global-geopark/>.
- Van Geert, F. (2020). *Du musée ethnographique au musée multiculturel. Chronique d'une transformation globale*. Paris: La Documentation Française.
- Van Geert, F. (2019). The uses and challenges of the geopark label as a place branding tool. The case of the Geopark of the Tresp Basin-Montsec (Catalonia, Spain). *International Journal of Geoheritage and Parks*, 7/2, 72-84.

Rhetorical Museology

M. Elizabeth Weiser

The Ohio State University, Columbus, Ohio, US

ABSTRACT

A rhetorical lens can bring a new dynamic and new insights to museological studies of our “multicultural platforms for negotiations” because the focus of rhetoric is on the close reading of how to persuasively operate collectively in the public sphere. In a world that grows increasingly polyphonic, museums are often the only public institution presenting the kind of discourse that aims to build a dialectical community across diverse groups. Thus, the increased interest of rhetoricians in their work. The question of museology’s role becomes in rhetorical terms, “What are the theories and analyses that explain how museums impact the world?” This article examines several rhetorical themes, including the public sphere, rhetorical appeals, epideixis, the rhetorical triangle, polyphony, juxtaposition, the tragic and the comic frames, and, of course, persuasion.

Keywords: museology, rhetoric, polyphony, persuasion, Jenny Holzer, Kenneth Burke

RESUMEN

Museología Retórica

Una lente retórica puede aportar una nueva dinámica y nuevas ideas a los estudios museológicos de nuestras “plataformas multiculturales para negociaciones” porque el enfoque de la retórica está en porque el enfoque de la retórica está en la lectura atenta de cómo operar persuasivamente colectivamente en la esfera pública. En un mundo que se vuelve cada vez más polifónico, los museos son a menudo la única institución pública que presenta el tipo de discurso que tiene como

objetivo construir una comunidad dialéctica en diversos grupos. De ahí el creciente interés de los retóricos en su trabajo. La cuestión del papel de la museología se convierte en términos retóricos: “¿Cuáles son las teorías y los análisis que explican cómo los museos impactan en el mundo?” Este artículo examina varios temas retóricos, incluida la esfera pública, los pisteis retóricos, la epideixis, el triángulo retórico, la polifonía, la yuxtaposición, los marcos trágico y cómico y, por supuesto, la persuasión.

Palabras clave: museología, retórica, polifonía, persuasión, Jenny Holzer, Kenneth Burke



Introduction

This past autumn my university’s art museum, the Wexner Center for the Arts, hosted an exhibit of Jenny Holzer’s work as part an exhibit of Ohio artists. While Holzer continues to be a prolific and provocative artist today, she is perhaps best known for some of her very first works, the *Inflammatory Essays* and *Truisms*, and it is these that covered the walls of the Wexner galleries. Holzer’s *Inflammatory Essays* are “composed precisely of 100 words in 20 lines containing statements influenced by an assortment of provocative ideologies [and] manifestos” (Wexner, 2019, p. 7), and her *Truisms* are “250 single-sentence declarations [that]...bring together a wide range of conflicting theoretical, philosophical, and political positions” (Guggenheim Bilbao, 2019). You may be familiar with some portion of either of these works (“Abuse of power comes as no surprise,” “don’t talk down to me...i’ll cut the smile off your face”) without being aware that they are part of a larger artistic series – or even that they are art at all. The point, though, is that these highly polemical works are meant to be viewed not as individual statements but as a polyphonic, conflicting collection. Here is one *Inflammatory Essay* telling us to “destroy superabundance, starve the flesh, shave the hair, expose the bone” while the one next to it counsels that “you might as well stay drunk or shoot junk or be a crazy fucker.” Which of these should we believe? Which does Holzer *want* us to believe? As she herself said in an interview, “Alone, some of them would be completely irresponsible” (Cohen, 1990, p. 157).

And yet visitors have consistently sought out the statements they most identify with, or bought the merchandise with one or another statement, by itself, as most representative of their own worldview. That we want to read Holzer’s work from one viewpoint (our own) while it is persistently exhibited, in museums around the world, from another viewpoint (that of a polyphony of juxtaposed voices) speaks to the theme of this article: To be relevant in our world, museums

have become “multicultural platforms for negotiations” (Smeds, 2019) between individual and individual, and between individual and museum—a stance that is emotionally difficult for many of us in the modern world. The new museum sees its mission not as the distribution of knowledge but as the production of a sociopolitical effect in its at-times resisting community, and new museologists, in turn, study these effects of museums on the world.

I argue in this essay that a rhetorical lens can bring a new dynamic and new insights to these studies, because the focus of rhetoric is on what it means to be a public and how individuals are persuaded to operate collectively in the public sphere. As I explain it in my recent book *Museum Rhetoric*:

A rhetorical lens might consider how the British Museum’s stance of ‘disinterested holder of the world’s treasures’ shapes and reflects a particular public identity, and then how individual Britons are invited to assume that identity themselves. The mantel of that identity is significantly different from the one shaped and reflected by [the metaphor of] ‘America’s attic’ at the National Museum of American History, or from the sense engendered by entering ‘the King’s treasury’ at the Thai National Museum. Each of these perspectives brings forth a different sense of one’s role in one’s society – more or less hierarchical or populist, more or less beholder or beholden – and therefore it engenders a different range of responses as one embraces, modifies, or resists the identity offered. (2017, pp. 8-9)

”

The question of museology’s role viz. museums, then, becomes in rhetorical terms “What are the theories and analyses that explain how museums impact the world?” These questions have been raised by cultural studies theorists as well, of course, and rhetoric has embraced cultural critiques over the past several decades. As Thomas Rostek noted in his collection on their intersections, both are fields

aiming to reveal the relationship between expressive forms and the social order; [working within] discursive practices [and] how ideas are caused to materialize in texts; both concerned with how these structures are actually effective at the point of consumption; and both interested in grasping such textual practices as forms of power and performance. (1998, p. 2)

”

What rhetoric contributes to this relationship, then, is first, the analytical entry point that museums exist primarily to persuade rather than explain,

and that they are persuading their audience toward greater civic engagement by encouraging that audience to identify with particular narratives. Second, rhetoric provides what Blake Scott calls

its rich storehouse of theory for analyzing the production and reception of texts, its utility in unpacking the frames, lines, appeals, and ideological underpinnings of arguments, and its careful attention to language and deep engagement with specific texts. (2003, pp. 364-65)

”

Public Sphere and Public Memory

Rhetoric has a 2500-year history of studying human discourse and its effects. That rhetorical history is built around the discourse of the public sphere. In recent decades, as they turned from pure textual analysis to materiality, rhetoricians have examined first the discourse of nationalism, then the discourse surrounding public memorials, and, most recently, the discourse within museums. Hauser's *Vernacular Voices: The Rhetoric of Publics and Public Spheres* (1999) analyzed dialogue in key communal spaces; Clark's *Rhetorical Landscapes in America* (2004) examined the preparation required to turn public spaces into persuasive encounters; Haskins' (2015) *Popular Memories* considered extramuseal participatory forms of commemoration and their effect on the development of democratic citizenship. Meanwhile Blair, Jeppeson, and Pucci's 1991 analysis of the Vietnam Memorial opened up the field to public memory studies, work that has been continued in Dickinson, Blair, and Ott's *Places of Public Memory* (2010), which examines the materiality of memory in both museums and memorial sites, Phillips' *Global Memoryscapes* (2010), which expands that analysis to the world, my own *Museum Rhetoric: Building Civic Identity in National Spaces* (2017), which explores nation-building in national heritage museums, or the Center of the West examinations of Dickinson, Ott, and Aoki.

Meanwhile, notions of the public sphere are evident in scholars writing in ICOFOM's *Defining Museums of the 21st Century* (see for instance Escudero), in many of those scholars collected in its *Politics and Poetics of Museology*, and in Olga Zabalueva's work in the recent *The Future of Tradition in Museology: Materials for a Discussion*, among others.

Museums and their study matter to rhetoricians because in a world that is more diverse than anything classical rhetoric could have imagined, museums are often the only public institution presenting the kind of discourse that builds a dialectical community. As I discuss in *Museum Rhetoric*:

Interpreting the social world within a rhetorical narrative framework...a museum layers onto the social realm a national

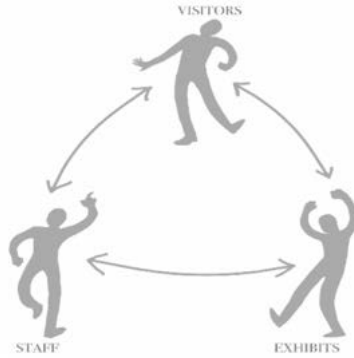
life story that proposes a flexible unification of diverse pasts. That museum narrative of unified social diversity, in turn, works rhetorically to invite each individual to identify his or her own personal life story with the collective story. This is not merely the psychological identity work that museum studies scholars have examined previously. Instead, rhetorical museology allows us to see historical social narratives and individual identity work as the warp and weft of an interwoven identification process with always evolving communal values invoking memory made manifest in material space.
(Weiser, 2017, p. 6)

”

Recent museology has considered the importance of the visitor, including the 2012 ICOFOM symposium “The Special Visitor” and the subsequent collection by Davis and Smeds, *Visiting the Visitor: An Enquiry into the Visitor Business in Museums* (2016). The focus on “visitor,” however, often seems to necessarily obviate the importance of “object” and “collection,” which can be rendered nearly invisible. After all, as Steven Conn (2010) wrote, *Do Museums Still Need Objects?*

This dichotomy between visitor and object is clear in a textual analysis of the new definition of the museum proposed by ICOM to its General Assembly in Kyoto in 2019. Instead of the “permanent institution” which “acquires, conserves, researches, communicates, and exhibits the tangible and intangible *heritage*,” the museum becomes the “democratising...space” that works to “collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance *understandings*” (ICOM, 2019). Visitor understandings, that is, not material heritage. As the visitor (and their understanding) ascends in importance, the thing (cultural heritage) recedes. So are museums for heritage, and therefore museology should embrace the interpretation of things, or are museums for visitors, and therefore museology should embrace the understanding of people? Rhetoric allows us to answer “yes” to both because its close analysis of object is always in service to the suasive effect on audience.

A close analysis of the argument of the *symbol* (text/ object/event) and the *symbol-producer* (rhetor/speaker/ writer/curator), then, sees them always in a dance with the *symbol-receiver* (audience/reader/visitor)—see Fig. 1—whose material conditions and histories present both the exigencies to be addressed and the constraints within which the response must operate, or avoid, or counter. The role of a student of rhetorical museology, then, would be to study what form of dance is produced, and to what effect. Below I will discuss several of what could be many rhetorical approaches taken.



Epideixis

As Aristotle would see it, museums are rhetorically a form of *epideictic* persuasion. They do not deal solely with debates for future action (that is the *deliberative* rhetoric of the parliament) nor solely with past facts (that is the *forensic* rhetoric of law courts). Instead, as epideictic arguments, heritage museums are “both reminding [the audience] of the past and projecting the course of the future” (Aristotle, 1991, 1358b) by upholding the values that guide a community to certain actions. The old epideictic systems of Aristotle’s day—public speeches, pageants—are too monolithic for our diverse communities; not everyone is convinced by the master narrative. Individuals today share space with people who seem so different from themselves that the concept of unified civic space, much less shared stories, meanings, and values, is hard to grasp. This can lead to intolerance and the hegemonic need to tell others what to believe/how to behave—or it can lead to alienation, the anomie of modern cultural enclaves, separate and rarely interacting. Neither of these lead to fruitful argumentation. Museums as epideictic spaces can bridge the gap between these poles, as spaces that both hold common beliefs together (“cultural glue”) and help a community envision new possibilities (“cultural goad”). Through a presentation of past deeds that openly reaffirms present values and urges future action in line with those values, museums work to persuade individual visitors to embrace what the community collectively considers ideal (see also Nina Robbins in this volume).

Why praise communal values? To motivate people toward responsible civic engagement. “To praise a man is in one respect akin to urging a course of action,” as Aristotle noted (1367b). Here rhetoric reminds us that the dispassionate presentation of reason, *logos*, does not breed a motivation for unity without the affective attachment of emotion, *pathos*, given weight by the authority, *ethos*, of the institution. Without some sense of the benefit of common values there is little impetus to find common ground – and the starting point for common values lies more in emotional resonance than factual truth. For this

reason, Chaim Perelman and Lucie Olbrechts-Tyteca argued that epideictic oratory “strengthens the disposition toward action by increasing adherence to the values it lauds” (1969/1991, p. 50) and therefore persuades people to create a desired future.

The challenge for people who want to evoke change is thus not to avoid *pathos*, emotion, but to channel that emotion away from jingoistic opposability into an exploration, and celebration, of mutually held values which serve as the starting point for dialogue. This is where the *ethos* authority of the museum setting can play a particularly strong role.

We can see the desire for epideictic relevance rather than forensic fact-presentation in Héctor Valverde Martínez’s recent call to ICOFOM for a new museum paradigm responding to a “changing society”: “In Latin America was born another concept of the Museum, as a place of social dynamism, an epicenter of social transformation; however, [this concept] was ephemeral” (2019, p. 165).¹ He lamented that originally modern museums had turned into “odes to the past” that cannot “link themselves to their immediate community of practice” (p. 166) even as they attempt to reach out. That outreach, though, merely continues their monolithic expository role as they seek through technology to “‘transmit’ their contents ‘to help’ people ‘understand’” their exhibits (p. 167). Rhetoric’s understanding of the power of epideixis provides a theory for why, if they are to become agents of social transformation, museums must occupy their role in the public sphere less as experts and more as inspirations.

The ICOM proposed museum definition, then, marking museums as “inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures,” while it is problematically aspirational as a pragmatic definition, does seek to recognize that epideictic role in public engagement. It is an educational role that is less about the transmission of contents and more of a social partnership, an egalitarian, active means of persuasion as a *mutual* undertaking. As Bruno Brulon Soares pointed out in the 42nd ICOFOM symposium, Brazilian educator Paulo Freire’s globally influential action-reflection praxis and view of education not as a banking model of depositing knowledge but as the mutual development of critical consciousness points toward a different kind of heuristic process (Brulon Soares, 2019). Education that functions not merely to convey the “meaning” of objects nor to advocate some clear-cut partisan stance can serve as rhetorical education that invites critical reflection and increased adherence to desired values. It is ironic, therefore, that the educational function of museums is left out of the proposed ICOM definition – perhaps what is needed is a redefinition of museum education as a Freirean social partnership leading to new engagement with civic action.

1. Translations from Spanish of Valverde are mine.

Polyphonic Juxtaposition

I believe that museums, alone amongst public institutions, have a unique way of persuading audiences toward collective engagement. Through polyphonic juxtaposition they bring multiple voices into dialogue and debate within a unifying framework.

As an example, I recently visited the US National Parks Service's exhibit at the Minuteman Missile National Historic Site outside Philip, South Dakota. It exhibits the intercontinental ballistic missiles used during the U.S.-U.S.S.R. Cold War – missiles that “[hold] the power to destroy civilization, but [are] meant as a nuclear deterrent to maintain peace and prevent war” (“Minuteman Missile,” 2019). Which truth do you believe to be true: destruction or deterrence? The visitor book made it clear that passionate people from many sides of the debate around the world visited the museum. How to engage them beyond their personal silos of preconceived ideas? Convincing people who sincerely hold partisan beliefs to consider other views means more than presenting facts and telling visitors that they're either naïve or bloodthirsty. The Minuteman Missile museum encourages dialogue and debate by identifying a mutual fear of all sides – global annihilation – and allowing juxtaposed voices, of deterrence and destruction, from both the U.S. and U.S.S.R. to present their arguments. At the same time, the exhibit confronts the visitor with the repeated question, “What would *you* have done?” At the end, it narrates first the multiple instances where missiles were mistakenly almost fired, and second the fact that thousands of missiles remain. As concluding statements, these are appeals to *pathos* – a sobering reminder of our unifying fear of mutual annihilation that turns the exhibit's question from pondering what we *would have done* into the values-driven “What *should* we do, now and for the future?”

Which brings me back to Jenny Holzer and the commonplaces with which she infuses her work. Some of her *Truisms*, and even some of her *Inflammatory Essays*, no doubt speak strongly to our own experiences and values, while others do not. In isolation, they are just another example of the current divisive political discussions filling our airwaves and halls of government. But in the museum, they are not meant to be experienced individually. Jostling against each other, juxtaposing each other, they invite us to slow down and think more deeply about the ways that arguments continually rely on what we take for granted, the lenses through which we subconsciously view our world. Their very abundance in Holzer's work – dozens of *Essays*, hundreds of *Truisms* – should also remind us that those lenses are different for each person, and so it is no surprise that others' perspectives, the way they view and name their world, are also different from ours.

The web guide for Holzer's Guggenheim Bilbao retrospective last summer includes Holzer's reflection that, placed in a museum, her work (which was originally plastered individually on the streets of New York City) takes on added layers of meaning:

With a sign or a poster in the street you have the space of time it takes a person to walk a few feet...I offer what will work in seconds... There are sentences that are complete messages, that you can absorb in an instant, but, if someone wants to stay longer, there's an entire series in which these three-second lines are embedded that gets more complicated. (Guggenheim Bilbao, 2019)

”

This embedded complication, the juxtaposition of diverse voices that forces the visitor to ponder alternatives, is what I believe as a rhetorician is the unique discourse tool of museums hoping to engage their visitors in greater civic awareness and action.

Modern rhetorical theory was born from the realization that even strongly held and vociferously debated facts were not enough to convince people to change their worldview: they must be persuaded. In the social upheavals following “the war to end all wars” and subsequent global economic crisis of the early 20th century, partisans of both the Right and the Left lamented that the masses did not change their views after having “the truth” explained to them. They did not act in their own best interests. Foundational rhetorician Kenneth Burke recognized that the first step to persuasion lay in convincing people that their own perspective was not the one truth but one among many possibilities. This realization could only occur when their subconscious ideas and beliefs—their commonplaces—were laid bare and then, as Nietzsche wrote, “put...together ironically, forging the alien, separating the familiar” (1992, p. 639) so that new connections could be made, new perspectives entertained. He called this “perspective by incongruity” (1937/1984, p. 308).

Such are Holzer’s installations, but these destabilizing effects to produce new ways of thinking occur throughout the museum world. For instance, Henrik Lübker’s depiction of the Hans Christian Andersen Museum in Odense, Denmark, describes a “house of fairytales” in which “one of the most important principles...has been to stage the fundamental tensions and ambiguities of the fairytales instead of providing an authoritarian interpretation of them” (2019, p. 115). These ambiguities are inherent in the fairytales themselves, Lübker argues, but this unease is often erased in our minds, replaced by the more comforting, anodyne memory of childhood tales. That is not, however, what is in Andersen’s texts, nor what is now in the museum itself. Incorporation of new audio technology “allows the museum to create a world in which a multitude of voices are present, just as it is in Andersen’s fairytales. Objects come alive and speak, offering often contrasting perspectives to the narrated voice of Andersen—each claiming a truth. As such, the museum gives credence to the idea of polyphony rather than singular authoritarian communication” (p. 116). This is Burke’s perspective by incongruity in material action.

Polyphonic self-Identity

A museum exhibit can serve as an aesthetic model for how to curate the real-world turn from opposing viewpoints to dialogue.

Such juxtaposed polyphony can be uncomfortable because it goes against the social desire for a forensic truth, a secure singular fact. When Holzer first posted her *Inflammatory Essays* on walls around New York City in 1977, nightly news anchor Walter Cronkite, often cited as “the most trusted man in America,” was still ending his broadcasts by telling viewers, “And that’s the way it is.” Holzer’s Essays were, at the time, a protest against this type of hegemonic neutrality. Today, listening to the political and cultural debates carried out vociferously over the internet, in authoritarian rallies, and in mass movement protests, not to mention in war, it is easy to long for more neutral language, to wonder if all public discourse has not in fact become an inflammatory essay. Yet Burke insisted that neutrality was not how human language worked, that “neutrality” was a refusal to deal with the language of everyday life, full of inducement and exhortation. Rhetorical theory suggests that if all the world sounds today like a series of Inflammatory Essays, perhaps that is because more voices are participating in the conversation. We all speak in contradictory Truisms and Inflammatory Essays because that is what a diverse group of humans do. What we are still learning is how to not obscure their attendant passions but turn their power from pure opposition to dialogue and polyphonic communal aspiration.

A museum exhibit can serve as one model for this turn. Any musealization of polyphony is not a mere reflection of its world; it is reality curated, carefully selected to fit its audience just as Holzer chose which of her *Inflammatory Essays* to display and which to set aside in the space/time of Ohio in 2019, which to place next to which and which to give greater prominence in the particular space of the gallery. Every exhibit, in making these same decisions, is forging novel connections, demonstrating unities both new and long-standing. By staging the parameters of what brings the collective together, museums are better able than most institutions today to give space as well to what divides us. Museums can present ambiguous perspectives that disrupt the customary and highlight what is *deflected from* the story being constructed as well as what is *reflected in* that story. As communication scholar Željka Miklošević argues in a recent article:

All those involved in the making of meanings need to question themselves about what sorts of meaning they shape and for whom, what modes and media best convey or help form those meanings, what is

the power of these meanings for certain groups of people and whether they need to be counterbalanced, revised and reshaped. (2019, 130)

”

Her depiction of the critical consciousness of communication sciences is an instance of the power of combining the close symbolic analysis of rhetorical discourse studies with the social power analyses of cultural studies.

Admittedly, asking visitors to consider not only multiple viewpoints but also multiple emotional stances is asking much of them. As Peter Aronsson and Simon Knell have pointed out in their study of European national museums, visitors resist the idea that they are being confronted with polyphony and being persuaded to reforge their identity in a museum visit. “They did not visit with the intention of developing, understanding or crystallising their national identities. They believed these museums were about history, not identity” (2012, p. 28). Visitors want to view the museum narratives as “truth” – and with polyphony they are being asked not only to reflect on the idea of social truths, partially constructed by themselves, but also on divergent truths, partially constructed by others.

Museal polyphony asks the visitor to reverse, or at least examine, a process that psychologists describe as an essential step in our identity formation: unifying disparate parts of our “selves” diachronically and synchronically. To create a self out of our memories, we unite the different roles we play in life (diachronic unity) and the different choices we have made over the years (synchronic unity) into one “story of me” (McAdams, 2003, pp. 188–89). Communities, I argue in *Museum Rhetoric*, do the same to forge the story of their community or nation (Weiser, 2017, pp. 43–44). Polyphony asks us to break apart that comforting self-identity and remember the divisions that make up the unity: that the hand is also composed of five fingers.

This is where the curated *ethos* of the museum is particularly important. By the force of its *ethos*, a museum defines an overarching unified space (“this is the museum of Hans Christian Anderson or the museum of the Chinese nation”); it reminds visitors of those aspects of the narrative that they share (“we all fear mutual annihilation,” “we are all Kiwis”); and it does so in an institution that visitors trust to tell historic truth. Because of this general unity, the museum provides the psychological space to safely explore divisions: like a Holzer exhibit, it can curate a juxtaposed polyphony of narratives in dialogue with each other, pointing out each other’s flaws and filling in each other’s gaps – inviting visitors, in other words, to reflect critically, reforge divisions, and contribute new voices. This kind of engagement, so difficult in the real world of forensic blaming and deliberative angst, is easier in a space overtly designed to engage with the epideictic values of its society.

In simple terms, people enter a museum to *learn*, which is not how we enter the other arenas of our public life, and therefore the arguments presented can persuade toward mutual engagement in the reforging of the narrative rather than the win-lose stance of so much other public argument.

This is, in a nutshell, also the purpose of rhetoric in society: to unite in identification with others while allowing for division from them. Without identification with the other, there is no motivation to persuade – you are an outsider, we are not the same community – and so we fall into anomie. But without division, there is equally no motivation to persuade, as you must surely think as I do (and if not, you must be forced to bend to my will). Engaged interaction is the opposite of these mutual misunderstandings.

The tragic and the comic frame

When we cannot comprehend the motives of the opposition, when we see their actions as simply foreign or wrong, then we are seeing the world through what Burke called the *tragic frame*, a dangerous narrative in which one side is seen as all good and the other all evil. It is the classic fairytale, but also the classic propaganda of two nations at odds. This could have been – but is not – the frame of the Minuteman Missile museum discussed earlier. Instead, it chose what Burke conceived of as the *comic frame*:

Human enlightenment can go no further than in picturing people not as vicious, but as mistaken. When you add that people are necessarily mistaken, that all people are exposed to situations in which they must act as fools, that every insight contains its own special kind of blindness, you complete the comic circle, returning again to the lesson of humility that underlies great tragedy. (1937/1984, p. 41)

”

In the comic frame, where everyone’s perspective is necessarily limited, then opponents are not evil but tragically mistaken people who are blind to their own blindness, and whom we might help to view events through a wider frame. But humility is also necessary to recognize that our own perspective, right as it seems, is also limited. We are also fools, blind to our blindneses. In Freirean terms, we have no real authority to engage in banking education, presenting our own one-sided perspective as the Truth rather than seeking mutual dialogue. We are back to the rhetorical dance with our audience, mutually examining the subject – say, a particular worldview in an exhibit – within a critical pedagogy that allows the audience space to interpret while allowing museum staff to curate multiple perspectives and highlight the caesuras of uninvoked voices that may lead to new insights, new actions.

I am reminded of a special exhibit in the Nordiska Museet in Stockholm, Sweden, in 2012, on the indigenous Sámi people of the far North. The exhibit included a carved wooden seidi, a sacramental object that would have been placed at a special or sacrificial site, and which had been removed from its original location by museum collectors a century earlier. Displayed with the seidi were comments from a Sámi “exhibition reference group” that both explained and critiqued the exhibit. They read, “Who assumed the right to desecrate the Sámi’s sacred places? I hold them in great respect and would never think of removing anything. ‘A seidi unquestionably raises issues of morality, ethics and questions of repatriation and preservation.’” These were critical words for the museum, juxtaposed alongside the seidi itself – which yet remained enclosed in its vitrine. The museum neither acknowledged nor denied the seidi’s sacred status, leaving visitors to question their own unstated perspectives on what should be piously worshipped and what should be piously musealized.

Viewed from the tragic frame, one of the actors in the seidi debate (Nordiska or Sámi) is always right – morally right – and the other is wrong, stupid or evil. Viewed from a comic frame, the only tragedy is the potential for blindness on both sides, and thus there is room for continued engagement and mutual persuasion. I think of similar debates between museums and indigenous peoples across the Americas, and the negotiated displays and repatriations that are resulting. As Burke wrote in a letter to a friend, “Ideally all the various voices are partisan rhetoricians whose partial voices ‘competitively cooperate’ to form the position of the dialogue as a whole” (Fogarty, 1959, p. 326). Analyzing both the nature of this debate *and* the means by which each voice works to persuade the visitor through narrative, argument, artifact, and spatial rhetorics can bring new insights to bear on these increasingly relevant public spaces.

Persuading people to ponder

As Marion Bertin recently writes, the task of representing heritage in a world of differential power structures is a complex process of integrating and unifying, exhibiting and representing. She quotes Ramsay, who notes that “in a multi-ethnic society, to try to affirm multiple identities within one national institution makes of the museum a politically contested space,” and she adds, “History, particularly colonial history, is just as difficult to represent” (2019, p. 24).¹ As I have been arguing here, one rhetorical solution is to acknowledge those divisions, to embrace the multiple voices as necessarily partial, mutually blind and in need of each other. Such an approach asks visitors to think about values rather than demanding their allegiance to programs. One-sided assertions only convince those who already believe them, and so in rhetorical terms they *persuade* no one. What is more persuasive is asking people to think about alternatives, and this kind of theorizing of possibilities is the particular contribution of the *ethos* of museum space.

1. Translation from French of Bertin is mine.

A review of Holzer's Bilbao retrospective summed up the exhibit by noting: "[T]he exhibition seemed to have an effect on those who've managed to see it. On the days I visited, visitors were noticeably more serious and reflective than typical museumgoers" (Kapplow 2019). Museology can study, and activist museology can encourage, the methods that promote such reflection. A cultural rhetorical approach can provide a toolkit of theoretical frameworks for how an object, exhibit, or museum persuades, defines, or constructs its audience and how the diverse components of that audience, in turn, influence the museum. Finally, the hybridity of cultural rhetorical approaches can reinforce museological perspectives that refuse to be fixed or homogeneous, instead juxtaposing their own polyphony of methodologies to best understand the museal world.

References

-
- Aristotle. (1991). *Rhetoric*. Translated by George A. Kennedy. New York: Oxford University Press.
- Aronsson, P., & Knell, S. (Eds.) (2012). *European National Museums Making Histories in a Diverse Europe*. Linköping: Linköping University Electronic Press.
- Bertin, M. (2019). Décoloniser les Musée du Pacifique: Quelque Défis pour le Futur. In Smeds, K. (Ed.), *The Future of Tradition in Museology: Materials for a Discussion* (pp. 22-26). Paris: ICOFOM.
- Scott, J.B. (2003). Extending Rhetorical-Cultural Analysis: Transformations of Home HIV Testing. *College English* 65 (4), pp. 349-367.
- Brulon Soares, B. (2019). Cultural Action for Museums in Action: Geneology of a Concept in Experimental Practices and Theories. *ICOFOM 42nd Symposium*. Talk presented at 2019 ICOFOM Symposium, Kyoto, Japan.
- Burke, K. (1937/1984). *Attitudes toward History*. Berkeley: University of California Press.
- Cohen, S. (1990). An Interview with Jenny Holzer. *Columbia: A Journal of Literature and Art*, 15, 149-159.
- Fogarty, D. (1959). Kenneth Burke's Theory. In *Roots for a New Rhetoric* (pp. 56-87). New York: Bureau of Publications, Teachers College, Columbia University.
- Guggenheim Bilbao. (2019). *Jenny Holzer: Thing Indescribable*. Retrieved October 27, 2019, from <https://jennyholzer.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition>.
- International Council of Museums. (2019). *Museum Definition. ICOM Activities*. Retrieved October 27, 2019, from <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/>.

- Kapplow, H. (2019, August 29). Jenny Holzer Hits Her Mark in a Major, Largely Unnoticed Retrospective. *Hyperallergic*. Retrieved September 10, 2019 from <https://hyperallergic.com/515025/jenny-holzer-things-in-describable-guggenheim-museum-billbao/>.
- Lübker, H. (2019). Searching for a Posthuman Ecology of Representation. In K. Smeds (Ed.), *The Future of Tradition in Museology: Materials for a Discussion* (pp. 114-118). Paris: ICOFOM.
- McAdams, D. (2003). Identity and the Life Story. In R. Fivush & C. Haden (Eds.), *Autobiographical Memory and the Construction of a Narrative Self: Developmental and Cultural Perspectives* (pp. 187-207). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Miklošević, Ž. (2019). Reflexive Communication as a Methodology of Museology. In K. Smeds (Ed.), *The Future of Tradition in Museology: Materials for a Discussion* (pp. 129-132). Paris: ICOFOM.
- Nietzsche, F. (1873/1992). Truth and Falsity in an Ultramoral Sense. Trans. Maximilian A. Mügge. Rpt. in H. Adams (Ed.), *Critical Theory since Plato* (pp. 634-39). Fort Worth, TX: Harcourt Brace Jovanovich.
- Perelman, C., & Olbrechts-Tyteca, L. (1969/1991). *The New Rhetoric: A Treatise on Argumentation*. South Bend: University of Notre Dame Press.
- Rostek, T. (Ed.) (1998). *At the Intersection: Cultural Studies and Rhetorical Studies*. New York: Guildford Press.
- Smeds, K. (2019). The Future of Tradition in Museology: Call for Publication and Participation. Retrieved March 15, 2019, from <http://network.icom.museum/-icofom/meetings/next-conference/>.
- U.S. National Park Service. (2019). *Minuteman Missile: Hidden in Plain Sight*. *Minuteman Missile*. Retrieved October 27, 2019, from <https://www.nps.gov/-mimi/index.htm>.
- Valverde Martínez, H. (2019). El Mito del Museo Moderno en las Sociedades del Siglo XXI. In K. Smeds (Ed.), *The Future of Tradition in Museology: Materials for a Discussion* (pp. 164-168). Paris: ICOFOM.
- Weiser, M.E. (2017). *Museum Rhetoric: Building Civic Identity in National Spaces*. State College, PA: Penn State University Press.
- Wexner Center for the Arts. (2019). *Here: Ann Hamilton, Jenny Holzer, Maya Lin*. Museum guide. Columbus, OH: Wexner Center for the Arts.

THE FUTURE OF TRADITION IN MUSEOLOGY

EDITOR Bruno Brulon Soares

François **Mairesse** – La muséologie comme patrimoine immatériel | Melissa **Aguilar Rojas** – Museología Experimental. Hacia un método práctico | Marion **Bertin** – Le futur de la tradition : quelle muséologie pour les musées nationaux du Pacifique Sud ? | Luciana **Menezes de Carvalho** – The future of the phenomenon 'Tradition' and the future of Museology as a scientific discipline | Scarlet **Rocío Galindo Monteagudo** – El museo analizado desde la sociología simétrica | Julie **Graff** – Oubliées ou disparues : Matérialiser absences et mémoires | Olivia **Guiragossian** – Observer les musées : penser la muséologie au futur | Leonardo **Mellado G.** Pablo **Andrade B.** – Museología mestiza. Dinamicidad teórico-metodológica para enfrentar museos plurinacionales y poscoloniales | Nina **Robbins** – Why we still need collections – Museums in the business of originality | Fabien **Van Geert** – Entre « géo-patrimoine » et muséologie géopatrimoniale: enjeux théoriques pour un futur muséal | Elizabeth **Weiser** – Rhetorical Museology