

THE PREDATORY MUSEUM

145-1500000 - 1500000
4-7 July 2016 MILANO

ICOFOM STUDY SERIES - 45



ICOFOM

The Predatory Museum

Bruno Brulon Soares and Lynn Maranda

Guest editors

ICOFOM Study Series, Vol. 45, 2017

International Journal of the ICOM International Committee for Museology (ICOFOM)
The ICOFOM Study Series is a double-blind peer reviewed annual journal

Editors / Rédacteurs / Editores

Ann Davis

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

François Mairesse

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

Editorial Board / Comité éditorial / Consejo Editorial

André Desvallées, Conservateur général honoraire du patrimoine, France

Yves Bergeron, Université du Québec à Montréal, Canada

Karen Elizabeth Brown, University of St Andrews, Scotland

Bruno Brulon Soares, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brazil

Kuo-ning Chen, Director of Museum of World Religions, Taiwan

Jan Dolák, Comenius University, Slovak Republic

Jennifer Harris, Curtin University, Australia

Anna Leshchenko, Russian State University for the Humanities, Russia

Olga Nazor, Universidad Nacional de Avellaneda, Argentina

Mónica R. de Gorgas, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Artes, Maestría en Museología, Former
Director, Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia, Argentina

Saena Sadighyan, Institut für Europäische Urbanistik (IfEU), Bauhaus Universität, Germany and Université
catholique de l'Ouest, France.

Daniel Schmitt, Université Lille Nord de France, France

Kerstin Smeds, Umeå universitet, Sweden

Advisory Committee / Comité d'avis d'ICOFOM / 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

Tomislav Šola, Professor Emeritus, University of Zagreb, Croatia

Secretariat for the ICOFOM Study Series

General secretary: Anna Leshchenko

Articles français: Audrey Doyen

Artículos en español: Mónica Risnicoff de Gorgas

English articles: Lynn Maranda

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: 978-92-9012-429-0

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

Published by ICOFOM, Paris

ICOFOM Study Series, Vol. 45, 2017

The following symposium was organized at the MICO and at the Università Cattolica del Sacro Cuore in Milan (Italy).

Contents – Sommaire – Índice

Foreword – Avant-propos - Prefacio

Ann **Davis** and François **Mairesse** – Editors..... 7

Introduction

Bruno **Brulon Soares** and Lynn **Maranda** – Guest editors
The Predatory Museum..... 13

Papers – Articles – Artículos (peer reviewed section)

Karen E. **Brown** – Scotland
Paradigm or Predator? Eco- and Community Museums
in Scotland and Costa Rica 23

Gaëlle **Crenn** – France
Reformulation of the museum's discourse in reflexive
ethnographic exhibitions. Limits and ambivalences at the
Museum der Kulturen (Basel) and the Neuchâtel
Ethnography Museum 37

Bernard **Deloche** – France
Le musée prédateur va-t-il devenir un faux problème ?... 47

Rime **Fetnan** – France
Le curator en ethnographe : usages de l'anthropologie
dans deux expositions internationales d'art contemporain.
Les cas de *Partage d'exotismes* (2000) et
Intense Proximité (2012) 57

Camilla **Pagani** – Russia
Exposing the Predator, Recognising the Prey:
New institutional strategies for a reflexive museology. 71

Fabien **Van Geert** – France
Légitimer la prédation ? Entre colonialisme et approche
multiculturelle des collections ethnographiques..... 85

Case Studies – Études de cas – Estudios de caso

Indira Aguilera Kohl , Joshua Paternina Blanco – Venezuela, France Del museo devorador al museo que falta: refundación de la identidad nacional.	101
Norma Angélica Avila Melendez – Mexico Obra expuesta: <i>Eat me Alive</i> . Relaciones entre el museo y el arte contemporáneo	104
Gabriela Carmona Sc. – Chile Arqueología, Identidad Indígena, Turismo y Descolonización: ¿Hacia dónde van los <i>museos de sitio</i> en Chile?	106
Juliana Carpinelli Matias – Brazil Decolonization of an ecomuseum: historic monuments and cultural performances in movement.....	109
Helena Cunha de Uzeda – Brazil Challenges of musealization processes: Ethics and preservation.....	110
Yun Shun Susie Chung – USA Tracing the Predatory Museum to Early Public Spaces of Mid-Nineteenth-Century Museums in England	112
Ozren Domiter – Croatia The Ultimate Predator	114
Nada Guzin Lukic – Canada Muséologie critique : du musée prédateur au musée créateur	117
Olivia Guiragossian – France L'humain au musée : la fin de la prédation ?	120
Letícia Julião , Marta Eloísa Melgaço Neves , Verona Campos Segantini – Brazil Portuguese America: colonial administration and collection practice	123
Harumi Kinoshita – Japan What is a universal museum in the context of the outflow of Japanese art?	125
Georgios Papaioannou , Sofia Paschou – Greece Do Predators Go Digital? Discussing Museum Ethics in the Digital Habitat	128
Ji Eun Park – France Du musée prédateur au musée symbiotique : l'enrichissement de la collection des œuvres nouveaux médias dans les institutions muséales.....	130

Claudia Pecoraro – Italy Museum objects: travellers without belongings	133
Valeria Pica – Italy Art Cities as Dispersed Museums: How Modern Visitors Perceive the Cultural Changes Through an Identity Place	135
Jean Rey-Regazzi – Canada Culte - culture - culte : religion au musée d'art, religion du musée d'art	138
Mónica Risnicoff de Gorgas – Argentina El museo depredador, ¿cómplice o instrumento?	140
Gloria Romanello – Spain #iononmilasciofregare, #Iwontgetscrewedover Cultural heritage: Time for street-art agents	143
Alejandro Sabido Sanchez Juarez – México Museos depredadores: el homo œconomicus y la razón instrumental.....	146
Éva Szereda – Switzerland Le musée qui vend : un musée prédateur ?.....	149

The Italian museums in the third Millennium: Aims and Expectations

Angela Besana – Italy How to develop competences for the museums of the future.....	153
Paolo Biscottini – Italy Brief considerations on the current state of Italian museums	154
Marco Ermentini – Italy G124	157
Christian Greco – Italy The Museo Egizio is experiencing a renaissance.....	159
Massimiliano Vavassori – Italy Museums and the Touring Club of Italy	160

Foreword

Volume 45 of the ICOFOM Study Series contains materials presented at the 39th symposium of the International Committee for Museology, which was part of the 24th ICOM General Conference held in Milan from July 3 to 9, 2016. The ICOFOM theme this year was *The Predatory Museum*, a theme which proved to be both provocative and challenging. The interesting results are presented here.

Given the time restraints of a meeting within the General Conference, and the number of good abstracts submitted, we decided for the first time to divide submissions into two categories: verbal presentations and poster presentations. Those who made verbal presentations were then asked to write up their ideas in a formal paper which, in turn, went to double blind peer review. Our evaluators were especially selective this year, such that from this process six papers were deemed both innovative and theoretical and are featured here. These papers were then edited, a process especially important for those authors who write in a language that is not their first. Other authors were invited to submit brief notes outlining their presentations, which were then integrated in a second category. Added to this category, are poster presentations, a new direction for ICOFOM, was unexpectedly popular.

We also included, in a third section, presentations on the theme of museology and the development of museums in Italy, a session that was especially interesting having been organized, during the symposium, by our colleague Christina Vannini.

A journal such as this one, consisting of numerous parts, requires dedicated work by many wonderful contributors, peer reviewers, secretaries, editors and proof readers. We could not produce this without these kind volunteers. Thank you all so very much.

Ann Davis and François Mairesse

Avant-propos

Le volume 45 des *ICOFOM Study Series* intègre le contenu des interventions présentées au 39^e Symposium du Comité international pour la muséologie, intégrant la Conférence générale de l'ICOM, qui s'est tenue à Milan du 3 au 9 juillet 2016. Le thème d'ICOFOM, cette année, était « le musée prédateur », un thème qui s'est avéré à la fois provocateur et stimulant. Le résultat des communications est proposé ici.

Compte tenu des limites temporelles de nos réunions durant la Conférence générale, ainsi que le nombre de bons résumés qui nous avaient été soumis, nous avons décidé pour la première fois de diviser les propositions en deux catégories : les communications, suivies d'une session de présentation de posters. Les auteurs ayant donné une communication furent appelés à développer leurs idées dans un article qui fut transmis, à son tour, au système d'évaluation en double aveugle. Nos évaluateurs se sont montrés particulièrement sélectifs cette année, et nous avons abouti, à partir de ce processus, à une collection de six articles à la fois novateurs et théoriques, qui sont publiés dans ce numéro. Ces articles ont par la suite donné lieu à un processus d'édition, processus très important pour les auteurs n'écrivant pas dans leur langue maternelle. Les autres auteurs ont été invités à soumettre un article plus bref résumant leur présentation, afin d'intégrer la seconde catégorie, liée aux sessions par posters. Cette nouvelle initiative d'ICOFOM s'est révélée très populaire. Nous publions également, dans une troisième partie, les communications évoquant la muséologie et le développement des musées en Italie, une session particulièrement intéressante ayant été organisée, durant le symposium, par notre collègue Cristina Vannini.

Une revue telle que celle-ci, consistant en de nombreuses parties, requiert le travail de très nombreux contributeurs, évaluateurs, éditeurs et relecteurs. Nous n'aurions pu rendre public leur travail sans leur participation bénévole. Nous les remercions ici très sincèrement.

Ann Davis et François Mairesse

Prefacio

El Volumen 45 de la Serie de Estudios del ICOFOM contiene los materiales presentados en el 39º Simposio del Comité Internacional de Museología, que formó parte de la 24ª Conferencia General del ICOM celebrada en Milán del 3 al 9 de julio de 2016. El tema del ICOFOM este año fue El museo depredador, un tema que resultó ser provocativo y desafiante. Se presentan aquí los interesantes resultados.

Dadas las limitaciones de tiempo de una reunión dentro de la Conferencia General y el gran número de buenos resúmenes presentados, decidimos por primera vez dividir las contribuciones en dos categorías: presentaciones verbales y presentaciones de poster. Se solicitó a aquellos que hicieron presentaciones verbales que escribieran sus ideas en un documento formal que, a su vez, pasó a una revisión por doble ciego. Nuestros evaluadores fueron especialmente selectivos este año, de tal manera que a partir de este proceso seis documentos se consideraron tanto innovadores como teóricos y se presentan aquí. Estos documentos fueron editados, un proceso especialmente importante para aquellos autores que escriben en un idioma que no es el suyo. Se invitó a otros autores a presentar notas breves destacando sus presentaciones, que fueron luego integradas en una segunda categoría. Agregado a esta categoría, son los posters, una nueva modalidad para ICOFOM, que fue inesperadamente popular.

También incluimos en una tercera sección presentaciones sobre la museología y el desarrollo de los museos en Italia, una sesión que fue especialmente interesante, organizada durante el simposio por nuestra colega Christina Vannini.

Una publicación como ésta, que consta de numerosas partes, requiere el trabajo dedicado de muchos maravillosos colaboradores, evaluadores, secretarios, editores y lectores de pruebas. No podríamos haberlo realizado sin esa clase de trabajo voluntario. Muchas gracias a todos.

Ann Davis y François Mairesse

Introduction

The Predatory Museum

Lynn Maranda and Bruno Brulon Soares

Museum of Vancouver, Canada and Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Brazil

The common perception of museum can be found in a series of descriptive positive and uplifting adjectives such as educational, quiet, contemplative, trustworthy, truthful, accurate, authentic, safe, knowledgeable, etc. Little thought is given to the mechanisms employed by which museums have reached such lofty heights in the eyes of individuals and communities alike. To most, it is perceived as a place of exploration and learning through the display and interpretation of cultural objects or natural specimens and their accompanying didactic materials, a place where visitors can explore not only themselves and their place in the scheme of things, but also the worlds which exist and have meaning for them. Except for fleeting thoughts of how individuals respond to any museum visitation, whether being its entrance fee, the low lights in the exhibition areas, the print size on the labels and texts, the availability (or lack thereof) of a place to rest or eat, or some other visceral reaction whether real or imagined, the public's perception of how the museum gained its near pristine reputation is virtually non-existent. The museum is accepted as a given without any concomitant interest in discovering or questioning its basic, long extant underlying activity.

Have visitors ever wondered how museums acquire the wonderful things they present to the enquiring public? It is certain that some do, but how many would see the museum as a *predator*? Would they ever recognize the museum activity of acquiring the valued collections that are put on display as the result of a predatory undertaking? It is true that museums are discerning but eager recipients of gifts offered by individuals who cross their threshold willing to donate or bequeath their treasured possessions to their local museum. These ongoing acts of charity aside, museums have other avenues of collection-building which they explore and have done so since their inception. One of these is the purchase of objects from individuals, dealers, auction houses, or organizations who have desirable museum quality items for sale. More germane to this discussion, however, is that activity in which museums have always been and still are involved, that being in the assemblage of collections from the field.

Even though visitors "know" the museum through their exhibitions and programmes, the broader and more complex process of *musealization* begins in the field – whether it is in an African village or in a South American rainforest or in the middle of the ocean. Virtually every natural history and archaeological collection in a museum has been built almost entirely through field expeditions mounted by researchers, scientists, scholars or other entrepreneurs either interested or employed in these fields of endeavour, a great many of whom were either working for or were associated with museums.

Without a doubt, the same can be said in respect of most ethnographic collections. Most actively created during the 19th

century, ethnographic museums have been, in recent critical approaches to their collecting methods, defined as “cannibals” (Gonseth; Hainard & Kaehr, 2002). Acting under the guise of a “human science”, these museums formed their collections by depriving certain populations of many of their most valued cultural objects, *decontextualizing* such objects from their indigenous symbolic systems and *re-contextualizing* them based on European values. A certain perception of *culture*, as an imagined set of stable indicators, would be disseminated in this process of intensive production of representations of the Other, as interpreted and reinterpreted through European eyes (Jamin, 1984).

In effect, according to Nicholas Thomas (1991, p.7), the moment of colonial trade is the moment from which emerges the evaluation of the entities, persons, groups and relations. The things that were traded or given were never completely alienated from the place or the peoples from which they were taken. Furthermore, value is produced and reproduced in the process of exchange. When something is exchanged or removed from one context to another, it occasionally goes through different “regimes of value” (Appadurai, 2007), which is the same as to say that the degree of value coherence may be highly variable from situation to situation and from object to object. Throughout the colonial period, material culture was constantly removed from situations of utility or ritual to become museum objects, thus gaining a new type of value even if not necessarily losing its meaning in the previous circumstance from which it was removed. The museum, as an organization with its own set of values, *devours* all previous standards attributed to things and establishes a renewed state in which not all connections kept in previous symbolic systems will be remembered.

By prioritizing description and vast documentation as substitutes for the contextualization of the ethnographic object, the classic ethnographer replaces the indigenous ‘voice’ and knowledge with the ‘voice’ and knowledge of the ethnographer or of the curator empowered to orchestrate the museum’s convincing performance. In this unequal ‘relationship’, it is the ethnographer who has the final word in the “truth” enacted by the museum. These objects and the documentation attached to them that sustained and authorized the expert point of view over any other were accumulated with the intention to establish a real “archive of the humanity” (Griaule, 1957, p. 81) bounded by the idea that the collected material had no real owners in the first place. In this process, the Other is only a general construction in part needed to justify the ethnographic authority in the field.

Such fieldwork has been witness to the predatory nature of museums, even if museums have not always been directly involved. The fact that the materials so acquired through these means end up in museums is evidence of either work undertaken by museums or supported by these institutions by virtue of their acceptance of collections so assembled. Whether museums have, themselves, built these collections in this manner or aided and abetted the legitimacy of such undertakings by being the final repository, matters not. The predatory face of museums in this arena cannot be ignored.

The dichotomy in which museums find themselves is encapsulated in their dual role, which pits their collection-building activities with those of knowledge acquisition and dissemination made possible through the processes of research. For museums, can there be one without

the other? Given that the knowledge base, inherent especially in archaeology and ethnology collections, forms the foundation for interpretation and thus education, it would seem that the two go hand in hand. Consequently, given that the museum is, indeed, a repository of materials acquired by a variety of means which are processed, conserved, researched and offered to the community through exhibitions and other educational avenues, its predatory nature will remain an essential trait so long as it is in existence. This does not mean this is something which is a source of pride, but with its offsite activities normally couched in such "positive" terms as field collecting or excavation, expressions which engender scholarly endeavour, it is easy to understand why any thought of predation has never entered the functional vocabulary of either the museum or its clientele.

By confronting this predatory face of museums here, the intention is to open the path for a reflexive, decolonized museology that can acknowledge its history with a critical perspective. The recognition of the cultural and historical implications of colonization have, in the second half of the 20th century, led anthropology to distance itself from museums by developing a systematic critique of the discipline's role. In the 1970's, when anthropology faced a supposed "crisis" followed by its "reinvention" due to the historical association of the discipline to "western imperialism" (Gough, 1968; Lévi-Strauss, 1966, included in Stocking, 1991), museology was going through a crisis of its own in the attempt to be defined as an autonomous field of knowledge on the one hand, and in the examination of its most central subject of study – the museum – on the other. With the appearance of new forms of museums that questioned the social role of the more traditional institutions and their place in post-colonial societies (Desvallées, 1992), the organized movement of New Museology was defined as an attempt to reflect critically on traditional practices and to reshape museums taking into consideration their place in different societies. Was the predatory museum supposed to be suppressed in the process of decolonization? On the contrary, the result was the recognition of its power connecting memory to territory (Bellaigue, 1990) and the initial step in the deconstruction of its own authority.

In its search for objects and specimens to initiate, augment or complement its collection, the museum mounts incursions or forays to forage through territories known to provide it for what it is searching. These territories run the gamut from collecting natural specimens from known habitats, to excavating sites belonging to previous inhabitants, or to trespassing on private lands in search of the objective. Yes, museums have done all of this. How have they built their entomological, paleontological or plant collections? How is it that museums can boast of their archaeological holdings if not in light of a complete record of site excavations? How did museums come into the possession of objects of cultural significance to aboriginal peoples around the world? Surely it cannot be the case that all of these collections were acquired and built through means whereby the museum does not, itself, take the initiative to build orderly, intellectually meaningful, significant assemblages which form the tangible basis required for the research and presentation for which museums are known. Representational collections tend to yield objects of curiosity or admiration, but the truly significant holdings are those which have been systematically built through the process of fieldwork. Not only have museums built collections in such

a manner, but also they have appropriated information germane to such collections, which in itself is also a predatory act.

While the term “predator” is a harsh, negative term which conjures up images of animals of prey, it also denotes the exploitation of others for gain. When examining the use of the term “predator” in association with an apparently inanimate entity such as a museum, a consideration of the attributes of and comparison with the natural world might serve as useful. What is it [the predator] called and are there any subspecies? What does it look like, where is it found, and how big is it? When does it hunt and on what does it prey? Does it hunt alone and does it share its kill? Is it clever and does it use ruses in hunting? Is its prey clever enough to escape? Can it change its appearance and does it have any special endowments for making its kill? Does it have any enemies or competition? Is its food source endless? Can it eat any food and will it die if it runs out of food? Such questions can become applicable to the museum circumstance to the extent that the usage of the term “predator” becomes imperative to this discussion. Where the museum is concerned, it does not necessarily encapsulate a positive action, but remains in the realm of those activities which may be perceived as questionable and not in keeping with the commonly held perception of what museums represent. Nevertheless, most actions whereby museums assemble and build collections can be described as always premeditative, often exploitative, and in the long run, entirely self-serving.

There is strong evidence in regard to this position. For example, through a growing advocacy in response to public condemnation of actions threatening the preservation of natural resources, it is no longer acceptable for museums to hunt live zoological specimens for their collections, but rather rely on animals that have met their demise through road-kill or by natural causes. On the other hand, archaeologists and ethnologists are dealing with past and present cultures the descendants and current demographic of which are becoming more and more vocal in their demand for restitution. This has become a major issue for those museums holding material culture from aboriginal peoples and can be assessed as being in direct response to museums’ predatory excursions into territories over which they have had no rights of trespass and where such trespass is contested.

Much of this which museums are now having to address had its genesis with the early voyages of exploration and the resultant fallout from the subsequent waves of colonialism. The majority of museum objects were *produced* in the period of encounter between the explorer and the colonialist subject of exploration – the non-European peoples. This production of an European heritage invented in a system of knowledge acquisition and political domination, also created the imagined idea of the Other as an extra-European entity responsible for sustaining the dominant cultural identities by contrast. This is a symbolic process that still goes on today. If, in the past, it was with the possibility of travel that Europeans created an imagination of the Other from superficial knowledge and predatory methods, now, even museums have engaged in their own form of neo-colonialism entering in active contest with each other for the acquisition of prime collections, thus causing them to focus on materialism, inequality and exploitation.

Since the last decades of the 20th and more intensely in the beginning of the 21st centuries, with tourism gaining a global

dimension and assuming the capitalist role to allow people to see virtually any culture or location with their own eyes, ethnographic research has lost its “monopoly” on the discovery of “other cultures” (Réau & Poupeau, 2007) thus leaving to museums only the ability to create debatable cultural representations through the objects in their collections. The historical re-invention of peoples and places around the world have allowed tourism marketers to create powerful representations through their global re-production and re-creation. According to Noel B. Salazar (2009), as images travel together with tourists, from predominantly tourism-generating regions to tourism destinations and back, the “tourismification”¹ of everyday life is witnessed today. Paradoxically, for the author, tourismification proceeds not from the outside but from within a society, by changing the way its members see themselves (Picard, 1996 included in Salazar, 2009).

In other words, with the popularization of tourism, societies invite the predator to live inside their somehow defined boundaries. Now, not only the museum visitor but also every single person is encouraged to consume someone else’s culture. The constant depredation of one’s material and immaterial cultural heritage is embraced as part of the very notion of a “global culture” in a so-called globalized world. However, what are the ethical boundaries for such a predatory action? Who establishes such boundaries and for whom? The problem is so aggravated in some poorer contexts that in, for example, certain Brazilian *favelas*, where museums and tourism compete for the representation of marginalized Brazilian culture, the local inhabitants are using the term “predatory tourism” to describe their relation with “visitors”.

At present, when access to traditional fieldwork sites now in control of independent “new nations” became problematic (Stocking, 1991, p.3), predatory actions have to assume different forms in the capitalist market of cultural relations. In one possible perspective, the over-explored notion of heritage in its most ambiguous categories of universal heritage or of world heritage ‘sell’ the problematic idea that culture can be consumed regardless of peoples’ singular identities and particular values invested in it. In a world where power relations of the past have not been fully confronted and are yet to be deconstructed and reshaped, the declaration of world heritage, or of “cultural landscapes”, for instance, will lead to the most recurring sets of misunderstandings. Even the more recent celebrated expressions of the notion of museum, such as the ecomuseum or community museums, have not been able to define an agenda isolated from private interests and political intentions. The predatory museum is alive and hungry.

The papers selected to be presented in this issue of ICOFOM Study Series are a testimony to the predatory history of museums in the West and they further emphasize the need for revisiting the topic in relation to museology, even after so many studies and debates in contemporary anthropology. With the advent of the XXI century, there has developed an imperative need to re-evaluate museum practices which took place in preceding years. Museology, as a research based discipline with theoretical concerns, has emerged

¹ According to Noel B. Salazar (2009), “tourismification” refers to the specific social phenomenon of transformation in social reality caused by tourism. As the author explains: “I prefer tourismification as a term because it is not the mere presence of tourists that is shaping this phenomenon but, rather, the ensemble of actors and processes that constitute tourism as a whole.” (2009, p. 49).

from the reflections of some museum professionals on their practices. A critical consciousness for this discipline, however, would take some time to be developed. Today, after several studies that express, in anthropology, the *mea culpa* towards the colonial past (see, for instance, Balandier, 1951) and the critique from some ethnographic museums on their past collecting methods (see Gonseth; Hainard & Kaehr, 2002), museology faces a revision of its own paradigms as a field of studies centered in Europe.

This introduction is written from the point of view of two former colonies – Canada and Brazil – very different one from the other considering the violent processes of colonization that marked their colonial past. The fact that most of the papers presented on the theme and selected to comprise this publication come from European authors cannot be ignored by the guest editors of this issue. This is a testimony not only to the fact that the process of decolonization and the critique towards the colonial past of museums has expressive developments in Europe, but most importantly, to the fact that predatory museums have produced a predatory museology.

The authors, who represent different ages, gender and nationalities, have in common the inescapable truth that their theory and their points of view refer to a single hegemonic center of knowledge dissemination. This is evidenced not only by museology, but also by the most prominent fields of knowledge in the contemporary globalized world. In this sense, the theme proposed was not without intention. To provoke researchers and professionals to think of museums as predators is, in a certain way, to challenge museology in recognizing its own center, facing coloniality² as an aspect of this discipline.

The results have been satisfying, as the reader can see in the following pages of the present volume. As in the very current analysis of ecomuseums by Karen Brown, it is revealed how communities involved in different museum experiences – the Skye Ecomuseum in Scotland and the Boruca and Rey Curré *Museos Comunitarios* in Costa Rica – face globalisation and strive with the local processes of valuing identities. As presented by Brown, in these two different contexts of the world, the homogenizing influences of the controlling center of power over knowledge and over musealization are a matter to be addressed both in a practice of resistance and in the theoretical standpoint. In a different sense, Bernard Deloche, in his critique to ethnocentrism in present museology, detects the artifice of predation with the alibi of safeguarding heritage for humanity. The moral and ethical problems presented by this author also configure a break with the dominant center in the presentation of the challenging methods of repatriation and recognition of local authority. The idea of a shared culture ("*culture partagée*") motivated by the appearance of *noosphere* within cyberspace should imply, in Deloche's view, the democratization of museums with the realization of an universal humanism, as predicted by the philosopher Michel Serres. But will this lead to the extinction of the power centers that have enabled museums to be predators in the past? Are museums facing the total disappearance of the identity dimension of heritage or is cultural homogenization just an illusion created to benefit the centrally invisible control over reality?

² The term refers to a specific field of studies in the South dedicated to the discussion of the legacies of European colonialism in social orders and forms of knowledge. See, for instance, Quijano (2000).

Some of the other papers deal with the subject of predation by discussing the history of ethnographic museums and their recent methods. Camilla Pagani, envisioning reflexive museology, exposes the strategies used by Western institutions to eliminate or neutralize their approach to collections instead of developing a critical reflection on themselves. The author identifies how indigenous demands for repatriation and the cases of political negotiation involving heritage ownership and interpretation are influencing museums to increase multicultural dialogues. As Pagani demonstrates, this new openness to dialogue is not free from political intentions since most institutions negotiate with indigenous groups in order to liberate themselves from the burden of a colonial legacy. The same multicultural approaches to non-European collections is analyzed in Fabien Van Geert's article. The author evinces how ethnographic museums have been under severe criticism based on post-colonial and de-colonial researches and evaluates the revision of these institutions after the year 2000. According to Van Geert, the recent transformation of ethnographic museums, having in their scope the search for a new form of legitimacy, has been accompanied by new acquisition policies. This renewal, then, implicates an axiological revision that is only possible through the transformation of the *social* process of musealization.

This so-called post-colonial museology, envisioning decolonization and the coloniality of power and knowledge, is witnessing, in present day museums, new practices resulting from reflexive theory. This is clear in the works of Gaëlle Crenn and Rime Fetnan. As expressed above, the debate over decolonization is ultimately a debate over authority. In the history of museums of ethnography, the Basel Museum and the Neuchâtel Museum in Switzerland were two of the first institutions to develop a reflexive consciousness of their own practices by criticizing, in their exhibitions, the collectors' authority and the nature of collections assembled through colonization. According to Crenn, discussing these meta-exhibitions in the two museums, the reflexivity that has been imposed on museums, and notably on ethnographic museums, deals with the authority of the museum itself, questioning its legitimacy and stressing its predatory nature. These reformist narratives, in fact, question the very reason why museums should be presenting non-European cultures through the violent lenses of colonization. In some other institutions in the dominant West, the neutral solution to this impasse has been to chose art over history. From the point of view of artistic practice, the role of the artist as that of authority in the West has been systematically questioned since exhibitions such as *Primitivism in 20th Century Art* (New York, 1984) and *Magiciens de la Terre* (Paris, 1989), presented ethnographic objects as contemporary art. In the two cases explored by Fetnan, the resurgence of the *commissaire* or the curator as the ethnographer has led these projects to overcome the classical museum framework. Post-colonial museum practices have, therefore, loosen up the boundaries and questioned the categories of art and ethnology reinventing the way museums deal with collections from the point of view of their presentation in the new *re-valued* social life of musealized objects.

The papers here presented and debated over the 39th Annual Symposium of ICOFOM, as it was intended with the proposed theme, pose more questions than answers. While museums cannot change history, can they, in any way, mitigate their role in this activity by recognizing the consequences and dealing with lingering habits? Is it within their purview to present themselves as "honest broker", or has

“too much water passed under the bridge”? Where do museums go from here? It is true that museums have amassed wonderful collections and in so doing, acquired important information – information which would not necessarily have ever come to light if museums had not been involved in this form of research; information which ties material objects to human lifeways³ and thus fills in an important link in the knowledge based continuum of the species? Can museums ever shake off or disassociate themselves from their predatory past with present and future actions and if so, how? Or will the museum, in order to retain its status, ever remain the predator it has been and still is?

Furthermore, what changes in museology when these questions are posed thus putting under scrutiny the very core of this discipline? In a moment when the scope of research has been opened to critical perspectives on its central object of analysis, taking the museum as an historical product of cultural domination, is museology becoming obsolete? On the contrary, this is the moment it proves itself to be even more relevant to the denunciation of power relations that guide the processes that fabricate cultural heritage and the museum object. Museology, then, is on the verge of abandoning a predatory epistemology to become a reflexive discipline.

References

- Appadurai, A. (2007). Introduction: commodities and the politics of value. In: Appadurai, A. (Ed.), *The social life of things*. (pp. 3-63). Cambridge: Cambridge University Press.
- Balandier, G. (1951). La situation coloniale: approche théorique. *Cahiers internationaux de sociologie*, 11, 44-79.
- Bellaigue, M. (1993). Mémoire, space, temps, pouvoir. *ICOFOM Study Series*, 22, 27-30.
- Desvallées, A. (1992). Présentation. In Desvallées, A., De Barry, M. O. & Wasserman, F. (coord.). *Vagues: une antologie de la Nouvelle Muséologie*. (Vol. 1). Collection Museologia, Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S.
- Gonseth, M.-O., Hainard, J., & Kaehr, R. (éd.). (2002). *Le musée cannibale*. Neuchâtel, Suisse: GHK Éditeurs, Musée d'Ethnographie.
- Griaule, M. (1957). *Méthode de l'ethnographie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Jamin, J. (1984). Aux origines du Musée de l'Homme : la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti. *Cahiers Ethnologiques*, La Mission Dakar-Djibouti 1931-1933, 5.
- Maranda, L. (2008). Museums, Museology and global communications: Whither Cultural Diversity? *ICOFOM Study Series*, 37, 133-138.
- Quijano, A. (2000). Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America. *Nepantla: Views from South*, 1 (3), 533-580.
- Réau, B., & Poupeau, F. (2007). L'enchantement du monde touristique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 170, 4-13.
- Salazar, N. B. (2009). Imaged or imagined? Cultural representations and the 'tourismification' of peoples and places. *Cahiers d'Études Africaines*, XLIX (1-2), n.193-194, 49-71.
- Stocking, G. W. Jr. (1991). *Colonial Situations, Essays on the contextualization of ethnographic knowledge*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Thomas, N. (1991). *Entangled objects*. Cambridge, Massachusetts / London, England: Harvard University Press.

³ Term indicating a philosophy of how to live and of living lives differently from other peoples; not seen as equivalent to "ways of life" which talks about approaches to living (Maranda, 2008, p. 138).

Papers

Articles

Artículos

Paradigm or Predator? Eco- and Community Museums in Scotland and Costa Rica

Karen E. Brown

University of St Andrews - Scotland

As long ago as 1995, UNESCO declared: “each society needs to assess the nature and precariousness of its heritage resources in its own terms and determine contemporary uses it wishes to make of them, not in a spirit of nostalgia but in the spirit of development” (1995, p. 176). Since then, scholarship and policy have developed to consider museums and their cultural landscapes in a holistic way, making such research an urgent field of enquiry. Sustainability is, of course, a word often cited and seldom defined. For the purposes of this paper in museology it will refer to an “anti-predatory” approach to sustainable tourism in the context of small to medium-sized rural or island museums and their communities. In the spirit of the 1995 UNESCO Declaration, best practice will be seen to lie in community empowerment and ownership, not only over community heritage, but also in processes of decision making and governance. At best, negotiating tourism in locations such as the Isle of Skye in Scotland and the Boruca territory in south-eastern Costa Rica can result in a vernacular kind of globalisation. At worst, predatory tourism “continues an ontological and essentialist vision of exotic cultures, conceived as static entities with clearly defined characteristics” (Salazar, 2010, p. xviii). Analysing the touristic gaze on Costa Rica’s community museums in particular carries on the discourse of the politics of encounters between western and non-western gazes in the field of heritage and museum studies (Said, 1978; Clifford, 1997; Mitchell, 1998). Notably, mythologised (colonial) visions of Otherness are created and re-created through a kind of travel which is nostalgic for a static / less developed / idealised imaginary, harking back to early travel narratives. As Noel B. Salazar remarks, “in tourism studies, paradoxically, the tendency has been to see places in developing countries (and, by consequence, their inhabitants) defined by immobility, and international travel as something that happens in a sort of nonplace between home and destination” (2010, p. xvii).

In what follows, I shall take on board such observations on the predatory nature of tourism and measure them against examples in Scotland and Costa Rica. With no literature existing specifically on the museums I focus on, my research relies heavily on primary evidence – fieldwork and interviews with museum directors, policy makers, community leaders and the public – analysed through the lens of what we might usefully refer to as cultural heritage tourism studies relating to eco- and community museums and their communities. Taking heed of the Siena Charter and UNESCO Recommendations, I seek to answer the following questions: In what ways has the eco- and community museum movement been defined in each region? How does each museum consider *community* and *cultural landscapes*? What has been the dialogue between policy makers and local communities in relation to museum policy and governance? What strategies are deployed in each context to enhance sustainability of the cultural landscapes? Can eco- and community museums foster human well-being and national identity through nature and culture?

But first, a brief background to the history and definitions of eco- and community museums and related literature will highlight similarities and differences in the cultural contexts of Scotland and Costa Rica.

Background

In 1972, a Round Table on the role of museums in relation to social and economic needs of modern-day Latin America was held in Santiago de Chile. The resulting Declaration, published by UNESCO in 1973, brought about a paradigm shift from a museum focused on traditional values of custodianship, preservation, and interpretation, to one where the needs of the community are located at its core. Following the 1973 Declaration, Hugues de Varine and Henri Rivière led the ecomuseum movement in France, and today eco- and community museums exist predominantly in Europe and in Latin America in which, spurred on by a literature published mostly in Spanish, Portuguese and French, the concept has followed a specifically socio-museological agenda (Chagas, Santos, & Glas, 2012). As the Declaration of Intent in Trento explains, “[a]n ecomuseum is a dynamic way in which communities preserve, interpret, and manage their heritage for sustainable development. An ecomuseum is based on a community agreement” (2004). The central precepts of these museums – wherein the *collection écomuséale* is a collection made of all the monuments, sites, landscapes, artefacts, and documents that are recognised by the community as being part of its common heritage and cultural environment – could not be more urgent at this point in time in relation to Sustainable Development Goals and multiculturalism.

And yet to date, no substantial bi-regional study has appeared comparing and contrasting the concepts and experiences of social sustainability in the two regions of Europe and Latin America since the radical ideas of the 1970s. Moreover, only a handful of prominent scholars have written on the topic in English: in particular, Peter Davis (2011), Gerard Corsane (2009), and the late Kenneth Hudson, who was both fascinated by ecomuseums and critical of their utopian side and wrote several articles on the subject. At the same time, the growth of scholarship on cultural heritage, sustainability, and community is evident in both academia and policy. For example, Routledge’s Key Issues in Cultural Heritage series is pursuing major topics of discussion, including Harvey and Perry’s *Future of Heritage and Climate Change* (2015) and Labadi and Long’s *Heritage and Globalization* (2010). Informative volumes on museums and community by Watson (2007), Crooke (2007), and Golding (2013) have also appeared. Similarly, the networks of the International Council of Museums (ICOM) and the Inclusive Museum have prioritised the topics through events such as the launch of 2015 International Museum Day on “Museums and Sustainability”, and the ICOM triennial conference on “Cultural Landscapes” (Milan, 2016). The question of defining “eco-” and “community” museums is also currently under discussion, especially in Italy, with a debate having taken place in Milan in 2016, and efforts for future network strengthening ongoing (ecomusei.eu).

The reason for locating my research in these two countries is that Costa Rica (51,100 sq. km; 4.8 million people) is close in size and population to Scotland (78,387 sq. km; ca. 5.3 million people); the countries also share farming, fishing, and mining heritage, and both are advocating sustainable tourism. Costa Rica has 41 museums, almost half of which are small, regional museums that call

themselves, or can be identified as, *museo comunitario* or *ecomuseo*. Scotland has over 265 museums, including regional museums identified as community or ecomuseums. However, while the remote museums may be common in type, they function very differently in each context. This is because since the 1980s, Latin America has arguably led the way in promoting community cohesion through museums. Socio-politically, their best museums aim to preserve local distinctiveness, create sustainable relations between the state and local communities, empower the rural poor through a sense of cultural identity, and resist homogenising forces of globalisation – many of these features will be seen in evidence in south-eastern Costa Rica. Scotland has much to learn from such initiatives while sharing concepts and experiences here, including social inclusion policies and successful ecomuseum practice. In Scotland, it is also exigent to understand our cultural distinctiveness in today's political climate, situated in a broader state framework through political devolution and the 2014 Scottish independence referendum, and following the 2016 UK Brexit referendum.

So let us begin by focusing on Skye Ecomuseum, before turning to the *museos comunitarios* of the Boruca people, both of which demonstrate commonalities and departures from traditional ecomuseums. Each museum is open air and encourages visitors to explore the natural landscapes and traditional structures by maintaining a focus on the cultural landscape of their territories. Both are essentially processes at various stages of progress.

Skye Ecomuseum, Scotland

In the far western region of Scotland lies the Isle of Skye. Herein lies the rural community of Staffin, an area defined by a traditional crofting community which was established there before the clearances of the late nineteenth century. Staffin also boasts Scotland's only ecomuseum, called *Ceumannan*, opened in 2008 and managed by Staffin Cultural Trust. Enticing us to visit, the museum website hosts visually arresting images of dinosaur prints in Jurassic landscapes either preserved in the Ellishadder Museum or fossilised on Staffin beach for archaeologists and families alike to explore at low tide in the right season. Inevitably, this predatory heritage, together with the stunning surrounding landscape, has attracted a great deal of tourism to Staffin, and the ecomuseum concept has been used in this context as a dynamic force, capable of uniting surrounding tangible and intangible features as a unique cultural site, landscape, and community. It has also been used in a strategic effort to attract funding and deliver real benefits to the local community of Staffin. All the key elements of the ecomuseum identified by René Rivard are present (Ecomuseum = territory + heritage + memory + population) (Coursane, 2005, p. 371), especially because Gallic culture features strongly here, with 50% of the population fluent in Scots Gaelic language, and traditional folklore and myth resonating with the local community. For example, there is a sacred lough called Loch Shianta, and traditional heritages, such as peat cutting and medicinal uses of seaweeds, are also kept alive; one of the Trust Board Members runs a "Gaelic in the Environment" course first created by Roddy Maclean at which students learn to recognise plants and animals by their Gaelic names in their natural habitats, as well as hearing about ecology, folklore, and fossils, and their application to education and tourism. With all of this mysticism and stunning natural beauty, tourism at large generates millions of pounds for the local economy, and since the ecomuseum was

established Staffin has seen an international footfall increase by 15,000, to 90,000 visitors per annum. A number of high-profile films have also been made on site, including *The Land that Time Forgot*, *Breaking the Waves*, and *The Wicker Man*. Such interest and acclaim also boosts the local economy in terms of grocery and gift shopping and B&B reservations. However, it also brings inherent problems to a designated area of scientific interest, and it could be argued that a musealisation of landscape turned commodity is taking place (Salazar, 2010). The question poses itself: is tourism sustainable in this context? Is it a “paradigm or predator?”

In the context of ecomuseology as it relates to predatory tourism, we also need to ask about the place of the local people – the “landscape communities” as the Siena Charter calls them – in this context. Has the Staffin ecomuseum landscape become emblematic at the expense of its people? In the words of Bruno Brulon Soares, “What is the place of the people in the musealised landscape?” (Milan, 2016). In contrast to the Brazilian context where Soares asks whether the people themselves may be considered commodities in the commodified landscape, in Skye the research question is whether “the people” actually engage in the ecomuseum project at all. On the outside, the ecomuseum seems exemplar. Signage at the thirteen sites is verbally and visually attractive for a range of ages, interpreting the landscape in both English and Gaelic through the lenses of history, ecology, and local mythology. In terms of governance, the Trust consists of a variety of members of the community: businessmen, farmers, retirees with a range of valuable business and decision-making skills (Staffin Trust website). Such a demographic reinforces the point made in the 2016 “strategic document” relating to “new residents” bringing “sustainable lifestyles, innovative skills and keen sensitivity to cultural expressions of local tradition”. The business practice of the Trust is also seemingly transparent, with minutes of meetings available for public access through their web site. In many ways the model is paradigmatic in practice and democratic in its decision-making processes. In the spirit of the Common Ground Paris Maps project, the local people are apparently determining what features lend the place its “local distinctiveness” (Corsane, Davis & Murtas, [eds.], 2009). Recognising what local communities value about their landscapes, both cultural and natural, sets a place apart from its neighbours. The health and well-being agenda promoted by the Scottish government also plays a part in Staffin’s current development agenda, which is in tune with the European Landscape Convention (2000), “believing that the landscape is a key element of individual and social well-being and that its protection, management and planning entail rights and responsibilities for everyone”.

But what about the majority of the people in the territory, the ones who are not involved in the Trust that has agency over creating value in their cultural landscape? Do they in fact engage with the ecomuseum, and do they even know it exists? Do they recognise their cultural landscape in line with ecomuseum principles, and in what ways do they actually use it? An audience survey and development plan commissioned by Skye Ecomuseum itself in 2016 highlighted some pitfalls. The main visitor demographic is from the UK and Europe: casual walkers and families with children aged three to twelve (Audience Profiles, 2016, p. 5). Serious walkers and archaeologists are similarly in search of “memorable experiences, authenticity, and romanticism” along the mysterious, soaring cliffs, narrow pillars called The Needle, and vistas to the crofts below

(Audience Profiles, 2016, p. 12). However, when thinking around whether ecomuseums can be “paradigms or predators”, as I have written elsewhere, in contrast to this enchantment, the same visitor analysis showed that many local people are less engaged with the *Ceumannan* sites than one might like or expect. For many of them, the hills have always been for rearing livestock and crops in crofts rather than for recreation, and while the locals and bus drivers interviewed knew the sites, the majority were only vaguely aware of the ecomuseum concept. Moreover, when the focus groups were probed further, they did not know what an ecomuseum was (Audience Development Plan Part 2, Appendix 3, 2016). It is because of these and other misunderstandings that the Staffin Cultural Trust submitted their *Ceumannan* Phase II Heritage Lottery funding application (now successful), in which the interpretation plan is to provide “a clear and coherent ecomuseum both on the ground and offsite that delivers a clear visitor journey and promotes the Ceumannan *brand* [emphasis mine]” (Audience Profiles, 2016, p. 21). Such “branding” should cater well to the tourist imagination, which expects an easily consumable attraction and an historically fixed version of local heritage and culture (Salazar, 2010, p. 47). A problem could nevertheless emerge when distinctiveness itself becomes commoditised, as Staffin attempts to compete with nearby Portree and other crofting territories, even a mile away, for tourism footfall. In the context of evaluating “paradigm or predator?”, while we may wish for more visitors to experience the less visited and more special sites such as Loch Shianta in order to appreciate our ancient heritage, at the same time we need to think of the impact of hordes of people driving to it, parking, and walking around it.

In summary, by investing in identifying the strengths, weaknesses, and opportunities of their ecomuseum, Staffin exemplifies many elements of the ecomuseum process at its best as it “musealises” its sites, economises on a strong sense of community identity, and becomes an economic and social resource for the community’s needs and problems. It could, therefore, be said to approach the 2016 “Strategic document” of ecomuseums in presenting a “virtuous” model of sustainable local development, which has been successful in raising money to make itself sustainable.

However, local development is only as participative as the Trust can make it under the shadow of the predator of mass touristic footprints when it comes to environmental sustainability and the local people’s willingness to engage. The idea of the Siena Charter’s “museums and cultural landscapes”, therefore, holds an increased importance in current times. Moving beyond a romanticisation of landscape (Appleton, 1975), eco- and community museums have the potential to take on added force in contemporary times, helping local communities to define their identities as we question the very idea of the nation and ask, “Who Owns Scotland?” (Wightman, 2016). In the framework of tourism studies, this question could never be more prescient. According to the United Nations World Tourism Organisation, by the year 2020 international tourism arrivals will have reached 1.6 billion (of which 1.2 billion will be intra-regional and 378 million long-haul travellers), resulting in earnings of US\$1,550 billion (World Tourism Organisation). And it should be noted that within this quota, *cultural* tourism is significantly on the rise, increasing a country’s duty to promote ecologically efficient development to keep up with tourist numbers (Girard & Nijkamp, 2010, p. 1). In many ways, such worldwide circulation of people, ideas, and fantasies, as well as capital, can only be predatory in nature, and so it is the task

of the people managing museums and cultural heritage at large to find ways to negotiate the impact of visitors on their community in their own terms. In the words of Girard and Nijkamp:

Cultural heritage – a broad container concept – has a hate-love relationship with modern tourism. It acts as an attraction force for people from different places of origin, while it stimulates local socio-economic development and reinforces a sense of local identity and pride. On the other hand, vast volumes of tourist flows may be at odds with the ecologically benign development of localities and may negatively affect social cohesion at a local level. Consequently, the issue of local sustainable development is at stake here (2010, p. 2).

Boruca and Rey Curré *museos comunitarios*, Costa Rica

Moving across continents now to consider Costa Rica, this question of defining one's identity through museum cultural landscapes is equally prescient, and especially in the context of indigenous or semi-indigenous communities such as the Boruca community museums in the south-eastern region. As Salazar has pointed out, "tourism sells meaning and experience by creating essentialized representations of peoples and places in an exoticizing and static frame – the liminal space of the 'exotic elsewhere'" (Salazar, 2010, p. 15), and such issues are augmented when an indigenous community puts their heritage, and even, as some postulate, their people, on display. As a number of studies have shown, the rationale for indigenous tourism is fraught with pros and cons for the local people (Butler & Hunch, 2007, pp. 3–4).

(Interviewer): "What is your opinion on the relationship between culture and tourism?"

(Participant): "That relationship is very ... it's necessary for both fields. Let's say, they're closely related, because nowadays in this globalized world, in these globalized times, we'll always need resources to highlight a culture. To be precise, we aren't selling – and I would like to clarify that right now – we're not selling culture, we're not selling our culture. Rather, we're promoting ourselves so we don't lose our culture. So people won't say that 'they don't exist, they don't; look, so far I haven't seen anything [about the Boruca people]'" (Interview Location: Rey Curré, Costa Rica).

In Costa Rica there exists a range of museum types, including two main ecomuseums and several community museums, or *museos comunitarios*, a term that has special meaning in a Latin American context owing to its ethos and practices of governance – grass roots, community-centred at its core, and usually supported by the network of *museos comunitarios* of the Americas based in Oaxaca, Mexico (Museos Comunitarios website). Of course, the *museos comunitarios* were in many ways born of ICOM-related initiatives, including the "Declaration of Quebec" (1984) and the promotion of the so-called "new museology" through networks including ICOFOM in the 1970s and ICOM MINOM. The initiatives can also be paralleled with recent thinking in development studies wherein there is a move to place local people and their culture at the centre of development work, and where participatory, transparent, integral business models are seen as best practice. It goes without saying that community development

and social progress have been the overarching objectives of the museum movement of past decades, related to a larger challenge to define museums and their theory and practice. Perhaps most significantly, though, *museos comunitarios* offer a distinctive counterfoil to the traditional anthropology or ethnographic museums that have been so criticised in recent decades by both the academic community and the peoples whom they purport to represent, especially the indigenous communities (Kreps, 2003, p. 2). Native peoples are questioning the way cultures displayed in museums are fixed in time and space and focus on the past, and they ask: “who has the right to speak for and represent whom?” Similarly, until recently, museology as a discourse has relied on western knowledge systems transmitted largely through universities and government agencies, in turn affecting curatorial practices that transform cultural materials. These systems and centres of power have been critiqued by critics, including Robert Chambers (1993), as a “top down” approach. By contrast, a local or indigenous knowledge system has the capacity to offer distinctive ways of ordering and communicating about the peoples’ world (Kreps, 2003, p. 8). As Kreps has argued, such knowledge can be lost through academic training and curation, where, in fact, indigenous curatorial knowledge and practices can contribute to cross-cultural knowledge of museology.

The indigenous communities I will focus on from Costa Rica are located in the Boruca area, covering approximately 12,470 hectares and comprising the central community of Boruca village (which holds the oldest community museum), and then about 17 or 18 more communities, including Rey Curré in the Río Térraba river valley. Inside the territory are over 1,900 indigenous people and over 1,200 non-indigenous people whom they call *mestizos*. The community receives a good deal of support from an Asociación de Desarrollo (the development association of the community), as well as the National Museum of Costa Rica through its Network of Community Museums of Costa Rica (Martinez, 2016). While the National Museum actively supports community strengthening and empowerment, the association’s funding priority is water and obtaining a proper pipeline, rather than sustainable heritage, and so the people have been working in conjunction with the Ministry of Education and the Ministry of Culture on some projects. It could be said that the strengthening of local identity in the Costa Rican museums in question challenges threats of globalisation, of the type identified by Appadurai relating to resistance, selectivity, and agency (Appadurai, 1996, p. 7). Indeed, the example of Costa Rica *museos comunitarios* shows an initiative attempting to integrate indigenous knowledge systems in a local cultural context to better serve the community and its needs. Initiatives include safeguarding the collective memory of the community where it lies in oral traditions and personal stories, as well as in objects such as their stone spheres, said to be pre-Columbian. Considered together, these objects and settings offer the tourist imagination a distinctive alternative to the type of culture presented in a major national museum in Costa Rica or elsewhere, where objects such as these (pre-Columbian) spheres become de-contextualised and take on an alternative aura to their original context.

However, as the interview above highlights, there are some tensions surrounding the commodification of culture, especially in an indigenous context, which not being highlighted in discussions about the development of the museums. When questioned on the relationship between tourism and culture, a community elder in Rey

Curré, quoted above, emphasised that they were not “selling” their culture, but rather that they were making themselves known outside their territory. The interview also points to the reciprocal and contested relationship between tourism and culture where the local people are selling indigenous crafts and performing displays of their intangible heritage for a tourist market in order to make a living. The three main areas in which this dynamic is currently manifest is in their efforts to protect their pre-Columbian heritage (including stones spheres), in the production of hand-carved masks and the handing down of indigenous techniques through generations, and in the performance of their native dance called the Festival of the Little Devils, traditionally performed around New Year’s Eve but in recent years given more visibility by being performed in the capital city, San José.

In 2011, after several years of negotiations with the National Museum of Costa Rica in San José, the Boruca community had three stone spheres transferred back to its community to be under its own custodianship; the largest sphere is located at the entrance to their museum. These stone spheres range from only a few centimetres to several metres in diameter and are said to have been symbols of rank, power, and ethnic identity. The original locations of the larger spheres appear to have marked special places, perhaps relating to celestial movements, and they may have been used to indicate special events in the community’s calendar. Whether situated in the National Museum or in the entrance foyer to Quai Branly in Paris, these spheres are transported into an alien environment across terrain, even continents, in order to satisfy the touristic gaze, which has perhaps neither the time, resources, or even the interest to see the object in its original context. By contrast, the stone sphere on the El Silencia site in Boruca territory can only be seen in the rainforest with a guide. It is the largest so far registered, measuring 2.54 m in diameter and weighing 24 tons, and questions of location are currently under consideration by the National Museum of Costa Rica (NMCR) and UNESCO. Stone spheres hold a lot of meaning for the south-eastern region of Costa Rica, where they were for many years covered and protected by sediment from the Río Térraba river, the main means of transportation before the Inter-American Highway was constructed. In 2014, the pre-Columbian chiefdom settlements of the Diquis where the stones spheres are located, were mapped and inscribed on the UNESCO World Heritage List (Museum Finca 6). When these stones are hosted in a community museum setting near the delta and rainforest where they have been found, or in the grounds of the school and museum of Rey Curré, the community museum is turned to for support and education about them, which in turn gives that community national and international significance (Interview Rey Curré, 2016). The local school then feels duty-bound to pass on knowledge about these objects, as well as the stones they call *galletas* (biscuits) that were placed by ancestors next to bodies to preserve their sacred burial sites, together with other indigenous traditions, including the building of *ranchos* and the making of baskets, trays, and traditional masks.

However, when a tourist ventures to Costa Rica with the desire to experience and appreciate cultural heritage in its original setting, one of the key differences is that the local people will also be present, both to be viewed and to mediate the interpretation of the objects on a number of different levels. On visiting the sites, the imagination of the tourist is therefore in full force; in the words of Salazar, “The imaginary can thus be conceived as a mental, individual, and social

process that produces the reality that simultaneously produces it” (Salazar, 2010, p. 6). For the *museos comunitarios* of Costa Rica, as for Skye Ecomuseum, we might therefore ask: whose memories are being negotiated by such a museum and for whom? Whose voices are being heard, and whose silenced?

To get to the bottom of these potential issues, a number of interviews conducted in the *museos comunitarios* of Rey Curré and Boruca proved illuminating. Firstly, Rey Curré is a new museum established only one year ago, located close to the river, and built on the grounds of a school for local, aboriginal Boruca people. The impetus for the museum came from the community’s desire to conserve the local culture of their senior citizens, grandparents, and ancestors, as well as to value what they have, including an ancient burial site and local arts and crafts traditions, not least the production of masks, *jícaras* (small cups), and weavings. Therefore, their motives are strongly linked to aspirations for indigenous education as they strive to pass on knowledge about traditional crafts and customs to their young people while functioning within the curricular norms of the Ministry of Education. As previously mentioned, however, the initiative is also directly linked to the local people’s desire to promote indigenous crafts, to augment production for the tourist market, encouraging visitors not only to appreciate their little museum, but also to enter the shop and purchase brightly painted masks, woven bags, and purses, among other items. While these goods are also for sale in San José, by enticing the visitor to visit their village and have an “authentic” experience, the goods purchased are not subject to a commission and so the profits go to the community.

On 13 August 1979, the Asociación de Desarrollo Indígena (Association for the Development of Indigenous People) was created. One hundred people were in favour, yet many others were against it, and it seems clear that there is still a long road to travel in efforts to stake a claim for their culture, especially in language rights. To take one example, the school wishes to teach its young people to carve and weave, but the use of tools is prohibited by the Ministry in case the young people hurt themselves. In 2013, a new school venue was inaugurated in Rey Curré, and in 2014, the Consejo Local de Educación Indígena (Local Council for Indigenous People’s Education) was founded, with the purpose of improving the quality of education in the territory.

In Rey Curré the remit of preservation extends beyond the little museum’s *rancho* walls to the local cultural landscape, in particular to a pre-Columbian cemetery that they are protecting from housing development and destruction. Such sites are under the threat of *huacas* or *huaqueros* (tomb robbers), who dig up vases or stones looking for gold and precious goods. The local community will now report them to the police, or at least try to stop it from happening. Instead, the site is being promoted as a place of interest for both the public and tourists, and its tourist offerings are publicised online through national organisations and fora.

This preservation of local carvings is also a strong feature at the original Boruca community museum located only 10 kilometres away, higher up in the valley. Here, the local people are lobbying for the artisans and the local crafts they make to obtain a Protected Designation of Origin through an *asociación* and the Ministry of Culture (Interview Boruca, 2016). In Boruca village, the local people are also resisting the purchase of land by non-indigenous people

who historically enter the community and chop down trees in the savanna, where all the raw materials, such as pine trees, grow. They are canvassing, for example, to gain their traditional access to sea snails, which live in a restricted natural reserve and from which they obtain their traditional, purple-coloured dye for use in weaving. Another initiative is obtaining vacant lots of land for the whole community so they can plant *balso* wood used for making their traditional masks which they then sell to the tourist market. The initiative prevents people from buying the wood at an inflated price elsewhere, and is linked to a longer history of unrest around ownership in the indigenous territories (Martinez, 2016, p. 226).

It was the gift of a vacant lot in the savanna to a group of four local women, including *dōna* Margarita and *dōna* Feliciano, in the 1970s that the rescue of Boruca heritage began through their museum, and this at a time when women suffered through lack of opportunities and sexism in their culture. When interviewed, the local women recalled how only one local man knew how to build the roof of the *rancho*. He charged them fifty thousand dollars, which they didn't have, and so they came up with the idea of throwing a dance party which lasted until the crack of dawn. When the roof collapsed, he charged them a million Costa Rica colones, but by then they had the support of the National Museum and were able to pay it. Today, many more women and four men have joined the initiative, and now 95% of the community live off crafts, especially weaving, in an effort to prevent the young people moving away to seek work in San José (Interview Boruca, 2016). The community is firmly supported by the National Museum through the Costa Rica network, and also through the *Museos Comunitarios* Spanish American network, both of which the community recognises and values as supporting and strengthening them. Therefore, the dream of women like *dōna* Margarita and *dōna* Feliciano has come true, and other fresh initiatives are starting, such as a new community café to provide visitors with traditional food, assisted by the Flor Association. The community's long-term ambition is for a new and bigger museum.

However, when indigenous people are empowered to strengthen their own culture at the same time as promote tourism, certain issues can arise, and we need to ask in what ways the local people can maintain ownership and agency over how they are being viewed and interpreted. In the context of Boruca, teachers, students, and other entities are involved in the Consejo Local de Educación Indígena on a voluntary basis, through which they grow stronger in their collective work and have a voice in national government in San José. The Municipal Council then provides the museum with online exposure and invites the community to perform *Danza de los Diablitos* (Dance of the Little Devils) in San José at cultural events. The indigenous *punto* (folk dance) is one of the main traditions being kept alive by the Boruca community, along with *cambús* (local Boruca songs), which are accompanied by accordions, pipes, and percussions made in the local region. The festival traditionally takes place from 30th December to 2nd January each year, during which time they have a lot of *chicha*, *tamales*, and pork. The dance is performed only by men and represents the conquest of the Spanish (represented by the bull) and the indigenous people (*los diablitos*) who take the forms of birds, snails, hammocks, whistles, or machetes through carved masks. These masks were originally unpainted and made of *bolso* wood, but today they are brightly painted for the tourist market, especially for visitors from the United States. The village's *diablo* elder ("Major Devil") keeps important artefacts from the dance, including a whistle

and the bull's head, and the museum hopes to have them on display when he passes away. Meanwhile, they want to make a film of him to show in the museum. The community is also currently working to have the dance recognised as a national intangible cultural heritage event supported by the Ministry of Culture. These and many other initiatives, therefore, clearly depend on a tourist market in a binary relationship in which the local community are effectively “branding” themselves, in a similar way to the Skye Ecomuseum, in order to increase their own environmental and economic sustainability. When asked specifically about the relationship between culture and tourism, the local headmaster replied:

Es una relación muy ... que hace falta en los dos campos. Digamos, tienen su relación cercana, porque ahora el mundo globalizado, en tiempos globalizados, siempre se van a necesitar recursos como para resaltar una cultura. Precisamente no vendemos, y de una vez aclaro, no vendemos cultura, no vendemos la cultura. Sino más bien, nos damos a conocer para no perder la cultura. Para no decir: “no existen, no existen; mira, hasta ahora no veo”. Nos damos a conocer para bombardear lo poco que tenemos al mundo, de que todavía existimos. Entonces el turismo, las personas turistas deben entender de que eso es una característica del pueblo, de la comunidad, del originario costarricense y cultural boruca, en este caso nuestro grupo. Y lógicamente sí ocupamos recursos. ¿Recursos para qué? Para darle vuelta a la situación. ¿Cómo se le da la vuelta? En que los turistas se lleven su trabajo, su artesanía, adornos, como que, mira, más bien nos enriquece no tanto el valor de una pintura, de una máscara, de un jícaro, sino que: “Mira, ahí hay algo, una artesanía boruca, ahí hay un detalle boruca”. Y lógicamente hablamos de que los artistas ganan muy poco. Al artista nomás se le aplaude y eso no es alimento. Entonces siempre va a haber una interacción ahí de que hace falta las dos cosas.⁴

Conclusion

It is clear that *community* and *cultural landscapes* have similarities and differences in Scotland and Costa Rica. Both locations have witnessed clear, strong dialogue between policy makers and local communities in relation to museum policy and governance, but the conditions in which they function are quite different, and the indigenous agenda of Boruca will have ongoing struggles in a cultural context. To enhance sustainability of the cultural landscapes, the strategy in Staffin has been to undergo a proper audience analysis in

⁴ [Translation]: That relationship is very ... it's necessary for both fields. Let's say they're closely related, because nowadays in this globalised world, in these globalised times, we'll always need resources to highlight a culture. To be precise, we aren't selling – and I would like to clarify that right now – we're not selling culture, we're not selling our culture. Rather, we're promoting ourselves so we don't lose our culture. So people won't say “they don't exist, they don't; look, so far I haven't seen anything [about the Boruca people].” We're promoting ourselves to show what little we have to the world, [to show] that we still exist. Therefore, tourism and tourists should understand that's one characteristic of the people, of the community, of the Costa Rican origins and the Boruca culture, which in this case is our group. And logically we do make use of resources. Resources for what? For turning around our situation. And how do we turn it around? By getting the tourists to take with them their piece of work, their craft, their decorations, that – look, it enriches us, but not so much for the value of a painting, of a mask, of a jícaro, but because [people get to realise] ‘look, there's something, there's a Boruca craft, there's a Boruca detail!’ And, of course, we're also saying that the artisans earn very little. Artisans only get a round of applause for their efforts, and that's no sustenance. So there will always be an interaction. There's always the need for both things.

response to a recent funding bid, and to make recommendations based upon it. In Costa Rica the strategies are in many ways more complex, as multiple ministries, support organisations, and agencies have their own agendas, in addition to those of the local community. By asserting in Costa Rica that the local people are “not selling culture [...] Rather, we’re promoting ourselves so we don’t lose our culture”, the community is resisting the predation of tourism. By strengthening its museum community and collective vision through local and regional networks, the community is also gaining agency over decision making and gathering political force.

In the end, it has been seen in both contexts that eco- and community museums can indeed foster human well-being and national identity through nature and culture, taking account of local distinctiveness and while being wary of predatory tourism on their own terms. If tourism is the predator, then the museums under investigation become paradigmatic as well as pragmatic, developing agency over local and national decision-making processes.

Acknowledgements

The research for this project received funding from the Royal Society of Edinburgh Small Grants scheme. The development of this research is being supported by the European Union’s Horizon2020 research and innovation programme under grant agreement No. 693669.

References

- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Appleton, J. (1975). *The Experience of Landscape*. London: Wiley.
- Brulon Soares, B. (2016). Presentation, ICOFOM forum, ICOM triennial conference, Milan.
- Butler, R., & Hinch, T. (Eds.). (2007). *Tourism and Indigenous Peoples: Issues and Implications*. Oxford: Elsevier.
- Chagas, M., Santos, P. A., & Glas, T. (2012). Sociomuseology in movement: MINOM Rio Declaration. *Museum International*, 64, 1–4.
- Chambers, R. (1993). *Challenging the Professions: Frontiers for Rural Development*. Intermediate Technology Publications.
- Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Corsane, G., Davis, P., & Murtas, D. (2009). Place, local distinctiveness and local identity: Ecomuseum approaches in Europe and Asia. In Corsane, G., Davis, P., & Murtas, D. (2009). *Heritage and Identity: Engagement and Demission*, 47-62. Oxon: Abingdon.
- Crooke, E. M. (2007). *Museums and community: ideas, issues and challenges*. London: Routledge.
- Davis, P. (2011). *Ecomuseums: A Sense of Place*. Revised edition. London: Continuum.
- Declaration of Intent of the Long Net Workshop*. (2004). Trento, Italy. Retrieved from <http://www.mondilocali.it/wp-content/uploads/2010/09/Declaration-of-Intent-2004.pdf>.
- Ecomuseum forum, Milan. (2016). Retrieved from http://www.ecomusei.eu/?page_id=1084.
- Girard, L. F., & Nijkamp, P. (2010). Narrow Escapes: Pathways to Sustainable Local Cultural Tourism. In Girard, L. F., & Nijkamp, P. (2010) *Cultural Tourism and Sustainable Local Development*. (pp. 1–9). Aldershot: Ashgate.
- Golding, V., & Modest, W. (Eds.). (2013). *Museums and communities: curators, collections and collaboration*. London; New York: Bloomsbury.
- Harvey, D. C., & Perry, J. (Eds.). (2015). *The future of heritage as climates change: loss, adaptation and creativity*. London: Routledge.

- Health and Wellbeing in Scotland. (2004). Retrieved from <http://www.gov.scot/Publications/2004/08/19784/41518>.
- Interview. (2016). Boruca village, Costa Rica. Community leader and [author].
- Interview. (2016). Rey Curré village, Costa Rica. Secondary School Head Master and [author].
- Kreps, C. K. (2003). *Liberating Culture. Cross-Cultural Perspectives on Museums, Curation, and Heritage Preservation*. Routledge: Taylor and Francis, 2003.
- Labadi, S., & Long, C. (Eds.). (2010), *Heritage and Globalization*. London: Routledge.
- MacCulloch, J. A. (1927). *The Misty Isle of Skye*. 3rd Edition. Stirling.
- Martínez, R. (2016). Memoria de la Red de Museos Comunitarios de Costa Rica. In Ocampo, C. C., & Lersch, T. M. (2016). *Memoria: Red de Museos Comunitarios de América*. (pp. 225–267). Oaxaca: Red de Museos Comunitarios de América.
- Mitchell, T. (1998). Orientalism and the Exhibitionary Order. In Preziosi, D. (Ed.). (1998) *The Art of Art History*. (pp. 455–472). Oxford: Oxford University Press.
- Museos Comunitarios website. Retrieved from <http://www.museoscomunitarios.org>.
- Rivard, R. Ecomuseum diagram. Reproduced in Corsane, G. (2005). *Heritage, Museums and Galleries: An Introductory Reader*. London.
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Salazar, N. B. (2010). *Envisioning Eden. Mobilizing Imaginaries in Tourism and Beyond*. Oxford; New York: Berghahn Books.
- Siena Charter. (2014). Retrieved from http://icom.museum/uploads/media/Carta_di_Siena_EN_final.pdf.
- Skye Ecomuseum Ceumannan II Audience Development Plan (2016). Part 2 Consultation Results (unpublished source).
- Skye Ecomuseum Ceumannan II Audience Profiles (2016). Draft (unpublished source).
- Staffin Trust website. Retrieved from <http://staffin-trust.co.uk/trust-directors-4>.
- Ulloa, F. C., & Castro, M. E. UNESCO Museum Finca 6 Site information leaflet. n.d. Acquired 2016.
- Watson, S. (Ed.). (2007). *Museums and their communities*. London: Routledge.
- Wightman, A. (2016). Who Owns Scotland? Round Table debate with [author] and Luis Raposo, Museums Association conference, Glasgow.
- World Tourism Organisation statistics. Retrieved from <http://www2.unwto.org/content/data>

Abstract

Recent decades have seen a rise in scholarship on the tourist imagination relating to the western gaze towards other cultures. In this essay, my theoretical standpoint is located in a nexus between museum studies, tourism studies, and anthropology, wherein the dynamic between the visitor and the heritage encountered can no longer be accepted as an innocent one. The contemporary examples I draw on from Scotland and Costa Rica – Skye Ecomuseum, and the Boruca and Rey Curré *museos comunitarios* – attract diverse international visitors, and tourism to both destinations is showcasing a life lived at a remove from the western world of capitalism and modernity, one experienced within, and at one with, stunning natural surroundings. However, as I will elucidate, both communities are concurrently experiencing the homogenising influences of globalisation while striving to maintain and strengthen their distinctive local identities in the response to predatory tourism.

Resumen

En décadas recientes, se ha visto un aumento en los estudios sobre el imaginario de los turistas y la mirada occidental hacia otras culturas. En este ensayo, mi punto de vista teórico se localiza en el vínculo entre la museología, los estudios turísticos y la antropología, donde la dinámica del

encuentro entre el visitante y el patrimonio ya no puede ser aceptado como inocente. Los ejemplos contemporáneos seleccionados de Escocia y Costa Rica (el Ecomuseo de Skye y los Museos Comunitarios de Boruca y Rey Curré) atraen diversos visitantes internacionales, y el turismo en ambos destinos exhibe un estilo de vida retirado del mundo occidental del capitalismo y la modernidad; una experiencia interior y en unidad con los increíbles paisajes naturales que los rodean. Sin embargo, como expondré, ambas comunidades están sufriendo las influencias homogeneizantes de la globalización, mientras que luchan por mantener y fortalecer sus distintivas identidades locales en respuesta al turismo depredador.

Keywords: cultural heritage management; ecomuseology; community museology; predatory tourism

Reformulation of the museum's discourse in reflexive ethnographic exhibitions. Limits and ambivalences at the Museum der Kulturen (Basel) and the Neuchâtel Ethnography Museum.

Gaëlle Crenn

Université de Lorraine, Centre de Recherche sur les
Médiations (CREM) – France

During the last decades, following radical criticism (Jamin, 1998), ethnographic museums faced the urgent need to reform themselves. Seminal works in anthropology formulated critics toward ethnographic museums (Aldrich, 2012; Simpson, 2001, Clifford, 1997; Ames, 1992). According to Dubuc,

heavy of a colonial past and seeking a new path, ethnology museums, or better, anthropology museums, are currently living an existential crisis (Dubuc 2002, p. 31).

The crisis addresses their missions and meanings, and, as Françaço notices, it questions their practices in a changing context:

in a world increasingly connected, museums have been subject to criticism and reassessment of their objectives, and Europeans in particular have gradually tried to reconfigure their collection and exhibition practices in a post-colonial context (Françaço, 2013: 451).

Benkirane and Deuber Ziegler underline the crucial questions that the museums have to answer: "What are ethnographic museums? At what kind of culture do museums contribute when they expose cultures? In the post-colonial era, what intellectual heritage do these museums claim?" (Benkirane & Deuber Ziegler, 2007). Answering these frontal questions first demands institutional change. It requires a rewriting of the museums' discourse as well as new conceptions of otherness (Maze, Poulard, & Ventura, 2013) and the invention of a new role. The challenge for today's museums then is to establish institutional positions articulating reformed narratives and (re)legitimation. But how can these museums, which owe the constitution of their collections primarily to colonial enterprises, rethink collections, museum work and otherness in the context of postcolonial discourse (Thomas, 2012; Schmouts, 2007)? How can they reformulate their ground narratives in order to reaffirm their institutional legitimacy without infringing their core missions at the same time? According to Basu and MacDonald, in response to the criticisms and suspicions about ethnographic museums, adding reflexive historical sections to exhibitions have become an ubiquitous practice: "Reflexivity has become a new orthodoxy" (Basu, MacDonald, 2007:20). Our contribution explores this reflexive process in two recent exhibitions: "Expeditions. Bringing back the World in a Suitcase" presented at the Museum der Kulturen Basel (MKB) (2012-2016), and "Return from Angola", (2007- 2010) at the Ethnographic Museum of Neuchâtel (MEN).

Exhibitions are dense spaces saturated with signs, where the body of the visitor comes into contact with the exhibits (Davallon 1999)⁵. Exhibitions are defined by their “textual and media forms” (forms textuelles et médiatiques) (Boucher & Schiele, 2001). We explore the program these exhibitions are based on (Drouguet & Gob, 2014), and especially the place provided for visitors in the exhibition’s display (Akrich 1987; Macdonald, 1996), in order to understand the discursive strategies implemented by the two museums. Our contribution illuminates how reformist narratives take place in these exhibitions and how, through such self-exhibition strategies, the two museums ultimately reinforce the legitimacy of the Western museum. Through their displays, both exhibitions do challenge the established system of museum values. However, ambivalent positions (toward the use of contemporary art, the meaning of objects, and the representation of subjects show the limits of the narratives’ critical resettling.

Exploring the history of expeditions

The two exhibitions presented in two of the major Swiss ethnological museums in Basel and Neuchâtel take expeditions as a topic. In Basel, the course successively presents four major expeditions (Sri Lanka, Vanuatu, Indonesia and East Timor, and Cameroon) between the 1890s and 1950s. The exhibition showcases the collection’s acquisition context, showing the contingencies of collecting: the concrete, material, and sometimes trivial conditions in which objects are acquired. Beginning with the explorer’s portrait, it ends with the evocation of the “treasure” of multiple societies, preserved in the museum’s “warehouse”. For each expedition, collected objects are displayed in a specific way that underlines the values attributed to heritage and otherness during that period. Multimedia contents (texts, maps, and many photographs) allow visitors to dive deeply into the historical context.

In Neuchâtel, the exhibition focuses on one single expedition, the second scientific Swiss Mission in Angola, and creates a “return” in order to recall its scale, its nature, its achievements, but also its heritage. Faithful to the “muséologie de la rupture”⁶, the exhibition offers visitors a sophisticated and easily affordable game, in which each step of the museum work corresponds to a display and presents, among other objects, the tools of the museum professionals. In the first section, “Training the Scientific Gaze”, visitors enter a reconstruction of Théodore Delachaux’s workshop. Personal collections of the scientist are exposed in the style of an imaginary “cabinet de curiosité”. In the second section, “Fever of Departure,” we enter an immersive installation where objects evoking departure (such as a hardware list and exploration maps) overwhelm us. Typed texts from Delachaux’s archives recall the motivations of the journey. The “Field” section displays photographs on two transparent tissue screens, following the principle of the dioramas. Depending on the lighting, we discover frontstage or backstage photographs referring either to aesthetic or documentary type. In the room of the “Great Unpacking”, “authentic objects” are presented under glass display, but surrounded by other objects, the tools of the

⁵ The exhibitions anticipate the path of visitors. However, they still can thwart the implemented strategies (Chaumier, 2011; Davallon, 2010).

⁶ In the 1980s and 1990s, the exhibitions held at the MEN under the direction of Jacques Hainard, in a critical and poetic approach known as the “*muséologie de la rupture*” (rupture museology), made it a key place for reflection on museum practices (Gonseth, 2008a, Hainard, 2007).

curators, in order to highlight the research work in the museum. In the same room, the "Masterpieces" section underlines the clashes between distinct criteria of value inside the museum and in the marketplace. The last section, "Objects", questions the issue of ownership in heritage.

The two exhibitions focus on collecting, preserving and exhibiting, namely the core functions of museum work. They both look back at the history of the museum's founders, with the will to contextualize the project, the actors and their actions. Through a retrospective glance, they aim to operate a double unveiling, both showing the inner work of the museum and pointing out key historical periods in the constitution of collections.

Manifesto exhibitions

The exhibitions came at a significant moment in the history of the museums: renovation for one, new direction for the other. Besides, they inaugurated, in both museums, a new format of semi-permanent exhibitions. In Basel, the exhibition is visible for four years (June 2012-April 2016). In Neuchâtel, the exhibition runs for just over three years (December 6, 2007-31 December 2010). They are opportunities to express a statement at a key time in the life of the institutions, to open a new era.

The Museum der Kulturen, the National Museum of Ethnology, reopened in 2012. The intervention of "home" architects Herzog and de Meuron modernized the space. The new silhouette blends referents of the local vernacular architecture and spectacular international modernism. As curator Gaby Fierz explains in the *Journal* of the exhibition, the changes represent a "turning point for the Ethnographic museum of the twenty-first century".

[It] takes up the challenge of the new tasks, thematizes its history, and follows new paths in the encounter with others and with the difference" (Exhibition *Journal*, "A new name and a new concept").

For the Museum of Basel, it is a new beginning, a time for a "conceptual opening [and] a new understanding of the role of ethnological museum, vowing to a living cultural dialogue" (*Ibid.*). In Neuchâtel, the "Return from Angola" exhibition is the first semi-permanent project undertaken by the new team led by Marc-Olivier Gonseth, following the departure of Jacques Hainard in March 2006⁷. The new team, however, intends to follow in the wake of the previous one, with Gonseth and Hainard having cooperated for many years. The location of the exhibitions in their respective buildings also highlights the roles assigned to the temporary exhibitions. In Neuchâtel, the "Angola" exhibition re-invests the ancient Pury pavilion building, previously dedicated to the presentation of the permanent collection. The exhibition is not only housed there, but even more, it adjusts itself to the house, tightly fitting the binding configurations of the rooms covered with glass displays. The choice of the historic building demonstrates the commemorative and (re)founding aspect of the project. On the contrary, in Basel, the "Expedition" exhibition takes place in the newly "white cube" renovated spaces. According to Françozo, the "open, plain white

⁷ After the temporary exhibition « Figures de l'artifice » has been presented in the temporary exhibition area.

walls" make the spatial design "a metaphor for the entire exhibition project: open and clear in broad daylight" (Françoze, 2013: 452.)

Both exhibitions function to redefine the institutional project: they are manifesto exhibitions. They are distinctive by their meta-discursive character. Indeed, their true subject is the museum itself. They question its legitimacy and its predatory nature through the return to historic collecting expeditions. Such exhibitions are opportunities to address a statement about the institutional project and the definition of its current principles of action, both to peers and to the general public.

Re-contextualizing historical foundations

Both exhibitions focus on expeditions undertaken by and for the museum, in different periods of history, and they are committed to re-contextualizing the historical foundations of the museums through a reflective gaze. They use different strategies in order to introduce critique into the museum's history.

Both museums adopt a local angle: the exhibitions present Basel and Neuchâtel ethnologists, and invite visitors to enter the discourse guided by the explorers themselves who worked at the Museum. While avoiding hagiography, the biographical dimension allows customization and facilitates identification. In Basel, each historical chapter is introduced by the portraits of the founders and their motivations, through a slideshow combining quotes, pictures, reproduction of documents, etc. In Neuchâtel, it is mainly through the eyes of Théodore Delachaux that the visitor is invited to follow the expedition in Angola. Through the portraits of the explorers, presented as typical figures of their times, visitors come to understand the *zeitgeist* with their conceptions of science and their motivations for collecting.

The exhibitions follow similar conceptual courses. They describe the successive stages of museum work and a specific type of final output, the exhibition. In order to highlight the historicity of research, collection and conservation methods, the exhibitions involve visitors in a process of comparing museum work at different periods of time, thus revealing the socially constructed nature of scientific understanding. In Basel, visitors conduct their own critical review through the four expeditions and the different exhibitions derived from them, that they then are invited to compare. The exhibition re-displays the collected objects to reveal the constructed nature of the ethnological exhibition and to highlight the logic they responded to at various times. For the exhibition to Sri Lanka, large, spectacular objects collected for prestige are clearly separated, in order to highlight their individual value. In Vanuatu (New -Hebrides), objects (masks, jewelry) are collected by series, illustrating aspects of life through material culture. Jewelry is displayed by function, the masks are arranged according to their social role. The presentation also increases their formal beauty and conveys a strong aesthetic impact. In Timor, the presentation is more systematic and functional. For instance, the spoon series show distinct provincial styles within a whole united culture. Thus, the juxtaposition of several period of time helps reveal the frame of thoughts specific to each period and, finally, helps raise awareness about the historicity of scientific classification and display.

In Neuchâtel, museum work is dissected stage by stage. The visit gives clues to understanding the use of tools by the curator, and also to deconstruct and criticize his work. For instance, through the title "The Great Unpacking" ("Le grand déballage"), the necessity of collecting is addressed; the double framing of photographs (as ethnographic documents; as sensible portraits of subjects with individuality) helps question the construction of others. The confrontation of art fair and museum values recalls the social order of significances surrounding building heritage. These hybrid installations stress the ambiguities in the construction of science and art values (Clifford, 1988).

The two exhibitions are designed to unveil or even to strip bare the social construction of ethnological knowledge in the museum context, revealing its stages, its methods, its instruments. In this regard, they are also histories of museum displays.

Hybridizing scientific and artistic register

Close observation of the exhibition's design reveals a hybridization of scientific and artistic registers in the museum discourse. This strategy can lead to a varied tone of criticism toward ethnographic displays.

Both exhibitions are immersive. According to Montpetit, immersive exhibitions belong to the category of "analogical" museology (1996). They are designed under an "endogenous logic", where visitors are encouraged to recognize a familiar world of reference (be it real or imaginary). More than actual reconstruction, the environments are evoked, with emblematic objects displayed in realistic three-dimensional environments. In Basel, the choice and display of objects blend disparate registers, producing a hybridization of forms. The evocative exhibits impart references from the field of contemporary art. The overall design is marked by a tendency to aesthetize. For instance, in the first section of the exhibition, a series of juxtaposed field sheets is presented on a wall: this "table of fields sheets" can be read piece-by-piece or contemplated as a whole. As a whole, the series of sheets grasps the systematic character of the scientific enterprise. But it also induces an aesthetic reading, reminiscent of the works of contemporary artists exploring such systematic treatment for a series of objects (such as Christian Boltanski or Annette Messager). Similarly, this kind of artistic reference is usual in the design approach in Neuchâtel, and it is present in the "Angola" exhibition, where the curator admits "free loans to Anish Kapoor" in the final installation "Masterpieces" (Gonseth, 2008b, p.60).

Moreover, in both exhibitions, there is an undertaking of critical discourse by contemporary art. In Basel, the "Expeditions" exhibition is interspersed with a temporary exhibition entitled "Semiwild-Unlimited desire" featuring the work of the artist Ania Soliman. The exhibition aims at "challeng[ing] the multiple meanings of artifacts":

What are the links between objects and desire? And how is this manifest in the economic environment? By comparing the objects of the museum's collection with her own works, the artist creates an unconventional installation that questions the museological practices and probe together the themes "possession" and "desire." The visitors embark on an unexpected journey. (MKB, "Semiwild-Unlimited Desire" Exhibition's flyer)

The "Semiwild" exhibition unfolds partly in the heart of the "Expeditions" exhibition. In the first section, the installation "Bodies of currencies" displays disjointed parts of a model on a broad plinth. A column of video screens broadcasts a cyclic series of national symbols (national flag, geography, currency, writing,...). The label ties the two exhibitions by asking "what types of objects produce cultures?"

The exhibition "Expeditions. To bring back the world in a suitcase" brings together objects from 13 countries, collected by Swiss explorers in colonial times. Since then, almost all the countries gained independence, with national borders, a flag and a currency, and adhere to the IMF.

This display establishes a strong link between the two exhibitions, which mirror each other. The following parts are located on the upper floor. The exhibition consists of six sections, each one evoking museum tasks: "1. Selecting; 2. Processing, packaging, documenting; 3. Classifying; 4. Giving sense to (and through) the exhibit; 5. Questioning the value of the object". On the upper floor, a set of carved wooden statues, with sizes ranging between one and two meters, is arranged to turn away visitors. This reversal is sufficient in itself to question the status of these works: what is the initial context in which they were intended to take place? How were they intended to be seen? As such, the installation is a metaphor and an illustration of the de-contextualization-recontextualisation operation behind the museum process. The exhibition questions, raises and reverses the sense of displaying, as well as the values and conventions underpinning the economy of the museum. Overlooking "Expeditions" from above, "Semiwild" forms a negative mirror. Two voices meet in the museum: the voice of designers of the "Expeditions" exhibition, the voice of the invited artist. Two voices that do not say the same things about a shared topic. It is the tension between these two voices that provides support for the reformulation of the positioning of the museum. However, if contemporary art is used to support a critical discourse, it also serves to put it away from the museum officials. The use of contemporary artists to criticize the museum discourse can also be an easy way to exempt the museum staff itself from spelling the critics.

Unsolved issues in the discourse of the museum

In both exhibitions, the displays lead visitors to raise questions about objects, about their status, their meanings, their properties and their uses. Discussions on "objects" are thus a means to unveiling the epistemic museum. Some displays tackle the role of material objects in anthropological knowledge, taking up the controversy of ethnology since Boas, who claimed in 1907 that "the material object [was] insignificant in relation to the scientific issues raised today" (Dubuc, 2002: 42.). In Neuchâtel, one can read between the lines, from his marginal writings, a critique by Théodore Delachaux about the "deficiencies" of the object: "because collections are not all and there would be so much to further study on the spot". Arnold Van Gennep (1914) is quoted at the end of the exhibition:

If ethnographic museums in their current state are hurting our science, it is because they perpetuate the old illusion that what is important to it is primarily the knowledge of material objects.

Other displays discuss the allocation of value to objects in the field of art or in the source societies. In Neuchâtel, "Masterpieces" introduces a reflection on the objects' biography and the value being given, inside and outside the museum. Other questions relate to the limits of the presentation of material objects. Some exhibits expose paradoxes inherent to the display of material objects to explain social phenomena; whose meaning is immaterial; whose indigenous use requires that they would be destroyed, or whose original destiny is to be hidden. In Basel, didactic devices are installed to think / reflect the qualities attributed, here and there, to objects and the importance of their intangible part. For instance, in the expedition to Cameroon (1950s), funeral urns are exposed. Considered as "souls' pots", they could not be taken away "without doing violence to the village". The women potters then agree to create pots "without souls" for collectors. These ones are "displayable" without damage.

The origin of collected objects, and the conditions of their collecting, are also put into context, again introducing critical reflexivity about the museum enterprise. In Basel, some weapons come from confiscation by the colonial army. Relations with colonial powers are mentioned to explain the presence of collections. However, these statements remain rather discreet. In Neuchâtel, Théodore Delachaux's doubts about collecting are mentioned but rarely questioned. In Basel, the visitor is invited to live a playful interactive experience. A telescope is placed near a window to look out to the outside wall of the inner court. The wall is covered by a series of field sheets, small square photographs (about 5 cm square), and some larger pictures. This quirky device is entitled "Discover yourself Paul Hinderling and René Gardi's Africa!" (naming the explorers). It involves the visitor in an act of "looking Africa at a distance". It offers a metaphor for the distance, both geographical and intellectual, with source societies and, as such, it guides us toward the way we should look at the exhibition, and beyond, at the whole museum's project. This device excepted, critical discourses on objects and collecting remain quite moderate, in order not to fully impair in museum enterprise.

Along with the objects, subjects from the colonized or explored countries are represented in the exhibitions. The way they are represented tells us how far the critical discourse intends to go. In Basel, the last section is dedicated to testimonies of explorers and museum professionals. Among them, only one indigenous voice is available, which is few. The exhibition re-displays models of the collections in a new context of interpretation. For instance, life-size models of a Wedda couple, originally displayed in a physical anthropology room, are re-contextualized. Surrounded by many cultural objects, the models evoke a cultural community, more than physical characteristics. At the same time, they are framed by a blue panel that surrounds them and isolates them from the context of the display as a whole, thus showing its socially constructed nature. The border operates literally and conceptually as a reframing of the meaning. However, a visitor reading the exhibition's *Journal* or getting closer to the side windows will find some human skulls of Wedda people, lent by the Museum of Natural History. These human remains are presented as specimens and the history of their collection is quite brief. While the exhibition of human models, which might inflame the debate, is treated with caution, the fact of exposing human remains is not questioned. In a complementary manner, the presence of human remains in reliquaries or masks is not mentioned, let alone questioned.

In Neuchâtel, the representation of subjects is mainly to be found in ethnological *clichés* in the "Field" section. The "Return from Angola" exhibition concludes with a reflection on the concept of "ownership" in heritage, quoting the response made by an indigenous person to Théodore Delachaux when he wanted to acquire an object: "I can not sell it, it is not mine". According to curator Marc-Olivier Gonseth, through this key phrase, the question of ownership "relates to both the source population and museum professionals" because "the heritage of others, gathered in ethnographic museums, does not indeed "belong to people" but has the capacity to "connect" people" (Gonseth, 2008b, p. 61). This position is partly an on-going critique made by the Neuchâtel museum against the fetishism toward objects, but it also offers a way of dealing in an euphemistic way with issues of ownership (versus dispossession) and property (versus theft, robbery or looting), while setting the stakeholders back to back. Therefore, any conceivable restitution is pushed into an indefinite and distant horizon and subject to conditions besides: "It is not unthinkable to imagine that major moves will take place one day if conditions permit", Marc-Olivier Gonseth says (2008b, p. 61). As Dubuc (2002) has shown, the use of a technological argument is an effective way to justify the role of the museum in the appropriation of other's heritage.

Critical reflexive displays lead visitors to raise questions about objects and subjects. If they do not bear the same critical load in both museums, they remain often ambiguous; paradoxes are mentioned, without being totally clarified, ambivalences remain, without a clear way out. Finally, the representation of subjects from the source communities remains static, with their own relationship to heritage limited. The two exhibitions challenge at some point the system of values that governs the construction of meanings in the ethnographic museum. However, persistent ambivalences mark the limits of the reformulation of the institutional discourse. The museums do not draw all the consequences about the issues they raise, and consequently do not fundamentally challenge the legitimacy of the Western museum.

Conclusion

In conclusion, the research makes visible how these exhibitions challenge the museum's project and, at the same time, reaffirm the Western museum enterprise. The criticism of the Western museum is euphemized through two processes: first, through distancing the responsibility of the critical discourse, entrusted to a contemporary artistic voice; second, through the balance between contesting collection and maintaining ambiguities about the sense of objects and subjects. The ideology of authenticity remains pregnant to justify the preservation of objects and reaffirm the full authority of Western museums on collections. As shown by Dubuc, these arguments imply that "what belonged to everyone, eventually belongs to the ones who developed the ideological and technological equipment of such a project" (Dubuc, 2002: 34).

The two exhibitions also draw a clear limit between the historical period of foundation and today. Very little is known about the actual situation of the communities at stake. The "return from Angola" is barely an opportunity to "return to Angola". The country itself is overshadowed, or is relegated to a very indefinite future. Even though looking at contemporary communities was not the primary

objective of the exhibition, this temporal closure of the exhibitions may also act as a gate against criticism. Through their seminal semi-permanent exhibitions, the two Swiss ethnographic museums, while commenting on their documentation of the world, strongly reassert their institutional project. Ultimately, their "agencies of display" (Kirshenblatt-Gimblett, 1998) contribute rather to a reassertion of authority of the Western museum and its legitimate right to collect, preserve and display.

References

- Akrich, M. (1987). Comment décrire les objets techniques ? *Technique et Culture*, 9, 49-64.
- Aldrich, R. (2012). Colonial museums in a postcolonial Europe. In Thomas, D. (Ed.). *Museums in Postcolonial Europe* (pp. 12-31). London: Routledge.
- Ames, M. M. (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- Basu, P. & Macdonald, S. (2007). Introduction: Experiments in Exhibition, Ethnography, Art and Science. In Basu, P. & Macdonald, S. (Eds.). *Exhibition Experiments*. pp. 1-24). Oxford: Blackwell.
- Benkirane, R. & Deuber Ziegler, E. (Eds.). (2007). *Culture et cultures. Les chantiers de l'ethnologie*. Genève : MEG (Tabous).
- Boucher, L., & Schiele, B. (2001). Note sur la médiation muséale contemporaine. *Quaderni*, 46, 1, 27-51.
- Chaumier, S. (2011). Les écritures de l'exposition. *Hermès*, 61, 45-51.
- Clifford, J. (1988). *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*. Paris: Ensba.
- Clifford, J. (1997). *Routes. Travel and translation in the late twentieth century*. London: Harvard University Press.
- Davallon, J. (2010). L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie. *Culture et musée*, 16, 229-238.
- Davallon, J. (1999). *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiations symbolique*. Paris : L'Harmattan (Communication).
- Drouguet, N. & Gob, A. (2014). *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*. Paris: Armand Colin.
- Dubuc, E. (2002). Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet. In Gonseth, M.-O., Hainard, J. & Kaehr, R. (Eds.) (2002) *Le musée cannibale*. (pp. 31-58). Neuchâtel: MEN.
- Françoze, M. (2013). What Now? The Insurrection of Things in the Amazon, Museum der Kulturen, Basel, Switzerland. *Curator*, 56, 4, 451-459.
- Gonseth, M.-O. (2008a). La rhétorique expographique au Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. *Ethnologie française*, 38, 4, 685-691.
- Gonseth, M.-O. (2008b). Construire la référence. *Les cahiers du Musée des confluences*, 1, 51-64.
- Gonseth, M.-O., Hainard, J., & Kaehr, R. (Eds.). (2002). *Le musée cannibale*. Neuchâtel : MEN.
- Hainard, J. (2007). Le trou : un concept utile pour penser les rapports entre objet et mémoire. In Octave Debary & Laurier Turgeon (Eds.). *Objets et mémoires*. (pp. 127-138). Québec : Presses de l'Université Laval. Paris : Fondation Maison des Sciences de l'Homme.
- Jamin, J. (1998). Faut-il brûler les musées d'ethnographie? *Gradhiva*, 24, 65-69.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). *Destination Culture. Tourism, Museums and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- Macdonald, S. (1996). Exhibitions of power and powers of exhibition. An introduction to the politics of display. In S. Macdonald (Ed.), *The Politics of Display. Museums, Science, Culture*. (pp. 1-24). London: Routledge.
- Maze, C., Poulard, F., & Ventura, Ch. (Eds.). (2013). *Les musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*. Paris : Eds. CTHS.

- Montpetit, R. (1996). Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique. *Publics et musées*, 9, 55-100.
- Smouts, M.-C. (Ed.) (2007). *La situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*. Paris: Les Presses de Sciences Politiques.
- Simpson, M. G. (2001). *Making Representations. Museums in the Post-colonial Era*. New York: Routledge.

Abstract

In response to the criticisms and suspicions about ethnographic museums, adding sections on collectors and collections has become a common, even ubiquitous, practice. It remains crucial to know how such a critical reflexivity is displayed and how unsettling it is for the museum. The ethnographic museums of Basel and Neuchâtel in Switzerland recently presented exhibitions tackling the topic of expeditions ("Expeditions" Museum der Kulturen; "Return to Angola," Neuchâtel Museum of Ethnography). Indeed, the subject of these reflexive meta-exhibitions is the museum itself, whose legitimacy and predatory nature is questioned. Our contribution illuminates how reformist narratives take place in these exhibitions and how, through such self-exhibition strategies, the museum reinforces the legitimacy of Western museums. Through their displays, both exhibitions challenge the established systems of museums' values. However, ambivalent postures (in the representation of subjects, in the expression of their voices, in the presence of human remains) show the limits of the critical resettling of the museums. In the end, it appears that these exhibitions are neither the place for undermining the Western museum nor places where the voices of others are expressed. Ultimately, the agencies of display contribute to a reinforcement of the museum's authority and its legitimate right to collect, preserve and display.

Keywords: collecting, expedition, reflexivity, agency of display, ethnology

Résumé

Reformulation du discours muséal dans des expositions ethnologiques réflexives. Limites et ambivalences dans la réforme au Museum der Kulturen, de Bâle, et au musée d'ethnographie de Neuchâtel.

Face aux critiques et aux soupçons qui pèsent sur les musées d'ethnographie, l'addition de sections sur les collecteurs et les collections est devenue une pratique commune, voire omniprésente. Reste cependant à savoir dans quel but cette réflexivité critique est déployée et dans quelle mesure elle déconstruit le discours muséal. Les musées d'ethnographie de Bâle et de Neuchâtel, en Suisse, ont présenté récemment des expositions prenant pour sujet les expéditions de collecte (« Expéditions », Museum der Kulturen ; « Retour en Angola », musée d'ethnographie de Neuchâtel). Ces méta-expositions réflexives ont pour sujet véritable le musée lui-même, dont elles questionnent la légitimité et la nature prédatrice. Notre contribution éclaire comment se déploie un discours réformiste sur le rôle du musée et plus précisément sur la façon dont, par les stratégies choisies d'exposition de soi, le musée reformule la légitimité de l'entreprise muséale occidentale, sans en saper totalement les soubassements. Les expositions mettent en question, à travers le traitement des objets, les régimes de valeurs qui président à la construction de significations. Cependant, des postures critiques inabouties et ambivalentes (quant aux représentations des sujets et à l'expression de leurs voix, quant à la présence de restes humains) montrent les limites de la reformulation. Apparaît finalement ce que ces expositions ne sont pas : ni des lieux de remise en cause de l'entreprise muséale occidentale ni des lieux où s'exprime la voix des autres. En définitive, les stratégies expositionnelles déployées contribuent plutôt à une réaffirmation de l'autorité muséale et du droit à collecter, préserver et exposer.

Mots-clés : collecte, expédition, réflexivité, stratégie d'exposition, ethnologie.

Le musée prédateur va-t-il devenir un faux problème ?

Bernard Deloche

Université Jean-Moulin Lyon III – Lyon, France.

Parce qu'elle arrache les objets à leur milieu initial naturel ou historique, toute collection est le fruit d'une prédation plus ou moins criminelle pour laquelle le musée, en principe garant majeur de la légitimité culturelle et détenteur des étalons de valeurs, n'a cessé de se trouver des alibis⁸. Aujourd'hui, grâce à une re-compréhension des relations entre les cultures, à des interrogations nouvelles sur les procédés d'acquisition des collections et à la mise en question de pratiques anciennes mais souvent contestables, la société occidentale a entrepris de faire son *mea culpa*, et les méthodes se sont progressivement transformées entraînant un réel assainissement des collections et générant une nouvelle forme de légitimité désormais fondée sur le respect mutuel des cultures. Il est donc possible et même indispensable de faire l'inventaire de cette mutation, qui suscite des pratiques d'un nouveau genre, notamment grâce aux progrès du numérique. Toutefois, il est permis de se demander si le substrat technologique de cette révolution, avec toutes les conséquences sociales qui s'y trouvent liées, ne rend pas, à terme, caduque la guerre entreprise contre la prédation muséale. La question mérite assurément d'être débattue.

Les alibis de la prédation

On sait que dès l'antiquité se sont constituées des collections criminelles, fruits du pillage et du vol, motivées par un goût particulier pour la jouissance solitaire des œuvres d'art. Celle de Verrès, propréteur de Sicile, est restée célèbre depuis les discours enflammés que lui a consacrés Cicéron⁹, elle était alors sans alibi, c'est-à-dire sans la moindre tentative de légitimation. Le cas est loin d'être unique et, beaucoup plus près de nous, le dépouillement des juifs par les nazis montre que méthodes et résultats n'avaient pas totalement changé¹⁰ alors même que l'entreprise prenait une figure muséale, car le musée oppose à la jouissance solitaire une contemplation collective qui convertit le sens de la prédation¹¹. Dans un but prétendu d'assainissement de l'art, Hitler avait d'ailleurs

⁸ Un alibi est un argument juridique par lequel un prévenu tente d'établir qu'il n'était pas sur les lieux au moment des faits qui lui sont reprochés. Par extension, le terme en est venu à désigner tout argument destiné à légitimer *a posteriori* un comportement considéré comme répréhensible.

⁹ Il s'agit des *Verrines* et notamment du fameux *De Signis* prononcé en 70 av. J.-C. Le vol du candélabre d'Antiochus est resté particulièrement célèbre.

¹⁰ « Même sous l'empire du droit international de l'époque, le pillage par les nazis aboutissait à violer l'article 56 de la Convention de La Haye de 1907 sur les coutumes et usages en temps de guerre, dont l'Allemagne était signataire. Après la guerre, ces pillages furent considérés comme des crimes au procès de Nuremberg. On peut à cet égard estimer que ce qui fait la particularité du pillage des biens juifs est qu'il relève par capillarité du génocide, qui, non seulement est le crime le plus grave, mais présente un caractère ontologiquement singulier. » Jean-Jacques Neuer (27 juin 2014), *Biens juifs spoliés : vers un droit international des restitutions*. http://www.huffingtonpost.fr/jeanjacques-neuer/biens-juifs-spolies-droit-international-restitutions_b_1458975.html (page consultée le 13 mai 2016).

¹¹ « L'acte paranoïaque consiste à réaliser une destruction radicale de tout ce qui se manifeste en tant qu'Autre [...]. On a voulu faire disparaître un art décrété "dégénéré". Le pillage se pratiquait naguère. » Rosolato (1974, p. 24).

entrepris d'installer un musée du III^e Reich à Dresde, le *Führermuseum*, afin d'y rassembler ce qu'il considérait comme l'art authentique par opposition à l'art de la modernité, qu'il qualifiait de dégénéré. Un pareil alibi ne tenait guère, car il entendait donner ainsi à ces spoliations la caution toujours valorisante de l'institution muséale, qui devait en fin de compte lui renvoyer sa propre image dans un contexte de culte collectif.

C'est en marge de ces pratiques criminelles qu'ont surgi, en France, des alibis plus crédibles. Il faut rappeler que lors de l'ouverture des premiers musées, sous la Révolution française, en 1792, la collection avait changé de visage, intégrant dans un louable projet à visée humaniste à la fois la prédation et sa justification, devenues pour ainsi dire consubstantielles. En effet, dès son origine, le musée avait proclamé sa prétention à l'universel et affirmé que ce n'est ni pour un homme ni pour un groupe, pas même pour une nation, qu'il faut collecter richesses culturelles (œuvres d'art, livres, témoins ethnographiques, etc.) et naturelles (animaux, plantes, coquillages, minéraux, etc.). Car c'est le patrimoine de l'humanité tout entière qu'il convient de protéger. La dissertation adressée à la Convention par Boissy d'Anglas en 1794 est sans équivoque sur ce point : il s'impose à tout prix de sauvegarder ce patrimoine, au besoin en le soustrayant à l'incurie de ses détenteurs historiques.

Vous avez ouvert un Muséum ; rassemblez-y soigneusement tout ce que la République renferme déjà de chefs-d'œuvre, tous ceux que produiront vos artistes, ceux que vous pourrez enlever aux nations voisines et arracher avec de l'or à leur ignorance ou à leur avarice¹².

Certains peuples ne sont pas jugés vraiment aptes à comprendre les richesses qu'ils possèdent et qu'ils ont le plus souvent produites eux-mêmes. Il fallait donc rapatrier les chefs-d'œuvre sur la terre de la liberté. C'est ainsi que la France accueillera en 1830 un des obélisques de Louxor, donné par Méhémet-Ali, celui qui est érigé aujourd'hui place de la Concorde et que l'Égypte a commencé à réclamer. Ce n'est d'ailleurs pas à une injonction bien différente que se référait Bonaparte lors de la campagne d'Égypte (1798) en fondant un Institut doté d'un musée d'antiquités sur le modèle de l'Institut de France. Il existerait donc un pillage légitime.

Au XX^e siècle, ce sera la même motivation – parfois mêlée d'une cupidité qui la rend équivoque – qui poussera le grand humaniste qu'était Malraux à piller en 1923 les temples du Cambodge, notamment celui de Banteay Srei¹³. On sait qu'il sera traité comme un voleur et assigné à résidence dans un hôtel de Phnom Penh. En dépit des apparences plutôt défavorables et de l'ambiguïté de l'entreprise, dont on ne sait pas encore si elle relève du pillage pur et

¹² Boissy d'Anglas (1794, p. 166).

¹³ « Le départ eut lieu un vendredi 13. Sur un grand bateau au nom prédestiné : *L'Angkor*. Quand Clara et André Malraux embarquent à Marseille, en ce mois d'octobre 1923, pour partir à la conquête de l'Asie, les deux jeunes amoureux rêvent déjà de chasse aux trésors. Quelques semaines auparavant, André a exposé son plan à Clara, plutôt dubitative : *"Du Siam au Cambodge, le long de la voie royale qui va de Dangrêk à Angkor, il y a de grands temples, ceux qui ont été repérés et décrits dans l'Inventaire, mais il y en a sûrement d'autres, encore inconnus aujourd'hui... Nous allons dans quelque petit temple du Cambodge, nous enlevons quelques statues, nous les vendons en Amérique, ce qui nous permettra de vivre ensuite tranquillement pendant deux à trois ans."* » [...] Avant son départ, il avait pris contact avec de riches collectionneurs américains et allemands susceptibles d'être intéressés par un « *lot de statues khmères* »... Thierry Leclère (s.d.), *Angkor dans la littérature. L'affaire Malraux*. <http://www.capsurlemonde.org/cambodge/angkor/malraux.html> (page consultée le 13 mai 2016).

simple ou de la volonté de sauvegarder le patrimoine mondial, la théorie selon laquelle tout homme doit pouvoir se reconnaître dans l'œuvre des autres hommes et se l'approprier symboliquement est alors en gestation. L'opération, de grande envergure, est un peu comparable à l'entreprise des mormons, qui croient que ne seront sauvés que les humains dont on aura conservé le souvenir, d'où une chasse aux registres paroissiaux du monde entier. Il y aurait ainsi une sorte de devoir moral – presque religieux – dans la sauvegarde du patrimoine mondial.

Dès 1796, Quatremère de Quincy, avocat du musée *in situ*, protestait contre la dispersion des œuvres d'art et des témoins de l'histoire de Rome la ville-musée¹⁴. Plus tard, il s'élèvera avec une véhémence comparable contre le dépouillement des marbres du Parthénon par la Grande-Bretagne et par la France¹⁵.

Mais ces arguments sont spécieux et dissimulent assez mal le ressort secret de l'entreprise, qui est d'ailleurs autant d'ordre symbolique que proprement matériel¹⁶, car le musée, en accaparant le patrimoine des autres cultures, phagocyte leur identité au point que les Occidentaux sont devenus des champions de l'ethnocentrisme¹⁷. La prise de conscience ne s'est faite que tardivement car certains musées sont encore conçus sur le même modèle prétendu humaniste. On pense en particulier au musée du quai Branly, contre lequel se sont élevées des voix aussi autorisées que celles du Québécois Philippe Dubé (2004) et surtout de l'ethnologue André Desvallées (2007), qui refusait notamment la dilapidation du musée de l'Homme, qu'il voyait comme une entreprise de récupération des cultures autochtones au profit de la seule culture occidentale par le biais de leur esthétisation. Car nous projetons nos propres valeurs esthétiques sur des objets totalement étrangers à notre vision du monde et des choses.

Deux solutions pour lutter contre la prédation

Il existe deux traitements possibles du problème : l'un, moral, vise le passé par la restitution des biens volés, restitution dont il faudrait fixer la logique, le cadre et les limites¹⁸ ; l'autre, éthique, s'appuie sur notre responsabilité culturelle et dessine une perspective d'avenir, car la capture d'images ou de substituts se place exclusivement sur le plan symbolique et relativise la richesse matérielle au profit d'une diffusion à tous.

1. La première solution est dictée par la morale judéo-chrétienne, qui interdit toute forme de vol¹⁹ et impose de restituer dans un acte de contrition les biens volés à leur propriétaire initial. Si la restitution des biens volés aux juifs reste encore un grave problème et engage la

¹⁴ Quatremère de Quincy (1796).

¹⁵ Quatremère de Quincy (1836).

¹⁶ Guy Rosolato (Rosolato, 1974, p. 24) a clairement souligné la nature symbolique du vol des œuvres d'art, qui n'est pas d'abord motivé par l'appât du gain, mais vise une autorité (religieuse ou sociale) dont l'œuvre devient pour ainsi dire l'emblème.

¹⁷ « Nous pourrions [...] poser par hypothèse (1) que notre cannibalisme consiste à ingérer l'autre symboliquement dans un contexte plus global de refus de l'altérité et (2) que les musées en général et les musées d'ethnographie en particulier sont un lieu privilégié où s'expose et se résout le paradoxe en question, puisqu'ils offrent un espace pour l'ingestion de l'autre et un simulacre d'ouverture à l'altérité en laissant penser que cet autre devenu même est enfin assimilable. » GHK (2002, p. 13).

¹⁸ En effet, faut-il impérativement restituer ce qui a été légalement acheté ou offert ? On se trouve là renvoyé à une prise de position éthique.

¹⁹ Le Décalogue dit : « Tu ne voleras pas », *Exode*, 20.15 (7^e commandement).

responsabilité des États eux-mêmes autant que des musées²⁰, en revanche, et pour prendre des exemples assez récents, la France a commencé assez tôt, avec la restitution par François Mitterrand à l'Égypte de l'autre obélisque de Louxor et, plus tard, celle de la tête maorie du musée de Rouen, que nous avons rendue à la Nouvelle-Zélande²¹. Cette voie ne permet cependant pas de résoudre le lancinant problème de l'accès de tous à la culture de tous²², elle tendrait même à en accentuer la difficulté en dispersant les objets rassemblés au cours des siècles.

Ce principe de restitution ne va d'ailleurs pas sans soulever de multiples problèmes liés à la fois à l'histoire (comment le bien a-t-il été acquis ? faut-il restituer ce qui a été offert ou même ce qui a été acheté ?) et au droit (certains pays, comme la France, ont une législation qui leur interdit en principe toute forme d'aliénation des biens culturels, quelles que soient les conditions dans lesquelles ils sont entrés dans le patrimoine national²³). De plus, la restitution tend à entériner l'idée qu'une faute a été commise de la part des États, ce qui n'est pas nécessairement vrai, car certaines opérations relèvent tout simplement du sauvetage de chefs-d'œuvre en péril²⁴. L'argumentation est assurément moins idéologique que celle que proposait jadis Boissy d'Anglas. On sait que certaines personnes laissent détruire des objets qui leur semblent sans intérêt et sans valeur, car il faut souvent un minimum de compétence pour comprendre un bien patrimonial : qui n'a pas entendu dire qu'on avait trouvé un incunable dans une poubelle ou un tableau de Léonard de Vinci dans un grenier ? Voilà qui alimente régulièrement les faits divers et vient renforcer l'idée que les détenteurs légaux de certains biens ignorent parfois l'intérêt de ce qu'ils possèdent. Il est même des civilisations qui considèrent qu'un objet de culte, comme les masques rituels du Mali, n'a pas de valeur intrinsèque ou même artistique et qu'il doit être refait à l'identique lorsqu'il est usé ou endommagé (Konaré, 1985). Vendre naïvement un bien dont on ne connaît pas la valeur culturelle ne donne pas nécessairement droit à restitution pour le détenteur initial lorsqu'il a pris conscience de la valeur de l'objet. Le dossier est lourd et ses diverses facettes reviennent de façon récurrente sur le devant de la scène internationale²⁵. On peut donc se demander si le vol au profit d'un

²⁰ On notera d'abord que, en 2016, les biens des juifs n'ont toujours pas été restitués en totalité par les musées français. Le Louvre, par exemple, a conservé pendant près de soixante-dix ans un tableau de Moroni, un des plus grands portraitistes du XVI^e siècle, alors qu'il aurait suffi de le retourner pour connaître le nom de son propriétaire. *Les musées français tardent à restituer les biens juifs spoliés par les nazis*. (20 février 2015). <https://www.franceinter.fr/emissions/l-enquete/l-enquete-20-fevrier-2015> (page consultée le 7 juin 2016).

²¹ « L'affaire des têtes maories » concerne la requête faite par le musée national néo-zélandais Te Papa Tongarewa afin de récupérer l'ensemble des dépouilles maories dispersées de par le monde, en l'espèce les têtes momifiées appelées *upoko tuhi* ou *toi moko* en raison de leur tatouage (*moko*) et *mokomokai* lorsqu'il s'agit de têtes d'esclaves de force. La restitution a eu lieu le 23 janvier 2012.

²² Clarac (1841, p. XIII).

²³ Cette législation, en débat pour un assouplissement (loi de 2002), a cependant été rappelée avec insistance par le rapport de Jacques Rigaud (16 janvier 2008) en réaction au rapport de Maurice Lévy et Jean-Pierre Jouyet et à la proposition de loi de J. F. Mancel, qui suggéraient de procéder à un classement des œuvres en aliénables et inaliénables.

²⁴ Pour reprendre le titre d'une émission de télévision française des années 1960-1970.

²⁵ L'affaire du Poussin de la famille Saint-Arroman a révélé au grand public la manière dont le Louvre s'était emparé de ce tableau, mal attribué à la suite d'une erreur de l'expert, en faisant jouer le droit de préemption de l'État. (Cour de cassation [13 décembre 1983]. *Œuvre d'art et erreur sur la substance du vendeur*. http://www.lexinter.net/JPTXT2/oeuvre_d%27art_et_erreur_sur_la_substance_du_vendeur.htm [page consultée le 8 juin 2016]).

musée constitue vraiment une faute imprescriptible génératrice d'une culpabilité inextinguible, comparable à celle provoquée par la colonisation, ou bien s'il est possible de concevoir des délais de prescription et des limites à l'obligation de restitution.

Mais restituer un bien, quels qu'aient été son mode d'acquisition et les conditions dans lesquelles celle-ci s'est faite, porte sur le passé et répond seulement à la question de savoir comment réparer le préjudice. En revanche, ce geste ne fournit pas de solution pour l'avenir et ne règle en rien la question de l'accès à tous de la culture de tous dans sa diversité.

2. La seconde solution ne relève pas du devoir moral mais plutôt d'une responsabilisation éthique corrélative d'une prise de conscience collective. De même que l'on tente depuis des années avec un succès encore incertain de remplacer la chasse aux animaux sauvages en Afrique et en Asie par le safari-photo, cette seconde solution propose de capturer et de rassembler seulement des traces photographiques ou aujourd'hui, plus généralement, numériques. Telle fut la grande innovation de Malraux, cet ancien prédateur qui, renonçant à déplacer les monuments eux-mêmes, a entrepris d'en faire un livre d'images. C'est ainsi que *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952) se réduit presque à un recueil photographique, dont Malraux a montré tous les avantages : la connaissance accrue, la diffusion et la démocratisation facilitées, etc. L'idée avait été lancée au moins dès le XVII^e siècle par le célèbre *Museo cartaceo* ou « musée de papier » de Cassiano dal Pozzo, puis reprise au XIX^e siècle dans un esprit de démocratisation de la culture avec le *Musée de sculpture antique et moderne* (1826-53) du comte de Clarac, le successeur de Visconti au Louvre. À une époque où la photographie n'était pas encore répandue, on faisait des dessins que l'on gravait ensuite pour les imprimer et les diffuser auprès d'un large public²⁶. Dans ces conditions, le renoncement à la prédation se révèle être une école de désintéressement, comme l'avait pressenti Malraux :

Nous ne possédons pas les œuvres dont nous admirons la reproduction (presque toutes se trouvent dans les musées), et nous savons que nous ne les posséderons jamais, que nous n'en posséderons jamais de semblables. Elles sont nôtres parce que nous sommes artistes, comme les statues de saints médiévales appartenaient au peuple fidèle parce qu'il était chrétien (mais ces statues médiévales étaient aussi des saints, et nos statues ne sont que des statues)²⁷.

Une illustration de cette conversion est offerte en France par le travail actuellement effectué sur les documents émanant du musée des Monuments français (1795) par l'INHA (Institut national d'histoire de l'art). Le musée nécrophage d'Alexandre Lenoir, ce champion de la prédation muséale, qui n'hésitait pas à arracher les œuvres à leur cadre d'origine, fut parfois très violemment contesté à son époque même : on n'oublie pas qu'il fut assimilé par Quatremère de Quincy dans ses *Considérations morales* à « ces réceptacles de ruines factices qu'on ne semble vouloir dérober à l'action du temps que pour les livrer à l'oubli²⁸ ». Cet ancien musée de la prédation, fermé

²⁶ On sait que Clarac rencontra déjà, notamment en Italie, des problèmes de droits sur l'image comparables à ceux que nous connaissons aujourd'hui, aussi envoyait-il ses dessinateurs le plus souvent de façon clandestine.

²⁷ Malraux (1965, p. 147-148).

²⁸ Quatremère de Quincy (1815, p. 56).

en 1816, renaît donc en quelque sorte de nos jours en se convertissant sous forme numérique avec la base Agorha (Accès global et organisé aux ressources en histoire de l'art), qui engrange et croise toutes les données relatives aux anciennes collections aujourd'hui dispersées, permettant ainsi de reconstituer sur un support numérique ces œuvres dont certaines pièces sont parties dans le domaine privé et donc très difficilement récupérables.

Or la prédation par substituts interposés, notamment ces substituts numériques qui ont supplanté la photographie argentique, si elle présente l'inconvénient d'une perte de l'aura encore aggravée²⁹, offre d'incontestables bienfaits en favorisant le stockage, la concentration et le croisement des données, donc l'accès à l'information et à son traitement systématique, fondement de la connaissance et de sa transmission dans le processus d'hominisation. Assumée avec plus de légitimité, cette nouvelle figure de la prédation devient une collecte documentaire à visée pragmatique.

Vers une culture partagée

Toutefois, durant ces trente dernières années, la concentration opérationnelle des données sur des supports informatisés a connu une croissance exponentielle grâce au développement d'Internet, qui a permis la circulation et le partage de l'information. On est alors en train d'assister à une mutation radicale des sociétés générée par le réseau, avec pour conséquence l'apparition de la « noosphère³⁰ », cette immense prothèse à la fois mentale et sensible qu'est le cyberspace.

Grâce à la cyberculture, le musée échappera peut-être enfin définitivement à l'accusation de prédation ; mais subsistera-t-il en tant que tel ? C'est à juste titre que Françoise Choay entrevoyait déjà, sans la décrire avec précision, une sorte de vaste prothèse patrimoniale³¹ que théoriserait un peu plus tard le philosophe Pierre Lévy dans son ouvrage *World philosophie* (2000).

Dans quelques dizaines d'années, écrit-il, il sera difficile de donner des descriptions nettement distinctes des écoles, des musées et des bibliothèques. Toutes ces institutions n'ont au fond qu'un seul objectif : transmettre et faire goûter la culture [...]. Le cyberspace deviendra un extraordinaire musée où seront exposés toutes les formes et leurs rapports : les dinosaures, les papillons, les molécules, les étoiles, les œuvres d'art, les grandes batailles, les objets mathématiques³².

Avec le monde interconnecté disparaît également la dimension identitaire du patrimoine, car celui-ci ne peut plus servir d'outil de différenciation entre les cultures ni de ferment des communautarismes³³. Ce sont des lignées d'intelligence collective qui, loin d'être cloisonnées et de se développer en parallèle, ne cessent de s'entrecroiser pour former une seule humanité, c'est-à-dire, pour reprendre ses termes, « la première objectivation non

²⁹ Benjamin (1983, p. 92-93).

³⁰ Littéralement la sphère de l'esprit, l'expression fut reprise à Vladimir Vernadsky par Pierre Theilhard de Chardin (1922).

³¹ Choay (1992-1999, p. 182 sq.).

³² « Le musée universel », Lévy (2000, p. 170-173).

³³ « Il n'y a plus qu'un seul document hypertextuel à la diversité et aux rapprochements surréalistes, comme il n'y a plus qu'une seule humanité... », Lévy (2000, p. 53). Cf. également dans le même ouvrage « Au-delà des cultures identitaires », p. 143-147.

réductrice de la culture³⁴ ». Face à quoi, le patrimoine au sens traditionnel est devenu chose morte, figée, désuète. Et là, il n'y a plus de place pour une récupération de la culture de l'Autre, car

c'est précisément au moment où tout le monde peut avoir sa « page [web] » qu'il n'y a plus qu'une seule page, une page déterritorialisée, une page plurielle qui enflé et se métamorphose au gré de processus de lecture et d'écriture massivement distribués³⁵.

Le rêve d'un humanisme universel, que le philosophe Michel Serres appelait de ses vœux en 2002, se trouve donc en voie d'être réalisé, non plus par une crispation morbide sur des reliques du passé, mais dans une expansion dynamique futurotrope et sans limites³⁶. Il n'est pas sûr que l'on puisse alors parler encore de patrimoine, car la transmission comprise comme un processus diachronique et linéaire est en train de disparaître au profit d'un accès quasi immédiat et illimité de tous à toute la culture.

Désormais, la culture universelle appartient virtuellement à tous et il revient à chacun de l'actualiser pour son propre compte. Le musée prédateur tend donc théoriquement à s'effacer derrière une muséification globale de la société pour générer une culture de partage plutôt que de prédation. Mais voilà qui ne va pas sans soulever de graves problèmes et plus particulièrement sur les deux points suivants :

1. Si seuls peuvent bénéficier de cette culture globalisée les heureux détenteurs d'une connexion Internet, qui représentent actuellement moins d'un être humain sur deux³⁷, la question redevient éthique et pose le problème majeur de l'accès de tous à la cyberculture. Lorsqu'on voit aujourd'hui les sommes considérables investies par exemple dans l'installation matérielle de rampes d'accès pour fauteuils roulants afin de permettre aux handicapés d'entrer dans les musées et de les visiter, on se prend à penser que cela survient peut-être trop tard car la culture vivante s'est déplacée ailleurs : désormais, un handicapé moteur qui maîtrise Internet peut connaître enfin toute la culture – ou presque – par médias interposés et n'a plus tout à fait le même besoin de se rendre dans un musée, si ce n'est pour se confronter à l'expérience sensible de l'expôt, ce qui est loin d'être négligeable mais qui peut être aujourd'hui relayé par les techniques de simulation. En revanche, une nouvelle fracture sociale s'est creusée en raison des supports techniques requis par Internet et par l'informatique en général : en effet, comment des contrées encore sans électricité pourraient-elles bénéficier de cette prothèse culturelle géante ? La question de l'accès de tous à la culture a certes changé de visage, mais elle se pose de façon plus lancinante que jamais sur un terrain nouveau et décalé.

2. De même ne manquera pas d'émerger un autre problème, tout aussi crucial à l'heure actuelle, celui du respect de la diversité des cultures, car l'immensité et la puissance de cette prothèse numérique engendre la terreur et nous redoutons tous d'être broyés dans une culture unique et uniforme. Ne nous faut-il pas craindre de voir notre

³⁴ *Ibid.*, p. 151-152 et 161.

³⁵ *Ibid.*, p. 162.

³⁶ Serres (2002).

³⁷ On estime actuellement à 3,4 milliards le nombre des bénéficiaires directs ou indirects d'un accès Internet, soit environ 46 % de la population mondiale. L'Afrique et une partie de l'Asie sont particulièrement défavorisées de ce point de vue. Par exemple, moins de 1 % des Érythréens peuvent se connecter à Internet.

propre culture absorbée dans une culture homogène et comme nivelée, qui nierait toute forme de diversité ? Alors que le développement de l'ethnographie et des sciences de l'homme avait révélé et théorisé la diversité (M. Mauss, C. Lévi-Strauss), ne sommes-nous pas en train de régresser vers une forme unique et indifférenciée de la culture, imposée à tous sans discernement, une sorte de goulag culturel qui rappellerait certaines périodes sombres de l'histoire de l'humanité ? Sans doute Malraux, sans le vouloir explicitement, nous y avait-il déjà conduits en cherchant à réunir – par un étrange télescopage souvent critiqué –, dans le pot commun de son musée imaginaire, toutes les productions artistiques de l'humanité. Mais il faut probablement admettre qu'une page a été tournée au profit d'une culture globale que chacun s'approprie comme il le peut mais toujours de façon fragmentaire et différenciée. La diversité resurgit alors dans cette multiplicité d'appropriations où nous construisons nous-mêmes notre propre parcours de façon non linéaire, selon le principe de l'hypertexte, sur le modèle du singe capable de sauter de branche en branche et d'un arbre à l'autre. Cette gigantesque prothèse mentale n'a rien à voir avec un prêt-à-porter culturel, car elle englobe en son sein toutes les diversités, même les plus contradictoires, auprès desquelles chacun de nous vient puiser. Michel Serres rappelle à juste titre que cette culture universelle, loin d'être un bloc unique et homogène, comporte deux volets complémentaires, indissociables et pourtant irréductibles l'un à l'autre : d'une part, « le grand récit unitaire de toutes les sciences », et, d'autre part, « l'atlas en mosaïque des cultures humaines [...] multiple et chatoyant³⁸ ».

En fin de compte, il faut bien admettre que la culture en cours d'élaboration sous nos yeux ignorera tout autant le musée institutionnel que la prédation. Il s'agit d'une mutation décisive de l'espèce humaine, probablement aussi importante que le fut jadis l'invention du feu³⁹. Voilà qui remet sérieusement en question le rôle et peut-être la définition même de la muséologie, qui pourrait devenir la théorisation d'une sorte de musée virtuel et protéiforme que chaque internaute actualisera pour son propre compte : un musée sans murs, sans collections et sans gardiens. Et il est sûr que l'exploration du cyberspace demande, sinon le « supplément d'âme » que réclamait Bergson en 1932 pour faire face à l'explosion du machinisme, tout au moins une boussole particulièrement efficace, qui pourrait constituer le nouveau défi d'une muséologie intégralement repensée. Sans doute le musée et la muséologie que nous connaissons aujourd'hui vont-ils subsister encore plusieurs décennies en raison de l'inertie chronique de la vie sociale, mais le bouleversement amorcé menace à terme d'être radical.

Bibliographie

- Benjamin, W. (1983). *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, Essais 2* (1935-1940). Paris, France : Denoël-Gonthier.
- Boissy d'Anglas, F. A. (1794, An II). *Essai sur les fêtes nationales suivi de Quelques idées sur les arts, sur la nécessité de les encourager, sur les institutions qui peuvent en assurer le perfectionnement, et sur divers établissements nécessaires à l'enseignement public, adressées à la Convention Nationale et*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Voir notamment le sous-chapitre intitulé « L'ordinateur est le feu de l'avenir », Lévy (2000, p. 164-166).

- au Comité d'Instruction Publique. Paris, France : Imprimerie polyglotte.
- Choay, F. (1992-1999). *L'Allégorie du patrimoine*. Paris, France : Le Seuil.
- Clarac, F. de (1841). *Musée de sculpture antique et moderne*. Paris, France : Imprimerie royale.
- Desvallées, A. (2007). *Le Quai Branly, un miroir aux alouettes*. Paris, France : L'Harmattan.
- Dubé, P. (2004). « Questions d'un huron sur le quai Branly ». *Medium*, 1, p. 61-72.
- GHK (2002). *Le Musée cannibale*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie
- Konaré, A. O. (1985). « Substituts de masques et statuettes au Mali », *Originaux et objets substitutifs dans les musées. ICOFOM Study Series*, 8, p. 57-60.
- Lévy, P. (2000). *World philosophie*. Paris, France : Odile Jacob.
- Malraux, A. (1952). *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*. Paris, France : Gallimard.
- Malraux, A. (1965). *Le Musée imaginaire*. Paris, France : Gallimard.
- Quatremère de Quincy, A. C. (1796, An IV). *Lettres sur le projet d'enlever les monuments de l'Italie [ou Lettres à Miranda]*. Paris, France : Desenne.
- Quatremère de Quincy, A. C. (1815). *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*. Paris, France : Crapelet.
- Quatremère de Quincy, A. C. (1836). *Lettres à Canova sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique*. Paris, France : Adrien Le Clere et Cie.
- Rosolato, G. (1974). « Notes psychanalytiques sur le vol et la dégradation des œuvres d'art ». *Museum*, 1, vol. XXXVI, p. 21-25.
- Serres, M. (2002, 5 juillet). « L'humanisme universel qui vient ». *Le Monde*.

Résumé

Les musées n'ont cessé de pratiquer la prédation en se donnant comme alibi le principe de sauvegarde du patrimoine de l'humanité qu'il faut soustraire à l'incurie de ses détenteurs historiques. Il existe deux remèdes à cela : l'un, moral, est la restitution des biens volés ; l'autre, éthique, substitue à la prédation la capture par l'image, qui devient une collecte documentaire. Aujourd'hui, la concentration informatique des données connaît une croissance exponentielle grâce à Internet, engendrant une mutation radicale des sociétés avec l'apparition d'une immense prothèse sensible et mentale, la « noosphère ». Désormais, la culture universelle appartient virtuellement à tous et chacun l'actualise pour son compte. Le musée prédateur tend alors à s'effacer au profit d'une culture de partage. Mais, si seuls peuvent en bénéficier les possesseurs d'une connexion Internet, se posent le problème de l'accès de tous à cette cyberculture et celui du respect des diversités.

Mots-clés : muséologie, ethnocentrisme, substituts, numérique, éthique, partage, noosphère.

Abstract

The predator museum is it becoming a false problem?

Museums have always practicing predation while giving as alibi the principle of safeguarding the heritage of humanity that should be subtracted the negligence of its historical owners. There are two remedies for this: one, moral, is the return of stolen property; another, ethical, replaces predation by capturing the image, which becomes a documentary collection. Today, the concentration of data by computer is growing exponentially thanks to the Internet causing a radical transformation of societies with the appearance of an immense mental and sensitive prosthesis, the *noosphere*. Now, the virtual world culture belongs to everyone and everyone appropriates it personally. The predator museum tends to disappear in favor of a culture of sharing. But if only holders of an Internet connection can benefit of it, arise the problem of access for all to the cyberculture and of respect for diversity.

Keywords: museology, ethnocentrism, substitutes, digital, ethics, sharing, noosphere

**Le curator en ethnographe :
usages de l'anthropologie
dans deux expositions internationales
d'art contemporain.
Les cas de *Partage d'exotismes* (2000)
et *Intense Proximité* (2012)**

Rime Fetnan

Université Bordeaux Montaigne – Bordeaux, France

L'une des premières incursions des objets anthropologiques dans une exposition internationale d'art contemporain date de 1984⁴⁰, année où s'est tenue au MoMA l'exposition *Primitivism in 20th Century Art*, sous la direction de William Rubin. Cette exposition, qui visait à mettre en perspective les œuvres d'artistes modernes tels que Gauguin, Picasso, Brancusi et Modigliani avec celles issues de l'art dit « primitif » (en témoignent l'affiche et le titre de l'exposition, qui insistent sur cette notion d'« affinité »), a donné lieu à une réception critique importante : citons notamment le célèbre ouvrage de James Clifford *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*⁴¹, qui initie un processus de réflexion dans le domaine des *cultural studies* et de la muséologie, en mettant en lumière les problématiques qui émergent lors de l'attribution de valeurs esthétiques et culturelles à des objets dits « non occidentaux ». Clifford a ainsi pu montrer que ces affinités entre tribal et moderne sont des constructions, déterminées entre autres par l'angle de la prise de vue, donnant l'illusion d'un message universel. *Primitivism* est la première exposition à opérer une réénonciation des collections anthropologiques : grâce au dispositif de présentation au sein de l'exposition et de son catalogue (vitrines, socles, lumières, angles de vue), les objets et artefacts « primitifs » gagnent en aura et se trouvent ainsi élevés au rang d'œuvres d'art. Cette démarche d'appropriation est alors vivement critiquée et perçue plus largement par Clifford comme un acte de prédation de l'Occident envers les sociétés non occidentales⁴².

Plus largement, cette exposition inaugure un certain nombre de recherches dans les années 1980 sur le statut des objets issus de collections anthropologiques au sein des institutions muséales⁴³.

⁴⁰ Cette date ne correspond pas pour autant au changement de statut des objets dits « ethnographiques », qui constituent dès le début du XX^e siècle une source d'inspiration pour les artistes modernes (et notamment les surréalistes). Certains marchands d'art tels que Joseph Brummer ou Emile Heymann vont contribuer à créer cette catégorie de « l'art nègre » en conférant aux objets le statut d'œuvres d'art. Nous pouvons également citer une autre exposition du MoMA, *African Negro Arts*, en 1935. En revanche, *Primitivism* est la première exposition à confronter objets ethnographiques et art moderne.

⁴¹ Publié sous le titre original de *The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art* en 1988.

⁴² « Du formalisme de Robert Goldwater à la "magie" transformatrice de Picasso (d'après Rubin) (...), du fétiche à l'icône et vice versa (...), des masques esquimaux en apesanteur à Stonehenge – le catalogue parvient à démontrer, non une affinité fondamentale entre le tribal et le moderne ni même une attitude moderniste cohérente envers le primitif, mais plutôt le désir et le pouvoir sans répit de l'Occident moderne à collectionner le monde » (Clifford, 1985, p. 195-197).

⁴³ Citons notamment Sally Price (1989). *Art primitive in civilized places*. Chicago : The University of Chicago Press.

Depuis les années 2000, les liens entre art et anthropologie ont bénéficié d'un certain regain d'intérêt, comme en témoignent les publications et programmations de colloques : citons par exemple le colloque international organisé par l'INHA et le musée du quai Branly en 2007, intitulé « Histoire de l'art et anthropologie » et dont le titre de l'ouvrage *Cannibalismes disciplinaires : quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent* n'est pas sans rappeler la notion de « prédation » qui nous intéresse dans cette publication. Parmi les contributions de l'ouvrage, celle de Dominique Jarrassé est particulièrement intéressante pour comprendre comment les institutions culturelles ont pu attribuer aux « arts exotiques » une fonction « régénérante » au service d'un art occidental en manque d'inspiration et de vigueur (Dufrêne, Taylor, 2009). Nous pouvons également citer le numéro 6 de la revue *Marges*, « Art et ethnographie », publié en 2007⁴⁴, dans lequel Claire Fagnart explore les facteurs qui ont pu mener au développement des liens entre les deux disciplines. Revisitant le célèbre concept de « l'artiste comme ethnographe » de Hal Foster, sa contribution est davantage centrée sur la production artistique que sur les institutions, mais reste pertinente dans le cadre de notre article. En effet, l'intérêt renouvelé pour les relations unissant l'art ou l'histoire de l'art et l'ethnographie et/ou l'anthropologie⁴⁵ ne se cantonne pas au cadre universitaire des sciences humaines et sociales, mais investit également les grandes expositions internationales d'art contemporain, et en particulier les biennales. À ce titre, l'exposition *Partage d'exotismes*, qui a eu lieu en 2000 dans le cadre de la Biennale de Lyon, et la première exposition de la Triennale de Paris, *Intense Proximité*, dirigée par Okwui Enwezor, en 2012, sont exemplaires. En effet, leur concept curatorial est empreint de références à de grandes figures de l'anthropologie française du XX^e siècle, et, conscientes des débats sur les écueils de « prédation » et de « cannibalisme » qu'il y a à vouloir confronter objets ethnographiques et l'art occidental, les équipes curatoriales ont proposé une lecture des savoirs et objets mobilisés qui diffère de celle développée pour l'exposition *Primitivism*.

Cet article entend donc mettre en lumière les enjeux curatoriaux et conceptuels liés aux usages de l'anthropologie (en tant que discipline et en tant que catégorie d'objets) au sein de ces deux expositions. Plus généralement, il s'agira de montrer comment ces usages peuvent permettre, dans une certaine mesure, de légitimer les biennales⁴⁶, dont le dispositif médiatique diffère en plusieurs aspects de celui du musée. Ainsi, la première partie de cet article constitue une approche communicationnelle des biennales, qui, parce qu'elles s'affranchissent du cadre muséal et de ses valeurs, nous poussent à reconsidérer leur légitimité. Nous verrons ensuite comment les rapprochements disciplinaires sont à l'œuvre dans les expositions et par quels processus ils ont pu être légitimés par les équipes curatoriales. Enfin, ces divers positionnements conceptuels ont eu

⁴⁴ Cette publication fait suite à une journée d'étude organisée en 2005 à l'Université Paris 8.

⁴⁵ La distinction entre les termes d'ethnographie, ethnologie et anthropologie nous est donnée par Claire Fagnart, qui remarque « une intensification du caractère théorique de la recherche. L'ethnographie constitue, à partir d'enquêtes de terrain, un fonds documentaire ; l'ethnologue analyse et interprète ces documents, l'anthropologue théorise une conception générale de l'homme, en relation avec sa culture. Les frontières entre ces trois champs d'études sont donc aisés à traverser (...) » (Fagnart, 2007, p. 10.) C'est dans cette perspective que nous emploierons ces termes.

⁴⁶ Il convient de préciser que nous employons le terme de « biennale » comme catégorie large, pour désigner de façon générique les manifestations internationales périodiques (ce qui inclut notamment la Triennale de Paris).

une influence importante sur la sélection et l'identification des objets exposés, ce que nous nous emploierons à montrer dans un dernier point.

La biennale, un dispositif médiatique spécifique

Dans sa thèse sur les biennales et la « scène internationale » de l'art contemporain, Fanchon Deflaux fait une lecture communicationnelle de la biennale, qu'elle n'envisage pas seulement comme une institution, qui constitue un simple « support de visibilité des choix effectués en amont par le curator » (Deflaux, 2009, p. 91), mais comme un « *dispositif* où s'opèrent les médiations et où se construit un nouveau statut de l'objet exposé » (*ibid.*). Le concept de « dispositif médiatique » est emprunté à Jean Davallon, qui, dès 1989, théorise l'idée selon laquelle l'exposition serait un langage à part entière, car elle fait acte de communication en produisant, d'une part, un sens et, d'autre part, les outils d'interprétation de ce sens (Davallon, 1989). Par la suite, il développe cette approche communicationnelle et sémiotique en se demandant : « Le musée est-il vraiment un média ? » (Davallon, 1992), qui admet le musée comme un support lui-même producteur de sens. Ainsi, l'exposition muséale, parce qu'elle est un dispositif médiatique, constitue un cadre propice à la transformation du statut des objets, ce que Davallon a qualifié d'« opérativité symbolique » (Davallon, 1999, p. 143). L'un des aspects principaux de cette transformation est le « processus de patrimonialisation », indispensable au fonctionnement muséal, notamment parce qu'il permet de contrôler une situation de réception qui garantit au musée son autorité (Deflaux, 2009, p. 96). Ainsi, le visiteur se trouve dans une situation contractuelle vis-à-vis de l'institution, contrat qui repose sur des « règles », parmi lesquelles : « l'authenticité des objets exposés, la véracité des savoirs mobilisés, la définition du monde d'appartenance des objets exposés et la fidélité de l'exposition, en tant qu'objet culture [...] aux trois règles précédentes ». Or, la logique patrimoniale est absente des biennales : parce qu'elles manquent de recul historique (en raison de l'actualité des œuvres exposées), les savoirs mobilisés n'étant pas « stables et reconnus » (d'où une présentation davantage thématique que chronologique) (Deflaux, 2009, p. 99), les biennales constituent davantage un « premier temps d'historicisation » (*ibid.*). L'auteur s'interroge donc sur le fondement de la légitimité des biennales, dont le dispositif médiatique est réduit au minimum : il y a en effet très peu de textes explicatifs au sein de l'exposition, les discours sont relégués aux guides d'accompagnement et au catalogue (*ibid.*, p. 100).

Selon nous, ce dispositif médiatique spécifique va pousser les biennales à mettre en place des stratégies de légitimation des savoirs et objets mobilisés. Dans le cas de *Partage d'exotismes* et d'*Intense Proximité*, la légitimation des discours passe essentiellement par l'adoption par les commissaires de certains des objets et méthodes de l'anthropologie, ainsi que par la transformation de l'exposition en un « espace discursif ».

L'identification des commissaires à un imaginaire de l'anthropologie

Nous avons vu que les liens qui se sont tissés entre le commissariat d'expositions internationales d'art contemporain et la discipline de l'anthropologie remontent au milieu/à la fin des années 1980, en

témoignent les expositions *Primitivism* (1984) et *Magiciens de la terre* (1989). Comme a pu le montrer Claire Fagnart, ces rapprochements disciplinaires découlent de ce qu'elle nomme une « crise » conjointe de l'anthropologie et de l'art. Son article met ainsi en lumière les principales évolutions de la discipline anthropologique à la suite de « cet examen autocritique » (Fagnart, 2007, p. 13) dont elle fait l'objet à partir des années 1970, sous l'impulsion des *cultural studies* (en particulier Stuart Hall) et des indépendances. Ainsi, la réflexion menée par l'anthropologie sur son propre passé colonial va trouver un écho dans le monde de l'art, en particulier au sein des musées d'ethnographie et leur nécessaire « décolonisation », qui reste d'actualité⁴⁷. En ce qui concerne l'art contemporain, des parutions récentes ont mis en lumière l'influence importante qu'ont pu avoir les théories postcoloniales sur les pratiques artistiques, curatoriales et éditoriales⁴⁸. Selon nous, ces évolutions, qui ont mené à une redéfinition à la fois de l'objet étudié (le projet de la différence culturelle) et des méthodes appliquées par les commissaires, sont corrélées à une réflexion plus large sur le rôle de l'exposition en contexte de mondialisation.

Le projet de la différence culturelle

La lecture de l'avant-projet de *Partage d'exotismes* nous renseigne sur la position du commissaire vis-à-vis de son objet, qui part du constat que

L'art contemporain n'est pas le seul apanage de l'Occident. Il existe dans toutes les parties du monde et dans beaucoup d'aires culturelles, au moins dans une acception large de la création artistique, qui est celle qui nous intéresse. (Biennale de Lyon, non daté)

Par celui-ci, Jean-Hubert Martin situe son projet dans la lignée de *Magiciens de la terre*, à savoir une ouverture du contemporain (en tant que catégorie artistique) aux arts dits « non occidentaux ». Martin insiste d'ailleurs sur l'urgence de la question, en déclarant que « l'égalité et l'échange des cultures est l'enjeu du troisième millénaire » (*ibid.*). En effet, l'exposition a lieu dans le cadre de la Biennale de Lyon, qui, exceptionnellement, a choisi de programmer l'exposition en 2000 (un an seulement après la dernière édition). *Partage d'exotismes* succède ainsi à Harald Szeemann dans le cycle consacré à la thématique du « global » établie par les directeurs artistiques Thierry Raspail et Thierry Pratt dans le but d'« affirmer le rôle de la Biennale de Lyon comme l'une des biennales de la globalisation⁴⁹ ». La mondialisation, donc, agit comme un déclencheur pour repenser l'altérité, appréhendée en termes culturels. L'altérité en contexte de mondialisation est également au centre du concept curatorial d'Okwui Enwezor, qui propose d'explorer les « limites géographiques de l'Hexagone » et d'appréhender « l'art comme un réseau » (Enwezor, 2010, n.p.)

Ainsi, l'ethnographie, en tant que science de l'homme, est comparable au rôle auquel s'identifient les commissaires, qui

⁴⁷ Citons notamment la démarche de Clémentine Déliss, directrice du Weltkulturen-Museum de Francfort ou encore les travaux récents de Mathieu K. Abonnenc, Lotte Arndt et Catalina Lozano sur la collecte coloniale et son héritage (2016).

⁴⁸ Se référer à la thèse de Marie-Laure Allain Bonilla (2014), *Visualiser la théorie. Usages des théories postcoloniales dans les pratiques curatoriales de l'art contemporain depuis les années 1980*, Université Rennes 2. Voir également le dernier ouvrage d'Emmanuelle Chérel et Fabienne Dumont (dir.) (2016), *L'histoire n'est pas donnée. Art contemporain et postcolonialité en France*, Rennes : Presses universitaires de Rennes.

⁴⁹ Extrait d'entretien avec Thierry Raspail, réalisé en avril 2016.

cherchent à mettre en lumière « la diversité des cultures, leur spécificité et leurs interférences », c'est-à-dire des relations humaines au sein d'un contexte culturel spécifique, plutôt que des individualités. Cette notion de relation, qui s'observe d'abord à travers les titres choisis pour les expositions (on parle ainsi de « partage » ou de « proximité »), confère aux commissaires une place ambiguë, qui oscille entre celle, distanciée, d'intermédiaire, dont l'objectif serait seulement la mise en contact, et un positionnement davantage critique.

En effet, Enwezor, dans une perspective critique vis-à-vis du projet originel de la Triennale⁵⁰, a développé le concept d'« intense proximité » en réaction à un conflit survenu au cours de l'hiver 2006 et qui a opposé le maire de Paris et des membres du Bloc identitaire, qui servaient de la soupe au porc dans les rues de Paris. Dans ce climat conflictuel, où la question de l'immigration et de l'identité nationale étaient au cœur du débat politique⁵¹, Enwezor a proposé que la Triennale tienne le rôle de « (...) forum public exploratoire pour les discours et débats post-identitaires » (Enwezor, 2012, p. 35). L'art contemporain apparaît alors pour le commissaire comme un moyen de faire émerger et de canaliser les tensions qui existent dans les sociétés multiculturelles, faisant ainsi prévaloir des arguments hétéronomes sur une vision autonome de l'art⁵². Il semblerait donc que les commissaires d'*Intense Proximité* et de *Partage d'exotismes* confèrent une valeur de représentativité à leurs expositions : à la manière de l'anthropologie, celles-ci sont vecteurs d'un dialogue entre les cultures et d'une mise en visibilité du réel.

Dans ce cadre-là, les catalogues d'expositions sont des outils pertinents pour comprendre comment les commissaires ont cherché à encrever leurs expositions au sein d'un « imaginaire » de l'anthropologie, en privilégiant les dimensions de voyage, de créativité et de rencontre de « l'Autre », qu'ils accordent à certaines figures majeures de l'anthropologie du début du XX^e siècle.

Ainsi, l'introduction de l'anthologie d'*Intense Proximité* commence avec l'évocation de *Tristes Tropiques*, de Claude Lévi-Strauss, qui fait partie des ouvrages que Vincent Debaene nomme les « deuxièmes livres de l'ethnographe » (Debaene, 2010, p. 14) et qui constituent un « supplément littéraire » (Debaene, 2010, p. 40) réalisé à partir des expériences de terrain de l'ethnographe. On perçoit ainsi l'admiration d'Enwezor pour Claude Lévi-Strauss, qu'il qualifie de « grand anthropologue » et qui décrit l'ouvrage comme « une œuvre séminale en matière d'ethnographie et de récit de voyage, internationalement applaudie à sa publication en 1955 ». Mais c'est surtout les thèmes du voyage et de l'exploration que semble retenir Enwezor de ses lectures de Leiris et de Lévi-Strauss, et notamment les expéditions « légendaires » (Enwezor, 2012,

⁵⁰ Il s'agit en 2012 de la première édition de la Triennale, dont la version antérieure s'intitulait « La Force de l'art », et qui visait à promouvoir la création artistique française, condition qui demeure dans l'appel à projets pour le commissariat de la Triennale. Dans ses avant-projets, Enwezor s'oppose ouvertement à ce principe de représentation nationale, rattachant celle-ci aux « concepts démodés de la politique identitaire, du narcissisme et de l'idéologie nationale » (projet d'Okwui Enwezor pour la Triennale de Paris, 21 juin 2010).

⁵¹ Le ministère de l'Immigration, de l'Intégration, de l'Identité nationale et du Codéveloppement est créé en 2007.

⁵² Nathalie Heinich définit la valeur d'hétéronomie en opposition avec une appréhension autonome de l'art contemporain, c'est-à-dire qui se cantonne à la sphère autonomisée de l'art contemporain (esthétique). Voir Heinich Nathalie, « Éthique et art contemporain : une comparaison franco-américaine », *Nouvelle Revue d'esthétique*, 2/2010 (n° 6), p. 69-79. URL : <http://www.cairn.info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2010-2-page-69.htm> (page consultée le 9 février 2017).

p. 18), qui trouvent un écho dans le « travail de terrain du commissaire d'exposition » (*ibid.*, p. 23). Le texte d'introduction témoigne en ce sens de la volonté de mettre en lumière les liens entre la figure de l'anthropologue et celle du commissaire : « Le commissaire est-il un compagnon de voyage de l'ethnographe, partageant ses procédures de mise en contact et d'exploration ? » (*ibid.*, p. 21)

Au cours d'un entretien mené avec Émilie Renard, commissaire associée d'*Intense Proximité*, il est apparu que ce sont les commissaires qui ont insisté auprès de l'institution pour pouvoir mener une prospection dans plusieurs pays (listés dans les avant-projets de l'exposition). Émilie Renard parle d'ailleurs d'une « méthodologie de travail visant à rencontrer les artistes dans leur lieu de vie⁵³ », ce qu'Abdellah Karroum compare à « une ethnologie du présent » (Enwezor, 2012, p. 48). Ainsi, la prospection des artistes a duré un an et demi et s'est répartie sur une vingtaine de pays, ce qui est considérable au regard du temps de mise en place de l'exposition, qui a duré trois semaines. Il semblerait donc qu'Enwezor soit très attaché à cette image d'« explorateur de territoires », tel qu'il est décrit dans la préface du catalogue, rédigée par Frédéric Mitterrand (Enwezor, 2012, p. 9).

De la même manière, Jean-Hubert Martin s'est beaucoup identifié à cette figure de l'ethnographe voyageur, en témoigne l'ouvrage qu'il publie en 2012, intitulé *L'Art au large*, qui détaille la méthodologie qu'il a adoptée pour l'exposition *Magiciens de la terre*⁵⁴, en particulier le travail de terrain. Pour son récit, Martin emploie un langage familier, imitant la structure énonciative de l'oral, à la manière d'une transcription d'un carnet ethnographique. Ainsi, l'anthropologie est perçue comme « une poétique d'observation » (Enwezor, 2012, p. 11-12) où la dimension créative prévaut⁵⁵.

L'observation ethnographique telle qu'elle est appréhendée par les commissaires s'affranchit des conventions narratives scientifiques, pour se voir restituer toute sa subjectivité. Cette « impossibilité du regard objectif », comme le formule Mélanie Bouteloup (Enwezor, 2012, p. 38), trouve écho à la fois dans l'histoire de l'anthropologie et de la muséographie⁵⁶.

L'exposition comme « espace discursif »

Comme nous l'avons vu, la légitimation des objets et savoirs exposés est un enjeu essentiel pour les biennales. L'enjeu est d'autant plus important que la question de la mise en exposition de l'altérité culturelle reste polémique⁵⁷. Dans leurs discours, les commissaires insistent d'ailleurs sur une autocritique visant à

⁵³ Je remercie d'ailleurs Émilie Renard, qui a pu m'accorder un entretien le 7 juillet 2015 à Paris.

⁵⁴ Une partie de l'ouvrage est d'ailleurs consacré à la méthodologie de l'exposition. Voir Martin J.H. (2012).

⁵⁵ Voir *infra*, sur la lecture esthétique des objets ethnographiques.

⁵⁶ Elle évoque notamment les ouvrages de Bronislaw Malinowski, Michel Leiris ou Jean Jamin, qui ont permis, selon elle, de mettre en lumière une facette méconnue des missions ethnographiques, qui se voulaient pourtant objectives et scientifiques.

⁵⁷ En témoignent les nombreuses publications sur les expositions : citons notamment Antoine, J.-P. (2001), « Biennale de Lyon : l'exotisme pour seul partage ? », *Multitudes*, 1, p. 17-28 ; Murphy, M. (2014), *Des Magiciens de la terre à la globalisation du monde de l'art : retour sur une exposition historique*, *Critique d'art*, <http://critiquedart.revues.org/8307> (page consultée le 29 août 2016), ou encore Lucy Steeds et al. (2013), *Making Art Global (2) : Magiciens de la terre 1989*, London, Afterall.

remettre en question les positions ethnocentrées tenues jusqu'alors. Ainsi, Martin déclare dans l'introduction du catalogue que

Le défi actuel du commissaire consiste à résister aux constructions essentialistes de l'altérité sans succomber à la tentation de se réfugier dans l'autoprotection d'un universalisme trompeur et préjudiciable (Biennale de Lyon, 2000, p. 23)

De la même manière, le choix par la Biennale de Lyon comme par la Triennale de Paris de Jean-Hubert Martin et d'Okwui Enwezor n'est pas anodin. Ces deux commissaires ont fait de la diversité des cultures leur spécificité, bien qu'ils aient privilégié des approches différentes : Martin avait déjà réalisé l'exposition « légendaire »⁵⁸ *Magiciens de la terre*, tandis que les projets d'Enwezor témoignent davantage d'une perspective postcoloniale et critique⁵⁹ de la création artistique dite « non occidentale ». Malgré leurs affinités théoriques différentes, Enwezor et Martin ont tous deux fait de leur exposition ce que Jérôme Glicenstein appelle des « événements discursifs », où le débat est plus central que les objets exposés (Glicenstein, 2009, n.p.) Le premier « symptôme » de cette évolution discursive de l'exposition se trouve dans le partage de l'autorité du commissaire, qui s'entoure d'« experts » qui participent à la réalisation du projet. Enwezor s'est ainsi entouré de commissaires associés français dont le parcours reflète cette dimension réflexive et pluridisciplinaire de l'exposition :

- Mélanie Bouteloup, cofondatrice et actuelle directrice de Bétonsalon, centre d'art et de recherche, a été à l'initiative d'un partenariat avec l'Université Paris Diderot dans le but de favoriser des approches pluridisciplinaires (esthétiques, politiques, sociales, économiques) de la création artistique contemporaine ;
- Abdellah Karroum est diplômé d'un doctorat en sciences de l'information, de la communication et des arts, qu'il a obtenu en 2001 à l'Université Bordeaux Montaigne. Sa thèse, qui portait sur « Des œuvres nomades : vers une esthétique "post-contemporaine" », inaugure un travail curatorial à la jonction de la création multiculturelle et de la recherche. Au moment de l'exposition, il était basé à Rabat, ce qui a notamment permis de développer la prospection des artistes au Maroc.
- Claire Staebler a été assistante de Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans, directeurs du Palais de Tokyo depuis sa création et qui rouvre ses portes en 2012 après une longue période de travaux. Le choix d'inaugurer la nouvelle configuration du musée avec la Triennale peut être d'ailleurs perçu comme un moyen d'affirmer l'image d'un lieu « ouvert, précurseur (...), sensible aux transformations du monde (...), où l'on ne réfléchit pas sur l'art mais avec l'art (...)»⁶⁰.

⁵⁸ En référence au titre de l'exposition-hommage au Centre Pompidou qui a eu lieu du 27 mars au 8 septembre 2014.

⁵⁹ Fondateur du journal *Nka : Journal of Contemporary African Art* en 1994, il est recruté en 1996 par le Guggenheim Museum SoHo de New York et est à l'origine de l'exposition *In/Sight*, première exposition à présenter des œuvres d'art contemporain en provenance de pays d'Afrique, dans le contexte des Indépendances. Il a par ailleurs été le premier commissaire non européen à diriger la célèbre Documenta de Kassel en 2002.

⁶⁰ Jean de Loisy, président du Palais de Tokyo depuis 2012, <http://www.palaisdetokyo.com/fr/notre-adn> (page consultée le 13 février 2017).

Quant au catalogue d'exposition, celui-ci est qualifié d'« anthologie », conçu comme une « carte cognitive, un outil pour penser » (Enwezor, 2012, p. 11), qui « reflète le contenu théorique et conceptuel de l'exposition » (*ibid.*, quatrième de couverture). Cet aspect théorique est visible dans la proportion des éléments textuels (439 pages) vis-à-vis des éléments visuels (239 pages). Parmi les textes, nous trouvons six textes de chercheurs en histoire de l'art et *cultural studies*, commandés spécialement pour l'ouvrage, et vingt-cinq textes d'anthropologues ou écrivains de renom, écrits entre 1928 et 2009 (certains sont même des traductions inédites). L'anthologie d'*Intense Proximité* a donc davantage été pensée comme ce que Siegfried Gohr appelle un « ouvrage de référence », c'est-à-dire consacré à des débats et problématiques en histoire de l'art, visant à conduire une recherche scientifique (Gohr, 1996, p. 65), et dont on trouve l'une des premières manifestations avec le catalogue de l'exposition *Primitivism*, commenté par Clifford (1988, p. 192) et Thomas McEvelley : l'exposition du MoMA aurait initié ce modèle du catalogue massif, constitué en grande partie d'essais et dont le caractère argumentatif prévaut sur les reproductions visuelles (McEvelley, 1999, p. 21-47).

Dans le cadre de *Partage d'exotismes*, Martin s'interroge sur la façon d'« éviter le placage d'une grille d'interprétation exclusivement occidentale » (Biennale de Lyon, 2000, p. 38), et réunit pour ce faire un groupe de réflexion constitué de cinq anthropologues : Marc Augé, Alban Bensa, Jacques Leenhardt, Philippe Peltier et Carlo Severi. Ceux-ci participent à l'établissement de vingt-deux catégories dans lesquelles sont classées les œuvres sélectionnées. Selon Martin, celles-ci reposent sur la fonction de l'œuvre, son sens et sa relation aux attitudes humaines⁶¹ et qui relèvent davantage de l'anthropologie que de l'art.

Ce processus d'expertise permettrait ainsi de légitimer la sélection et l'identification des objets exposés, qui articulent une approche esthétique des objets ethnographiques et une approche ethnographique des objets d'art.

La sélection et l'identification des objets exposés

Dans la première partie, nous avons montré que l'exposition de biennale constituait un dispositif médiatique spécifique, marqué par l'absence de repères pouvant permettre une analyse sémiotique de l'espace. De plus, les archives des expositions conservent rarement des traces de cette mise en exposition, c'est pourquoi nous avons choisi de ne pas centrer notre analyse sur l'accrochage et de nous intéresser donc davantage à la sélection et à l'identification des objets exposés. Notre analyse se base essentiellement sur le catalogue d'exposition, qui, comme a pu le souligner Louis Marin, « substitue à la manifestation son modèle, la réexpose comme entité représentative pour un discours » (Marin, 1975, p. 54). Les analyses sémio-linguistiques que nous avons pu réaliser à propos de la construction des représentations des artistes au sein des catalogues ont montré que les termes employés par les commissaires pour désigner les objets exposés sont extrêmement révélateurs pour mettre en lumière les catégories et valeurs attribuées aux œuvres et aux artistes. Ainsi, c'est dans le but de conserver une certaine forme

⁶¹ Les catégories sont les suivantes : exotiser, incarner, cloner, tatouer, masquer, vêtir, habiter, transporter, manger, aimer, sexuer, changer, combattre, territoires, souffrir, guérir, mourir, idolâtrer, prier, interpréter, cosmos, prédire.

de distanciation vis-à-vis de notre objet que nous privilégierons le terme d'« expôt », tel qu'il a été défini par André Desvallées et François Mairesse (2011) et qui désigne aussi bien les artefacts que les œuvres d'art, selon la façon dont ils sont appréhendés par les commissaires.

Les processus de sélection des expôts mis en place par les commissaires sont particulièrement opaques dans les deux expositions. Le seul critère qui semble prévaloir est la diversité culturelle des artistes, mise en avant dans les notices par la mention du pays d'origine. Martin insiste davantage sur cette approche géographique, allant jusqu'à spécifier, dans le cadre de la notice d'Hervé Di Rosa, le lieu de production des œuvres exposées (Bénin, Côte d'Ivoire, Rwanda, Éthiopie, etc.). Dans *Intense Proximité*, de nombreuses œuvres reproduites dans le catalogue ont été spécialement conçues pour l'ouvrage, et, mis à part les notices, il n'est pratiquement pas fait mention des expôts. Ces constats nous ont amené à nous orienter davantage vers les archives et l'analyse visuelle des catalogues.

Une lecture esthétique des objets anthropologiques

Dans *Partage d'exotismes*, Jean-Hubert Martin réunit les objets issus de collections ethnographiques sous le terme d'« objet-blasons », qui ont pour but d'illustrer les catégories énoncées ci-dessus. Au sein des archives, nous avons pu retrouver la feuille d'attribution des objets-blasons aux catégories, mais il n'y est fait aucune mention des raisons expliquant ces partis pris. Pour les objets provenant d'institutions diverses (musée de l'Homme, à Paris, Conservatoire national des arts et métiers, musée de la Médecine), mais également de collectionneurs privés, Jean-Hubert Martin a essayé de réunir un certain nombre d'informations à leur sujet : une feuille de prêt détaille systématiquement les aspects techniques (dimensions, matière, date), ainsi que de la documentation, s'avérant être très inégale selon la provenance des objets. Or, ni les éléments techniques ni la plupart des informations récoltées ne se retrouvent dans le catalogue, pourtant enrichi de nombreux textes, nous poussant à nous interroger sur la lecture qui est faite des objets ethnographiques : le commissaire privilégierait-il une approche esthétique et visuelle des expôts ? Cette hypothèse semble être corroborée par la lecture du reste de la correspondance de Jean-Hubert Martin dans le cadre de cette biennale, où l'on devine une certaine recherche d'inédit et de spectaculaire : le commissaire possède déjà une idée assez précise de l'objet désiré pour illustrer une catégorie (sans qu'il y ait de trace d'une quelconque concertation avec le collège d'anthropologues réuni pour l'occasion) et active ensuite un réseau de professionnels afin de trouver cet objet. Ici, il semble que la démarche amorcée par Jean-Hubert Martin s'apparente davantage à une attitude de collectionneur que d'anthropologue. Cette contradiction avec le parti pris annoncé de l'exposition se retrouve dans le discours tenu par le commissaire dans le catalogue, qui critique également les anthropologues qui ont tendance à vouloir « tout classer, nommer et expliquer » (Biennale de Lyon, 2000, p. 37). Jean-Hubert Martin revendique ainsi la possibilité de mettre en place des « critères qui régissent l'histoire de l'art dans sa dimension universelle » (*ibid.*, p. 37), et donc un dialogue entre les œuvres d'art contemporain et les objets issus de collections ethnographiques. Le commissaire, à travers cette lecture universalisante de la création, place ainsi *Partage d'exotismes* dans la continuité de *Magiciens de la terre*.

De la même manière mais dans une moindre mesure, le discours d'introduction d'Enwezor témoigne d'un intérêt plus important pour les effets esthétiques que produisent les œuvres, qui ne sont jamais désignées de manière spécifique. Les photographies ou films de quelques artistes et anthropologues sont ainsi évoqués⁶² : « étrange et amusante », « fascinantes », « frappantes », dotées d'une « mystérieuse aura » (Enwezor, 2012, p. 29).

Une lecture anthropologique des expôts

Dans *Intense Proximité*, artistes et ethnologues sont exposés sur un même pied d'égalité, et les éléments graphiques comme les notices ont pour but de brouiller ces frontières : on y trouve par exemple des photographies prises par Marcel Griaule et Claude Lévi-Strauss mais reproduites avec leur support, à savoir les archives du musée du quai Branly. Conserver ces planches avec les informations relatives au classement archivistique confère à l'œuvre un statut davantage anthropologique qu'artistique, bien que la frontière soit parfois plus floue, par exemple pour les photographies de sculptures africaines prises par Walker Evans (qui auraient toute leur place au sein d'un catalogue de musée d'ethnographie) – il s'agit bien (selon la notice) de l'œuvre d'Evans qui est exposée et non des sculptures en elles-mêmes, malgré le fait que ce soit la première chose que le lecteur voit. Selon nous, cette démarche permet d'éviter la question de l'absence de l'auteur, qui pourrait provoquer une inégalité entre production occidentale et non occidentale, mais également de créer une filiation entre art et ethnographie, disciplines qui ne sont pas si bien délimitées par le commissaire. En effet, qu'il s'agisse d'artistes ou d'anthropologues, ceux-ci sont identifiés comme des « participants », sans qu'il soit fait de distinctions. Les expôts sont triés par ordre chronologique de date de naissance de l'auteur de façon, semble-t-il, à échapper à toute catégorisation (ce qui est toutefois déjà une forme de hiérarchisation). De la même manière, aucune hiérarchie formelle n'est faite entre les participants, qui possèdent tous une double page et le même format pour leur production. En intégrant dans une même chronologie les productions des ethnologues du XIX^e siècle et celle des artistes contemporains, les commissaires créent une filiation entre les productions qui repose sur un « réalisme et [une] poésie qui se retrouvent dans les images anthropologiques et dans les œuvres d'art⁶³ » (Enwezor 2012). L'identification des expôts passe donc par une esthétique et un médium, qui participent à rendre floues les frontières entre art et anthropologie : sur 89 artistes sélectionnés dans le projet curatorial, plus de deux tiers ont des pratiques artistiques sensiblement tournées vers l'image (vidéo, films, photographie). L'intérêt pour ce médium nécessiterait une analyse bien plus poussée, mais nous pensons que l'une des raisons se trouve dans cette « crise de l'anthropologie » que Claire Fagnart évoquait : dans ce processus réflexif que mène l'anthropologie au début du XX^e siècle, la photographie permet en effet de montrer le « hors-champ » : d'après les commissaires, elle est une « pièce à conviction pour prouver cette réduction du cadrage » (Enwezor, 2012, p. 40) qui a longtemps donné des œuvres et objets une vision « réductive et théâtralisée » (Enwezor, 2012, p. 29). D'un point de vue méthodologique, celle-ci est intégrée dans une démarche documentaire, d'observation et de participation. À ce sujet, Claire Fagnart a pu faire le constat que la critique de la subjectivisation de l'écrit ethnologique a rendu

⁶² Lothar Baumgarten, Marcel Griaule, Tim Asch, Napoléon Chagnon, Irving Penn, Walker Evans, Claude Lévi-Strauss, Michel Leiris.

⁶³ Ce qui est loin de correspondre à toutes les productions : citons notamment le collectif Bertille Bak ou Nicholas Hlobo.

perméables les frontières entre écriture scientifique et écriture artistique (Fagnart, 2007), ce qui a notamment donné lieu à une plus grande interactivité des artistes avec les modèles (par exemple, l'œuvre de Joost Conijn) ou les publics (Rirkrit Tiravanija, *Fear Eats The Soul*). En somme, l'exposition semble reprendre et réactualiser la question de l'artiste en ethnographe développée par Hal Foster (1996).

Conclusion

Au sein des expositions *Partage d'exotismes* (2000) et *Intense Proximité* (2012), les usages qui ont été faits de l'anthropologie témoignent d'un intérêt pour l'exposition d'artistes et de cultures non occidentaux, la notion de « mondialisation » occupant en effet de nombreux discours curatoriaux depuis la fin des années 1990 et le début des années 2000. Par ailleurs, le recours aux textes fondateurs de l'anthropologie critique du début du XX^e siècle témoigne d'un besoin de légitimation de l'institution, en particulier celui du commissaire d'exposition, qui en plus de faire appel à des anthropologues dans la rédaction du catalogue va jusqu'à adopter les objets et les méthodes de l'anthropologie. Ainsi, alors que les critères ayant mené à la sélection des artistes restent assez opaques, c'est le travail d'observation sur le terrain, commun à l'ethnographie, qui confère aux commissaires leur légitimité dans cette sélection, mais qui assure également la légitimité du caractère représentatif des œuvres. Ici, nous pouvons faire un parallèle entre l'évolution du rôle du commissaire et la fonction détenue par l'équipe muséographique dans un cadre muséal, qui consacre une grande partie de ses activités à la recherche. Le fait que les commissaires assument aujourd'hui de telles responsabilités peut être mis en parallèle avec les changements institutionnels et le caractère événementiel de l'art contemporain, qui conduisent les ministères et les musées à davantage faire appel à des équipes éphémères, structurées autour de *curators* indépendants qui jouissent d'un statut polyvalent, entre ethnographe, artiste, chercheur et commissaire.

La forte présence des images ethnographiques dans l'un comme dans l'autre des catalogues nous amène donc à constater ce que nous pouvons appeler une « conversion opérable », pour reprendre la notion de Michel Gauthier⁶⁴ (1996), qui consiste en une réappropriation et un usage de l'objet qui le fait accéder au statut d'œuvre d'art. Ainsi, d'un catalogue à l'autre, il existe une distinction entre une réappropriation d'objets que l'on pourrait qualifier d'ethnographiques et celle d'images produites par les ethnographes. Dans les deux cas, ce n'est pas tant la réalisation des images qui fait sens ici, mais plutôt ce que Goodman nomme le « processus d'implémentation » (2009), c'est-à-dire le fonctionnement de l'œuvre dans un contexte spécifique.

Sources

Biennale de Lyon (dir.), (2000). *Partage d'exotismes*, Paris : réunion des musées nationaux.
Enwezor, O. (dir.), (2012). *Intense Proximité : une anthologie du proche et du lointain*. Paris : Centre national des arts plastiques.

⁶⁴ « Par *conversion opérable* il faut entendre la manœuvre au terme de laquelle un élément qui n'avait pas vocation originelle à fonctionner comme œuvre d'art se voit conférer le statut opérable » (p. 134).

Bibliographie

- Clifford, J. (1988). *The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Boston: Harvard University Press.
- Davallon, J. (1989). Peut-on parler d'une langue de l'exposition scientifique ? in Schiele, B., *Faire voir, faire savoir. La muséologie scientifique au présent*, Québec : Musée de la Civilisation.
- Davallon, J. (1992). Le musée est-il vraiment un média ? *Public & musées*, 2, 99-124.
- Deflaux, F. (2009). *Les biennales et la "scène internationale" de l'art contemporain : l'opérativité des dispositifs d'énonciation dans la régulation des positions et des valeurs*. Lille : Atelier national de reproduction des thèses.
- Debaene, V. (2010). *L'Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris: Gallimard.
- Desvallées, A., Mairesse, F. (Dir.) (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris: Armand Colin.
- Dufrêne, T., Taylor, A.C. (2009). *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*. Paris: Musée du quai Branly, INHA.
- Fagnart, C. (2007). Art et Ethnographie. *Marges*, 6, 8-16
- Foster, H. (1996). *The Return of the of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. London : MIT Press.
- Gauthier, M. (1996). Dérives périphériques. *Cahiers du MNAM*, 56-57, 129-153.
- Glicenstein, J. (2009). L'exposition comme site de l'art. Dans Glicenstein, L'art une histoire d'expositions (pp.197-240). Paris: Presses Universitaires de France.
- Gohr, S. (1996). Stratégie du catalogue et signatures artistiques. *Cahiers du MNAM*, 56-57, 59-70.
- Goodman, N. (2009). *L'art en théorie et en action*, Paris : Gallimard.
- Marin, L. (1975). La célébration des œuvres d'art, notes de travail sur un catalogue d'exposition. *Actes de la recherche en science sociales*, 5-6, 50-64.
- Martin, JH. (2012). *L'art au large*. Paris: Flammarion.
- McEvilley, T. (1999). *L'identité culturelle en crise : art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*. Nîme: J.Chambon.
- Price, S. (1989). *Art primitive in civilized places*. Chicago: The University of Chicago Press.

Résumé

Cet article analyse deux expositions internationales d'art contemporain (*Partage d'exotismes*, Biennale de Lyon 2000, et *Intense Proximité*, Triennale de Paris, 2012) qui ont adopté les objets et méthodes de l'ethnographie pour aborder la création artistique internationale, articulant œuvres d'art et images ethnographiques, alimentant le discours sur la mondialisation de l'art et sur l'altérité de textes anthropologiques fondateurs. L'objectif de cette publication est donc de mettre en lumière les évolutions des approches curatoriales, depuis les expositions *Primitivism in 20th Century Art* (1984) et *Magiciens de la terre* (1989), qui marquent les premières incursions de l'ethnographie dans les musées d'art contemporain. À travers l'analyse des catalogues d'exposition, il s'agira ainsi de montrer comment les commissaires d'expositions s'identifient aux grandes figures de l'anthropologie du XX^e siècle et quelles lectures ils proposent des objets issus des collections ethnographiques.

Mots-clés : biennales, expositions internationales, mondialisation, anthropologie, catalogue d'exposition, *cultural studies*.

Abstract

The curator as Ethnographer : uses of anthropology in international exhibitions of contemporary art.

This article analyze two International Exhibitions of contemporary art (*Partage d'exotismes*, Lyon Biennial, 2000 and *Intense Proximité*, Triennale, Paris, 2012) that have adopted the purpose and the methods of ethnographic research to deal with creation and otherness in globalized context. These exhibitions articulate artworks and ethnographic images, supplying the speech on globalization by major anthropological texts. The aim of this publication is therefore to highlight the evolutions of curatorial practices, since the exhibitions *Primitivism in 20th Century Art* (1984) and *Magiciens de la terre* (1989) that mark the first uses of ethnography in contemporary art museums. Throughout the analyze of exhibitions catalogs, we will demonstrate how curators identify themselves to major figures of XXth Century anthropology and which lectures they propose of ethnographic objects.

Keywords : Biennials, globalization, anthropology, exhibition's catalog, *cultural studies*, large-scale exhibitions.

Exposing the Predator, Recognising the Prey: New institutional strategies for a reflexive museumology

Camilla Pagani

MGIMO University – Moscow, Russia

Introduction: The ethical mission of museums

Museums and libraries are heterotopias in which time never ceases to pile up and perch on its own summit, whereas in the seventeenth century, and up to the end of the seventeenth century still, museums and libraries were the expression of an individual choice. By contrast, the idea of accumulating everything, the idea of constituting a sort of general archive, the desire to contain all times, all ages, all forms, all tastes in one place, the idea of constituting a place of all times that is itself outside time and protected from its erosion, the project of thus organizing a kind of perpetual and indefinite accumulation of time in a place that will not move – well, in fact, all this belongs to our modernity. The museum and the library are heterotopias that are characteristic of Western culture in the nineteenth century (Foucault, 1998, p. 182).

This is the widely renowned interpretation of the museum as “heterotopia”, as elaborated by Michel Foucault in 1967. It refers to the predatory activity of every museum, which is linked to collecting and cumulating objects, items and concepts in a space of absolute difference. Without this predatory and aggressive “desire to contain all times, all ages, all forms, all tastes in one place”, museums could not exist.

Along with this, interpreting museums as heterotopias permits us to consider another important issue. Following Beth Lord’s interpretation of Foucault’s theory of heterotopia (2006), this article aims to highlight the ethical role of museums through the specific case of ethnographic museums. According to Lord, the museum as heterotopia “is the space in which the difference inherent in its content is experienced” (p. 5). Since the museum is a space of representation and difference, it “can perform Foucault’s own historical methodology of genealogy”. The interpretive skill offered by the museum enables it to accomplish an “ethos of permanent critique of its own history”, which stems from the Enlightenment (p. 3). In a Foucauldian perspective, she argues that:

All museums have the capacity to perform Foucault’s genealogy – to present historical events not as “a decision, a treaty, a reign, or a battle, but [as] the reversal of a relationship of forces”⁶⁵. The museum has the capacity to reveal conceptual systems and political orders to be contingent and reversible. It has this capacity because it is a heterotopia and because it has its origins in the Enlightenment. Like Foucault’s own notion of genealogy, the museum has certain Enlightenment capabilities –

⁶⁵ Cf. Foucault, M. (1984). Nietzsche, Genealogy, History. In Rabinow, P. (Ed.). *The Foucault Reader: An Introduction to Foucault’s Thought* (pp. 76-100, 88). New York: Pantheon Books.

including critique, autonomy, and progress – and can use those capabilities to question and overcome the power relations that have historically been based on them. The museum is a site for Foucauldian genealogy, through which we can liberate ourselves from the power structures of the past (p. 11).

In other words, thanks to its Enlightenment origins, the museum adopts a permanent critical *ethos* over its own origins. It shows the contingency of political and historical events, questions its own conditions of possibility and, therefore, plays an ethical role.

Ethnographic museums, above all, exemplify a predatory activity. Their favourite prey are objects and images from non-western countries. Undeniably, Western museums increased their collections in an asymmetrical relationship of power and domination within the colonial framework (Bennett, 2006, de L'Estoile, 2007). Many scholars interpreted this situation with the term “cannibalism” to the extent of eating other cultures’ objects while at the same time negating and silencing the peoples who produced them (Ames, 1992; Gonseth, Hainard, & Kaher, 2002; Dias, 2002, p. 27).

On the one hand, since the late 80s, strong criticism has revealed the cannibalistic and predatory origins of ethnographic heritage, which has led to a “new post-colonial museology” (Phillips, 2008, p. 406, Lebovics, 2007). On the other hand, this work will demonstrate that, thanks to this predatory nature, ethnographic museums can apply a critical interpretation of their heritage and history to the extent of Foucault’s genealogy. Thanks to the adoption of a reflexive museology, they can therefore play an ethical role within society.

The aim of this article is twofold. Firstly, it intends to overcome the critical approach that, until recently, characterized the main museological debate (Jamin, 1998, Clair, 2007, Mazé, Poulard, & Ventura, 2013). It certainly moves from the premise that ethnographic museums are cannibals and predators. Nonetheless, it aims at inverting this negative interpretation in order to highlight the positive role of exposing a politically and historically sensitive heritage. A self-reflexive exhibition on museums’ collections would enable visitors to perform the genealogical critique described by Lord. Secondly, it attempts to sketch a new normative definition for ethnographic museums. Due to the radical change that the European museum landscape has been experiencing, it suggests rethinking the category of “ethnographic museums”. This methodology focuses more on the institutional changes and on the official statements of museums than on museography.

A new international normative landscape

In order to understand the complexity of different changes and renovations that most European ethnographic museums have been undertaking for the last two decades, it is useful to briefly analyse the international normative framework. European institutions and international organisations such as UNESCO and ICOM, through the development of international norms on cultural diversity and on the return of cultural property (Prott, 2009), have played a fundamental role in influencing museum policies and new agendas.

The international normative framework *vis-à-vis* minorities and indigenous peoples has deeply changed since the 90s, according to Kymlicka. The evolution in the international community is the sign of

a new era, characterised by the recognition of minorities in international norms and European institutions and by the valorisation of cultural diversity (2007, p. 41). The international normative response to indigenous claims for more equal recognition has extensively influenced museological policies around the world. Certainly, the *United Nations Declaration on the Rights of Indigenous People* (UN, 2007) set the premise for a cultural revolution inside the museum landscape. The aim of this declaration is to repair historical wrongs, which are connected to colonialism, and to promote politics of recognition for indigenous peoples, who were previously invisible in the international legal framework. Articles 11 and 12 directly address the question of restitution of cultural objects and human remains to indigenous communities. They also explicitly invite museums to ensure the mechanisms to make these restitutions effective⁶⁶.

Although it is only a declaration with no binding consequences, most museums around the world are now adopting a “new deontology” (Prott, 2009, p. 112) with regard to indigenous demands for restitution or for heritage interpretation. Furthermore, contemporary museology focuses more on the present dimension of heritage and on its links with living communities than on the past (Simpson, 2009, p. 133).

Likewise, the evolution of UNESCO and ICOM norms towards heritage is noteworthy. The concept of *cultural diversity* has appeared as an international moral norm since the UNESCO Universal Declaration in 2001, where it is considered as a “common heritage of humanity” (UNESCO, 2001). Arjun Appadurai interprets this “new paradigm” through the concept of “sustainable diversity” (2002, p. 10), relaying cultural diversity to intangible heritage, indigenous rights and development⁶⁷. Certainly, the introduction of the category of intangible heritage within the official definition of a museum in 2001 (ICOM), the *ICOM Shanghai Charter* (2002) and the *UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (2003), has determined a change in the interpretation of heritage.

The insertion on a global scale of a new heritage category (Bortolotto, 2011) is closely linked to the concept of cultural diversity and to indigenous expressions. Although it might be argued that this is only theoretical, it has influenced museum policies at different points (Pinna, 2003, Alivizatou, 2006). Firstly, it represents the end of “object absolutism”. The peoples and communities who made the objects are considered as part of the heritage and exhibition process itself. Secondly, the present dimension acquires a fundamental role, leading living elements and contemporary issues to be considered as parts of heritage. Thirdly, museums are encouraged to work with indigenous communities to the extent that intangible heritage is closely related to indigenous expressions. Thus, collaborative museology with indigenous or source communities has become a more common approach (Golding & Modest, 2013)⁶⁸. Finally, alongside the traditional exhibition of objects, museums explore new kinds of creative arts, valorising music, performances, and theatre,

⁶⁶ Concerning the link between museums and indigenous peoples see: Galla, 1997.

⁶⁷ The *ICOM Cultural Diversity Charter*, which was promoted by the ICOM Cross Cultural Task Force and adopted in Shanghai in 2010, shares similar approaches.

⁶⁸ The European Commission funded different projects of participative museology. The most noteworthy are *MapforID* 2007-2009: (Bodo, Gibbs & Sani, 2009) and *READ-ME I* (2007-2009) & *II* (2011-2013): <http://www.culturelab.be> (Lattanzi & Cossa, 2008).

within the exhibition space. All these consequences are even more visible in museums where indigenous peoples are involved in the direction or exhibitions strategy, like in the National Museum of the American Indian or the National Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa (Sandahal, 2005).

The internationalisation of multiculturalism has been paralleled by an increasing international legislation on the return of cultural objects. The question addressed by the processes of return, restitution or repatriation⁶⁹ concerns the nature of heritage – whether it is considered a universal public good or as a particular tool for preserving and imparting the memory and identity of a specific group (Appiah, 2006, Cuno, 2008). The historian Elazar Barkan argues that, since the end of the Cold War, a new international justice based on morality and restitution has been established (2001). According to Barkan, the increasing number of claims for restitution worldwide is the sign of a new policy in international relations. Restitution is therefore a tool for repairing historical wrongs, reconciling memories and giving visibility to indigenous peoples and former colonised countries. To this extent, restitution is part of the politics of recognition in a guilt-victim relationship.

Undeniably, indigenous demands for the return of objects, as well as for the repatriation of human remains and sacred objects, are telling cases showing political negotiation about heritage ownership and interpretation. The Native Americans Graves Protection and Repatriation Act (NAGPRA) and the foundation of the National Museum of the American Indian represent a milestone in the history of restitution (Lonetree & Cobb, 2008; Sandahal, 2005, p. 28, Pagani, 2013b). Likewise, the Maori Heads case highlights the international dimension of restitution as a policy of recognition. It required political negotiation between the Maori and more than fifty museums in ten countries (Richert, 2009), which was coordinated by the bi-cultural Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa. In particular, the difficult negotiations between New Zealand and France showed how a policy of restitution turned into politics of recognition and reconciliation. The repatriation of Maori heads from France to New Zealand, which prompted the creation of a specific new French law in 2009, ended with a Maori ceremony and an exhibition on Maori culture at the Quai Branly-Jacques Chirac Museum in 2011. What is at stake in this case is not only a matter of goods property, but also of historical narrative and memory. It is therefore fundamental that museums and community source cooperate through practices of sharing knowledge and memory.

Consequently, by exposing their own predatory origins, museums have the opportunity to critically engage in debate on restitution issues with visitors and source communities. For example, the temporary exhibition *Whose objects?* at the Ethnographical Museum of Stockholm represented a noteworthy case of a critical dialogue with visitors on the sensitive topic of museums and restitution (Bodenstein & Pagani, 2014).

Beyond ethnography: new institutional strategies in Europe

This new international moral and legal context – with the evolution of UNESCO and ICOM norms, the rise of indigenous rights awareness,

⁶⁹ To analyse the difference between return and restitution, see Kowalsky, W. (2005).

and the introduction of the intangible heritage category – has extensively influenced the museum world, causing an increase in the number of claims for a more equal representation of cultures and for a multi-vocal interpretation of heritage⁷⁰. With the purpose of overcoming the colonial legacy (Bennett, 2006), new institutional strategies have been adopted in Europe in order to go beyond the ethnographic approach (Pagani, 2013a). These institutional transformations aim at eliminating, or on the contrary critically exposing, the predatory history of collections and buildings (Bodenstein & Pagani, 2014).

As a consequence, some national ethnographic museums in Europe have radically changed their institutional strategies: i) detaching themselves from the ethnographic approach; ii) changing their narrative and interpretation of collections; iii) applying participative museology. In order to liberate themselves from the burden of the colonial legacy, some of them have even avoided the term “ethnography”. Despite the heterogeneity of their contents and their scales, these various projects share some common elements.

Firstly, museums tend to use an interdisciplinary approach instead of a traditional ethnographic perspective. This allows them to combine ethnography with contemporary art or contemporary issues such as migrations, globalisation, mass tourism etc. The exhibition *Bolliwood*, shown in the Museum of World Culture in Gothenburg in 2009, is a telling case of an exhibition dealing with contemporary social issues through an interdisciplinary approach (Grinell & Pagani, 2013, p. 208). Similarly, an intensive strategy of temporary exhibitions enables the integration of ethnographic collections with other disciplines, approaches and topics. In most cases, the focus of exhibitions has moved from objects to subjects, and from past to present time. The Quai Branly-Jacques Chirac Museum, for example, made more than seventy temporary exhibitions in ten years covering various topics and disciplines from contemporary issues to archaeology or from contemporary art to anthropology (Pagani, 2013a, p. 263).

Secondly, performances, temporary installations, music and digital devices are used within exhibitions in order to bridge tangible and intangible elements. This has been strongly influenced by the 2003 UNESCO Convention and by the idea that intangible heritage bears the same importance as the tangible one.

Finally, participative museology has been encouraged by UNESCO and ICOM norms and by different European projects involving the most important ethnographic museums in Europe. The most notable are the projects READ-ME I and II, which were based on the cooperation between museum curators and peoples from migrant associations in order to rethink the role of museums within the society, ending in the multi-vocal exhibition on migrations “[S]oggetti Migranti” at Ethnographic Museum Pigorini in Rome (Lattanzi & Brenna, 2013).

The following table shows part of these renovation projects

.

⁷⁰ Museums directed or consulted by indigenous peoples have extensively influenced European ethnographic museums, (Sandahal, 2005, Pagani, 2013a).

Museum	Type of Change	Old Name	New Name	Date
Museo delle Culture del Mondo Castello D'Albertis, Genoa	New museum in a historical building	Castello di Montegalletto	Museum of World Cultures	1991 – 2004
Tropenmuseum, Amsterdam	Renovation of permanent exhibition	Colonial Museum (Koloniaal Museum until 1950)	Tropenmuseum	1995 – 2009
National Museum of World Cultures, Netherlands	Three existing museums into one administrative institution	Tropenmuseum, Amsterdam, the Rijksmuseum Volkenkunde, Leiden and the Afrika Museum in Berg en Dal	National Museum of World Cultures	2014
Louvre, Paris	New Department		Pavillon des sessions des arts premiers	1996 – 2000
Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris	New museum in new building from two different museums, new name	1.Musée de l'Homme 2.Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie	Musée du quai Branly-Jacques Chirac.	1996 – 2006
Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille	New museum in new building from two different museums, new name	1.Musée de l'Homme 2.Musée des Arts et Traditions Populaires, Paris	Museum of European and Mediterranean Civilisations (MuCEM)	1996 – 2013
Rautenstrauch-Joest-Museum Kulturen der Welt, Cologne	New museum in new building exposing an old collection		Museum of World Cultures	1996 – 2010
Museum der Kulturen, Basel	Change of name	Museum für Völkerkunde und Schweizerisches Museum für Volkskunde	Museum of Cultures	1996
British Museum, London	Relocation and change of department's name	Museum of Mankind	Department of Africa, Oceania and the Americas	1997 – 2001
Världskulturmuseet, Göteborg	New museum in new building related to National Museum of Ethnography de Stockholm	Göteborg Ethnographic Museum	Museum of World Culture	1999 – 2004
Pitt Rivers Museum, Oxford	Structural renovation			2007 – 2009
Museum der Weltkulturen, Frankfurt	Building extension	Museum für Völkerkunde (until 2001) (Museum of Ethnographie)	Museum of World Cultures	2010 – 2012
Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC), Tervuren	Renovation of permanent exhibition – Building extension	Museum of Congo (until 1960)	Royal Museum for Central Africa	2013-2017
Musée d'Ethnographie de Genève (MEG)	Renovation of permanent exhibition –Building extension	Museum of Ethnography	Museum of Ethnography	Reopened in 2014

WeltMuseum, Vienne	Project renovation, name	of new (Museum Ethnography)	Museum für Völkerkunde of World	2014- 2017
Museo delle Culture, Milano	New museum with old ethnographic collection		Museum of Cultures	2015
Musée d'ethnographie de Neuchâtel	Project renovation	of Museum of Ethnography	Museum Ethnography of	2013- 2017

Projects of renovation of ethnographic museums in Europe⁷¹

Drawing a new museological concept: “meta-ethnographic museums”?

Above all, within the process of renovation, the category of ethnography has often been cancelled or neutralised in the official names of museums. It has been substituted by “world culture” (singular) in Gothenburg, “world cultures” (plural) in Frankfurt and Cologne, and “cultures” in Basel. In Milan, a new museum of cultures (MuDEC) was founded in 2015 from an old ethnographic collection. In Wien, the general term “welt”, meaning “world”, replaced the traditional German word “Völkerkunde”, which means “ethnography”. In Paris, the official label “quai Branly-Jacques Chirac”, from the French President who founded it, replaced *Musée de l'Homme* (Museum of Mankind). It is an important point, which highlights an explicit will to create a distance from the traditional ethnographic approach. The ambiguous categories of “culture(s)”, whether in the singular or in the plural form, “world cultures” or simply “world”, attempt to overcome the traditional dualism of Self/Other assumed within the concept of ethnography⁷².

At the symposium organised in 2013 by the RIME network, which gathered in Oxford the ten most important European ethnographic museums, James Clifford described this situation as “post-ethnographic”. Since the term “ethnography” has been explicitly refused by several European museums, there is a need for a new museological category. Nonetheless, the ambiguous terms of “world cultures”, “world culture”, “world”, “civilisations” or toponymic references do not clearly explain the history of museums, nor the legacy of ethnography as a scientific discipline.

Undeniably, eliminating the term “ethnography” from the official name of museums is an attempt to hide a difficult heritage rather than assume the responsibility of its origins. As interesting counterexamples, the *Musée d'ethnographie de Neuchâtel* and the *Musée d'ethnographie de Genève* decided to keep the category of “ethnography” despite their recent renovation processes. This explicitly underlines the importance of ethnography both as a historical legacy and as an identity maker in museology, even while adopting an innovative and interdisciplinary approach (Gonseth, 2002).

⁷¹ This table is based on my previous research, see Pagani, 2013a, p. 160.

⁷² To analyse the dualism of Self/Other implicit in ethnographic categorizations: de L'Estolle, 2007, Bennett, 1995, p. 76-82.

On the one hand, it is urgent to find a common category for defining this “new paradigm” within the ethnographic museums landscape. On the other hand, in order to adopt a critical and truly reflexive museology, it is fundamental to openly assume the ethnographic legacy. Otherwise, the history of the institution and of the collections would be misunderstood. Definitely, ethnography used to be a key identity-maker of these collections. A possible strategy might be to critically expose the origins of museums and, at the same time, to assume the ethnographic legacy as a discipline. The term *meta-ethnographic*, rather than *post-ethnographic*, museums would be more appropriate within this context⁷³. On the model of “meta-physics”, the Greek prefix “meta” means “beyond” referring to a space distance, rather than “post” which is linked to time distance. Meta-ethnographic museums stem from the post-ethnographic situation and the post-colonial critique, but at the same time intend to go a step further. The prefix “meta” suggests the idea of a critical perspective, which is not divided in a “pre” versus “post” dualism.

Although “meta-ethnographic museums” correspond more to a normative category than a descriptive one, they might be useful theoretical tools to describe these profound changes. Meta-ethnographic museums are museums that critically distance themselves from their ethnographic origin and openly expose their predatory nature. At the same time, they critically discuss the history of their collections and institution, giving voice to the prey they used to capture. Some renovation processes might approach this normative museological category.

Exposing the predatory history of collections

In a few renovation projects, the history of collections and the origins of museums became part of the exhibition path in itself. This is a crucial attempt to show and discuss the predatory nature of museums. In some cases, the renovation project found its *raison d'être* in the willingness to directly address the colonial past of the collections and the institution. This has been the object of the official communication either on the museum's website or in the marketing strategy. Although for the on-going projects it is too early to verify the results concerning the museography or visitors' reactions, it is useful to focus on institutional communication and official statements.

The Tropenmuseum, one of the first colonial museums in Europe, was renovated in 2009 in order to critically rethink its colonial history (van Dartel, 2009). Within the permanent exhibition, the section untitled *Colonial theatre* directly tells the “stories of seven life-size mannequins” from the colonial period (ibid.). Its goal is to show the link between colonial history and museum collections, by creating “one place in the museum where the history of collecting as such would be told” (Legêne, 2009). This enables the museum to perform a critique of its own origins and to make visitors aware of this sensitive heritage.

⁷³ The term “meta-ethnographic” is used with a similar meaning to “meta-colonial”, conceived in 2013 by Antoine Perraud, Emmanuelle Saada, Souleymane Bachir Diagne, Mamadou Diouf, and Jean-François Bayart for Mediapart and the “Centre d'histoire sociale du XX^e siècle” (Paris I-CNRS). Retrieved from http://www.dailymotion.com/video/xrfcnu_que-sont-les-etudes-post-coloniales-1-3_news.

Likewise, the Royal Museum for Central Africa in Tervuren, Belgium⁷⁴, one of the most famous colonial museums in Europe, closed its doors in 2013 for a four-year renovation project. The explicit goal of this renovation, promoted by its director Guido Gryseels, is to invite visitors to a reflexive interpretation of the colonial heritage of the collections and the building, and to closely cooperate with contemporary African diasporas (2012). The renovation project is the result of a collaborative museology between the museum and the RMCA-African Associations Committee since 2003. The official communication of the institution explicitly highlights the need for a critical interpretation of the colonial legacy of the museum. Its website states the following:

Remodelling will not be limited simply to the building and access points, but will extend to the contents of this place of memory, where Belgium's colonial past will be addressed capably and openly. All aspects of the museum will put in perspective. It works with researchers from the African communities in Belgium and will serve as a dynamic platform for research, encounters and dialogue between visitors from different generations and cultures (Royal Museum for Central Africa, 2016).

The main idea of this renovation is to include the history of the building and collections into the exhibition space in itself. Therefore the history of ethnographic collections and the museum might become the object of a critical and meta-historical approach. In this way, the museum might play an ethical role, performing a critical genealogy of the institution. Nonetheless, it is still too early to verify the good intention of the museum's official statements.

Another notable case is the Weltmuseum in Wien, the new name of the traditional Museum für Völkerkunde, which is now closed until 2017 for a renovation project on its permanent exhibition. This renovation is officially justified by the need to address the colonial legacy of the museum. In the official communication from its website, it explains that a future section of the permanent exposition entitled "Shadows of Colonialism" will explicitly question the museum's own history, the origins of its collections, and the stereotypes of other cultures that were created in ethnographic exhibitions. The website states the following:

Our museum also profited from colonial expansion, and some histories of acquisition can be linked to brutal appropriation and colonial authority. As colonies gradually succeeded in fighting for their independence or were released into it after World War II, these developments were not mirrored in ethnographic museums simultaneously. Beloved and seemingly timeless beliefs regarding the "Self" and the "Other" were tentatively questioned after the 1980s. Today, we attempt to face the multitudes of our colonial past. The manner in which we deal with our collections and the people connected to them will reveal who we are today to future generations (WeltMuseum, 2016).

In this case, the renovation process is paralleled by a radical change in the official name of the museum, following the trend of avoiding "ethnography". Nevertheless, the category of "world" is very ambiguous, and does not include European collections that continue

⁷⁴ For a more detailed analysis see Pagani, 2013a, p. 292-299, Bodenstein and Pagani, 2014.

to be exposed in the Austrian Museum of Folk Life and Folk Art (*Museum für Volkskunde*).

Another interesting case is the Museum of World Culture in Gothenburg, Sweden, where a few permanent installations question the ownership of collections and the link between European imperialism and the origins of European museums. The museum does not provide an answer on purpose; rather it intends to force visitors to reflect on their own (Bodenstein & Pagani, 2014).

Despite their differences in size, scope and scale, all these cases share a common point; it is the intention to make visitors aware of the legacy of ethnographic museums. The latter deals with sensitive and political issues related to the predatory activity of museums. In most cases this predatory nature became an object of exhibition or an object of debate in an attempt to recognise the prey that were previously exhibited as hunting trophies.

This is a fundamental opportunity for museums as educational instruments to show visitors the legacy of a difficult heritage. Therefore, through the explicit exhibition of the predatory past of their collecting and storing activities, some renovated ethnographic museums can really operate a Foucauldian genealogy. Their critical and reflexive approach can in fact produce an ethical critique of their own history, becoming a powerful pedagogical instrument.

Concluding remarks

To conclude, some of these renovation projects aim at sharing with visitors the legacy of their colonial past, the origins of their collections, and the history of the institutions. Within this context, ethnographic museums can play an ethical role performing a critique of their own historical foundations, to the extent of Lord's interpretation.

This metamorphosis experienced by ethnographic museums in Europe is far from being completed. As a consequence, it is too early to draw final conclusions. Nonetheless, it is already possible to argue about the emergence of a "new paradigm" in the European museum landscape. Ethnography as a museological category needs to be updated; it is therefore important for museological debate to explore new possibilities of definition.

Starting from a "meta-ethnographic" definition – although as a normative model – the role of ethnographic museums should be reconsidered. Their predatory nature, thanks to critical and reflexive museology, can become an object of exhibition, debate and gathering. This is an important occasion for ethnographic museums to perform a Foucauldian genealogy of their own origins, a constructive auto-critique that can make visitors aware of this "shared intangible heritage of humanity", which is our common history.

This would show that every history is relative and contingent. The *meta-historical* perspective adopted by some museums – if openly and pedagogically exhibited – can become part of their own contemporary heritage. Exposing critically the predatory nature of their collections would allow voice to be given to the prey that were silenced and objectivised in the past. They could play an ethical role, sharing and building with visitors a common memory of humanity. In this way, the knowledge and intangible heritage produced by this

reflexive museology would become part of a shared *meta-heritage* helping future visitors to understand our time.

During this process, museums are likely to capture new prey because it is part of their very nature. Nevertheless, by exposing the history of their collections and origins, they can offer some visibility to the silenced prey captured in the past.

References:

- Alivizatou, M. (2006). Museums and Intangible Heritage: The Dynamics of an 'Unconventional' Relationship. *Papers from the Institute of Archaeology*, 17, 47–57. DOI: <http://doi.org/10.5334/pia.268>
- Ames, M. (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*. Vancouver-Toronto: UBC Press.
- Appadurai, A. (2002). Cultural Diversity: A Conceptual Platform. In Stenou, K. *UNESCO Declaration on Cultural Diversity*. Paris: UNESCO/Cultural Diversity Series, 1.
- Appiah, K.A. (2006). *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*, New York: W. W. Norton & Company.
- Barkan, E. (2001). *The Guilt of Nations: Restitution and Negotiating Historical Injustices*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London & New York: Routledge.
- Bennett, T. (2006). Exhibition, Difference and the Logic of Culture. In Karp, I., Kratz, C. A., Szwaja, L. & Ybarra-Frausto, T. (Eds.). *Museums Frictions. Public Cultures/Global Transformations*. (pp. 46-69). Durham: Duke University Press.
- Bodenstein, F., & Pagani, C. (2014). Decolonising National Museums of Ethnography in Europe: Exposing and Reshaping Colonial Heritage (2000-2012). In Chambers, I. et al. (Eds.). *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History*. (pp. 39-50). London: Ashgate Publishing.
- Bodo, S., Gibbs, K., & Sani, M. (Eds.) (2009). *MAP for ID. Museums as places for intercultural dialogue: selected practices from Europe*. The MAP for ID Group. Retrieved from: http://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/service/Handbook_MAPforID_EN.pdf
- Bortolotto, C. (Ed.), (2011). *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris: Éditions de la maison des sciences de l'Homme.
- Clair, J. (2007). *Malaise dans les musées*. Paris: Flammarion.
- Clifford, J. (2013). "May you live in interesting times": The Ethnographic Museum Today. In *The Future of Ethnographic Museums*. Conference RIME, 19/7/2013, Keble College, Oxford.
- Cuno, J. (2008). *Who Owns Antiquity? Museums and the Battle over our Ancient Heritage*. Princeton: Princeton University Press.
- Dartel, D. van (Ed.). (2009). *Tropenmuseum for a change! Present between past and future. A symposium report*. Amsterdam: KIT Publishers, Tropenmuseum Bulletin, 391.
- Dias, N. (2002). Une place au Louvre. In Gonseth, M-O. et al. (Eds.), *op. cit.*, 15-30.
- Foucault, M. (1998). Different Spaces. In Foucault, M. *Essential Works of Foucault 1954-1984*. (vol. 2, pp. 175-85). London: Penguin.
- Galla, A. (1997). Indigenous peoples, museums and ethics. In Edson, G. (Ed.) *Museum Ethics*. (pp. 142-155). London: Routledge.
- Golding, V., & Modest, W. (Eds.). (2013). *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*. London: Bloomsbury Academic.
- Gonseth M-O., Hainard, J., & Kaehr, R. (Eds.), (2002). *Le musée cannibale*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- Grinell, K., Pagani, C. (2013). National Museum of World Culture. Interview with Klas Grinell. In Basso Peressut, L., Lanz, F. & Postiglione, G. (Eds.). *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*. (vol. 1, p. 207-218). Milano: MeLa Book Series – Politecnico, 3 vol.

- Gryseels, G. (2012). The Renovation of the Royal Museum for Central Africa. In *Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography?* RIME International Conference, 18-20/4/2012, Rome.
- ICOM, (2002). *ICOM Shanghai Charter: Museums, intangible heritage and globalisation*. Retrieved from: www.icom.museum
- Kowalsky, W. (2005). Types of Claims for Recovery of Lost Cultural Property. *Museum International*, 4/228, 57, Paris: ICOM.
- Kymlicka, W. (2007). *Multicultural Odysseys. Navigating the New International Politics of Diversity*. Oxford: Oxford University Press.
- L'Estoile, B. de (2007). L'oubli de l'héritage colonial. *Le Débat*. 147, 91-98.
- Jamin, J. (1998). Faut-il brûler les musées d'ethnographie ? *Gradhiva*. 24, 65-69.
- Lattanzi, V. & Cossa, E. (2008 Autumn/Winter). Intervista a Anne-Marie Bouttiaux. *Antropologia museale*. 20/21, 8-15.
- Lattanzi, V. & Brenna, M. (2013). [S]oggetti Migranti. Interview with Vito Lattanzi. In Basso Peressut, L., Lanz, F. & Postiglione, G. (Eds.) *European Museums in the 21st Century: op. cit.*, (vol. 1, p. 219-232).
- Lebovics, H. (2007). Two Paths Toward Post-coloniality: The National Museum of the American Indian in Washington and the Musée du Quai Branly in Paris. *Cahiers Parisiens*. (vol. 3, p. 887-895). Paris: The University of Chicago.
- Legêne, S. (2009). Refurbishment: The Tropenmuseum for a change. In Dartel, D. van (Ed.). *Tropenmuseum for a change!*, op. cit., 12-20.
- Lonetree, A. & Cobb, A.J. (Eds.). (2008). *The National Museum of the American Indian Critical Conversations*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Lord, B. (2006). Foucault's museum: difference, representation and genealogy. *Museum and society*. March, 4, 1, 1-14.
- Mazé, C., Poulard, F., & Ventura, C. (Eds.). (2013). *Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*. Paris: Éditions du Chts.
- Mauzé, M. & Rostkowski, J. (2007). La fin des musées d'ethnographie? Peuples autochtones et nouvelles perspectives muséales. *Le Débat*. 147, 80-90.
- Museum International* (2005). Protection and Restitution, 57, 4. Paris: ICOM.
- Pagani, C. (2013a). Museums of Ethnography and Museums of Culture(s). In Basso Peressut, L., Lanz, F. & Postiglione, G. (Eds.) *European Museums in the 21st Century, op. cit.* (vol. 1, p. 149-171, p. 207-217, p. 242-249, p. 258-269, p. 292-299).
- Pagani, C. (2013b). La "voce indiana" in Campidoglio: una lettura politica della fondazione del National Museum of the American Indian. *Passato e Presente. Rivista di storia contemporanea*, Franco Angeli Edizioni, 89, 82-101.
- Phillips, R. (2008). Inside Out and Outside In: Re-presenting the Native North America at the Canadian Museum of Civilization and the National Museum of the American Indian. In Lonetree, A. & Cobb, A. J. (Eds.). *The National Museum of the American Indian Critical Conversations*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Pinna, G. (2003). Intangible Heritage and Museums. *ICOM News* 56/4, 3.
- Prott, L. (2009). (Eds.) *Witnesses to History. A Compendium of documents and writings on the return of cultural objects*. Paris: UNESCO.
- Richert, P. (2009, 23/9). Report n. 482, French Senate. Retrieved from: <http://www.senat.fr/>
- Royal Museum for Central Africa, (2016). *Renovation*. Retrieved from: <http://www.africamuseum.be/renovation/>
- Sandahal, J. (2005). Living Entities. In National Museum of the American Indian (Ed.). *The Native Universe and Museums in the Twenty-first Century: The Significance of the National Museum of the American Indian*, (p. 27-38). Washington and New York: NMAI Editions.
- Simspon, M. (2009). Museums and restorative justice: heritage, repatriation and cultural education. *Museum International*, 61, 121-129. Paris: ICOM.
- UN, (2007). *United Nations Declaration on the Rights of Indigenous People*. Retrieved from: <http://www.un.org/>

UNESCO, (2001). *Universal Declaration on Cultural Diversity*. Retrieved from: <http://www.unesco.org/>
UNESCO, (2003). *UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Retrieved from: <http://www.unesco.org/>
WeltMuseum, (2016). Retrieved from: <http://www.weltmuseumwien.at/en/>

Abstract

Since the late 80s ethnographic and world culture(s) museums have been criticized for their predatory and cannibalistic nature. This has led to “a new post-colonial museology” or a “post-ethnographic” era. Consequently, new institutional strategies have been adopted across Europe and Western countries in order to go beyond the ethnographic approach. These structural transformations aim at eliminating or, on the contrary, critically exposing the predatory history of collections. European institutions and international organisations such as UNESCO and ICOM, through the development of international norms on cultural diversity and on the return of cultural property, have played a fundamental role in influencing museum policies. Following an interdisciplinary approach and through case studies in Europe, this article analyses different institutional strategies for a reflexive museology and suggests a new museological category for ethnographic museums.

Keywords: ethnographic museums, post-colonial, UNESCO, ICOM, restitution of cultural objects, repatriation.

Résumé

À partir de la fin des années 1980, les musées d'ethnographie et de(s) culture(s) du monde ont été l'objet de critiques concernant leur nature prédatrice et cannibale ayant amené à une « muséologie postcoloniale » et à une ère « post-ethnographique ». Par conséquent, afin de dépasser l'approche ethnographique, de nouvelles stratégies institutionnelles ont été adoptées en Europe et dans les pays occidentaux. Ces transformations structurelles visent à éliminer ou au contraire à exposer de manière critique l'histoire prédatrice des collections. Les institutions européennes et les agences internationales comme l'UNESCO et l'ICOM, à travers le développement de normes internationales sur la diversité culturelle et sur le retour de biens culturels, ont joué un rôle clé ayant influencé les politiques muséales. En suivant une approche interdisciplinaire et à travers des études de cas en Europe, cet article analyse différentes stratégies institutionnelles pour une muséologie réflexive et suggère une nouvelle catégorie muséologique pour les musées d'ethnographie.

Mots-clés : musées d'ethnographie, postcolonial, UNESCO, ICOM, restitution des objets culturels, rapatriement.

Légitimer la prédation ? Entre colonialisme et approche multiculturelle des collections ethnographiques

Fabien Van Geert

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 – Paris, France
Universitat de Barcelona – Barcelone, Espagne

Prédation, nom féminin : « Mode de nutrition très répandu dans le monde animal et qui consiste à s'emparer d'une proie (animale ou végétale) pour la dévorer et se nourrir de sa substance. »
Larousse (2016)

La naissance des collections extraeuropéennes et la crise du musée ethnologique

Analysées sous la métaphore de la prédation, les pratiques muséales entretiendraient de nombreux liens avec le monde animal, menées par un instinct insatiable pour de nouvelles proies en vue de s'en nourrir. Le musée aurait sans cesse besoin de collections pour vivre et pour croître, afin d'être « au service de la société et de son développement », tel que le recommande le Conseil international des musées (ICOM) dans ses statuts (Mairesse, 2002, p. 13). Pour satisfaire ce besoin interne, cet instinct institutionnel, il achète, il reçoit, il récupère. Éthique oblige, il ne détourne, voire ne vole plus. Le musée se ferait le miroir du système capitaliste/moderne pour lequel et dans lequel il est né. S'il ne grandit pas, il meurt.

Cette pratique prédatrice se retrouve dès la naissance même des musées. Les premières campagnes de prédation remontent au XVI^e siècle, à la suite du triomphe du « *cogito ergo sum* » et de la révolution copernicienne, qui fit du monde un univers anthropocentré, en donnant par là même naissance aux premiers embryons du musée moderne. Le principal objectif de ces musées, alors qualifiés de cabinets de curiosités ou de cabinets des merveilles, fut l'accumulation d'objets de tous types en vue de recréer un « microcosme du monde », lieu d'émerveillement, de contemplation et de méditation (Schaer, 1993, p. 22). Cette pratique visait à mettre en valeur le prestige social, économique et donc politique des collectionneurs exposant au sein de leur cabinet les objets les plus prestigieux et curieux venant des coins les plus reculés du monde connu. La forme du musée prédateur ne pouvait ainsi être que celle d'une accumulation, d'une « muséologie d'objets » (Davallon, 1999, p. 246), dont la modalité de fonctionnement est marquée par la rencontre du visiteur avec l'objet, unité élémentaire de ce type de pratique, ici portée à son paroxysme, où la richesse du cabinet (et de son créateur) réside dans l'accumulation des collections, de leur hétérogénéité et de leur rareté.

Après une longue phase d'accumulation de collections, les musées durent cependant développer des politiques d'acquisition de plus en plus ciblées, tout en se départementalisant et en se spécialisant à la fin du XIX^e et au cours de la première moitié du XX^e siècle. S'ouvrant de plus en plus vers la population et les visiteurs, ces derniers devinrent également de plus en plus critiques par rapport à leur

histoire et à leurs collections. Au sein de ce processus, et alors que l'ensemble des musées suivrait une logique semblable en termes d'accumulation des collections du fait d'un lien commun au « fait muséal », certains types d'institutions, plus que d'autres, furent particulièrement critiquées socialement. C'est tout particulièrement le cas du musée ethnologique européen, objet de cet article, dont la légitimité éthique et morale cessa de fonctionner à partir de la seconde moitié du XX^e siècle. Dans ce contexte, ses pratiques d'acquisition, notamment, furent profondément rejetées à la fois socialement, scientifiquement et politiquement. À partir des années 1970, et selon une chronologie différente selon le développement de ces critiques propres à chaque contexte géographique, la plupart de ces institutions entrèrent alors dans une profonde crise de sens à la fois institutionnelle, scientifique, mais aussi politique.

Cette remise en cause particulièrement vive du musée ethnologique, sur lequel se concentra une grande partie de ces critiques, doit se comprendre par rapport à la combinaison de facteurs aussi bien externes qu'internes à ces institutions. Premièrement, au sein même de ces musées, mais aussi de l'ensemble des institutions ethnologiques, les nouveaux intérêts des anthropologues pour de nouvelles thématiques qui ne pouvaient être illustrées par les collections – notamment le structuralisme dans le contexte de l'anthropologie sociale ou les recherches cognitives et symboliques dans le cas de l'anthropologie culturelle – firent perdre l'intérêt pour la culture matérielle conservée par ces institutions. Ne se faisant plus le miroir de leurs recherches, les anthropologues abandonnèrent ces institutions pour se concentrer sur la sphère universitaire en tant que lieu de création de savoirs (Sturtevant, 1969, p. 624). Dès 1958, Lévi-Strauss prédisait ainsi le déclin muséologique de l'anthropologie comportementale en indiquant que la

mission de conservatoire d'objets est susceptible de se prolonger, non de se développer, moins encore de se renouveler. Mais s'il est de plus en plus difficile de recueillir des arcs et des flèches, des tambours et des colliers, des paniers et des statues de divinités, il devient par contre de plus en plus facile d'étudier, de façon systématique, des langues, des croyances, des attitudes et des personnalités (Lévi-Strauss, 1958, p.414).

Deuxièmement, dans le contexte de la décolonisation, une profonde autocritique va naître au sein de la discipline anthropologique, bien que sans doute déjà présente implicitement en France dès au moins les années 1930, quant à son rôle dans la justification scientifique des rapports de force coloniaux (Copans, 1975, p. 7). Au sein de la volonté déconstructiviste des sciences sociales occidentales au cours des années 1970 et 1980, les anthropologues développèrent en effet un regard épistémologique extrêmement critique sur les pratiques, l'histoire, ainsi que la méthodologie de leur discipline, ouvrant cette dernière à ce qui fut qualifié de postmodernité. Ces critiques furent en outre redoublées par le développement contemporain des études culturelles (avec des auteurs tels qu'Edward Saïd ou Stuart Hall), dont l'approche des représentations et des constructions culturelles hégémoniques en lien avec le pouvoir, notamment colonial, au sein de l'art et de la littérature, entretiendra de nombreux liens avec l'anthropologie. Cette dernière entamait en effet alors également un « virage littéraire », notamment après Geertz (1973), définissant la pratique ethnographique d'interprétation, voire d'écriture des cultures (Clifford, 1986, p. 2).

La combinaison de ces deux facteurs eut pour principale conséquence le développement d'une nouvelle lecture du rôle du musée ethnographique, notamment en termes de représentation du monde mais aussi d'acquisition des collections. Au cours des années 1980 et 1990, certains anthropologues intéressés par les musées en tant que sujets d'étude développèrent une révision critique de l'histoire et des pratiques de ces institutions (Bouquet, 2001, p. 1). Fortement influencés par les différents courants de pensée postcoloniaux, ces chercheurs en qualifièrent les politiques d'acquisition de collections comme accumulatives et illustratrices de la construction coloniale du monde légitimée par la pratique ethnologique, où des observateurs extérieurs signalent des différences et des similitudes entre les êtres humains (Stocking, 1985, p. 4). En effet, la volonté de cette science en construction de constituer les « archives totales de l'humanité » (De L'Estoile, 2008, p. 665-666), tel que souhaité notamment par Griaule avant son départ, en 1931, pour la mission Dakar-Djibouti, constitua l'une des bases scientifiques et méthodologiques de l'expédition, dont les acquisitions seront exposées au futur musée de l'Homme parisien. À son image, les ethnologues européens multiplièrent la recherche de collections matérielles sur le terrain, principalement dans les colonies, selon le principe méthodologique de « l'objet-témoin » (Gabus, 1965, p. 41), conçu comme « pièce à conviction » d'un « fait social total », cher à Marcel Mauss, ou comme « échantillon de civilisation » des cultures les ayant produits (Jamin, 1996, p. 18), dont l'accumulation « pourra procéder à des généralisations et à l'établissement de lois » (Griaule, 1957, p. 4).

Enfin, outre cette relecture du rôle du musée en tant que représentant d'une vision moderne et coloniale du monde, dans les contextes présentant des populations autochtones, notamment en Amérique du Nord et en Océanie et plus tardivement en Amérique latine, les critiques aux musées exposant des collections ethnographiques furent un peu différentes. Dans un contexte d'affirmation des demandes sociales, politiques et économiques des populations autochtones et d'autres minorités culturelles et ethniques, les critiques aux musées portèrent ici plus particulièrement sur les modalités ethnocentrées dans leur représentation au sein des institutions publiques (Lavine & Karp, 1991, p. 1), sur les liens à établir entre les musées et ces populations (Simpson, 1996, p. 3), tout en développant une profonde réflexion sur la question de la possession et de la propriété des collections ethnographiques (Stocking, 1985, p. 11).

Le musée « post-ethnologique » ou la recherche d'une nouvelle légitimité

Parallèlement à la crise de ces musées, certains trouvèrent cependant assez rapidement de nouvelles légitimités. Ce sera le cas de ceux jadis fortement touchés par la propagande coloniale et qui se réinventèrent dès les années 1970 en devenant des vitrines des politiques d'aide au développement, puis progressivement au développement durable. Ce fut par exemple le cas du musée des Tropiques d'Amsterdam (*Tropenmuseum*) au sein de l'Institut royal des Tropiques. À la suite du processus d'indépendance précoce de l'actuelle Indonésie, en 1945, l'institution abandonna le nom de Musée colonial puis celui de musée de l'Inde (*Indisch Museum*) pour trouver sa dénomination actuelle, en se centrant sur l'ensemble des régions tropicales du monde, en passant de la tutelle du ministère

des Colonies à celle du ministère des Affaires extérieures. Dans ce contexte, les luttes du tiers-monde furent tout particulièrement mises en avant, bien dans l'esprit du temps des années 1970, les muséologues se voulant d'une certaine manière les acteurs, voire les activistes vecteurs de changements dans ces régions du monde.

C'est cependant surtout l'évolution des filtres occidentaux d'interprétation du monde qui redonna progressivement un sens à ces musées ainsi qu'à leurs collections. À la suite du « tournant culturel » qui marqua les sciences sociales à partir des années 1970, la structuration des sociétés occidentales ne sera plus interprétée comme déterminée par les rapports de production, mais plutôt par des rapports culturels (Parsanoglou, 2004, p. 6). Dans ce contexte, selon Green, on serait passés d'un « discours où une notion de classe, même contestée, était centrale, à un discours davantage ethnicisé. Au fur et à mesure que le concept de classe s'émiette, on cherche ailleurs les identités sociales » (Green, 1995, p. 176). Dans l'ensemble des sociétés occidentales de l'époque, la principale conséquence de ce « tournant » fut le développement au cours des années 1980, et surtout 1990, d'une profonde réflexion, tant intellectuelle que médiatique, sur la nature multiculturelle des sociétés, impliquant un besoin ou non de sa reconnaissance en tant que garant démocratique des libertés (Taylor, 1994, p. 13). En Europe, cette réflexion porta tout particulièrement sur la question des immigrés, sur ceux qui étaient jusque-là perçus comme des « travailleurs étrangers » et qui étaient censés rentrer dans leur pays d'origine une fois leur labeur effectué. Ces derniers, désormais perçus comme « immigrés », feront dès lors l'objet de politiques « d'intégration » en vue de garantir un « vivre-ensemble », tout en développant le besoin de nouvelles narrations sur les passé et présent nationaux (Hall, 1993, p. 356-357).

Pour ce faire, le rôle des musées, depuis toujours lié à la création des identités (Macdonald, 1996, p. 9), fut perçu comme celui d'encourager l'acceptation de la diversité culturelle. En effet, il fut considéré que ces institutions possédaient un rôle majeur dans la construction d'une nouvelle identité multiculturelle, tolérante envers la diversité culturelle (Watson, 2007, p. 6). Dans ce contexte, les anciens musées ethnologiques européens, dont les collections étaient traditionnellement liées aux relations entre « l'ici » et le « là-bas », vont progressivement se renouveler (Mazé, Poulard et Ventura, 2013, p. 9-10), en se transformant notamment en vitrine de la diversité culturelle des villes européennes. Aux Pays-Bas, l'un des premiers pays européens à mettre en place des politiques multiculturelles, le musée des Tropiques d'Amsterdam se fit le lieu d'exposition aux populations locales des particularités culturelles de ces nouveaux venus, en vue de favoriser une connaissance mutuelle, tout en se faisant l'un des lieux privilégiés des politiques « d'intégration » des populations (Shatanawi, 2012, p. 71). Parallèlement à ces expositions, afin de « documenter » la vie des immigrés, le théâtre du Souterrain (*Soeterijntheater*), inauguré en 1975, devenu théâtre des Tropiques (*Tropentheatre*), sera un haut lieu du théâtre « ethnique », attirant de nombreux spectateurs issus des différentes communautés culturelles résidant dans la capitale néerlandaise (Muskens, 2010, p. 70). « Connais ton voisin pour te connaître toi-même », tel serait l'adage de cette perspective.

En France, où les réflexions sur le « que faire » de l'immigration se développèrent dès les années 1970-1980, le musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie de Paris se tourna également

progressivement vers les nouvelles générations nées de parents immigrés en utilisant le musée comme conservateur de leurs racines culturelles alors non reconnues par la politique républicaine d'intégration. Dès 1985, des activités y furent mises en place par l'Association pour le développement des échanges interculturels au musée des Arts d'Afrique et d'Océanie (ADEIAO), au cours desquelles, selon Kleiber-Schwartz,

des enfants de toutes origines découvrent en même temps les collections du musée et la signification de ces œuvres qui ne peuvent parler d'elles-mêmes ; pour les jeunes d'origine immigrée, dont elles sont le patrimoine naturel, elles constituent un point de repère et d'identification (Kleiber-Schwartz, 1992, p. 138).

Certains musées iront même plus loin en se renouvelant ou en développant de nouvelles salles d'exposition. En Angleterre, la nouvelle Galerie 33 du Birmingham Museum and Art Gallery fut ainsi inaugurée en 1991 autour de la présentation d'objets appartenant aux minorités culturelles de la ville afin d'en développer l'identité multiculturelle, où la diversité culturelle serait présente, reconnue et valorisée (Wingfield, 2006, p. 49). En 1995, ce fut également le cas du projet de réforme du musée d'ethnographie de Genève, appelé « L'Esplanade des mondes ». Au-delà de l'amélioration de l'exposition des collections du musée genevois, cette rénovation souhaitait prendre une signification majeure dans cette cité marquée par une ouverture au monde symbolisée par la présence des organisations internationales, en tentant de « métisser » les collections du musée « dans une Genève multiculturelle reliée aux patrimoines de tous les ressortissants » (Crettaz, Gros & Delecraz, 2000, p. 50).

Outre ces premiers exemples de « muséalisation du multiculturalisme » (Van Geert, 2016, p. 27-28), cette rénovation des musées ethnologiques se développa surtout en Europe à la fin des années 1990 et au début des années 2000, sous l'influence des institutions internationales, dont l'UNESCO (Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture), et leur volonté de promouvoir la diversité culturelle et le dialogue interculturel. Dans ce cadre, les anciens musées ethnologiques connurent un nouvel élan dans la plupart des capitales européennes, en tentant de se convertir en partenaires et médiateurs privilégiés du « dialogue des cultures » et du respect des diversités (Bouttiaux, 2008, p. 21). Ces derniers se renouvelèrent alors plus ou moins en profondeur, sous de nouvelles appellations, notamment celle de « musée des cultures du monde », dans des bâtiments souvent construits par des architectes stars, afin de présenter les collections des anciens musées ethnologiques sous un nouveau jour. L'adjectif « ethnologique » disparut ainsi souvent symboliquement du nom de la grande majorité de ces nouvelles institutions en vue de signifier leurs nouvelles attitudes. Ainsi, en 2004, le musée de la Culture mondiale de Göteborg fut inauguré à partir des collections du Musée municipal d'ethnologie pour traiter de la globalisation et de ses effets en Suède, tout particulièrement de l'immigration, en vue de développer des valeurs cosmopolites parmi la jeunesse suédoise (Lagerkvist, 2008, p. 92). En 2006, le musée du quai Branly est inauguré par Jacques Chirac, afin de « faire dialoguer les cultures ». Enfin, en 2011, le musée MAS, Museum aan de stroom (Musée au bord du fleuve), est inauguré à Anvers pour faire « découvrir Anvers dans le monde, et le monde au cœur d'Anvers » (Heylen, 2011, p. 4).

Influencées par le nouvel agenda politique international, en tant que symboles d'une nouvelle « modernité » des villes et pays les accueillant, ces rénovations présentent une série de points communs dans la mise en place de discours muséologiques visant à promouvoir une image positive de la diversité culturelle. Le principal sera la tentative de déconstruire la perspective coloniale du monde que leurs ancêtres avaient contribué à créer, en traitant de leur histoire coloniale, mais aussi de leurs pratiques expositives et d'acquisition des collections, nouveaux terrains de recherche de nombreux muséologues et universitaires au cours des années 2000. Pour ce faire, ces musées développeront également de nouvelles pratiques méthodologiques, en favorisant la participation des « communautés sources » (Peers & Brown, 2003, p. 1) afin de faire de ces musées des « zones de contact » qui permettraient de dépasser les relations de pouvoir colonial dans l'interprétation des collections (Clifford, 1997, p. 188). En Europe, cette mise en place d'une muséologie « participative » avec les « communautés sources » se fera tout particulièrement en lien avec les « diasporas » ou « les populations immigrées », selon les terminologies nationales, converties en représentants du multiculturalisme et garants d'une certaine représentativité au niveau muséologique de la diversité culturelle présente sur le continent. De la sorte, cette pratique serait l'interprétation européenne des questionnements nord-américains et océaniques quant à la représentativité des minorités au sein des musées tels qu'analysés précédemment.

D'un point de vue muséologique, cette déconstruction correspondrait globalement à trois grandes stratégies, non exclusives les unes des autres, parfois développées au sein d'une même institution, voire d'une même exposition (Van Geert, 2015, p. 48). De manière schématique, la première, proche des perspectives mises en place par les musées de société, consisterait en l'exploration des relations entretenues par les cultures du monde, tant dans le passé que dans le présent, en les mettant en contact au sein des vitrines, et en intégrant souvent plus ou moins explicitement la question de l'immigration en Europe.

La seconde stratégie consisterait en une présentation esthétique, voire artistique, des collections afin d'insister sur la diversité des conceptions formelles et de mettre en valeur la richesse culturelle des groupes les ayant produites. Largement critiquée dans un premier temps par les anthropologues pour sa vision ethnocentriste de la définition même des critères de beauté sur lesquels se base l'exposition des objets, cette pratique donnera également progressivement lieu à des « cannibalismes interdisciplinaires » entre l'art et l'anthropologie (voir à ce propos Dufrêne & Taylor, 2009). Certaines institutions telles que le musée du quai Branly, par ailleurs durement touché par ces critiques lors de son inauguration, développeront ainsi une optique proche de l'anthropologie de l'art, dont Franz Boas avait déjà posé les premières pierres au début du XX^e siècle lors de sa pratique muséologique au Musée d'histoire naturelle de New York (Ames, 1992, p. 53).

Enfin, la troisième stratégie, réflexive et déconstructiviste, viserait à proposer une approche historique et réflexive sur les collections des musées afin de rendre compte de leur contexte et de leur méthode d'acquisition en lien avec leurs pratiques « prédatrices ». Ce type de pratique, qui constituerait le pendant muséographique de l'histoire culturelle des musées et des études de la patrimonialisation qui se développeront à la même époque au sein des sciences sociales,

donna lieu à de véritables parcours alternatifs au sein des collections, des expositions, et à l'aménagement de « salles historiques » au sein de certaines institutions. Dans le monde francophone, notons tout particulièrement le cas précoce et influent du musée d'ethnographie de Neuchâtel, lié à l'Institut d'ethnologie de l'Université neuchâteloise, en tant que partie d'une pratique qualifiée par le directeur d'alors de « muséologie de la rupture » (Jelmini & Hainard, 1986, p. 274) visant à désacraliser la relation existante au sein des musées entre l'objet et le visiteur afin de développer le regard critique de ce dernier. Selon cette approche, dans une exposition devenue emblématique, le musée proposa une réflexion portant sur la « pratique cannibale » propre à ces institutions, qui consisterait à « ingérer l'autre symboliquement dans un contexte plus global de refus de l'altérité ». Dans ce contexte, les musées d'ethnographie offriraient un « espace pour l'ingestion de l'autre et un simulacre d'ouverture à l'altérité en laissant penser que ce autre devenu même est enfin assimilable » (GHK, 2002, p. 13). En Grande-Bretagne, une réflexion similaire se développa au cours des années 1990 au musée ethnologique de Brighton dans le cadre du projet « Cultures Project » mis en place lors d'un cours de muséologie critique de l'université du Sussex. Sous l'égide d'Anthony Shelton, une profonde réflexion se développa au sein des expositions afin de rappeler, dans un langage muséographique, le fait que les connaissances proposées par le musée constituaient des constructions culturelles tandis que les bases mêmes des pratiques muséales auraient leurs origines dans le discours rationalisant de l'académie (Shelton, 2001, p. 154). Selon ces logiques, depuis maintes fois répliquées dans d'autres institutions, l'une des pratiques constitutives du musée serait de décontextualiser les objets avant de les recontextualiser selon les intérêts politiques et sociaux du moment, le « savoir » ethnologique et scientifique se substituant ici aux valeurs intrinsèques des collections. S'emparer de collections, ici extraeuropéennes, pour s'en nourrir, il faut avouer que les parallèles entre la pratique muséale et la prédation animale sont frappants.

Grâce à ces méthodologies et ces pratiques muséologiques déconstructivistes, les rénovations des musées ethnologiques retrouvèrent un sens « social », pouvant dès lors s'ouvrir sur de nouvelles logiques de collections liées à cette nouvelle légitimité. Face à ce constat, il convient cependant de se demander dans quelle mesure ce musée « post-ethnologique » aurait dépassé l'instinct prédateur de son ancêtre ? Serait-il moins prédateur que son prédécesseur, avec lequel il tenta de rompre toute relation de continuité au sein de ses espaces d'exposition et de sa dénomination ? Ou, au contraire, cette nouvelle légitimité lui a-t-elle permis de valider ses pratiques prédatrices désormais acceptées, au service de la cohésion sociale ? Le prédateur serait mort, vive le prédateur ?

De nouvelles pratiques multiculturelles de prédation ?

Au sein de leur processus de rénovation, les anciens musées ethnologiques vont développer de nouvelles pratiques d'acquisition de collections, parallèlement à leur regain de légitimité. Ainsi, dès les années 1970-1980, s'étant réorientés vers la présentation du « tiers-monde », les musées ethnologiques acquièrent progressivement de nouvelles collections, radicalement différentes de celles « chassées » jusqu'alors, en s'intéressant tout particulièrement aux collections censées représenter les particularités et les

problématiques de cette région du monde. Au cours des années 1990, au sein des rénovations des musées ethnologiques en vitrines de la diversité culturelle locale, de nouvelles collections furent également acquises en vue d'illustrer ces « autres » vivant désormais parmi « nous ». L'idée était ainsi qu'il n'était désormais plus possible de représenter « l'autre » distant au travers des anciennes collections, car, au sein de ces musées, « nous nous exposons nous-mêmes, cet ensemble de citoyens multiculturels qui peuplent les villes » (Arrieta, Fernandez de Paz & Roigé, 2008, p. 11).

Ce sera cependant surtout au cours des années 2000, lors d'un véritable « deuxième âge d'or de ces musées » et de la mise en place des différentes stratégies de décolonisation, que de nouvelles politiques d'acquisition à grande échelle se développèrent au sein de ces institutions. Alors que les « terrains de chasse » furent « réglementés » depuis la décolonisation, les objets ne seront désormais plus extraits de leur contexte culturel d'origine mais seront plutôt acquis par le biais du marché ou au sein même du quartier où est situé le musée, au travers de processus d'acquisition d'objets quotidiens des populations multiculturelles.

Outre le renversement géopolitique mondial rendant difficile la « prédation » légale dans des « réserves patrimoniales », ce changement de lieu d'acquisition des objets est également surtout lié aux nouvelles natures des collections recherchées. Par leur volonté de déconstruction de l'image des « autres », les nouvelles collections seront résolument contemporaines, suivant par là même le chemin ouvert par les musées du « tiers-monde ». Au sein de ce processus, les interprétations des nouveaux objets acquis se baseront essentiellement sur l'idée d'hybridation, du caractère « fluide » des cultures, thème central de l'œuvre de Bauman (1998), ou de « connexions transnationales » entre le local et le global (Hannerz, 1997, p. 18-19), impliquant souvent une « indigénisation de la modernité » (Sahlins, 2000, p. 271).

Au sein de leur recherche de collections marquant les contacts interculturels, les anciens musées ethnologiques vont donc tout naturellement se tourner vers « l'art contemporain global » (Shatanawi, 2009, p. 369), exposé tout particulièrement dans les musées d'art contemporain alors également influencés par le discours multiculturel, rendant d'une certaine manière floues les limites entre ces deux institutions. En effet, l'une des premières reconnaissances officielles de cet « art global » se fit, en Europe, dans le cadre de l'exposition *Les Magiciens de la terre*, tenue à Beaubourg en 1989, à la suite de laquelle ces créations artistiques seront acquises par un grand nombre de musées et de galeries, tout en étant exposées lors de festivals internationaux d'art contemporain. Ce sera par exemple le cas de Africa 95, organisé en Grande-Bretagne au cours de l'année 1995 sous la tutelle de l'Académie royale des arts (Royal Academy of Arts), et dont le but était de mettre en valeur la création africaine contemporaine à partir de photographies, de théâtre, de cinéma, de littérature, de musique et de différentes formes d'art. Ce processus d'acquisition de nouvelles collections ouvrit de la sorte un marché pour ce nouveau type d'art, qui en rétro-alimenta la demande. Ces collections, créées à partir des intérêts des musées européens, s'adaptent donc d'une certaine manière aux modes d'acquisition, les « proies » étant désormais créées et adaptées aux goûts des prédateurs, sans que

ces derniers aient à chasser. Une espèce de fast-food muséologique.

À partir de ces nouvelles acquisitions, certaines institutions tentèrent également de créer un dialogue avec les anciennes collections issues de l'époque coloniale. Cette pratique visera ainsi à donner à certains « objets-témoins » ethnographiques un nouveau sens multiculturel à partir duquel les nouvelles collections dialogueront, souvent au profit de ces dernières. Dans certains cas, ce dialogue entre collections ethnographiques et « art contemporain global » se fera au travers de résidences d'artistes extraeuropéens, dont les œuvres seront exposées au sein du musée en offrant une réflexion critique sur l'histoire de l'institution ou de ses collections, selon une approche de « muséologie praxéologique » (Shelton, 2001, p. 147), qui fait en quelque sorte de l'artiste le « commissaire » de l'exposition.

Outre la nouveauté apparente de ce type de pratique, il semblerait cependant que ces nouvelles campagnes d'acquisition ne fassent que transformer la pratique « cannibale » de ces institutions à partir de la réflexion multiculturelle. En effet, alors que les musées ethnologiques tentaient d'acquérir des « objets-témoins » afin d'illustrer des civilisations au sein des expositions, les nouvelles collections, elles, seront acquises par ces nouveaux musées uniquement lorsque ces dernières illustrent, voire démontrent, les contacts interculturels définis par les théories postmodernes de la mondialisation vues précédemment. Dans ce sens, la représentation des cultures que l'on y trouve est caractéristique d'une « muséologie de points de vue » qui ne se centre ni sur l'objet ni sur le savoir, mais plutôt sur le visiteur (Davallon, 1999, p. 250). Les expositions ne répondraient dès lors plus à des logiques de recherche visant à transmettre une connaissance ou un savoir scientifique sur les objets exposés, comme ce fut le cas des musées ethnologiques, mais correspondraient plutôt à des logiques « communicationnelles » (Chaumier, 2012, p. 65), articulées autour d'un discours ou d'un message à transmettre au visiteur au travers des objets, comme c'est le cas des bienfaits du dialogue interculturel. Ce changement de perspective de la base du discours muséal est parfaitement illustré par le retournement actuel des questionnements portant sur les liens entre musées et anthropologie. En effet, alors que Sturtevant (1969) se demandait, au moment de la séparation entre les musées et l'anthropologie, si cette science avait encore besoin de ces institutions, les musées nationaux européens regroupés dans le cadre du projet RIME, Réseau international des musées d'ethnographie, financé par le programme Culture de l'Union européenne, retournèrent la question en 2012, non sans réflexion critique, en se demandant si les musées avaient encore besoin de l'anthropologie ? (Ferracuti, Frasca & Lattanzi, 2013, p. XIV).

Outre cette résurgence de la pratique cannibale, la nature des collections illustrerait également une représentation concrète et particulièrement ethnocentrée du multiculturalisme, qui semble aveugle aux critiques qui en furent faites par les sciences sociales dès les années 1990, portant notamment sur son utilisation galvaudée voulant désormais à la fois « tout et ne rien dire » (Kincheloe & Steinberg, 1997, p. 1). La représentation que l'on trouve au sein des rénovations des musées ethnologiques correspondrait en effet à une vision dépolitisée des contacts interculturels, déjà qualifiée par Matušík (1998, p. 100) de « multiculturalisme ludique ». Celui-ci, toujours de l'ordre de la

célébration, viderait de son sens et banaliserait la culture, n'ayant dès lors aucun effet sur l'inclusion ou la réduction des inégalités au sein de la société multiculturelle, bien éloigné des réflexions produites sur ce sujet par les sciences sociales. Turgeon indiquait en effet que ce « cosmopolitisme » est implicitement discriminatoire, se parant de « l'esthétique de l'hétérogène, mode de vie élitiste, principalement des classes moyennes, qui aime les emprunts et les mélanges de genres », sous la condition cependant que cette « diversité bariolée n'altère pas en profondeur les valeurs persistantes » (Turgeon, 2003, p. 196). En effet, comme l'avertissait Bauman, l'hybridation des valeurs cosmopolites a plus de chances d'être acceptée dans les plus hautes sphères du spectre culturel, « accessible et créée par ceux qui possèdent la mobilité associée à la richesse, l'éducation, l'économie néolibérale et les sociétés démocratiques » (Bauman, 1998, p. 3), dont est issue une grande partie du public que ces nouveaux musées attirent lors de leurs expositions.

Selon cette perspective, l'idée de « discours interculturel », de « multiculturalisme » ou de « cosmopolitisme » qui sert de base à ces rénovations correspondrait à une volonté de dépolitisation des rapports sociaux par ce concept issu d'une « novlangue » (Bourdieu et Wacquant, 2000, p. 6) qui « reproduirait l'idéologie (et donc l'ordre social) qui rend son existence possible » (Yazgi, 2005, p. 596), tout en renforçant, en termes bourdieusiens, le mécanisme de « reproduction des hiérarchies sociales » au travers du multiculturalisme. Dans ce sens, la légitimité de ces nouvelles prédations illustrerait un nouveau type de racisme implicite qui signifierait et marquerait continuellement une différence essentialiste et irrémédiable entre ces « autres » et « nous », indépendamment du fait que ces différences culturelles soient perçues comme négatives ou positives (Delgado, 2016, p. 82-83).

De l'impossibilité de dépasser la pratique prédatrice ?

Comme nous l'avons vu dans cet article, après une première phase critique de l'institution face à son histoire et à ses pratiques expositives dans un contexte de séparation de l'anthropologie et du musée, les politiques d'acquisition semblent avoir repris de plus belle au sein des rénovations des musées ethnologiques, parallèlement à une nouvelle légitimité liée au discours multiculturel et à son ambiguïté, particulièrement éloignée de la critique faite de ce dernier par les sciences sociales. Face au renouveau de cette prédation, il semblerait donc que le processus d'acquisition de collections ne s'est, d'une certaine manière, jamais arrêté. Les objets, les méthodes ainsi que le terrain d'acquisition ont changé, mais la pratique perdure, légitimée par une nouvelle promotion internationale de la diversité culturelle, l'institution s'adaptant de la sorte à l'évolution des systèmes économiques et politiques dominants qui lui ont toujours donné sens.

Cette réinvention constante du rôle et de la légitimité de ces institutions est probablement conditionnée par leur nature, dont le cœur même, et la raison d'être, est la construction d'une relation entre « nous » et les « autres », que celle-ci soit définie par l'anthropologie, comme ce fut le cas jusque dans les années 1960-1970, ou par des valeurs morales, comme c'est le cas du multiculturalisme. La construction de cette relation évoluerait ainsi selon les intérêts sociaux et politiques de chaque moment historique,

afin de développer une conception d'un « nous » face à un « autre » dans un processus dialectique constant. Les changements de légitimité des pratiques prédatrices correspondraient dans ce sens à des changements dans la conception et dans la construction de cet « autre » et de ce « nous », dont les relations constituent l'une des bases de notre compréhension du monde (Nederveen Pieterse, 1997, p. 125).

Par ces caractéristiques, la dynamique même de ces institutions serait celle d'un cycle continu de crises suivies de rénovations muséologiques et muséographiques ouvrant sur de nouvelles pratiques de prédation de collections. Ainsi, alors que le mouvement de la « décolonialité » (Mignolo, 2011, p. 2) semble désormais prendre le pas sur les critiques postcoloniales, en devenant par ailleurs l'un des principaux courants de pensée hégémonique dans les sciences sociales, on peut de se demander à quoi serviront ces rénovations muséales une fois ce projet intellectuel dépassé ? Une nouvelle crise s'annoncera-t-elle ? En outre, au vu de l'actualité sociale et politique du nouveau millénaire, nous sommes actuellement sans doute face à de possibles nouvelles constructions de « l'autre » et du « nous », où cette légitimité multiculturelle de la prédation pourrait être progressivement remise en cause. En effet, depuis les années 2010, certaines de ces rénovations sont entrées dans une phase d'incertitude liée à un abandon relatif de la mise en place de politiques de promotion des valeurs multiculturelles, impliquant pour certaines de ces institutions une recentralisation à la fois administrative et muséale sur leurs collections européennes. Sommes-nous ainsi situés dans une phase de transition vers de nouvelles campagnes de prédation ? Sommes-nous à l'aube d'une nouvelle définition de « l'autre », non plus marquée par les conséquences positives de la mondialisation, mais plutôt par un retour à ce qui fut jadis qualifié de « choc des cultures » (Huntington, 1996) ? Cette situation donnera-t-elle un nouveau rôle aux musées ethnologiques, ouvrant sur de nouvelles pratiques prédatrices d'accumulation des collections, légitimées cette fois-ci par un discours culturel essentialiste et intransigeant ?

Face à cette nature changeante de la prédation muséale, la question de fond reste ainsi de savoir s'il est vraiment possible pour ces institutions, quels que soient leurs formes et les discours qui les légitiment, de devenir autre chose que des « prédateurs » ? La recréation de nouveaux liens avec l'anthropologie, telle que souvent préconisée par les scientifiques et de nombreux muséologues, permettrait-elle vraiment d'échapper à ce cercle vicieux dans lequel ces institutions sont intégrées depuis leur naissance ? Ou faudrait-il mieux « brûler les collections ethnographiques », pour paraphraser la fameuse formule prononcée d'un ton acerbe par Jamin (1998) dans le contexte de la création du futur musée du quai Branly ? Les seules solutions seraient-elles de se recentrer sur les anciennes collections, par ailleurs souvent inconnues de la part même des institutions qui les conservent, en les étudiant, en les abordant autrement, en les exposant notamment d'une manière réflexive au travers du filtre de cette volonté prédatrice qui les a vues naître ? Les musées pourraient-ils cependant alors se développer, voire survivre, sans recours à de nouvelles proies ? La véritable question, plus radicale encore, serait ainsi de savoir s'il serait possible pour les musées d'abandonner tout bonnement leurs collections, remettant par là même en cause l'idée de musée ainsi que notre relation à la culture matérielle et à l'idée de « trace » ou de « témoin », et par extension, à celle de patrimoine, si particulière aux sociétés occidentales ? Face

à ces interrogations, nous avons bien peur de ne pas encore avoir fini d'entendre parler du musée prédateur.

Bibliographie

- Ames, M. (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*. Vancouver : UBC Press.
- Arrieta, I., Fernandez de Paz, E., & Roigé, X. (2008). El futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate. El futuro de los museos etnológicos. Dans *XI Congreso de Antropología : retos teoricos y nuevas practicas = XI Antropologia Kongresua : erronka teorikoak eta praktika berriak, Ankulegi Antropologia Elkarte* (pp. 9-34). Saint Sébastien/Donostia: Ankulegi Antropologia Elkarte.
- Bauman, Z. (1998). *Globalization: The Human Consequences*. Cambridge: Polity.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (2000). La nouvelle vulgate planétaire. *Le Monde diplomatique*, édition du mois du mai, 6-7.
- Bouquet, M. (Ed.). (2001). *Academic Anthropology and the Museums. Back to the future*. New York et Oxford: Berghahn Books.
- Bouttiaux, A.-M. (2008). *Musées d'Ethnographie et Cultures du Monde. International Network of Ethnography Museums and World Cultures*. Tervuren: Musée Royal de l'Afrique Centrale.
- Chaumier, S. (2012). *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*. Paris: La Documentation française.
- Clifford, J. (1986). Introduction: Partial Truths. Dans J. Clifford & E. Marcus (Eds.) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (pp. 1-26). Berkeley: University of California Press.
- Clifford, J. (1997). *Routes. Travel and Translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Copans, J. (1975). *Anthropologie et impérialisme*. Paris: François Maspéro.
- Crettaz, B., Gros, C., & Delecraz, C. (2000). La restitution de la mémoire. Questions de méthode pour l'ethnographie régionale. Dans B. Crettaz, C. Gros, & C. Delecraz (Eds.), *Le Monde et son double: Ethnographie: trésors d'un monde rêvé* (pp. 46-57). Paris: Adam Biro.
- Davallon, J. (1999). *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan.
- De L'Estoile, B. (2008). L'Anthropologie après les musées ? *Ethnologie française*, 4, 665-670.
- Delgado, M. (2016). *Ciudadanismo. La reforma ética y estética del capitalismo*. Madrid: Catarata.
- Dufrêne, T., & Taylor, A.-C. (Eds.) (2009). *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*. Paris: INHA et Musée du Quai Branly.
- Ferracuti, S., Frasca, E., & Lattanzi, V. (2013). Editor's introduction. Dans S. Ferracuti; E. Frasca & V. Lattanzi (Eds.). *Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography?* (XIII-XX). Rome: Espera.
- Gabus, J. (1965). Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques. *Museum*, 18/1, 1-59.
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books Inc.
- GHK (2002). Le musée cannibale. Dans M.-O. Gonseth, J. Hainard & R. Kaehr (Eds.), *Le Musée Cannibale* (pp. 9-15). Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- Green, N.L. (1995). Classe et ethnicité, des catégories caduques de l'histoire sociale? Dans Lepetit, B. (Ed.), *Les formes de l'expérience: une autre histoire sociale* (pp. 165-186). Paris: Albin Michel.
- Griaule, M. (1957). *Méthodes de l'ethnographie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Hall, S. (1993). Culture, Community, Nation. *Cultural Studies*, 7/3, 349-363.
- Hannerz, U. (1997). *Transnational Connections. Culture, People, Places*. Londres: Routledge.
- Heylen, P. (2011). Avant-propos. Dans M. Thys (Ed.), *MAS, Le guide* (pp. 4-

- 5). Anvers: MAS (Museum aan de stroom).
- Huntington, S. (1996). *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster.
- Jamin, J. (1996). Introduction. Dans M. Leiris, *Miroirs de l'Afrique* (pp. 9-59). Paris: Gallimard.
- Jamin, J. (1998). Faut-il brûler les musées d'ethnographie ? *Gradhiva*, 24, 65-69.
- Jelmini, J.-P. & Hainard, J. (1986). Le rêve ou la rupture. *Nos monuments d'art et d'histoire*, 37: 271-278.
- Kincheloe, J., & Steinberg, S. (1997). *Changing Multiculturalism*. Buckingham: Open University Press.
- Kleiber-Schwartz, L. (1992). Du Musée des colonies au musée des communautés. *Museum*, 175, 137-141.
- Lagerkvist, C. (2008). The Museum of World Culture: a 'glocal' museum of a new kind. Dans K. Goodnow, & H. Akman (Eds.), *Scandinavian Museums and Cultural Diversity* (pp. 89-100). Londres: Berghahn.
- Lavine, S.D., & Karp, I. (1991). Introduction: Museums and Multiculturalism. Dans S.D. Lavine & I. Karp (Eds.), *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (pp. 1-9). Washington: Smithsonian Institution Press.
- Lévi-Strauss, C. (1958). *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.
- Macdonald, S. (1996). Theorizing museums: an Introduction. Dans S. Macdonald, S. et G. Fyfe (Eds.), *Theorizing museums. Representing identities and diversity in a changing world* (pp. 1-20). Oxford: Blackwell.
- Mairesse, F. (2002). *Le Musée, Temple spectaculaire*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Matušík, M.B. (1998). Ludic, Corporate, and Imperial Multiculturalism: Impostors of Democracy and Cartographers of the New World Order. Dans C. Willet (Ed.), *Theorizing multiculturalism: a guide to the current debate* (pp. 100-117). Oxford: Blackwell.
- Mazé, C., Poulard, F., & Ventura, C. (2013). Démantèlement, reconversion, créations. Contributions à l'analyse du changement institutionnel. Dans C. Mazé, F. Poulard, & C. Ventura (Dir.). *Les musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel* (pp. 9-34). Paris: Editions du CTHS.
- Mignolo, W. (2011). *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke University Press.
- Muskens, R. (Ed.). (2010). *Colonial Past, Global Future. 100 years of the Royal Tropical Institute (KIT). 1910-2010*. Amsterdam: KIT Publishers.
- Nederveen Pieterse, J. (1997). Multiculturalism and Museums. Representing Others in the Age of Globalization. *Theory, Culture, Society*, 14/4, 123-146.
- Parsanoglou, D. (2004). *Multiculturalisme(s). Les avatars d'un discours*. *Socio-Anthropologie*, 15: 1-11. Page consultée le 10 Septembre 2016 à : .
- Peers, L., & Brown, A. (Eds.). (2003). *Museums and Sources Communities*. Londres et New York: Routledge.
- Sahlins, M. (2000). *Culture in Practice: Selected Essays*. New York: Zone Books.
- Schaer, R. (1993). *L'invention des musées*. Paris: Découvertes Gallimard.
- Shatanawi, M. (2009). Contemporary Art in Ethnographic Museums. Dans H. Belting & A. Buddensieg, A. (Eds.). *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums* (368-384). Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Shatanawi, M. (2012). Engaging Islam: working with Muslims communities in a Multicultural society. *Curator Journal*, 55/1, 65-79.
- Shelton, A. (2001). Unsettling the meaning: critical museology, art and anthropological discourses. Dans M. Bouquet (Ed.), *Academic Anthropology and the Museums. Back to the future* (pp. 142-161). New York et Oxford: Berghahn Books.
- Simpson, M.G. (1996). *Making representations. Museums in the Post-Colonial Era*. Londres : Routledge.
- Stocking, G. W. (1985). Essay on Museums and Material Culture. Dans G.W. Stocking (Ed.). *Objects and Others: Essays on Museums*

- and *Material Culture* (pp. 3-14). Madison: The University of Wisconsin Press.
- Sturtevant, W. (1969). Does Anthropology need museums? *Proceedings of the Biological Society of Washington*, 82, 619-650.
- Taylor, C. (1994). *Multiculturalisme. Différence et démocratie*. Paris: Champs essais.
- Turgeon, L. (2003). *Patrimoines métissés. Contextes coloniaux et postcoloniaux*. Québec et Paris: Presses de l'Université Laval et Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Van Geert, F. (2015). The Multicultural Pill and its Museological Effects for the Recovery of the European Ethnological Museums. *Museological Review*, 19, 45-53.
- Van Geert, F. (2016). Museografiar el multiculturalismo. Un recorrido histórico de las dinámicas de representación. Dans F. Van Geert, X. Roigé, & L. Conget (Eds.), *Usos políticos del patrimonio cultural* (pp. 27-51). Barcelone: Universitat de Barcelona.
- Watson, S. (2007). Museums and their Communities. Dans S. Watson (Ed.), *Museums and their Communities* (pp. 1-23). Londres: Routledge.
- Wingfield, C. (2006). (Before and) after Gallery 33: Fifteen years on at Birmingham Museum and Art Gallery. *Journal of Museum Ethnography*, 18, 49-62.
- Yazgi, N. (2005). L'objet de tous les discours? Ethnographie et muséologie narrative. Dans M-O. Gonseth, J. Hainard & R. Kaehr (Eds.), *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas, 1904-2004* (pp. 589-598). Neuchâtel: Musée d'ethnographie.

Résumé

Au sein des institutions muséales, les musées ethnologiques sont très certainement ceux dont les pratiques d'acquisition des collections ont été le plus remises en cause, principalement par les chercheurs en muséologie et en anthropologie. En effet, en raison de l'influence des recherches postcoloniales, ces institutions firent l'objet d'un grand nombre de critiques, dans un contexte où leur légitimité scientifique, politique et sociale cessa de fonctionner. Au travers d'une analyse de la rénovation de ces institutions au cours des années 2000 sous l'influence de la promotion de la diversité culturelle, cet article tente de définir si ces rénovations ainsi que leurs nouvelles politiques d'acquisition de collections marquèrent véritablement la fin de l'instinct prédateur du musée, ou plutôt si ce dernier s'y est transformé en vue d'être socialement accepté.

Mots-clés : musées ethnologiques, multiculturalisme, postcolonialisme, légitimité sociale, instinct prédateur.

Abstract

Legitimate predation? Between the colonial and the multicultural approach to ethnographic collections

Among museums, the ethnographic institutions are certainly those whose collections acquisitions practices have been the most criticized, mostly by museologists and anthropologists. Indeed, due to the influence of postcolonial researches, these institutions were the subject of many criticisms, in a context where their scientific, political and social legitimacy ceased to function. Through an analysis of the renovation process of these institutions during the 2000s and of their new collections campaigns, this article attempts to define whether these new institutions abandoned the predator instinct of the museum, or if they rather illustrate a predatory practice of a new kind in order to be socially accepted.

Keywords: Ethnological Museums, Multiculturalism, Postcolonialism, Social Legitimacy, Predatory Instinct

Case Studies

Études de cas

Estudios de caso

Del museo devorador al museo que falta: refundación de la identidad nacional

Indira Aguilera Kohl y Joshua Paternina Blanco

Museo de Arte Contemporáneo Zona Cultural de Parque Central - Venezuela,
Fundación de Museos Nacionales de Venezuela;

Sciences Po-L.S.E. - France

Los museos no son el mayor logro que una cultura puede alcanzar sino más bien el preámbulo de tiempos oscuros (...) Maurice Blanchot

El museo devorador ha sido estudiado desde una perspectiva post-colonial como un instrumento de nueva dominación. La identidad gestada en estos centros de memoria, la *museificación* a la europea, a lo norteamericano, que se produce en estos lugares, ha tenido una influencia particular en la manera en como estos espacios dominantes perciben al subalterno, influyendo directamente en la manera en la que este último se entiende a sí mismo. El siguiente relato breve busca tocar el otro lado de la moneda: de qué forma el devorador es apropiado por los sueños para generar su propia identidad, esto sin dejar de lado una lógica dominadora para dicho proceso. Proponemos abordar esta visión a través de la política patrimonial empleada en los museos venezolanos en los últimos 16 años. Fijándonos entonces en como la museografía y la trayectoria de exposiciones en museos venezolanos han pretendido refundar el mito patriarcal del país, de la ahora República Bolivariana, *redevorando* y transformando lo otrora exhibido acorde al nuevo discurso oficial.

La política museística en Venezuela ha carecido a nivel histórico de neutralidad. Venezuela conoció luego de las independencias un proceso de creación de identidad nacional que reflejó y aún persiste, la constitución de lo que Anderson llama la *comunidad imaginada*: una comunidad que se gesta en la mente de sus participantes con la creación de una ficción en éstas (Anderson, 2005). Para poder gestar este mito de la Nación, el Estado en nacimiento procedió a la creación de memorias institucionales,

validadas y legitimadas por el *hegemon*¹ estatal en su esfuerzo por construir un relato nacional. Esto logrado mediante una *mise en musée* que "(...) se inscribe desde entonces tanto, y a veces exclusivamente, en el registro de la construcción de una memoria y de una identidad, así como en el registro de la formación de un patrimonio" (Colomb, 1999).

Y es en este punto donde la oposición entre la *mise en musée* oficial y expresiones subalternas que escapan a esta historia ficticia, donde Hill expresa esta dialéctica, al hacer constar la relativa oposición que se encuentra entre el nacionalismo –o la creación de comunidades imaginadas a través del *hegemon*–, y el chamanismo por ese afán de los mismos colonialistas de siempre a hacer referencia a los pobladores originarios del país, extraídos por defecto de la construcción de un discurso nacional. Y es así como el patrimonio y el museo como su avatar, han sido utilizados en Venezuela para privilegiar un cierto tipo de imaginario colectivo, aquel que reniega de formas menos elitistas, modernas y europeas de la cultura. Por esta razón, sugerimos entonces como contraposición al *museo devorador* que tanto sinsabor supone, la noción del museo que falta: aquel que celebre con arrogancia al pueblo que falta, al que de tanto nombrarlo y mostrarlo, demuestren su falta.

Poco se ha dicho a nivel académico del impacto sobre la gestión de museos desde la implantación, hace 17 años, de los ideales *refundadores* de la República del ex presidente Hugo Chávez (Sabaneta, 1954-¿Caracas?, 2013). Como veremos, nuestra

¹ del inglés, aquel que ejerce el dominio y la hegemonía suprema, en este caso, de la producción oficial cultural.
Nota de los autores

política museal ha estado particularmente imbricada en el proyecto del Socialismo del Siglo XXI, aquella que buscaría a primera vista darle respuesta a la cuestión del “museo que falta” anhelado, no sin olvidar uno de los caracteres esenciales del proyecto político ideológico del socialismo chavista: el bolivarianismo mesiánico.

Se puede percibir un cambio inicial en la redefinición de la misión de los museos en Venezuela a través de las Mega Exposiciones realizadas en 2003, y ésto por dos razones principales: no sólo se atestigua en ellas una voluntad más inclusiva en términos patrimoniales, sino que también representan una mayor implicación del Estado en la producción expográfica para defender el proyecto revolucionario en la refundación de una comunidad imaginada. En efecto, la Mega Exposición de 2003, Arte Venezolano del siglo XX,

es un evento que revisará de manera exhaustiva el quehacer artístico venezolano desde 1901 hasta el 2001 [...]es un reflejo del proceso que significa una transformación irreversible para Venezuela del siglo XXI [...], a través de un proyecto de naturaleza incluyente, en el cual se integran por vez primera el arte conocido como “culto” con el arte “popular”. De esta manera, disciplinas como las artes del fuego, el diseño gráfico y el diseño de mobiliario, entre otras, comparten ahora un mismo espacio con las “bellas artes” (Comunicado oficial del CONAC, [online], <http://www.aporrea.org/actualidad/n11552.html>, consultado el 30 de abril de 2016

Prueba de esta política Estatal es la creación de nuevos museos que responden a lo que suponíamos como el museo que falta: para la misma época de las Mega exposiciones, se crea el Museo Etnográfico Indígena en el Estado Vargas, pensada su ubicuidad de tal forma que la institución fuera una referencia nacional, más que un elemento de identidad regional. Según el diputado Sanguinetti en la nota de prensa de la inauguración el 26 de noviembre de 2013, la localización del museo responde a “(...) el mensaje que queremos es de proyección que cada uno de los venezolanos sienta que esa memoria histórica de los pueblos indígenas forma parte de nuestro legado”.

Pero sí vemos un claro intento de parte del *hegemon* de devorar nuevos objetos, nuevas *musealías* para desarrollar una memoria institucional diferente, esta acción no deja de

corresponder a un proyecto político que, por definición, excluye a formas no tomadas de la gestión propia de los museos nacionales, al dejarse arropar por la motivación política del socialismo del siglo XXI. La primera forma de exclusión se ve a través del empoderamiento del Estado en la política museal del país: el inicio de las mega-exposiciones y el rol del Consejo Nacional de Cultura anteceden la creación de la Fundación de Museos Nacionales, órgano que a partir de 2006 busca centralizar la acción de las otrora federadas instituciones museísticas más importantes del país. Sobre todo, este fortalecimiento de las prerrogativas del Estado en materia de cultura responden a la visión política de los líderes de la Revolución, como cuando Héctor Soto, segundo director del CONAC, indicaba al referirse a la lógica de su mandato: “*será la misma gestión, más lo que el presidente Chávez ordene en el camino*”

En efecto, así como se centraliza cada vez más la influencia del gobierno en museos nacionales, lo mismo va a pasar con los museos bolivarianos: la creación de la Red de Museos Bolivarianos utiliza la misma política de musealización que responda a una lógica de refundación de la Nación.

En conclusión, mostramos como lejos de querer deshacerse de instituciones traídas por la influencia colonial del norte, como puede ser la creación estatal de una identidad nacional, la voluntad revolucionaria, auto proclamada anti imperialista y dadora de la voz a los subalternos, defiende un discurso que enmascara su voluntad hegemónica con una defensa oficial del museo devorador. La política del Estado, centralista, revolucionaria y bolivariana de museos en Venezuela muestra en sus exposiciones como, si bien le da la voz a sectores otrora excluidos en los museos, hace una clara selección de piezas y con ella una exclusión institucional de otras fuentes de identidad para reforzar el carácter bolivariano y revolucionario de la comunidad imaginada venezolana.

Por ende, sería necesario ahondar en aquellas identidades que son dejadas de lado por el Estado y, en consecuencia, por los museos en Venezuela, en este inmanente *museo que falta* que figuramos como áquel que convoca al pueblo que falta, que de tanto nombrar y mostrar al pueblo, demuestre su falta. Museos y expografías que magnifican las crónicas mínimas del pueblo, que griten sus verdades sin simplezas.

Referencias

- Anderson, B. (2005). *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, segunda reimpresión 2005, México.
- Collomb, G. (1999). Ethnicité, nation, musée, en situation postcoloniale. *Revue Ethnologie française*, XXXIX, 1999, 3, 333-342.
- Hill, J. (1999). Nationalisme, chamanisme et histoires indigènes au Venezuela. *Ethnologie française*, XXXIX, 1999, 3, 387-396.

Obra expuesta: *Eat me Alive*

Relaciones entre el museo y el arte contemporáneo

Norma Angélica ÀVILA MELÉNDEZ

Doctorante en la Facultad de Artes Visuales y Diseño. UNAM - México

Introducción

El museo depredador especializado en arte contemporáneo tiene una conducta trófica particular: parece alimentarse cuando transforma el arte en *imágenes*.

La obra expuesta en el espacio museográfico está a merced del depredador. Tiene el riesgo de ser devorada: convertirse en fetiche, ser banalizada, convertirse en representación de sí misma. La capacidad del museo para poner en valor los objetos puede diluirse en una doxa museográfica limitada a repetir, una y otra vez, esquemas pre digeridos tanto por los profesionales de museos como por los espectadores.

¿Cómo puede una obra o práctica artística pervivir en territorios culturales diversos aunque su reconocimiento en tanto arte siga dependiendo del museo depredador? ¿El arte puede adquirir valores diferentes a los que el museo señala y autoriza?

Jeremy Deller en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo. UNAM

El punto de vista del depredador

La diversidad técnica y metodológica con la que Jeremy Deller (Londres, 1966) realiza su producción artística impiden reconocer “un Deller”, eso dificulta su venta. Las obras *necesitan ser devoradas*, sólo adquieren sentido en la exposición museística. Mejor aún si esto se logra a través de un circuito internacional.

Las obras expuestas se legitiman como imagen de una trayectoria artística, sin importar cuánto anhelan constituirse como arte desde otro lugar. Aunque abandonen el cubo blanco para manifestarse en las calles, necesitan ser validadas a través del aura que sólo el museo puede ofrecer. El museo es incluso capaz de asimilar obras que critican al

propio museo, de hecho, eso reafirma su imagen de libertad y autonomía.

El espacio neutro permite al espectador activar la obra mediante su mirada y bagaje cultural. La obra exige presentarse descontextualizada, así el museo mantiene el control sobre los espectadores y su mirada en los espacios museográficos.

El punto de vista de la presa

Nunca pensada para ser expuesta en muros blancos, la obra de Deller se ancla en una lógica de intervención socio afectiva para crear situaciones de reflexión y goce como prácticas colectivas. Tampoco se limita a un mero registro documental.

Existen varias estrategias para intentar escapar del museo depredador. Por ejemplo, cuando la obra se expone bajo el título *Más allá de las paredes blancas*, la obra resiste su fetichización. Mostrar un conjunto de piezas en espacios íntimos -la recámara, el baño- en medio de la sala de exhibición (*Cuarto abierto*) juega con la idea del estudio del artista y también con la tradición escenográfica de representar el hábitat natural del Otro.

Las obras pueden intentar ser paralácticas: *enmarcar al enmarcador cuando éste enmarca al otro*. Jeremy Deller enmarca a un profesional de la lucha libre “exótico” (*Tantas maneras de hacerte daño. Vida y obra de Adrian Street*) y el museo enmarca al Deller enmarcador mediante la exposición de esta pieza. Y la obra enmarca al museo porque requiere un mural diferente en cada sede para adaptarse a un nuevo contexto.

El museo “detiene” la vida de la obra al exponerla como reliquia; ciertamente sigue actuando como obra polisémica y *no* está descontextualizada. Su contexto es justamente estar en un amplio espacio, rodeada de muros blancos, con una ficha técnica al lado, como parte de un recorrido. La obra expuesta es imagen de sí misma, es la

obra de arte como se ve en un museo de arte contemporáneo.

El artista en sus relaciones simbióticas.

Cuando el artista actúa como etnógrafo la responsabilidad ética es primordial. La distancia que Jeremy Deller mantiene con las personas con las que comparte situaciones mantiene un delicado equilibrio: no manifestar un compromiso ideológico tajante que impida las otras voces y mantener un gran respeto por la historia de la que todos somos portadores.

La Batalla de Orgreave (Si hieren a uno, hieren a todos) es una obra de Deller que resulta ejemplar en esa dimensión ética y también por el hecho de que es una obra vital, que continua compartiéndose en distintos espacios públicos siendo legitimada no como arte -en el sentido que se da a la obra expuesta- sino como práctica colectiva en torno a una historia reciente, historia que continua desarrollándose en Orgreave a la fecha.

Las relaciones simbióticas que el artista mantiene son variadas, existen relaciones de mutualismo, de comensalismo y de parasitismo entre el museo y el artista; entre el artista y la obra; entre la obra y el espectador. La manera en que se tejen esas relaciones entre seres de diferentes especies es una lección en el ámbito museístico que nos puede permitir repensar nuestro quehacer cotidiano. La obra de Jeremy Deller es una traducción inteligente de múltiples relaciones, incluidas las relaciones que ha de mantener con el museo.

Conclusiones

Referencias

- Bishop, C. (2012). The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. En *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (pp. 11-40). Nueva York: Verso.
- Foster, H. (2001). El artista como etnógrafo. En *El retorno de lo real. La vanguardia de fines de siglo* (pp. 174-207). Madrid: Akal.

El cuestionamiento más fuerte hacia el museo de arte contemporáneo radica en sus políticas hacia el espectador. El rol del museo y el rol del artista son fundamentales para el arte, pero todo ello debería girar en torno a la relación obra-espectador.

En el arte participativo y colaborativo, en particular, ni la documentación ni la participación son fines en sí mismos. La dimensión estética que se logre a través de la producción colectiva es lo que da a la obra una vitalidad que puede seguir siendo compartida.

Es necesario abandonar las dicotomías improductivas sobre los modos de recepción pasivo/activo, sobre las capacidades de los espectadores pertenecientes a diversas clases sociales y no delimitar de antemano lo que pueden o no pueden realizar. Si el arte es un objeto intermediario con el que tanto el artista como el espectador pueden relacionarse, su singularidad trasciende al museo. La estética de la obra puede construir ese régimen al que alude Rancière si el museo abandona su política ética de las imágenes, política que privilegia su valor de cambio y su condición de fetiche.

Nota: El Museo Universitario de Arte Contemporáneo nació en noviembre de 2008, en el Centro Cultural de Ciudad Universitario de la UNAM. La exposición *Jeremy Deller. El ideal infinitamente variable de lo popular / The Infinitely Variable Ideal of the Popular* tuvo lugar del 22 de agosto de 2015 y el 27 de marzo de 2016 en la sala 9 del MUAC y también se presentó en Madrid (CA2M) y en Buenos Aires (Fundación Proa). Curadores: Ferran Barenblit, Amanda de la Garza y Cuauhtémoc Medina. Coproducción del CA2M, MUAC y Fundación Proa.

Arqueología, Identidad Indígena, Turismo y Descolonización: ¿Hacia dónde van los *museos de sitio* en Chile?

Gabriela Carmona Sc.

Centro de Investigación en Turismo y Patrimonio (CITYP) - Chile

Para el caso de los yacimientos arqueológicos visitables, mientras que en Europa se utiliza una gran variedad de términos para llamarlos como *Parque Arqueológico*, *Centro de Interpretación* y *Aula Arqueológica*, en Chile y otros países latinoamericanos, se les denomina simplemente “Museo de Sitio”, así como a una gran variedad de situaciones, donde lo único en común es que se trata de lugares de interés patrimonial que han sido sometidos a una revalorización o Puesta en valor.

El rol jugado por los *museo de sitio* arqueológicos en Chile, en las últimas dos décadas, ha sido determinante en un cambio de paradigma sobre la forma de entender los procesos de difusión desde la academia, por una parte, y apropiación por la sociedad civil y comunidades indígenas por otra, del patrimonio arqueológico constatando hoy en día la existencia de un panorama en constante dinamismo.

A través de nuestra investigación, realizamos un diagnóstico de la situación actual de los *Museos de Sitio* arqueológicos en Chile, reuniendo una muestra representativa de 64, de los cuales sólo 36 cuentan con control de ingreso de visitantes y el resto es de ingreso libre; por tanto un primer obstáculo para su análisis es la falta de información, observando que no basta con las primeras iniciativas de musealización de los sitios arqueológicos, éstos deben contar con un Plan de Manejo que asegure su conservación y cuidado constante.

Pese a que los museos de sitio en Chile, siguen siendo espacios al margen, su desarrollo en el tiempo permite observar un vuelco con respecto al concepto de “museo depredador”, estático y devorador de saberes, convirtiéndose en “museos integradores” donde cada actor cuenta y cada mirada es recogida para su apropiación, dando un nuevo sentido y valor agregado a los sitios arqueológicos que representan sólo una

fracción de un tiempo lejano, aprovechando el gran potencial educativo de la Arqueología.

A diferencia de un museo arqueológico, donde sólo contamos con los artefactos, extraídos de sus contextos, en los *museos de sitio*, el poder didáctico de la arqueología se acrecienta por la cercanía del objeto de estudio en relación al lugar donde se emplaza; la representación de su contenido o significado se genera de forma natural y esa es una ventaja que logrará una identificación más clara del sentido del sitio arqueológico y que finalmente entregará de un modo más directo los testimonios de lo que se quiera mostrar. Disciplinas como la didáctica de las ciencias sociales y la interpretación patrimonial también se han incorporado en los *museos de sitio* para constituir programas de educación patrimonial.

Por otra parte, los ámbitos de la arqueología y del turismo corresponden a dos mundos muy distintos, el primero ligado a las ciencias sociales y el segundo, a la economía; por cuanto es difícil consensuar ambas tradiciones cuando sus objetivos son tan distintos. Desde el punto de vista arqueológico, sólo en los últimos años, debido a distintas iniciativas estatales ó particulares, se han implementando planes de manejo de mantención y conservación de sitios arqueológicos que incluyen planes de gestión turística sustentable. Por otra parte, desde el ámbito del turismo, los sitios arqueológicos “monumentales” se han convertido en grandes núcleos turísticos, por tanto se consideran como un nicho atractivo a explotar.

En los últimos veinte años, los *museos de sitio* han cobrado cada vez mayor importancia, participando de los grandes procesos de significación patrimonial en el país. El ejemplo de San Pedro de Atacama, en el desierto más árido del mundo, reconocido internacionalmente por la conservación de sus riquezas arqueológicas, muestra una gran transformación hacia un

verdadero fenómeno de etnogénesis para su población indígena; es así como la creciente influencia de los atacameños en la administración y gestión de los sitios arqueológicos visitables se consolida. Un proceso similar, se vive en Isla de Pascua, verdadero museo arqueológico al aire libre, donde los testimonios arqueológicos forman parte de las demandas territoriales y económicas históricas más importantes del pueblo rapanui. En ambos territorios, integrantes de los pueblos originarios se han convertido en empresarios del turismo arqueológico con sus propios discursos, que no siempre recogen los resultados de las últimas investigaciones científicas.

Otro ejemplo a destacar es el Museo de Sitio Castillo de Niebla correspondiente a las ruinas de una fortaleza española en el sur de Chile, a 18 kilómetros de Valdivia, único *museo de sitio* administrado por el Estado a través de la DIBAM, que se ha convertido en un referente de innovación didáctica, siendo la segunda institución regional que recibió mayor público en 2012, con más de cien mil visitantes motivando su restauración para enfrentar el impacto de este mayor número de visitas.

Además, han resurgido espacios patrimoniales debido a los programas de restauración que se han impulsado con fondos internacionales, donde son las autoridades locales, grupos de la sociedad civil organizados y empresas privadas los que se encargan de su gestión y mantención.

Los discursos presentados en los *museos de sitio* también han cambiado; se han descolonizado aceptando nuevas y diversas visiones; lo académico ha dado paso a lo vivencial (Criado-Boado et. al. 2015); la visión antropocentrista poco a poco se está modificando en función de la inclusión de género, así mismo la accesibilidad, tanto física, como intelectual y a través de medios de comunicación, ha crecido, entre otros cambios que denotan un período de transición hacia formas culturales que, por una parte, interactúan con las nuevas tecnologías (López-Mencheró 2013), y por otra, demandan la noción de la “experiencia” del estar en el aquí y en el ahora.

Creemos sin embargo, que todavía hace falta una reflexión profunda acerca del papel jugado por la arqueología en la sociedad. Desde el punto de vista de la legislación

chilena y las instituciones estatales encargadas de la salvaguardia de los sitios arqueológicos, si bien se les reconoce como lugares únicos e irrepetibles y como monumentos nacionales por el solo ministerio de la Ley, se advierte que no existe un mecanismo claro para su protección efectiva, sobre todo en aquellos que pueden ser visitados libremente. Con lo cual, se registran alteraciones y daños irreparables en algunos sitios arqueológicos, precisamente por la falta de regulación del turismo y tránsito informal que actúa sobre ellos.

Las organizaciones civiles tanto de carácter vecinal, comunal o indígena, demandan cada vez más la administración y gestión de los sitios arqueológicos que se encuentran en su territorio; precisamente en una estrategia de revitalización y apropiación de su patrimonio cultural, sin embargo también reclaman un manejo turístico de éstos para la generación de recursos económicos.

A partir de la década 1990, a través de la teoría de la cultura como capital social, surge una mirada alternativa que considera el patrimonio y la cultura viva como indisociables, y esta última como activo esencial en el desarrollo integral de las comunidades. El concepto de patrimonio se amplía infinitamente y resurge en forma más relevante para la propia sociedad, bajo los complejos sistemas de materialización de la cultura.

Las comunidades pueden constituirse en efectivos garantes de patrimonios locales, especialmente cuando aquellas comunidades han urdido su existencia con el paisaje que les da vida. En este sentido, se sugiere que las políticas culturales reconozcan a las comunidades como legítimos administradores de los recursos patrimoniales locales, pero tal reconocimiento no puede ser gratuito. Tampoco puede la política cultural desentenderse de la preservación ambiental y cultural que garantiza las condiciones para la reproducción de la vida local.

Desde el ámbito académico, el estudio del manejo de los sitios arqueológicos, su conservación y su restauración, es un campo de investigación que está formando un cuerpo de conocimientos amplio que se extiende cada vez más; existiendo la convicción de que la diversidad cultural enriquece la visión de

mundo; permite rescatar y potenciar las capacidades adaptativas de cada sociedad; contribuye a mejorar la calidad de vida y facilitaría la identidad de la gente con su

pasado y con un proyecto futuro compartido, por lo cual se requiere reforzar la divulgación del patrimonio arqueológico.

Decolonization of an ecomuseum: historic monuments and cultural performances in movement

Juliana Carpinelli Matias

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

The international expansion of the movement of New Museology in the 1980s was responsible for the dissemination of the ecomuseum as a concept in the context of former colonized countries. As a prototype for an experimental practice of museology, the notion of the “ecomuseum” arrives in Brazil in the 1990s, first with the theoretical texts of thinkers such as Hugues de Varine, Georges Henri Rivière and Mathilde Bellaigue; secondly, with the empirical experience of the *Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro* in Santa Cruz, Rio de Janeiro.

Conceived by its managers as an instrument of revalorization of a marginalized region of the city, the Ecomuseum of Santa Cruz was created by municipal law, in 1 September 1995, still in the context of the United Nations Conference for the Environment and Development – the ECO 92. Having in its core the Nucleus of Historical Research of Santa Cruz – NOPH, that already developed practices of historical valorization in the territory since 1981, the ecomuseum became an extension of the work of historical interpretation that was developed in schools, encompassing the territory and the edified historic heritage as cultural reference to be recognized by Brazilian official history.

The main goal of this study is to investigate the current representation of the Ecomuseum of Santa Cruz as an instrument of social change to the inhabitants of the neighborhood, i.e., to understand how the local population perceive the museum and benefit from its actions by

comprehending its place in the decolonized history of the city.

The ecomuseum is a new form of interpretation of the museum that has been responsible to new conceptual and practical approaches to museology. This differentiated model values not only the material heritage or, material heritage as separated from intangible heritage, but also it instates a whole perception of the total heritage in the relation between communities and the territory. According to Brulon & Scheiner (2009), in the paper “The ascension of community museums and the ‘common’ heritage: an essay on the home”, etymologically the word says much about the practice of the ecomuseum – the prefix “eco” from the greek “oikos” refers to the idea of the home. This association of words raises the reflection on the museum as an inhabited space, that is central for ecomuseums and community museums in general.

To understand the roles that are played by the different actors in the disputes in the territory perceiving their social place in order to symbolically locate them in the ecomuseum is part of the scope of this research. The Ecomuseum of Santa Cruz, than, allows an analysis which will interrogate the accepted categories of dominated and dominators, prey and predator, by performing history in its “official” form, a history that contrasts with the social reality of this particular neighborhood, and to the decolonized micro history, enacted in the daily life of its inhabitants.

This presentation is part of the research project *Musealization and Decolonization: observing social change in museum axiology*, coordinated by Dr. Bruno Brulon-Soares, at the Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO (Federal University of the State of Rio de Janeiro – UNIRIO).

Challenges of musealization processes: Ethics and preservation

Helena Cunha de Uzeda

Professor of Museology -Graduate Program in Museology and Heritage UNIRIO / MAST;
PhD in Visual Arts from the School of Fine Arts of the UFRJ – Brazil

Traditionally, museums have their history and concept tied to the activities of conserving, interpreting and display representative collections of material culture, relying on a sense of ownership. This is fully justified when objects embody the sense of belonging for its direct link to the cultural environment in which the institution operates. However, there is a more comprehensive interpretation, which considers the inclusion of collections from other countries and cultures as part of a broader heritage of universal value, which some important national museums are proud to provide in a globalized mode.

Recent challenges posed to the original function of museums could be considered as part of the disappointment of the context of the "postmodernity" before the totalizing discourses and their timeless and Universalist pretensions (Lyotard, 1988). The idea of "universal museums" seems to be in a fuzzy boundary between the Enlightenment modernity and a "post-modern" still irresolute and under construction. Similarly, the image of "liquefaction" of modern design (Baumann, 2001, p. 22), reviewing traditional concepts and the meaning of "authority", within which museums were entered, appears to have shaken the structures of these institutions.

The consensus of international museology community, which rejects the illegal trafficking of works is not there when it comes to the proposal of returning the collection pieces of great museums to their cultures of origin. In the Declaration on the Importance and Value of Universal Museums (Divum), document issued in 2002, this ethical demand is relativized: "The objects and monumental works that were installed decades and even centuries ago in museums throughout Europe and America were acquired under conditions that are not comparable with current ones" (Declaration, 2002). Again, if we take into account the universalist idea of the European Enlightenment, the DIVUM was somewhat disappointing to those who had been striving for the restitution of those collections. For

Flynn (2002), some of the great museums that are considered as "universal" undertake a coordinated effort to fight the increasingly requests for repatriation of objects, that are considered fundamental works for these museums.

The collected objects and their arrangements in collections reveal much about material values, intellectual, spiritual and symbolic, characteristics of a particular time and society. Also the way in which they are purchased by merchants of art and by institutions. Whereas the museological exhibition should be understood as a seizure of the real and man's culture at a given time, as highlighted Scheiner (2003), judging the past with the present values can be rather vague. It may be valid to attempt contextualize the facts in a particular time, analyzing the situations that led to acquisitions of "not legalized" objects by museums. It is hard to disregard the direct dependence that this process has remained historically with ideological variations and ethical positions. The historian Jacques Le Goff, following the viewpoint of the New History, argues that the interpretation techniques must discovering the conditions in which they were produced; a review of the notion of time to avoid comparisons of very distant realities in time and space (Le Goff, 1998, p. 55). Para Stránský "The mission of museology is to interpret scientifically this attitude of man to reality and to make us understand museality in its historical and social context" (1980, p. 42-44).

The historically conditioned attitude of humankind towards sense of real influences its perception of museality and legitimacy of acquisition of collections in certain contexts. Since the *opisthodomos* of Greek temples and their treasures in honor of gods, the practice of collecting has merged sense of power, pride and transcendence. Compulsorily removed from their original culture, these objects were revolved by a vainglory spirit even though they would still be admired. Part of the acquisition of the great "universal" museums remains;

somehow, this process bonds domination and cultural admiration, though in a subliminal way. The difficulty in capturing illegitimacy in the expropriation of these goods is well captured in Le Goff analyses of "times of history," which he considers "long-term prisons collective mentality" that underlie as "continuities that defy mobility official history" (1998: 74).

The royal collectionism would be replicated in Brazil along with the transfer of the Portuguese Court to Rio de Janeiro, in 1808, when the king of Portugal, João VI creates a Royal Museum (current National Museum of the Federal University of Rio de Janeiro) to house his own collection. His son and then his grandson, Pedro I and Pedro II, would carry it on, bringing together pieces that are now part of the museum display. As the universalist institutions, the National Museum of Rio de Janeiro currently displays mummies, sarcophagi and other objects in its Egyptian collection, snapped up at auction in 1826. The wife of Pedro II, the Italian Cristina de Bourbon, broadened the royal collection, bringing for Brazil, as a dowry, archaeological pieces. A great part of this collection is the result of excavations coordinated by her in Italy, where she expropriated findings that are now part of the Greco-Roman Museum collection.

The dispossessed collections of civilizations in asymmetric disadvantage of power confronted the situation of abandonment and destruction of representative goods in world history, not

valued as assets in their own countries. To Marilyn Phelan, "we clearly are dependent on the law to protect our cultural heritage, but there are gaps in the law that ethical principles must fill" (2006: 27). According to Phelan, the Code of Ethics of ICOM is placed firmly against the illicit trade in objects and specimens: "Museums should avoid displaying or otherwise using material of questionable origin or lacking provenance. They should be aware that such displays or usage can be seen to condone and contribute to the illicit trade in cultural property" (2013: 8). Regarding the stance of the American Association of Museums (AAM), Phelan claims: "AAM unfortunately is silent with respect to ethical proscriptions regarding a museum's inclusion in its collections of objects that were taken from archaeological sites or acquired [...] through the illicit market" (2006: 28).

The revolutionary dichotomy, irresolute between the ideological destruction of *Ancien Régime* of goods and their protection as a national heritage reflects an ethical ambiguity which still remains. We will revisit Quatremère of Quincy, which in "Moral Considerations on the Allocation of Works of Art" (1815) questioned the deleterious role of the museum's collection of receiving and displaying expropriated works: "What emotion you would reveal standing before this eloquent testimony of human greatness and weakness?" (Quincy, 1815: 69).

References

- Bauman, Z. (2001). *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro/RJ: Editora Zahar.
- Declaration on the Importance and Value of Universal Museums (Divum), 2002.
- Desvallées, A., & Mairesse, F. (eds.) (2013). *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo/SP: Secretaria de Estado da Cultura.
- Flynn, T. (2002). *The Universal Museum: a valid model for the 21st century?* (Bizot Group).
- ICOM Code of Ethics for Museums (2013).
- Le Goff, J. (1998). *A História Nova*. São Paulo, SP: Martins Fontes.
- Quincy, Q. (1815). *Considerations morales sur la destination des ouvrages de l'art*. Paris: Imprimerie de Crapelet.
- Scheiner, T. C. M. (2003). *Comunicação, Educação, Exposição: Novos Saberes, Novos Sentidos* (ECO - UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, ano 3, nº 4-5).
- Stránský, Z. Z. (1980). *Museology - science or just practical museum work?* *Museological Working Papers*: 42-44.

Tracing the Predatory Museum to Early Public Spaces of Mid-Nineteenth-Century Museums in England

Yun Shun Susie Chung

Adjunct Faculty, Southern New Hampshire University - USA

After reviewing what 'predatory nature' means through Maranda & Soares' explanation for the International Committee for Museology, I will explicate further the meaning of predatory space in this paper and how the beginning stages of the modern museum came together as predatory museum space (Bennett, 1995; Bourdieu, 1987; Thomas, 1991) and agency (Ashmore et. al. 1994; Boast, 1997):

"By confronting this predatory face of museums here, we intend to open the path for a reflexive, decolonized museology that can acknowledge its history with a critical perspective. The recognition of the cultural and historical implications of colonization have, in the second half of the 20th century, led anthropology to distance itself from museums by developing a systematic critique to the discipline's role" (Maranda & Soares 2015:3).

What is the relationship between museums and material culture? Museums are human-made objects. Museums, as the biggest objects, themselves, house the collection of objects. However, I am not only speaking of the building, but also what happens *inside* and *outside*, that is, the "heterogeneous network of action" involved (Boast 1997: 190). In other words, museums as a part of material culture, like any other human-made object, not only need to be read in function and in style, the sociotechnical significance of the museum's past through the concept of the museum as *agent* requires to be examined (Boast 1997; Latour 1987).

There are two kinds of agents: 1) *actor*, a person or a thing who is responsible for agentative action, and 2) *actant*, a person or a thing that is a delegate who speaks for a group or individual (Latour 1987: 72, 83-4). Thus, I will interpret museum history by looking at the actors' and actants' purposeful actions: "Human beings and the material world together are the ontological setting in which purposeful action takes place - the settings which

meaning, subjectivity, objectivity and tradition come into being" (Boast 1997: 184).

I explore the role of museum buildings, collections, catalogues, guide books, society members, and curators. What were their contributions or objections in making the county archaeological society museums to be 'known' as public space in its initial predatory nature?

Both early learned society museums, the Norfolk and Norwich Museum and the Museum of the Leicester Literary and Philosophical Society Museum were not accessible to the public. The early-century museums remained exclusive to members and their friends only. And when the museums did allow the public to visit on certain days, such as the Norfolk and Norwich Museum, the public came by the thousands, but remained a crowd without names in the visitors' books. When the Museum of the Leicester Literary and Philosophical Society was handed over to the Town Museum in 1849, there seems to have been more public access. The transition from semi-public predatory to public predatory space for both early-century museums was slow.

As for the Temporary Museums, they were formed prior to the foundations of the permanent archaeological society museums. Most of the members were of a landed or learned class.

The process of purchasing the permanent buildings for the museum was one of the ways in which the public space of the museum could be defined. All three county archaeological society museums had different beginnings. For those museums that were housed in castles, such as the Lewes and Taunton Castle Museums, the castles influenced the public space of museums. The castles created a popular view to the museums, attracting the public by the numbers. Nonetheless, access to

the collections was semi-public because the honorary curators were interpreting the collections for the society members and a more learned public. Curators were the actants (representatives) of the honorary curators in arranging and caring for the collections. Decades after the founding of the museums, the honorary curators started to communicate the collections to the lay visitors through the publication of guide books and catalogues.

The Devizes Museum was rather an exclusive museum during its beginnings. After the acquisition of the permanent building in the 1870s, the Devizes Museum opened up to the public. In addition, a major acquisition defined

the public nature of other collections in the Museum.

Thus the transition from semi-public predatory to public predatory space for the museums could be seen through the role of the museum buildings and the publication of guide books and catalogues. This paper has demonstrated that the material forms, such as buildings, collections, and guide books, were catalysts in forming the public predatory space of the museum: "The predatory museum is alive and hungry." (Maranda & Soares 2015:5)

Sources

Primary Sources

Cunnington, W. (1895, 1896). 'Origin of the Wiltshire Archaeological and Natural History Society, 1853 and of the Wiltshire Topographical Society, 1840', *Wilts Miscellaneous MSS*. MS 8, unpublished, Devizes Library.
 Leicester City Museums Service (1873-1890). *The Museum and Art Gallery Reports*. Unpublished manuscript. Leicester, U.K.
 Norfolk Museums Service (Castle Museum)
 Museum of Sussex Archaeology
 Norfolk Museums Service (Castle Museum) (1824-1836).
 Wiltshire Archaeological and Natural History Society
 Wiltshire Heritage Museum

Secondary Sources

Ashmore, M., Wooffitt, R. & Harding, S. (1994) "Humans and others, agents and things," *American behavioral scientist*, 37(6), 733-40.
 Bennett, T. (1995) *The birth of the museum: history, theory, politics*, London & New York, Routledge.
 Boast, R. (1997) "A small company of actors," *Journal of material culture*, 2(2), 173-98.
 Bourdieu, P. (1987) "Social space and symbolic power," *Sociological theory*, 7(1), 14-25.
 Chung, Y.S.S. (2002) "Prehistoric narratives in county archaeological society museums in mid-nineteenth century England", Stanford University's Department of Classics' conference on interdisciplinary archaeology from 16 to 18 February 2001. *Stanford Journal of Archaeology* 1.
 Chung, Y.S.S. (2003) "John Britton (1771-1857). A source for exploration of the foundations of County Archaeological Society Museums," *Journal of the History of Collections*, 15(1), 111-123.
 Latour, B. (1987) *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Milton Keynes, Open University Press.
 Maranda, L. & Soares, B.B. (2015) "The Predatory Museum Theme," Call for Papers, International Committee for Museology, International Council of Museums.
 Thomas, N. (1991). *Entangled objects: Exchange, material culture and colonialism in the Pacific*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

The Ultimate Predator

Ozren Domiter

Archaeological Museum in Zagreb - Croatia

Rescuing Heritage

Displaying the exhibition¹, the author wanted to emphasize the positive aspects of cooperation with those who are often labeled as malicious vultures. Aware of the fact that this cooperation has already generated more than 30,000 objects in this rich archaeological area of more than 1000 square kilometers, the museum public found itself divided about this type of material collecting.

Negative aspects include the involvement of non-experts in archaeological field surveys, the uselessness of finds outside an archaeological context,² legitimizing such research methods and discovering potential archaeological sites by malicious metal detector users. It is understandable that every acquisition without an archaeological context is insufficient for scientifically-based interpretations.³

The listed arguments position the museum as a predator, deprived of all scientific and moral principles which included "poachers" in its mission to obtain material for the museum. Truly, it could appear that the modern museum is going back to its 19th-century roots and is becoming a storage room for antiquities. In that sense, interpretation legitimacy is also jeopardized as the origin of material as a starting point⁴ is being unknown.

However, we should emphasize the positive aspect of this collaboration. In a scientific sense, these finds get pinpointed by GPS because metal detector users are always

accompanied by archaeologists in the field.⁵ Surface finds, which would otherwise be destroyed by agricultural activities, get rescued, and can be assessed and catalogued.⁶ The statistical analysis allows for the mapping of sites and protecting certain micro-locations. In the sense of communicating heritage, such cooperation was presented and enriched by an exhibition - raising understanding among potential malicious collectors who become aware of their socially useful role and start feeling like a vital part of the museum community and strictly differ themselves from robbers and heritage stealers.⁷ They set up amateur "museum friendly" associations which, in turn, help reduce secret and unprofessional excavations (albeit aware that this "old trade" will never be fully eradicated). Through this, the museum displays an admirable level of social awareness and intelligence. Our predator turns his potential enemies into amateur-colleagues. Predatory Museum is growing stronger.

Trading Heritage

Along with this kind of cooperation, museums primarily collect material through expert excavations, donations and acquisitions. Once again, finds obtained through purchases and donations are generally decontextualized, and their legal origin is more than questionable because the confirmation on family heirlooms is easily obtainable and is sufficient for legitimate trade with museum using public funds. Additionally, the museum increases its assets and encumbers its capacity through systematic excavations. Truly, the museum hunts. It does not choose the means or

¹The modalities of cooperation and material presented at the "Spašena baština- kolekcionari u službi arheologije" ("Rescued heritage-collectors in the service of archeology"), author of the exhibition; Hrvoje Vulić, Vinkovci City Museum, 2016.

² This claim is only partially correct because all surface finds were recorded by GPS and can be statistically analyzed.

³ N. Brodie, C. Renfrew; *Looting and the world's archaeological heritage: the inadequate response*, Annual Review of Anthropology, 2005, pp. 343-361.

⁴ ICOM Code of ethics for museums, 2006 section 4.5

⁵by such field tactic contravention of ICOM Code of ethics for museums, 2006 section 2.4 is being avoided

⁶this surveying method follows the good methodological approach as described in Andres S. Dobat; *Between Rescue and Research: An Evaluation after 30 Years of Liberal Metal Detecting in Archaeological Research and Heritage Practice in Denmark*, *European Journal of Archaeology* 16 (4) 2013, p. 713- 714

⁷social aspects of such a cooperation are pointed out in: Thomas, S. 2012 'Searching for answers: a survey of metal-detector users in the UK', *International Journal of Heritage Studies* 18 (1) , 49-64.

participants to obtain what “belongs” to it according to legal means and social reputation.

Alternatives

However, what is the alternative to the museum stomach? Well, what is the alternative to the world of nature with no wolves, eagles and lions? This would be the lack of scientifically relevant material collected through expert excavations, heritage destruction and decline, illicit trade, and non-expert and secret excavations. The museum, an organism with a scientific, social and legal coverage, is not the only hunter in its landscape. Collectors without adequate storage spaces, antiquities dealers, false family heirloom traders, malicious metal detector users and robbers also want what “belongs” to them. And the thing that “belongs” is a social good which museums must protect for future generations. If our prey could talk, it would surely want to be in the jaws of a museum and not a vulture.

Redefined acquisition policy - first line of defense

To neglect collecting role of the museum, would mean to annul one of core museum activities. An acquisition policy as a subsection of collection management (Ambrose & Paine, *Museum basics*), written after a consensus was reached on the basics of the museum profession, could deter all potential malicious collectors, not leaving room for them to manipulate with “family heritage” and, on the other hand, would not discourage well-intended donors and legal possessors to give

their finds over to museums. That should be the first line of defense against malicious cohabitants, as well as a way towards a legislation which would enable the museum to keep the balance in an ever-changing environment. Of course, the museum does not have a lever of power for rewriting the law, but acquisition policy could be the first appeal to legislators.

(Self)consciousness of the Ultimate Predator

The museum, as a serving society and social progress, really is the strongest organism in the world of heritage. It sometimes bites off more than it can chew, it sometimes hunts alongside suspect associates, it is a species protected by law, but it is socially and morally relevant and, as such, must not jeopardize its position. Otherwise, the ultimate predator museum will be overpowered by vultures or, worse, will become feared and revered in its surrounding by even the most benign inhabitants - its sympathizers, visitors, honest heritage lovers, kind collectors and colleagues outside the museum profession. By systematically raising the level of social awareness, and balancing between imperiled heritage and the axioms of basic science, always with conciliatory tones and constructively minded, the museum will remain the ultimate predator – the strongest being, but not a bloodthirsty glutton (because is not), but as a regulator of natural balance, adaptable, vital, caring and socially intelligent.

References

- Ambrose, T., & Paine, C. (2012). *Museum basics*. London: Routledge.
- Brodie, N., & Renfrew, C. (2005). Looting and the world's archaeological heritage: the inadequate response. *Annual Review of Anthropology*, 343-361.
- Dobat A. S. (2013). Between Rescue and Research: An Evaluation after 30 Years of Liberal Metal Detecting in Archaeological Research and Heritage Practice in Denmark, *European Journal of Archaeology* 16 (4), 704–725
- ICOM Code of ethics for museums (2006).
- Thomas, S. (2012). Searching for answers: a survey of metal-detector users in the UK. *International Journal of Heritage Studies*, 18(1), 49-64.
- Thomas, S. (2013) Editorial: Portable antiquities: archaeology, collecting, metal detecting. *Internet Archaeology* 33. <http://dx.doi.org/10.11141/ia.33.12>, 25. 04. 2016

Acknowledgements

I would like to thank Hrvoje Vulić (Vinkovci City Museum, Croatia), my colleague and author of the exhibition "Rescued heritage- collectors in the service of archaeology", for valuable information and assistance he provided to write this paper.

Muséologie critique : du musée prédateur au musée créateur

Nada Guzin Lukic

Université du Québec en Outaouais - Canada

La critique des musées représentant l'Occident et le pouvoir colonial rejoint les revendications sociales des droits de la personne et des droits culturels. La muséologie critique en tant que perspective du regard sur les musées a pour objectif une meilleure compréhension de la complexité de l'institution muséale et de son contexte politique, social, et culturel. Les approches critiques, issues de diverses sources disciplinaires et méthodologiques, ont émergé dans la foulée des études culturelles et postcoloniales des années 1980 et 1990. Ces approches seront appliquées aux problématiques des identités lors des mutations politiques, sociales et culturelles de la fin du XX^e siècle.

La définition de la muséologie comme « l'ensemble des tentatives de théorisation ou de réflexion critique liées au champ muséal » (Mairesse, Desvallées, 2010, p. 57) propose l'approche critique comme l'élément fondateur de cette discipline. À la suite de ce constat, nous proposons d'interroger quelques théories critiques appliquées à la problématique de la muséalisation de l'autre.

Les théories critiques, fondamentalement interdisciplinaires, se penchent sur la culture et ses expressions, les médias et leur intégration dans la logique politique, économique et sociale d'une époque. Ainsi, la critique de la représentation de l'autre, tout d'abord à l'égard des musées d'ethnographie, prend de l'ampleur dans un contexte postcolonial et de reconfigurations politiques et culturelles du centre et des périphéries. Les études postcoloniales menées dans les années 1980 et 1990, notamment aux États-Unis, au Canada et plus tard en Europe interrogent le musée en tant que représentation du pouvoir colonial. Les textes fondateurs de la critique postcoloniale (Said, 1980, Bhabha, 1990, Appadurai, 2006) influencent ces approches. Dans ce contexte, les musées d'ethnologie, considérés comme héritage colonial en Europe, seront les premiers à être remis en question. Pour la majorité de l'extérieur du

musée, ces remises en question sont parfois amorcées par le musée lui-même. Par exemple, le Musée de Neuchâtel interroge ses pratiques : la relation avec les objets et la représentation de la diversité à travers les expositions comme *La Différence* (1995) et *Le musée cannibale* (2002).

En Amérique du Nord, le traitement du patrimoine des peuples autochtones est au centre des débats. La critique de la dissonance des représentations dans les musées aux États-Unis et au Canada (Phillips, 2011) et les revendications politiques des Premières Nations, au Canada, provoquent une transformation graduelle des pratiques. Après 2000, les approches de la muséologie collaborative deviennent la règle dans les musées canadiens, du moins dans les grands musées nationaux. Loin d'être parfaites, ces approches qui s'appuient sur la consultation intègrent de plus en plus les tentatives du partenariat. Les expositions récentes à ce sujet témoignent de ces expériences au Musée de la civilisation, à Québec, au Musée McCord, à Montréal, ou au Musée canadien pour les droits de la personne à Winnipeg, pour ne nommer que ceux-ci.

Outre les musées d'ethnologie, la critique des narratifs des musées nationaux repose sur les thèmes de la domination, du pouvoir (Poulot & Bennett, 2012), de la relation avec le patrimoine et des identités (Chaumier, 2003). Le musée en tant que représentation d'une nation construit le discours sur les diverses identités qui la composent. L'analyse de ce discours décortique l'institution de perspectives hétérogènes. Les études postcoloniales, les *cultural studies* dans le monde anglophone, les études culturelles en France, Kulturwissenschaft, sciences de la culture en Allemagne et la culturologie en Russie sont fortement basées sur l'approche critique à visée transdisciplinaire qui rejoint la muséologie.

Enfin, l'approche critique du musée regagne celle de la culture et des médias. D'ailleurs, le musée est considéré comme média dans une perspective de communication et de médiation culturelle (Davallon, 1992). Un autre thème des théories critiques est la remise en question des industries culturelles. Ainsi, la « disneylandisation » des musées (Clair, 2007, Mairesse & Desvallées, 2010) désigne les approches du musée calquées sur les industries du divertissement, la marchandisation de la culture et du tourisme de masse. Dans cette perspective, le musée spectaculaire traite l'objet comme produit et le visiteur comme client.

Le musée est un terrain de recherche en sciences sociales et un symptôme, une représentation des transformations des sociétés. L'ethnologie et l'anthropologie suscitent les réflexions critiques sur la posture de chercheur et sa subjectivité dans un contexte de travail de terrain. Cette perspective interpelle la muséologie et les musées confrontés aux problématiques de la diversité des sociétés et de leurs représentations, ainsi que les études des publics. Outre les musées de l'ethnologie ou des sociétés, ces approches sollicitent tous les musées, notamment les musées d'art. L'exemple de la galerie Tate, à Londres qui, comme tout musée actuel, est confrontée aux enjeux des migrations et de la diversité est éloquent. Cette institution s'interroge sur l'opérationnalisation ou l'application des analyses critiques du musée. Que doit scruter la proposition de la muséologie post critique (Dewdney, Dibosa, Walsh, 2013) après la critique postcoloniale des musées ? Comment les musées répondent-ils à cette critique articulée par les milieux de la recherche universitaire depuis les années 1990 ?

De toute évidence, le musée est une figure centrale des sociétés contemporaines. Les mutations des musées et des sociétés accompagnent la transformation des théories qui servent à leur analyse. Ainsi, la critique plus ou moins virulente et négative du musée des études culturelles et postcoloniales cède la place à une critique du musée actuel qui prend d'autres dimensions. Dès lors, le pouvoir du musée devient le *soft power* (Lord, 2015). Dans cette perspective, le musée fait partie des industries culturelles, en les modifiant

toutefois par l'intégration de la culture, des arts et de la créativité. Ce pouvoir se mesure par de nouveaux indices, dont ceux de bonheur et de bien-être des publics. En effet, le virage public au musée, en vigueur depuis les années 1980, touche ici à son paroxysme. D'ailleurs, le concept de l'hypermodernité de la société actuelle (Lipovetsky & Serroy, 2013) est illustré par les nouveaux musées toujours plus flamboyants et démesurés. Le musée, dans la société hypermoderne, contribue à l'esthétisation du monde et de ses industries et à une visée émotionnelle de la jouissance esthétique. Enfin, la critique des théories critiques en rapproche une posture externe. Celui qui critique représente aussi un pouvoir politique, culturel ou économique. L'ouvrage *Postcritical museology* publié par la Tate Gallery pose justement la question sur les études externes du musée et l'opérationnalisation de ces études dans le musée d'art. Enfin, la multiplication récente de cette problématique, tant dans les musées qu'en dehors des musées, dessine-t-elle un changement à l'égard de la relation entre la théorie et la pratique ? Cette préoccupation constante de la muséologie et de son enseignement ouvre, avec le développement d'une pensée critique, de nouvelles perspectives de recherche collaborative.

Les multiples contradictions des musées, à la fois prédateurs et protecteurs, lieu de pouvoir et de contre-pouvoir, de divertissement et d'étude, de grand public et de public expert sont étudiées dans des perspectives et des visées plurielles. Les théories critiques sont une constante dans le champ muséal, particulièrement celui de leur inscription sociale. La muséologie critique fondée dans le milieu de la recherche investit les musées et les contextes, plus larges, de l'inscription des musées dans la société et des enjeux qui y sont associés, notamment ceux de la migration et de la diversité. Le musée qui se fait d'abord critiquer coconstruit une pensée critique avec les milieux de la recherche, les communautés et les publics. Enfin, il ressort des pratiques récentes mentionnées plus haut que le musée est de plus en plus actif dans la production du savoir sur le musée, entres autres par le développement d'une muséologie critique au sein même de l'institution.

Références

- Appadurai, A. (2006). *A social life of things, Commodities in cultural perspective*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Bhabha, H. (1990). *Nation and narration*. London, UK: Routledge.
- Davallon, J. (1992). Le musée est-il vraiment un média ? *Publics & musées*, 2, 99-123.
- Dewdney, A., Dibosa, D. Walsh, V. (2013). *Post Critical Museology: Theory and Practice in the Art Museum*. London: Routledge.
- Chaumier, S. (2003). *Des musées en quête d'identité*. Paris, France: L'Harmattan.
- Clair, J. (2007). *Malaise dans les musées*. Paris : Flammarion.
- Gonseth, M-O, Hainard, J., & Kaehr, R. (Eds.). (1995). *La différence*. Neuchâtel, Suisse : Musée d'ethnographie.
- Gonseth, M-O, Hainard, J., & Kaehr, R. (Eds.). (2002). *Le musée cannibale*. Neuchâtel, Suisse : Musée d'ethnographie Neuchâtel.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2013). *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris, France : Gallimard, 2013.
- Lord, G., & Blankenberg, N. (2015). *Cities, Museums and Soft Power*. Arlington: The AAM Press.
- Mairesse, F., & Desvalées, A. (2010). *Concepts clés de muséologie*. Paris, France : Armand Colin.
- Phillips, R. (2011). *Museum Pieces. Toward a Toward the Indigenization of Canadian Museums*. Montreal, Canada: McGill-Queen's University Press.
- Poulot, D., Bennett, T., & McClellan, A. (2012). Pouvoirs au musée. *Perspective*, 1, 29-40.
- Said, E. W. (1980). *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Paris, France : Éditions du Seuil.

L'humain au musée : la fin de la prédation ?

Olivia Guiragossian

Ecole du Louvre - France

La prédation n'a jamais été un concept aussi pertinent et actuel pour étudier les musées et leurs évolutions. Si l'historiographie des musées, relue au prisme de stratégies prédatrices, est éclairante sur le contexte de leur création et de leurs évolutions, une étude des mutations muséales, à l'œuvre encore aujourd'hui, s'impose. Les crises muséales et patrimoniales, apparues dès la fin des années 1990 ont fait apparaître des notions particulières dans les institutions culturelles : identité, lien social, immatériel. Toutes ont en commun l'ambition d'intégrer l'humain, être social, dans le musée. Le paradoxe est assez frappant, ce dernier s'attaque à une proie vivante, fragile mais imbriquée dans un réseau de relations formant un écosystème solide, devant être sauvegardé et conservé. Les stratégies prédatrices du musée se seraient-elles résorbées ?

Le musée élargit son champ d'action, phagocytant tout ce qui relève de la société, modérant la prédominance des musées de Beaux-arts renfermant le génie de l'humanité. Mutations, métamorphoses, créations... qu'il s'agisse de la naissance du Musée du Quai Branly « *là où dialoguent les cultures* » ou du basculement du Musée national des Arts et Traditions Populaire au Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM), ces rénovations s'inscrivent dans une dynamique générale, internationale, témoignant d'un changement profond des perspectives des musées. Conscients depuis la fin des années 1990 qu'ils ne peuvent plus se fonder uniquement sur l'étude des sociétés en voie de disparition ou disparues, ils se doivent d'être de réels outils pour comprendre le monde contemporain, tout en permettant de renforcer le lien identitaire et social des communautés dans lesquels ils s'intègrent (Chevallier, 2013, p.12).

Loin de la nécrophagie des musées de Beaux-arts, de la simple prédation des musées ethnographiques, c'est l'humain, véritable écosystème vivant, formé d'éléments matériels et immatériels, qui devient l'enjeu majeur des institutions muséales. A cet égard, les

évolutions de la définition du musée sont éclairantes et aujourd'hui « *[il] 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'éducation et de délectation* ». (Statuts de 2007, ICOM)

Le patrimoine est également sujet à des transformations profondes visant à intégrer toutes les manifestations du réel face à un « *phénomène patrimonial qui s'emballe, s'enferme sur lui-même et perd tout son sens* » (Jadé, 2006, p. 40). Le patrimoine immatériel tente de pallier ces manques. La *Convention pour la sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel* établie par l'UNESCO (2003) donne les principaux enjeux qui émergent de cette relecture. Il s'agit « *des pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés - que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine* ».

Au regard du musée, ce patrimoine vivant ne peut donc plus être compris dans un état fixe et immuable. La sauvegarde doit assurer ce dynamisme : les mesures traditionnelles de conservation, fixant les éléments évolutifs dans le temps, doivent être repensées. Le musée prédateur, vorace, est pris au piège de la légitimité qu'il recherche, il est susceptible d'imploser.

Si la prédation s'entend principalement comme une stratégie visant à la constitution des

collections, elle doit également permettre de repenser le phénomène d'exposition : les musées sont des lieux de transmission et de délectation – et le champ lexical du goût est signifiant. Digérés, objets et œuvres sont exposés, donnés en pâture à un public dont l'ambition est de s'approprier non seulement les formes matérielles, mais également la substantifique moelle de l'immatériel. Ces expositions créent une posture prédatrice chez le visiteur qui doit mettre en place un procédé d'appropriation lors de son parcours, par plusieurs opérations mentales : l'identification, la dérive associative et la vérification (Dufresne-Tassé, 1996).

Le concepteur d'exposition est donc tourné vers le public qu'il vise et sa volonté est de faire participer le visiteur à l'élaboration de questionnements sur lui-même et sur les autres. Le musée est-il vraiment une entreprise altruiste permettant d'encourager l'ouverture sur le monde ? Ou le cynisme d'un système fondé sur les expositions blockbusters en fait un prédateur d'autant plus redoutable ?

Le caractère « humain » des expositions porte l'ampleur de la tâche qui incombe aux musées : inclure la dynamique du changement, la participation des communautés ou encore, rendre le public actif. Dans cette optique, certaines institutions sont devenues des laboratoires d'expérimentation. La plus pertinente est la démarche participative, avec la récolte d'objets souvenirs ou de témoignages, interrogeant dès lors la légitimité acquise de ces musées. A l'heure où les institutions culturelles souhaitent valoriser les histoires individuelles en contrepoint de l'Histoire, la démarche ethnographique devient une logique d'action moderne. La parole autrefois maintenue et garantie par les conservateurs du patrimoine devient un patrimoine partagé, intégré dans le processus de collecte et d'exposition. Plusieurs dispositifs permettent sa présentation, en rassemblant des « objets-souvenirs », fonctionnant de la

même manière que les objets témoins d'une civilisation, mais projetant un regard plus intime et aussi représentatif sur l'Histoire, associés à d'autres supports (vidéo, postes audio, photographies). Portant la charge d'une destinée individuelle, ils racontent les histoires, les trajectoires, les vécus, les confrontations (Payeur & Elhadad, 2007), introduisant la dimension mémorielle dans l'espace d'exposition et maintenant le dynamisme du patrimoine. Par exemple, dans *Hajj, le pèlerinage à La Mecque* (IMA, 2013), le visiteur pouvait trouver à la fin du parcours sept postes d'écoute audio, illustrés par les photographies de sept personnes revenues du hajj, et associés à une vitrine comportant des objets rapportés de leur pèlerinage. Au Musée des Cœurs brisés (Zagreb), on trouve des objets, témoignages d'histoires d'amour révolues, relevant de l'intime et du personnel, obtenus suite à une collecte publique.

Le musée reste un acteur engagé dans la collecte, qui atteint un point intéressant quand elle devient systématique voire réclamée par les acteurs de la société civile. Au Musée national de l'histoire de l'immigration, la Galerie des Dons valorise le discours personnel et les récits familiaux grâce aux objets donnés par les acteurs de l'immigration et par leurs descendants. Des prolongements centrés sur la parole existent, inspirés du Musée de la Personne (Museo de la Pessoa, Brésil, 1991), dans le but de permettre à toute personne d'enregistrer et de conserver son histoire de vie en tant que mémoire sociale.

Le rapport est-il inversé ? Le musée, lieu de légitimation des phénomènes sociaux, est-il réellement blanchi de tout soupçon ? L'intégration de l'humain au sein du musée repousse les limites de la prédation, souligne ses contradictions internes : les stratégies prédatrices se complexifient, se modifient, toujours présentes, mais permettent au musée, aujourd'hui, de faire société.

References

- Chevallier, D. (dir.). (2013). *Métamorphoses des musées de société*. Paris : La documentation française.
- Jadé, M. (2006). *Patrimoine immatériel. Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*. Paris, France : L'Harmattan.
- Dufresne-Tasse, C. (1996). "Liberté de l'adulte au musée, multimédias et appropriation de l'exposition". *Congrès de l'ICOM-CECA*. Vienne.

Payeur, P. & Elhadad, L. (2007). Repères, une exposition permanente, deux cents ans de l'histoire de l'immigration. *Museums international*. 233-234, 74-80

Portuguese America: colonial administration and collection practice

Letícia Julião
Marta Eloísa Melgaço Neves
Verona Campos Segantini

Federal University of Minas Gerais - Brazil

This paper aims to present issues of an ongoing study that seeks to understand the insertion of Brazil on the horizon of modern culture collector, on the condition of collected outskirts, in other words, as a colonized territory that presents itself as a source of collection to Europe.

It is considered as a milestone of analysis the moment of conformance in Portugal of a collecting interest, linked to the changes resulting from the political project outlined in the reign of Joseph I (1750-1777). This is the moment of adherence to Enlightenment thoughts that were administrated by the Minister Sebastião José de Carvalho e Melo, Marquis of Pombal, in different stages of the administrative reform, which marks the Portuguese modernization effort. In the process, the preparation of the new Statutes of the University of Coimbra (1772) would focus on the contents and teaching methods and also mark changes in the design of science. Expression of this was the creation of the "Natural or Philosophical Sciences Courses." The emphasis on "direct observation of beings and objects and experimentalism as an educational methodology," justified and demanded the creation of the Cabinet of Natural History, underlined by the Statute as a means of "furtherance of Natural History" putting on "continuous view" objects and collections products from the three kingdoms of nature (BRIGOLA, 2003, p. 38 e 40).

It is within this process that the Italian naturalist Domingos Vandelli (1735-1816) arrives in Lisbon in 1764, becoming responsible for the installation and management of Ajuda's natural history museums and botanical garden (1768-1810) and at the University of Coimbra (1772-1791). He also engaged in the development of philosophical trips with the guidance and instruction of his disciples. Therefore, he

devoted himself to writing trip instructions, "scientific literature genre" becoming one of the forerunners in the Portuguese Kingdom.

It is recognized in the instructions written by Vandelli and his disciples that this is an important set of documents for collecting studies, either as part of the systematization of a scientific field or inserted in a process of institutionalization of collectors practices and the formation of museums. The instructions seek to systematize and standardize practices related to the observation of nature, the procedures for the collection, preparation and shipment of samples seeking the establishment and expansion of collections.

It is important to note that the written instructions and the organization of philosophical trips are linked to the pragmatic project to systematize information for economical use of natural resources, going beyond a scientific desire. They were produced at a time of preparation of philosophical trips, following the formation of the first naturalists in the course of Natural Philosophy.

In "Philosophical Trips (...)", Vandelli dedicated himself to discuss the exercise of looking and observing. He pointed how the experience of those who devote themselves to recognize and collect the products of the nature of a little-known or little recorded place would be like:

The philosopher traveling in Europe must have read, and even brought in his company the book "Countries Flora", wherever they go so that it can serve as a guide in the knowledge of plants; but traveling in Brazil devoid of all these aids (?), he is stuck in the middle of a new world, still so unknown, as on the first day of its discovery, if we except some parts of its coast observed by Pison and Macgraff and productions, which are common to other parts of America, investigated by Plumier, Vansloan, Casterbas, Factyn. (Vandelli, 1779).

In the same text, he explains his collectionist desire, being attentive on how to prepare and submit the specimens. It emphasizes aspects of visualization culture to use the practices of natural history, involving both observation as the conformation of a studying space and nature exhibition:

The philosopher who travels to Brazil takes the aim of knowing even plants and animals there, without giving copies of them, or at sketching in the case of fierce animals that cannot be kept, or the delivery of their skins: one and the others when prepared must be dispatched in order to be part of the National Cabinet, where it must be presented for all to be seen after classified and reduced to their orders, genera, species and varieties, or well described in the case to be new [...].(Vandeli, 1779).

It can be seen Vandelli's display of collections initiatives, beyond the philosophical trips, also involved officials of the Portuguese administration. This is the case involving José Vieira Couto, his former student in Coimbra, an official of the Portuguese administration in the diamond-mining region of Minas Captaincy, whose performance is exemplary in a network of relations between naturalists and authorities of the metropolitan and the colonial administration with the aim to provide the Portuguese collecting needs and economic demands of the Crown. Mailings with Portuguese authorities testify their contribution

to the formation of Portuguese collections, a practice that was not exclusive to Vieira Couto, but was part of the routine exercise of the administrative positions of officials of the Crown. In an opinion, undated, in response to a letter from the most important Chancellor of the Kingdom to the governor of the captaincy of Minas Gerais, D. Manoel de Portugal and Castro, Vieira Couto instructs him of the best way to carry the animal kingdom shipments:

it seems best that they be made only of animal skins, because in a small volume can go many of these skins when only one or two such animals will be filled, that occupy the rib of a bullet. Whenever arriving at the Museum, there is to be put to the material prepared by the same museum, a skilled guy in his office, and usually there in all these houses. (Public Archives Mineiro, Secretariat of Government, Box 123, document 11)

The researches, to mobilize new documentary sources, including those produced under the colonial administration, have designed unprecedented perspectives of analysis for the history of collections and Brazilian museums. Long before thriving museological institutions in Brazil, the story of the collections in the country begins with the prospect of a place / culture to be discovered, collected, understood and displayed by the settlers centers, from an "ideological matrix that governs the way to understand the "primitive" in "civilized" places (Clifford, 1999, p. 244).

References

- Brigola, J. C. P. (2003). *Coleções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação para a ciência e Tecnologia: Ministérios da Ciência e do Ensino Superior.
- Clifford, J. (1999). Los museos como zonas de contato. In Clifford, J. *Itinerarios transculturales* (p. 233-270). Barcelona: Gedisa.
- Couto, J. V. (1994). *Memória sobre a Capitania de Minas Gerais; seu território, clima e produções metálicas*. (Coleção Mineiriana. Série Clássicos). Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais.
- Julião, L., Neves, M. E. M. (2014). Uma Proto História do colecionismo na América Portuguesa. Anais do Seminário Brasileiro de Museologia, (p.798-808). Belo Horizonte, MG, Brasil.
- Raminelli, R. (2008). *Viagens Ultramarinas: monarcas, vassalos e governo a distância*. São Paulo: Alameda.
- Segantini, V. C. *Maneira decente e digna de expor aos olhos do público: modos de exibição da história natural (séc. XVIII e XIX)*. Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação, Brasil.
- Vandelli, D. (1779). *Viagens Filosóficas ou Dissertação Sobre as importantes regras que o Filósofo Naturalista nas suas peregrinações deve principalmente observar*. (Série Vermelha, 405). Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa.

What is a universal museum in the context of the outflow of Japanese art?

Harumi Kinoshita

Musashi University - Japan

Introduction

To view, Japanese art, especially *Ukiyo-e*, we living in Japan often have to go to foreign countries because many crucial works of art are currently held outside of Japanese museums. Is this the result of the practices of predatory museums? It only reflects one aspect. The outflow of Japanese art must be considered from economic, political, diplomatic, and cultural viewpoints. Undoubtedly, goods, peoples, or ideas circulate before works of art. The outflow of Japanese art is not just Japan's problem; other countries suffer from the same dilemma such as the outflow of French Impressionist's works. The outflow of Japanese art, which is the consequence of exchanges among countries, raises questions about globalization (Wolton, 2003). I assume that an analysis of the outflow of Japanese art must determine the contributions of universal museums behind such predatory acts and their effects in the context of the outflow of works of art. In my paper, I'm focus on the outflow of Japanese art, particularly *Ukiyo-e* and *Gutai*, to show how the universal value of a nation's works of art is determined beyond the predatory acts of museums.

The case of *Ukiyo-e*

I show first the beginning of the outflow of *Ukiyo-e* to explain the situation behind this drain of works of art. Two men first collected *Ukiyo-e*: Isaac Titsingh, a Dutch ambassador and scholar, who came to Japan in 1779, and Philipp Franz Balthasar von Siebold, a German physician and botanist, who arrived in Japan in 1823. At that time, the Netherlands was the only country that had signed a commercial treaty with Japan, and the country's collections circulated in Europe, especially in England and France. In 1854, the United States of America and Japan signed a peace treaty, opening

Japan's doors to many foreigners. One unforeseen consequence was that the exports of *Ukiyo-e* collections increased, most of which eventually found their way into western museums.

In the context of world exhibitions in London in 1862, Paris in 1867, and Vienna in 1873, the earliest *Ukiyo-e* exhibitions helped increase the volume of its exports. These shows also fanned western interest in this Japanese art form.

Hayashi Tadamasa (1853–1906), a renowned Japanese art dealer, played an important role in disseminating *Ukiyo-e*. He traveled to France in 1878 as an interpreter for a world exhibition under the employ of *Kiritsu Kosho Kaisha*, which was the first Japanese society to export decorative arts. Hayashi enjoyed congenial relations with art critics who admired Japanese art, including Edmond de Goncourt, Louis Gonse, and Siegfried Bing, and opened a store in the center of Paris, which gained a reputation for the quality of its objects. Hayashi made known *Ukiyo-e* on a worldwide scale by exporting and selling it.

However, criticism of Hayashi often centers on his role in the flowing of *Ukiyo-e* out of Japan. But when he exported such art, the Japanese themselves failed to recognize its value. *Ukiyo-e*, which was founded among the merchant class in the Edo period (1603–1867), became an essential element in their daily lives, and resembled a kind of media. They did not have any particular urge to keep or collect it. When *Ukiyo-e* began to be exported, the Japanese people did not consider it worth collecting. *Ukiyo-e*'s appreciation was heightened by its appreciation in the west.

The case of *Gutai*

I next describe the spread of the *Gutai* Art Association (*Gutai*) to illustrate how it became an international group.

Gutai, which was founded in 1954, was based in Ashiya near Kobe, and led by Jiro Yoshihara (1905–1972).

The publication of *Gutai* journals increased the group's presence. These journals were published in Japanese, partially translated into English or French, and mailed to well-known artists and art critics around the world. *Gutai* was keen to spread its opinion as an art association as well as the art of its own members.

Gutai was encouraged by a meeting with Michel Tapié (1909–1987), a well-known French art critic, who wanted *Gutai* to become an international avant-garde group. In 1957, Tapié became acquainted with *Gutai's* activity and work, and visited it in September of the same year. Tapié, who was an art informel advocate, founded an informel group in *Gutai's* works and enthusiastically introduced *Gutai* to the world as Japanese informel art.

The *Gutai Pinacotheca*, which was established in 1962, raised the group's international profile. It organized many groups and individual exhibitions, and attracted the attention of the world's artists and art critics as a place for cutting-edge art. Its visitors included John Cage, Merce Cunningham, Peggy Guggenheim, Clement Greenberg, Jasper Johns, Isamu Noguchi, and Robert Rauschenberg. *Gutai* had gained an international reputation.

Its reputation gave *Gutai* an incentive to go abroad. *Gutai's* artists were invited to many exhibitions, such as the *Gutai Group Exhibition* at the Martha Jackson Gallery in New York in September to October 1958, the *New Art Exhibition* at the Circolo degli Artisti in Palazzo Graneri in Turin in May to June 1965, the *Nul 1965 Exhibition* at the Stedelijk Museum in Amsterdam in April to June 1965, and the

Gutai Group Exhibition at Galerie Stadler in Paris in November 1965.

Even though *Gutai's* value was raising around the world, Japanese art critics and journalists dismissed it because they failed to correctly understand or evaluate it. However, *Gutai* was greatly appreciated in the west. *Gutai* has recently attracted much attention and exhibitions, such as *Gutai: Spirit of an Era* at the Tokyo National Art Center in 2012, and *Gutai: Splendid Playground* at the Guggenheim in New York in 2013. *Gutai* has been re-evaluated in recent years, especially in Japan.

Conclusion

I focused on the outflow of Japanese art, which was caused by indifference toward works of art. If *Ukiyo-e* and *Gutai's* works did not flow out of Japan, they may have been completely forgotten and abandoned. An appreciation of works of art outside the country brings a more accurate evaluation. Such outflow of a nation's works of art reflects predatory acts of museums. The role of museums should be considered from a human perspective.

Universal museums underlying predatory acts contribute to cultural transmission. Such museums introduce one culture to another, conserve works of art as a common heritage of humankind, imbue them with international value, and involve them in an interpretation system.

Such predation by museums produces cultural exchanges. Museums promote the circulation of works of art on an international scale, stimulate mutual understanding, develop knowledge of art in the context of cultural diversity, strengthen cooperation among museums, and expand their networks. Thus the outflow determines the universal value of a nation's works of art and museums contribute to that value in addition to their predatory acts.

References

- Cat.Expo. (2012). *Gutai: The Spirit of an Era*. Tokyo: National Art Center.
Cat.Expo. (2013). *Gutai: Splendid Playground*. New York: Guggenheim Museum.
Jouzuka, T. (1981). *Umi o wataru ukiyoe*. Tokyo: Bijutsu Koronsha.
Koyama-Richard, B. (2001). *JAPON RÊVÉ, Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasa*. Paris: Hermann Éditeurs des Sciences et des Arts.
Mattelart, A. (1997). *L'invention de la communication*. Paris: La Découverte.
Segi, S. (1985). *Nihon Bijutsu-no ryushutsu*. Tokyo: Shinshindo-Syuppan.

Segi, S. (1997). *Ukiyo-e sekai o meguru*. Tokyo: Ribun shuppan.
Tiampo, M. (2011). *Gutai: Decentering Modernism*, Chicago and London, University of Chicago Press.
Wolton, D. (2003). *L'autre mondialisation*. Paris: Flammarion.

Do Predators Go Digital? Discussing Museum Ethics in the Digital Habitat

Georgios Papaioannou, Sofia Paschou

Museology Lab, Ionian University, Corfu - Greece

Short note

In the 21st century of large audience and digitality, museums seek not only for impressive and meaningful exhibits but also for visitors' perceptions, behaviors and entertainment (Sheng & Chan, 2012), as well as funding (Camarero, et al, 2015) to maintain their building, exhibitions and new programs. Technologies emerging to this new digital museum habitat range from simple digital documentation and cataloging to more advanced applications, such as online museum information portals, on line exhibits, three-dimensional visualizations (MacDonald, 2006), haptic applications (haptics) (Mihelj & Podobnik, 2012), digital museum showcases (Tanikawa, et al, 2013) and museum games (Yanoutsou & Avouris, 2009; Klopfer, et al., 2005; Sintoris, et.al., 2010). As a latest development, we point out the *Internet of Things* (Giusto, et al, 2010), which has started entering museum spaces (Greenstein, 2015; Hudson-Smith, et al., 2012). Maybe we are not far from the *Internet of Museum Things*.

To abide by these technical advances, museums as predators have grown new teeth and claws made of pixels and megabytes to hunt their precious prey in the digital world. Ethics are needed for this hunting. Ethics comprise a branch of philosophy and are defined as the science of conduct (Edson, 1997). Ethics is a set of principles for right conduct, a set of rules or standards governing the conduct of members of a profession, a kind of a link between morals and law. Ethics provides purpose and rational for law (Marstine, 2011). Ethics is hard to conceptualize, since they step upon a mix of personal values, inner limits, emotions, restrains and doubts derived from individuals' character. Ethics are finally expressed through behavior (Edson, 1997).

Museum ethics deal with theoretical and practical elements of the philosophy of conduct in relation to important and critical issues arising in museums (Murphy, 2016; Stark, 2011). Museum ethics are the media bringing objects and people together, the guidelines to treat objects and people in a harmonic and respectful way, aiming at mutual benefits and social-valued outcomes (Besterman, 2011). Digital technologies have in recent decades created multimodal environments that optimized and shaped museum experience and inclusivity, and led to developing new relationship schemes (Loran, 2005). The digital / information museum is a new museum, a new habitat, not just a part of the existing, conventional, "brick-and-mortar" museum. This new habitat is characterized by interactive, immersive, themed, even theatrical elements (Forrest, 2013). The computer ethics of the 60s, addressed by Donn Parker (Bynum, 2001), evolved to the internet and cyber ethics in 2000s, dealing with ethical matters on the internet (Tavani, 2004) and ended up today as 'digital / information ethics'. Digital ethics or information ethics deal with the impact of information and communication technologies on society, community and environment, tackling issues such as privacy, digital divide, digital addiction, digital environment, intellectual property, transparency, accountability, information literacy and cultural informatics (Capurro, 2009). Within the digital / information museum, museums now live and experience an increasingly virtual and digital world with new attributes and characteristics of very rapid and dramatic transformations, incorporating digital technologies and sophisticated applications along with developing the immersive, the augmented and the virtual. We therefore need to revise and put under the "microscope" our aspect of materiality, physicality and authenticity, and explore or reset the bonds between real and digital.

We conclude that there is indeed a new museum habitat, the digital habitat, with its attributes and atmospherics. We observe new perceptions and approaches of authenticity, new equilibria between the real and the digital. Ethical management is required in the new

museum digital habitat to help us expose the new values, elaborate and research its characteristics, and provide grounds for decision and choice making. The development of a Code for Museum Digital Ethics would be useful and beneficial towards this direction.

References

- Besterman, T. (2011). Museum Ethics. In S. Mac Donald (Ed.). *A Companion to Museum Studies*. United Kingdom: Blackwell Publishing Ltd.
- Bynum, T. W. (2001). Computer ethics: Its birth and its future. *Ethics and Information Technology*, 2, 109-112.
- Camarero, C., Garrido, M.J., Vicente, E., (2015), Achieving effective visitor orientation in European museums. Innovation versus custodial, *Journal of Cultural Heritage* Vol.16, pp.228–235.
- Cappuro, R. (2009). *Digital ethics*. In The Academy of Korean Studies (Ed.). *Civilization and Peace, Korea: The Academy of Korean Studies 2010* (pp. 203-214). Retrieved from: <http://www.capurro.de/korea.html> (2016, October 9).
- Edson, G. (1997). *Museum Ethics*. London : Routledge.
- Forrest, R. (2013). Museum Atmospherics: The Role of the Exhibition Environment in the Visitor Experience. *Visitor Studies*, 16, 2, 201-216.
- Giusto, D., Iera, A., Morabito, G., & Atzori, L., (Eds.), (2010). *The Internet of Things*. New York: Springer-Verlag.
- Greenstein, B. (2015, April 16). The Internet of Things rocks the Museum of Natural History. Retrieved from: <http://www.ibmdatahub.com/blog/internet-things-rocks-museum-natural-history> (2016, October 9).
- Hudson-Smith, A., Gray, S., Ross, C., Barthel, R., De Jode, M., & Warwick, C. (2012). Experiments with the Internet of things in museum space: QRator. In: *Proceedings of the 2012 ACM Conference on Ubiquitous Computing* (pp. 1183-1184). New York, NY: ACM.
- Klopfer E., Perry J., Squire K., Jan M. F. & Steinkuehler C., (2005). Mystery at the museum: a collaborative game for museum education in: *Proceedings of the 2005 conference on Computer support for collaborative learning: the next 10 years*, International Society of the Learning Sciences, 316–320.
- Loran, M. (2005). Use of Websites to Increase Access and Develop Audiences in Museums: Experiences in British Museums. *Digithum*, 7 (ICT and Heritage on line dossier). Retrieved from <http://www.uoc.edu/digithum/7/dt/eng/loran.pdf> (2016, October 9).
- Mac Donald, L., (ed.) (2006), *Digital Heritage-Applying Digital Imaging to Cultural Heritage*. Oxford: Elsevier 2006.
- Marstine, J. (2011). The contingent nature of the new museum ethics. In J. Marstine (Ed.). *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum* (pp.3-25). London: Routledge.
- Mihelj M. & Podobnik J., (2012). *Haptics for Virtual Reality and Teleoperation*. Dodrecht: Springer Science and Business Media.
- Murphy, B.L. (Ed.). (2016). *Museums, Ethics and Cultural Heritage*. London & New York: ICOM & Routledge.
- Sheng, C.W. and Chen, M.C, (2012), "A study of experience expectations of museum visitors", *Tourism Management*, Vol. 33 No. 1, pp. 53-60.
- Sintoris, C., Stoica, A., Papadimitriou, I., Yiannoutsou, N., Komis, V. and Avouris, N., (2010). Museum Scrabble: Design of a Mobile Game for Children's Interaction with a Digitally Augmented Cultural Space, *International Journal of mobile human computer interaction*, 2/2, 53-71.
- Stark, J. C. (2011). The art of ethics. In J. Marstine (Ed.). *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum* (pp.26 - 40). London: Routledge.
- Tanikawa T., Narumi T. & Hirsose M., (2013). «Mixed reality digital museum project», in: *HCI'13 Proceedings of the 15th international conference on Human Interface and the Management of Information: information and interaction for learning, culture, collaboration and business*, volume Part III, 248- 257.
- Tavani, H. (2004). *Ethics & Technology, Ethical Issues in an Age of Information and Communication Technology*. U.S.A.: John Wiley & Sons Inc.
- Yanoutsou N. & Avouris N., (2009). Playing with museum exhibits: designing educational games mediated by mobile technology, in: *Proceedings of the 8th International Conference on Interaction Design and Children*. New York: ACM, 230-233.

Du musée prédateur au musée symbiotique : L'enrichissement de la collection des œuvres nouveaux médias dans les institutions muséales

Ji Eun Park

Ecole du Louvre - Université d'Avignon, Paris - Avignon, France

Nous souhaitons examiner le positionnement du musée en tant que prédateur face aux œuvres nouveaux médias. Ces œuvres engagent des médias nécessitant un courant électrique, se manifestant par des images en mouvement ou/et le son et impliquent une dimension temporelle. Certaines caractéristiques de ces œuvres remettent en question le processus traditionnel de la constitution de la collection.

Avec les « œuvres nouveaux médias », puisqu'il s'agit d'un domaine qui progresse constamment parallèlement à l'évolution de la technologie des médias, il est difficile d'en donner une définition précise. Malgré son caractère polémique, l'expression « œuvres nouveaux médias » est largement employée en France, notamment dans les institutions muséales d'art moderne et contemporain, en tant que catégorie de classement des œuvres dans les collections.

Nous supposons ici que le musée ne se positionne pas tout à fait comme un prédateur par rapport aux œuvres nouveaux médias. Quelles sont donc les caractéristiques de ces œuvres qui peuvent influencer le positionnement du musée en tant que prédateur ?

En principe, les œuvres nouveaux médias peuvent exister sous forme d'éditions, parce que leurs contenus sont reproductibles, au moins en partie. Selon Benjamin (2000), la reproductibilité de la photographie et du cinéma pose des questions sur l'identité de l'œuvre d'art, y compris sur celle de son auteur, et sur l'unicité de l'œuvre d'art dont l'« aura » se perdrait avec la reproduction. Pourtant la réflexion sur la reproductibilité doit être revisitée à l'ère du numérique, car avec l'art numérique, il n'y a pas nécessairement de réalité du monde à reproduire comme par exemple la représentation de la nature dans un tableau. La reproduction d'une œuvre

numérique peut être dite identique à l'original, en tout cas davantage qu'avec l'édition d'une gravure qui témoigne d'une perte de qualités physiques à travers ses tirages. En effet, une œuvre « originale » comme dans le domaine de la peinture n'existe guère dans ce type de création. L'« aura » de l'œuvre, en tout cas celle décrite par Benjamin, ne peut pas se concevoir dans le cas des œuvres nouveaux médias.

Il est important de noter qu'en termes de musée d'art la relation entre le prédateur et la proie peut se fonder sur la rareté de cette dernière. Autrement dit, quand on parle du musée en tant que prédateur, le concept de collection peut être basé sur la propriété exclusive de l'objet. Donc le musée ne peut pas fonctionner comme un prédateur quand il essaie d'acquérir une œuvre nouveaux médias dans sa collection, s'il ne s'agit pas une œuvre en édition limitée.

Le début de cet art s'est fondé sur le désir de trouver une forme d'art alternative par rapport au monde de l'art tel que les institutions l'avaient défini. Pour ces artistes, les médias comme la télévision semblaient des matériaux idéaux pour la démocratisation de l'art. En dehors de leur potentiel comme nouveau matériau de l'art, ils nécessitent leurs propres voies de diffusion qui peuvent atteindre le grand public. Enfin, ces œuvres disposent d'un système propre de diffusion en dehors du domaine de l'art. Donc avec elles, l'institution muséale ne fonctionne plus en tant que seul réseau et régime de valeur. Par exemple, étant un des premiers galeristes ouverts aux œuvres vidéographiques, Gerry Schum a produit de nombreuses séries télévisuelles et éditions d'œuvres vidéo. Ses projets montrent à la fois son approche critique vis-à-vis d'un « nouveau » média de cette époque et son appropriation en tant que nouveau matériau de l'art et outil de diffusion de l'œuvre.

L'idée du musée en tant que prédateur fonctionne souvent sur un principe de décontextualisation. Les objets doivent être déplacés de leur contexte original pour être montrés dans un musée. Cela ne concerne pas que les objets reliques qui quittent leur contexte pour être détenues dans un musée. Les installations de Richard Long se trouvent dans le cube blanc des musées, alors que leur contexte d'origine était la nature. Concernant les œuvres nouveaux médias, ce genre de décontextualisation totale n'est pas toujours possible, car grâce à une voie de diffusion qui construit son propre écosystème, ces œuvres peuvent rester actives en dehors du contexte muséal.

Au lieu d'arracher l'objet à son contexte d'origine, avec ces œuvres, le musée a besoin d'intégrer et de gérer des réseaux de médias pour élargir son territoire. « Artport », un projet net art du Whitney Museum of American Art, montre un cas d'expansion de l'espace muséal dans le domaine virtuel. Par ce portail Internet pour l'art et par un espace de galerie en ligne pour les commandes du net art, le WMAA offre un accès à des œuvres d'art dont il est le commanditaire.

Ce qui est caractéristique avec ces œuvres, c'est qu'elles sont activables et ne peuvent être réellement visibles ou audibles que quand le programme est lancé. Avec les œuvres nouveaux médias, ce qui est perçu par le public est l'œuvre en état d'activation qui se développe selon certaines conditions spatio-temporelles. Cet aspect de l'œuvre est intangible. Ainsi peut-on oublier la nature physique de l'œuvre, car elle est souvent invisible au public. Mais ceci est important car ce que conservent réellement les musées, c'est nécessairement les dispositifs techniques des médias. Ce sont des objets physiques, donc tangibles. Quand le musée peut préserver ces deux aspects de l'œuvre, on peut enfin dire que l'œuvre est conservée.

Parfois les artistes sont très exigeants en termes d'équipements techniques pour la projection. Par exemple, pour l'acquisition de l'installation vidéo « Five Angels for the Millennium »(2001) de Bill Viola, en respectant les exigences de l'artiste, non seulement les cinq masters audiovisuels, mais aussi les équipements et dispositifs nécessaires à la présentation de l'œuvre sont acquis comme

parties intégrantes de l'œuvre. Ce type d'acquisition oblige les institutions à prévoir un budget de maintenance, de réparation, de remplacement éventuel de pièces techniques. Cet exemple résume les problématiques de la patrimonialisation des œuvres nouveaux médias dans le cadre muséal. Finalement, avec ces œuvres le musée ne peut pas se comporter comme un prédateur qui se concentre sur la possession physique de la proie, mais doit fonctionner plutôt comme un compagnon de route qui doit évoluer et se former lui-même pour maintenir la vie de la proie.

Si le musée ne maintient pas sa position de prédateur avec cet art, qu'est-ce que veut dire exactement l'acte de « collection » dans ce domaine ? Avant tout, la collection de ces œuvres est une affaire de gestion du droit d'auteur. Afin d'approcher cette question du droit, la compréhension de la double identité des œuvres nouveaux médias que nous venons d'analyser est nécessaire. Quand on considère l'aspect intangible de l'œuvre, le droit de diffusion publique est en jeu.

Quand nous considérons l'aspect physique de ces œuvres, les musées se confrontent à plusieurs problèmes : d'une part, comment réparer ce qui est déjà entré en désuétude et n'est plus utilisable ; et de l'autre, comment conserver ce qui est encore « vivant », mais va assurément devenir obsolète. La collection institutionnelle rencontre également un autre problème purement technique : l'obsolescence des équipements qui font fonctionner le contenu de l'œuvre. Même si un support numérique est conservé dans des conditions optimales, s'il n'y a plus de lecteur qui fonctionne, la question de la conservation devient problématique.

Il est remarquable que le concept de la collection des œuvres nouveaux médias ne présuppose plus le droit exclusif sur l'œuvre. Au contraire de l'idée de sauvegarde par une possession exclusive, l'esprit de partage devient une clé de la conservation de ces œuvres. Dans la plupart des cas, les œuvres nouveaux médias existent sous la forme d'éditions, et le plus souvent, les artistes gardent un droit exclusif sur l'œuvre quand elle entre dans la collection du musée. Parfois des agences de distribution gèrent la question du droit à la place de l'artiste.

Revenons au cas de « Five Angels for the Millenium », un cas d'acquisition conjointe par le Centre Pompidou, The WMAA et The Tate Modern. Ce cas montre que la reproductibilité des œuvres nouveaux médias peut être un élément qui rend ce genre de collaboration possible. Ici nous voyons que les musées fonctionnent davantage comme des partenaires que comme des rivaux. Finalement, la constitution de la collection des œuvres nouveaux médias ne concerne pas seulement la possession de l'objet, mais se fait également comme un partage. Dans ce contexte, le musée ne fonctionne pas en tant que prédateur en concurrence avec d'autres

musées, mais en tant que partenaire qui collabore à l'acquisition d'œuvres dans le contexte d'un budget limité.

Ce comportement collaboratif du musée est censé créer un environnement symbiotique avec les objets de la collection et avec d'autres musées. Aujourd'hui, si les musées doivent se comporter comme prédateurs, cela ne serait pas dans le sens de consommer et de garder la propriété exclusive sur l'objet, mais dans le sens de se passionner pour cet art et être capable de distinguer les œuvres significatives face à la profusion de créations médiatiques d'aujourd'hui.

Bibliographie

- Benjamin, W. (2000). L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1939) *Œuvres. Tome III* (pp. 269-316). Paris, France : Gallimard.
- Cheng, Y.-C. K. (2006). *Une acquisition partagée : Bill Viola, Five Angels for the Millenium, 2001*.
- O'Doherty, B. (1986). *Inside the white cube : the ideology of the gallery space*. Santa Monica : Lapis Press.
- Park, J. E. (2014). *Médiation et réception des œuvres nouveaux médias dans les institutions muséales d'art contemporain*, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Université du Québec à Montréal, École du Louvre.
- Paul, C. (Ed.) (2008). *New media in the white cube and beyond : curatorial models for digital art*. Berkeley: University of California Press.

Museum objects: travellers without belongings

Claudia Pecoraro

Independent researcher and curator - Italy

Objects in museums travel just like real migrants and share a similar fate: donated, bought, sold, traded through more or less legal channels. The forced departure from their place of origin, the uprooting, the journey, with the final destination in another de-contextualizing and de-contextualized place with soul and image irreparably changed in a display case or scenography.

These mute travelers are not allowed to bring a "suitcase": they are stripped of cultural memories and belongings. Their emotions and experiences have been left behind in their homeland forever.

On reaching their destination, the objects are asked to "mean something" and tell stories which are *decided* by and relevant to the culture where they are exhibited.

And if it's true that setting up is equivalent to interpreting, from the famous case of the Parthenon marbles in London up to the "migrant objects" in ethnographic museums worldwide, the movement of cultural heritage is a significant example of (un?)conscious play between power and image.

The history of collectables is the story of uprooted objects, from the Romans who proudly exhibited the spoils of war in the Urbe (Lugli 2003, 43), but it was not until the end of the 18th Century that museums and public galleries sprung up rapidly and coveted valuable objects, the importance of which lent prestige to the state which owned them (Etienne 1994, 64-67). Napoleon helped himself to the Italian collection and as the objects exhibited at the Louvre demonstrate, Paris has become the new Athens and the new Rome. Artefacts were stolen from Greece with exaggerated ease and the reason behind this was political: the Ottoman Empire which governed the Country didn't have sufficient power to limit the pillage. In 1801, English avidity was responsible for the almost systematic dismantling of the Acropolis in Athens, despite almost unanimous

disapproval. And, with the arrival of the Parthenon marbles at the British Museum in 1816, London was also able to pride itself as being the new Athens. The figurative frieze, once part of a place of worship, was the result of Greek rationalism which created communication between architecture and natural open spaces. In its new home, it has been placed on an eye level pedestal in a room illuminated by a skylight which defuses the grey light of London. The pediments which once evoked ethic, political, and religious values for the faithful are now objects of fetishistic worship for a flagging public but nonetheless always ready to take a selfie. Modern pagan pilgrimages.

The Parthenon is the most famous case but there are many examples of "emigrating artefacts" as a result of the agreements made by governments: the metopes of Olympia at the Louvre, the statues of the pediments of Egina in Munich, the Pergamon altar in Berlin... If on the one hand "predatory museums" have despoiled artefacts of their original use and context, on the other hand they have sparked imagination and curiosity, triggered new learning mechanisms and propelled culture down through the centuries.

The uprooting doesn't involve only imposing monuments but also all the artefacts which fill museums all around the world. Even the little votive statue taken from the archaeological dig to the antiquarium nearby. The journey to the museum represents the final phase of the objects saga, thus losing their original functional destination (Lugli 2003, 12). However, at the same time, they undergo what in anthropological terms is known as "singularization": they are elected from a mass of used, worn-out, neglected, eliminated objects (Poulot 2005, 102). They are "condemned" to eternal life. They die to be reborn under a new guise.

The final destination, a glass case, not only immobilizes the object but it also cancels its complex polysemantic characteristics and can

generate doubt, ambiguous interpretation and serious misunderstanding. In 1983, a delegation of Native-Americans paid a visit to the Pigorini Museum in Rome where a display was the source of conflictual tension. The exhibit was a pipe with two elements: the bowl and the shaft reassembled. The putting together of the calumet, however, represents the totality of the Universe and a means of entering the supernatural world. This exhibit had transformed the object into a live and powerful thing and was considered to be a very offensive, sacrilegious gesture (the pipes were displayed in the exhibition *[S]oggetti migranti: people behind the things*, at Pigorini Museum in 2013. See catalog, 128-131; <http://www.soggettimmigranti.beniculturali.it>).

Setting up an exhibition is ultimately a very delicate matter. Reconstructing history sometimes involves creating a “mythology of the object”. When the memorabilia are linked to a famous person this is particularly evident (Poulot 2005, 103). Emilio D'Alessandro, Stanley Kubrick's personal assistant for thirty years, visited the important exhibition in Rome (2007-2009) dedicated to the great director after his death:

I was walking through the corridors of the Palazzo delle Esposizioni and it made me laugh seeing all those objects, which I had dusted every day, in glass cases as if they were historic artefacts. It was surreal and almost comic. [...] Attached to the case of his Eyemo, the small handheld video camera, there was a piece of frayed cord which I had knotted to carry it more easily. And there it was, in a glass case like a relic.(D'Alessandro 2012, 338).

Those everyday objects under glass had undergone a transfer of significance which invested them with an aura of fascination and transformed them into cult objects.

If a glass case is enough to draw the attention of fanatic admirers to banal objects, there are those who, on the contrary, decide to embellish already imposing objects placing them in the most phantasmagorical setting. Following the construction of the Aswan Dam, the US financed a series of initiatives to save Egyptian monuments which, otherwise, would have been submerged. In 1965, Egypt, reciprocated with a symbolic gift: the temple of Dendur (15 B.C.)... which was said to have been very much admired by Mrs. Jacqueline Kennedy!

Since 1978 the temple has been exhibited in all its splendour (having been entirely reconstructed) at the Metropolitan Museum in New York surrounded by a pool and illuminated by a window which looks out onto Central Park. Every attempt has been made to reconstruct the original context of the building but all efforts to make the new special emigrant “feel at home” has only managed to bestow an image of a disorientated refugee.

A modern square platform is a metaphor for the banks of the Nile where the Temple stood and where a papyrus tuft (up to a few years ago a plastic plant) creates the illusion of the life breath of vegetation of the country of origin. A marble crocodile bashfully positioned in a corner is surrounded by coins thrown by tourists hoping to return one day... to New York or to Egypt?

References

- D'Alessandro E., *Stanley Kubrick e me*, Milan: Il Saggiatore, 2012
 Dudley S.H., Barnes A.J. et al., *Narrating Objects, Collecting Stories*, London & New York: Routledge, 2012
 Edwards E., Gosden C. and Phillips R., *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*, London: Berg Publishers, 2006
 Etienne R. and F., *La Grecia Antica, archeologia di una scoperta*, Paris/Trieste: Electa/Gallimard, 1994
 Kopytoff J., “The cultural biography of things: Commodization as process”, in *The Social Life of Things*, ed. A. Appadurai, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1986, 64-94
 Lowenthal D., *The past is a foreign country*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1985
 Lugli A., *Museologia*, Milan: Jaca Book, 2003
 Munapé K., ed., *[S]oggetti migranti: people behind the things*, Rome: Espera, 2012
 Pecci A.M., ed., *Patrimoni in migrazione. Accessibilità, partecipazione, mediazione nei musei*, Milan: Angeli, 2009
 Poulot D., *Musée et muséologie*, Paris, 2005 (Italian trans. Milan: Jaca Book, 2008)
 Walsh K., *The representation of the past, Museums and heritage in the post-modern world*, London & New York: Routledge, 1992

Art Cities as Dispersed Museums: How Modern Visitors Perceive the Cultural Changes Through an Identity Place

Valeria Pica

University of Malta - Italy

Predatory museums, meant as venues of musealized objects, are the result of a long process of re-contextualization and meaning making. Nevertheless, a museum is integrated in a larger cultural fabric that influences and has been influenced by social, anthropological, historical, and political settings.

The Italian cultural fabric is pinpointed as a dispersed museum. An area dotted with monuments, towns, unique landscapes that have determined its notoriety and importance. Since the age of the Grand Tour, Italy represented the exploration journey either educational or personal. Art cities, yesterday as well as today, are seen as open-air museums, indeed dispersed museums, where the same dynamics of the predatory museums can be analyzed.

Clearly, it is not anymore the time of Montaigne, Stendhal or Goethe and one can partially retrace through their words the places they saw and the emotions they felt visiting Italy in the Seventeenth and Eighteenth centuries. It is also quite difficult to figure out the chance to have a self-discovery journey seeing how our art cities are lived and experienced. A self-discovery that was perceivable in the urban fabrics and the monuments of Italy and especially of Rome since a few decades ago. Currently, it seems more the result of marketing operations and, as a consequence of this, highly identified and iconic monuments are the only renowned and the only visited. Museums as well as art cities are robbed of their identity to meet the tastes of the public. Contemporary visitors literally consume the city. It is evident that the "food source" cannot be endless and new tourism policies are needed to avoid the consumption of major cultural sites.

Actually, in the city of Rome a restricted number of locations are usually promoted while the rest of the city, and the city herself, is not even considered as a cultural place rather

than a "must see" or a "must be". Modern tourists come to Rome to visit the Coliseum and the Sistine Chapel, ignoring that the latter is not even in Rome or Italy, but in an independent country: the Vatican City. Experiencing the Coliseum is more and more complicated due to massive crowds - potentially dangerous - as a consequence of the geopolitical situation requiring adequate security systems that should prevent and protect tourists, employees, and first of all the monument. The concentration of tourists in a single iconic site is the result of a short-sight promotion policy, which tends to recreate lazy marketing formulas aiming at sites that certainly encounter the favour of tourists. This aspect also leads to a very painful point: the shaping of landscape according to the tourist's sight, which decreases the locations' peculiarity and specificity.

It seems that in the last few years the cultural experience has become one of consumption, and the solution might lie in the removal of the expectation of "must be". To get that one should check off from the list of things to do a number of places numerically reduced to a minimum, and make the journey an experience to remember. The focus on local declination, however, may be the answer to a degeneration of the travel and tourism concepts.

It seems difficult to define "cultural" as a type of tourism that assaults the city, forcibly directs the flow of tourists only towards limited locations, negatively affects the value of the offer, and worsens the lives of residents without bringing substantial benefits. It is known that, although the number of tourists increases in number, their presence (namely their stay in terms of days spent in a city) decreases dramatically leaving behind degrade and debasement.

Then, maybe, it is time to turn from a "plundering, greedy tourism" - to quote the

Italian writer Erri De Luca - towards a sustainable, accessible, and ethical tourism respectful of the places, people and local identities.

It is to expand the cultural tourism offer, open the eyes to the context and realization that the use of cultural heritage done so far leads inevitably to the deterioration of a few monuments in need of constant care of restoration and conservation at the expense of many others aside and not valued for lack of funds, qualified personnel, adequate promotion, and private operators interest. Tourism has to be reformulated so that the landscape does not change to meet the expectations of those who arrive, and start a common process of reorganization of the activities to a new perception of the museums, cities, and landscapes. This is because the goal is to keep working in this field and make the beauty of dispersed cultural heritage known.

The direction to take aims at education and understanding of beauty, teach to see and recognize the diversity that makes a place unique. In Lazio and in the surroundings of Rome there are numerous sites that meet these characteristics from Cerveteri to Bagnai, from Tarquinia to Montecassino; each and every one with a story, a meaning, a set of distinctive and irreplaceable elements that alone would be worth a visit to the Region.

By exemplifying the way in which tourism can meet the cultural characteristics and recompose the identity of a place, one has first to consider the time and ways of mediation that take into account these various elements affecting the historical and artistic aspects (including music, literature, folklore, etc.), but also anthropological, sociological, scientific, environmental, not to mention the food and wine traditions that complement the experience of the journey involving other senses. So it means to shape a synesthetic experience in which all senses are stimulated to ground the memory of a place and its specificities.

In Italy and in Lazio there are countless locations that could offer synesthetic experiences thanks to the variety of food and wine production and geological, architectural and landscape characteristics – namely the *genius loci*, the identity of the places.

In order to reach this journey experience, it is necessary that tourism operators develop and ensure a theoretical and technical training, constantly updated and multidisciplinary.

If the museum experience is the goal to reach for those involved in museum mediation, and if Italy has to be seen as an open-air museum, so the cultural experience can be declined in many different ways in dispersed museums as the cities of art.

But now the sorrowful notes come.

One frequently noted divergent attitudes towards cultural activities: on the one hand, a dangerous self-reference that distances public from the enjoyment of heritage; on the other hand, the supply of excessive delights and spectacles in which the cultural heritage itself loses sense and meaning. Modern visitors have a completely distorted perception of cultural sites and identity places due to the misunderstanding between education and entertainment.

Politics should play a pivotal role, not pursuing anymore the thesis put forward in the 1980s on the efficiency of cultural heritage, seen either as "oil" or as "quarry", in any case only in economic terms. Culture can easily be the driving force for social and economic development if a forward-looking policy defines an offer that creates demand, as claimed by the economist Paul Leon. But it needs economic resources. The allocation of resources invested in culture in recent years, instead, marks a significant drop. The planned resources for urgent protection measures fell by 58% in the period 2008-2013, namely they are almost non-existent.

As a consequence of the reduction of public resources, for 20 years private societies have been in charge of the service management equipment in museums. In some cases, it appears to be the only way to ensure openness. It goes without saying that the profit-oriented operators are aimed at managing large attractors at the expense of low-paying popular sites on the territory who should have the most need to be promoted.

This is the current situation and it is useless to complain. It is time, however, to move towards a responsible use of heritage and the territory that may be possible if all stakeholders turn to a local tourism development plan and work

together to transform mass cultural tourism processes into ethical tourism. A process leading towards a forward-looking promotion and active protection able to root the sense of citizenship and belonging. The direction to take should move towards the education and the

acknowledgment of beauty as a cultural experience.

References

- Burke P. (1994), *The fabrication of Louis XIV*, Yale University Press
- De Seta, C. (2010), *Le città europee. Origini, sviluppo e crisi della civiltà urbana in età moderna e contemporanea*, Il Saggiatore
- Falk, J. (2010), *Identity and Visitors Museum Experience*, Left Coast Press, Walnut Creek
- Haskell, F., Penny, N. (1994), *Taste of the Antique*, in *The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, 165, n. 31
- Holsbawn E., Ranger T. (2010), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press
- Pica V. (2014), *The Museum Experience: Education and Meaning Making in the Italian National Museums*, in "The International Journal of the Inclusive Museum", Volume 6, Issue, 2, Common Ground Publishing
- Pica V. (2013), *La Mediazione del Patrimonio. Apprendimento ed esperienza nell'offerta dei musei nazionali italiani*, Palombi Editori
- Ricoeur, P. (2006), *Memory, History, Forgetting*, University of Chicago Press
- Rowlands, M. (1993), *The Role of Memory in the Transmission of Culture*, in *World Archaeology*, Vol. 25, No. 2, *Conceptions of Time and Ancient Society* (October), pp. 141-151
- Therborn G. (2002), *Monumental Europe: The National Years*. In "On the Iconography of European Capital Cities, Housing, Theory and Society", 19: 26-47

Culte – culture – culte : religion au musée d'art, religion du musée d'art

Jean Rey-Regazzi

Université du Québec à Montréal - Canada

« Vous avez voulu désacraliser le musée, mais où rencontrer le sacré en Occident depuis qu'on a aussi désacralisé les églises ? », interpelait un membre du public lors d'une réunion de l'ICOM en 1987. Cette irruption rappelle de manière vive le glissement historique et sociologique qui s'opère lorsque des œuvres religieuses entrent au musée. Non seulement la dimension religieuse primordiale disparaît, mais en plus elle est neutralisée par une nouvelle religion : la religion de l'art.

L'entrée au musée (la muséalisation) des œuvres d'art religieuses entraîne en effet de manière quasi systématique, un changement brutal du sens, du statut et du rôle de l'image. Comme tout objet qui change de destination, la signification première des œuvres, fortement ancrée dans un contexte dévotionnel, se perd au sein d'une institution laïque et républicaine comme le musée. Il y a là une perte de sens puisque, d'abord outils de la foi, elles deviennent le but, l'objet de la dévotion elle-même. L'œuvre, qui était autrefois le moyen, est aujourd'hui la fin ; c'est elle, dans sa présence même, et non plus dans ce qu'elle représente qui est mis en avant pour l'accrochage et le discours muséal.

Dans une telle conception de l'image, le musée se retrouve dans l'obligation d'évacuer toute dimension immatérielle pour laisser place à la seule qu'il lui soit permis d'accorder : la muséarité. En effaçant ces spécificités liées au contexte premier, il réunit en un seul ensemble – la collection – toutes les œuvres conservées et parvient à leur conférer une cohérence. C'est ainsi que l'institution muséale peut s'accommoder de la proximité d'œuvres profanes et d'œuvres religieuses, puisque toutes les œuvres sont marquées du même sceau du religieux muséal, sinon du sacré muséal. « En d'autres termes » écrivait Francis Haskell (1983, p. 538), « le musée est une église, il n'y a pas de différence entre les œuvres sacrées et les œuvres profanes qu'il contient ».

Émerge alors une nouvelle religion : celle de l'art. Les saints, les martyrs, le Christ même sont remplacés par l'artiste, et les œuvres sont ses reliques. Indifférent au public croyant, les publics des musées mettent aujourd'hui au même plan la Joconde, pourtant un portrait, et la Mort de la Vierge du Caravage. Et sans doute l'aura quasi-mystique de la première dépasse celle de la femme qui porte si fortement le dogme du catholicisme, parce qu'elle a permis l'Incarnation. « Nous voyons les foules se masser devant la Mona Lisa et, si l'espace le permettait, elles se mettraient à genoux devant le tableau » (Werner Hofmann). L'auguste florentine bénéficie à l'échelle planétaire de ce nouveau culte.

Cette religion de l'art, avec ses fidèles et dévots connectés, se divise elle-même en deux aspects. D'une part la religion du musée, lieu de pèlerinage, lieu où se manifeste physiquement ce culte de l'art dont le musée est le temple, au sens de la voix auctoriale qui définit ce qui est digne d'admiration. L'exposition remplace ainsi la scénographie qui, dans les églises, correspondait à une liturgie : c'est sous les apparences d'une rationalité, en accord avec le discours muséal, que le musée donne à voir ses trésors. Dans la muséographie, les modalités physiques (contraintes du corps du visiteur) et muséographiques (accrochage, éclairage) soulignent la rupture avec le sens catholique des œuvres autant qu'elles expriment une nouvelle forme de sacré.

Le deuxième aspect de cette religion des arts est la participation du musée au culte d'une religion citoyenne. Il est utile de souligner la forte imbrication entre politique et patrimonialisation. Parallèle à l'école, le musée est voué à unifier les citoyens autour de valeurs communes. Formidable machine à créer du symbole, le musée en participant à une opération de neutralisation de la dimension religieuse des œuvres, permet ainsi qu'elles soient rechargées de sens, et réintégrées dans un système sémiotique au profit d'un culte plus adapté à l'époque

contemporaine et aux demandes de démocratisation et d'appropriation du patrimoine.

Cependant, il y a alors concurrence de religions : l'opération de neutralisation de la dimension religieuse est une étape nécessaire pour pouvoir, sortant les œuvres du contexte catholique, les intégrer dans le contexte

muséal. La religion de l'art ne souffre pas de contradiction, et – du moins apparemment – dimension religieuse et religion de l'art sont inconciliables. L'Art est un dieu jaloux et les discours des musées sont révélateurs d'une telle tension.

REFERENCES

HASKELL F. (1983). Les musées et leurs ennemis. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 49, septembre

El museo depredador, ¿cómplice o instrumento?

Mónica Risnicoff de Gorgas

Argentina

Los paisajes culturales como mapas conceptuales de significado

Las concepciones más recientes de la geografía cultural centran su interés tanto en lo urbano como lo rural, no sólo en lo histórico y espacial, también en la naturaleza contingente de la cultura, lo contemporáneo, lo social, las ideologías dominantes y los modos de resistencia a los sistemas hegemónicos (Cosgrove & Jackson 1987, 97). Se acepta que la noción de paisaje como construcción cultural y representacional, necesita una mirada, un punto de vista, un espectador y una forma de registro. Un paisaje que no sólo se contempla, se piensa en un ejercicio de representación que inscribe un relato que le da sentido.

A través del análisis y la contextualización de la noción de paisaje, considerado como el resultado de diversas imágenes y narrativas, se nos presentan las metáforas que han conformado la construcción social de los imaginarios, los discursos globales que les dieron origen, así como sus interconexiones. Así nuestros paisajes culturales vienen a resultar mapas conceptuales que nos permiten reconocer las relaciones espaciales y semióticas en las que nos movemos y que de alguna forma definen el lugar social que ocupamos. Constituyen imaginarios sociales, matrices simbólicas que nos permiten mirar y comprender y están regidos por relaciones de poder (Nogue 2007, 11) sujetas a luchas e interpretaciones.

No podemos dejar de preguntarnos entonces acerca de las instituciones sociales que han contribuido a través de la construcción de imaginarios sociales y mapas de significación a la formación de discursos globales asimétricos.

El museo como sustento de imaginarios sociales

Los museos han formado parte de un complejo entramado de instituciones que sustentan asimétricas miradas del mundo que se han visto reflejadas en representaciones

que influyen en el imaginario colectivo. Paisajes culturales, matrices simbólicas regidas por relaciones de poder, sujetas a tensiones de las que resulta difícil sustraerse.

Si analizamos el rol del museo como depredador, no podemos circunscribirnos a la manera en que muchos museos han adquirido sus colecciones, despojando a algunos pueblos de su patrimonio cultural, siempre con la excusa del valor científico que el museo atribuye o como garante de su supuesta conservación. El verdadero alcance de esta acción negativa reside en la creación de imaginarios, verdaderos paisajes culturales que atribuyen valores simbólicos que basándose en el humanismo y en la ciencia han despojado a ciertos objetos culturales de los significados que tenían para los pueblos que los produjeron.

Ese fenómeno se ha producido a partir de los discursos o relatos sobre los que se han construido los sistemas de exhibición. El espacio expositivo del museo legitima discursos ideológicos, porque se ejerce influencia sobre las maneras de mirar.

Los museos han legitimado supuestos, prejuicios, estereotipos, utilizando a los objetos como medio de validación de la supremacía de algunos pueblos sobre otros: experiencias hegemónicas con claras consecuencias políticas siempre justificadas por su valor científico (Navarro Rojas 2011, 54).

Es interesante destacar como ese mismo tipo de relato nacido de un modelo de museo europeo destinado a acompañar al proceso de las naciones en formación, ha influenciado a los museos en el resto del mundo que han, hasta hace muy poco, organizado la exhibición de sus objetos culturales bajo el mismo paradigma hegemónico.

El verdadero poder depredador del museo ha residido entonces en la invisibilización de numerosos grupos étnicos, o en su representación como ciudadanos de segunda categoría ignorando la importancia de su patrimonio inmaterial. Más aún al despojar de

su valor simbólico a ciertos objetos patrimoniales, para atribuirles un valor artístico o científico ha provocado que esos objetos dejaran de ser sentidos como “propios” para sus comunidades de origen. Como consecuencia de ese fenómeno deja de tener sentido su conservación y su cuidado y hasta corre peligro de ser destruido al constituirse en botín de guerra de los poderes hegemónicos.

El entramado de las instituciones sociales como espacios de poder

Sería entonces ingenuo ignorar el rol histórico por el que podemos atribuir a los museos responsabilidades en los graves conflictos que experimenta la humanidad. Pero sería también ingenuo pensar que en ese proceso los museos han estado solos. Los relatos que han contribuido a conformar imaginarios sociales que avalan tantas situaciones injustas, han sido concebidos y utilizados por el poder político, el sistema educativo y los medios de comunicación. Por otro lado, las humanidades y las ciencias sociales modernas contribuyeron a formular imaginarios sobre el mundo social del “subalterno” (el oriental, el negro, el indio, el campesino) que sirvieron para legitimar el poder en niveles económicos y políticos; y más aun crearon paradigmas epistemológicos e identidades de colonizadores y colonizados, tan incorporadas a nuestras matrices de pensamiento, que la mayor parte de las veces muy difícilmente pueden ser percibidas.

Por esa razón nos atrevemos a decir que en su rol depredador los museos cuando no han sido instrumento han sido cómplices de poderes hegemónicos sustentados en ideologías de dominación tanto económica, como política y social

El desafío de la museología como ética de lo museal

Y como no hay perspectiva neutra, nos preguntamos como puede el museo situarse en referencia a las elites culturales y su relación con los poderes políticos locales, regionales y nacionales que participaron en la configuración de paisajes culturales, imaginarios culturales asimétricos. Y también en qué medida el relato del museo puede contribuir a la experiencia de ser parte de una comunidad cuyo sentido histórico y su desafío futuro es la construcción de un poder colectivo y una integración de diversidades basada en los derechos ciudadanos.

Desde la Museología sería deseable la búsqueda de formas imaginativas de promover en las diversas comunidades el debate sobre el rol que han jugado en la conformación de relatos históricos aceptados por la sociedad sin muchos cuestionamientos. Analizar en forma comparada las diferentes formas de presentación de las colecciones, reconstruir, a partir de las narrativas de guiones y objetos, las historias locales/regionales que muestran y legitiman los museos, identificando en los relatos de los mismos, los supuestos, prejuicios y estereotipos que los han relegado a un segundo lugar.

El desafío de la Museología, considerada como ética de lo museal, sería el de desenmascarar prejuicios a partir de la reflexión teórica. Indagar, en una construcción conjunta con los distintos sectores sociales, acerca de las relaciones de poder sujetas a luchas e interpretaciones. Una museología participativa capaz de vincular a los científicos sociales con los estamentos políticos y las comunidades involucradas. Proponiendo a los museos como espacios para la negociación de los diversos significados y la transformación social a través de procesos de ciudadanía activos.

Referencias

- Cosgrove, D. & P. Jackson. (1987). *New Directions in Cultural Geography*. Area, Vol. 19, No. 2, pp. 95-101, Published by: *The Royal Geographical Society* (with the Institute of British Geographers) Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20002425>
- García Canclini, N. (1997). *Imaginarios urbanos*, Eudeba, Buenos Aires.
- Huyssen, A. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Joan Nogué (ed.) (2007). *La construcción social del paisaje*, Biblioteca nueva, Madrid.
- Decarolis, N. (2006). *El pensamiento museológico latinoamericano. Los documentos del ICOFOM LAM. Cartas y recomendaciones 1992-2005*, Córdoba, Argentina.

- Todorov, T. (1993). *Las morales de la historia*, Ediciones Paidós, Barcelona.
- Morales M., L. Gerardo. (2000). *La Colección Museográfica y la memoria Histórica*. Simposio Nacional Repensando los Museos Históricos II, Alta Gracia, Córdoba, Argentina. Octubre.
- Prats, L. (1997). *Antropología y Patrimonio*, Ariel, Barcelona.
- Navarro Rojas, O. (2011). Ética, museos e inclusión: un enfoque crítico. *Museo y territorio*, N°.4, 2011, pág.49-59.

#iononmilasciofregare, #Iwontgetscrewedover

Cultural heritage: Time for street-art agents

Gloria Romanello

Center for the Study of Culture, Politics and Society
Faculty of Economy and Business, University of Barcelona - Spain

Introduction

November 19th 2015: bandits stole 17 rare paintings from the Museum of Castelvecchio, in Verona (Italy). The colossal haul included masterpieces by Tintoretto, Mantegna, Rubens, Pisanello, and Bellini – just to mention a few of them¹. Security camera footage – available online – show how thieves took a considerable collection away in just about an hour, with no effort and, what's more, no hurry at all. However, security faults were not the only reason for blaming museum administrators. As a matter of fact, they promoted a very low-profile national media coverage of the event and they engaged in the usual blaming game soon after it. Silence and indifference towards this unbelievable theft has become as condemnable as the theft itself² (Manazza, 2015). This theft has unveiled once again the fragility of Italian heritage preservation system, which is succumbing to institutional neglect and Italian people low awareness of its huge wealth, two aspects that are in many ways connected.

The project

To draw attention on the Castelvecchio cause, a group of artists, shocked at the indifference of national cultural system and public in general, call for action with a campaign named

#iononmilasciofregare(#Iwontgetscrewedover³)

This campaign involves a wide network of well-known authors proceeding from different artistic experiences. They are asked to choose one of the stolen artworks from Castelvecchio and re-interpret it either on a public wall or in any public space. The only mandatory features for the artwork in order to participate are the campaign logo and a QR code link to the details of the project. This campaign started end January 2016 and is quickly spreading all over Italy. More than 30 artists have already produced or are still working in many cities, and works are constantly being documented, with pictures spreading through social media thanks to hashtags. ¹ Despite its complexity of contents and its formal simplicity, *#Iwontgetscrewedover* project has gained in visibility thanks to articles on local and national press and giving birth to new participatory art projects⁴.

The effects

#wontgetscrewedover street-art campaign is a rebellion against Italian artistic heritage abandonment. Our patrimony became an easy target for crime, and it's even twice as damaged by the way media are undermining its importance, thus resulting in a consequential lack of interest by common people.

Street-art forms of expression are called to arms to protect Italian cultural heritage: "We have to make sure that future generations benefit from this priceless and essential value, fighting to prevent our heritage to sink into oblivion. Don't let them screw you over!"

¹Needless to say that stolen art haul was priceless. Press has mostly highlighted its economic worth to have the public attention in a sensationalist, rather than committed approach.

²<http://www.corriere.it/video-articoli/2016/03/16/furto-museo-castelvecchio-tintoretto-rubens-finiti-moldavaii-raid-banditi/defa22b6-eb84-11e5-bd81-e841f592bd45.shtml> (last view: 25/04/2016).

News update have recently spread, thanks to the identification of one of an accomplice, the only security guard in charge of museum night patrol, who however did not help in bringing the paintings back.

³ The official FB page of the project: <https://www.facebook.com/iononmilasciofregare/?fref=ts>

⁴Some schools are participating to the project and some works by the pupils have been put on the website.

They're stealing your future!" That's what the campaign says.

But it's not enough. Street art original social activism and expression outside traditional art venues thus well represent the perfect aim for public outrage and a democratic approach to art. The effects of what may be referred as "*artification*" (Liebaut, 2012) can be detected in the transition of street art from illegal and mainly recreative activity (Alpaslan, 2012) to legitimate and widely appreciated artistic genre, legitimately situated in traditional contexts of creation of art values, such as public museums or private galleries (Riggle, 2014). Speaking of this transition, we might see how the great debate that has recently aroused about the newly opened street art exhibition in Bologna (Street Art – Banksy & Co. L'arte allo stato urbano, Palazzo Pepoli, Genus Bononiae, Bologna 03/18/2016 - 06/26/2016) has given new life to the discussion on street-art seeking for a definition and the opportunity and reactions that such an institutional event may have (Zolberg, 1995). Nevertheless, this is not enough to create a strong critical debate about street-art and its tools. Opinions about street-art are often polarised and participants to the debate are still either defenders of its identity or underestimate its artistic and social legitimization (Austin, 2010; Irvine, 2012; Merrill, 2014).

This project enters the debate standing up for street-art legitimacy in the traditional art world (Becker, 1984) and aims to put forward street-art themes from a different point of view. While (apparently) street-artists tend to keep their distance from traditional art display venues (Irvine, 2012), such as museums and galleries, they take on their role to enhance the value and profile of traditional cultural heritage, wishing to make street-art duly taken into account for its political, cultural and moral value, not only social aesthetic (Opposite to Irvine' statement, "Street art contests two main regimes of visibility — legal and governmental on one side, and artworld or social aesthetic on the other — which creates the conditions within which it must compete for visibility"

(Irvine, 2012: 255)). The origins of street-art as riot urban act coming from a need to intervene on socially relevant issues combines with its ability of stimulating dialogue with public space (Visconti et al., 2010). Specifically with this campaign, street-art reports the inadequacy of cultural policies to preserve our national cultural heritage. This report turns up to be a sort of street-art poetic manifesto, claiming a role in the cultural world, within a synergic and active network that seeks worth recognition and builds up its identity, as Becker describes. This way, artists from #lwontgetscrewedover not only help to draw attention on a case of public carelessness, but they put their street-art mark, legitimating this genre in the social and cultural flux of art history: its frequent illicit nature and its democratic spirit do not oppose the institutional and legal art initiatives, on the contrary, they become instruments of the affirmation in the circle that grants historical and artistic value to a work (Moulin, 1992). Street-art means of expression and the theory beneath them can thus legitimately be included within the frame of art history, and street-art affirmation happens inside a defined art world but not in a final one, for its open to contamination and interpretation in a mashup that goes beyond any locked definition.

#lwontgetscrewedover project forces us to think twice about street-art legitimacy, its supposed semantic limits and its cultural value. Street-artists have become agents, as a rightful but frustrated public, for blaming and pressing institutional cultural hierarchies to take their institutional roles back (Poulot, 2011). Are traditional cultural institutions properly promoting, preserving and legitimating our heritage? All this considered, this street-art action has succeeded in bringing different approaches to cultural policies and art contents into communication with one another, leading us to compare traditional art institutions and street-art contexts, in a time when these worlds seem to slowly get closer and closer.

References

- Alpaslan, Z. (2012). *Is Street Art a Crime? An Attempt at Examining Street Art Using Criminology*. Advances in Applied Sociology, 02(01), 53–58.
- Austin, J. (2010). *More to see than a canvas in a white cube: For an art in the streets*. City, 14(1), 33-47.
- Becker, H. S. (1984). *Art Worlds*. University of California Press.

- Irvine, M. (2012). *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture*. In Handbook of Visual Culture (pp. 235–278). London and New York, Barry Sandywell and Ian Heywood.
- Liebaut, M. (2012). *L'artification du graffiti et ses dispositifs* in Heinrich, N., Shapiro, R. (2012) *De l'artification : Enquêtes sur le passage à l'art*, Lassay-Lea-Châteaux, Editions de l'EHESS.
- Manazza, P. (2015). *L'incoscienza dello Stato che lascia quasi incustoditi i nostri capolavori*. Corriere della Sera – edizione online, 21th november 2015
- Merrill, S. (2014). *Keeping it real? Subcultural graffiti, street art, heritage and authenticity*. International Journal of Heritage Studies, 21(4), 369–389.
- Moulin, R. (1992). *L'artiste, l'insitution et le marché*, Paris, Flammarion.
- Poulot, D. (2011). *Le temps des musées et le temps du patrimoine*. Hermès, La Revue, 61(3), 23–29.
- Riggle, N. A. (2010). *Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 68(3), 243–257.
- Visconti, L. M., Sherry, J. F., Borghini, S., Anderson, L. (2010). *Street Art, Sweet Art?Reclaiming the "Public" in Public Place*.Journal of Consumer Research, 37(3), 511–529.
- Zolberg, V. L. (1995). *Le succès, mais à quel prix ?*Museum International (Edition Française), 47(2), 60–62.

Museos depredadores: el homo œconomicus y la razón instrumental

Alejandro Sabido Sánchez Juárez

Instituto Nacional de Antropología e Historia - México

El uso del museo y la racionalidad egoísta

Cuando Slavoj Žižek (2011) propone que el esquema Ponzi, de Bernard Madoff, no hacía otra cosa que seguir las reglas de un sistema que lo "obligaba a seguir adelante" y obtener la máxima plusvalía posible, no lo coloca como una excepción dentro de una lógica de explotación, sino que lo presenta en el núcleo central del sistema. Sus acciones no se desarrollan en los límites externos del sistema de especulación financiera, sino que tienen lugar en el corazón mismo de la racionalidad egoísta del *homo œconomicus*.

Para analizar el carácter depredador del museo, es necesario salir de la dimensión abstracta y ubicar de forma concreta la dimensión de agencia de los diversos museos y de sus actores. Explorar sus lógicas de operación y la forma en que sus acciones se enfocan a finalidades concretas en un contexto espacio-temporal específico. Si pensamos en el campo específico, tal como lo propone Pierre Bourdieu, (Bourdieu, 1991 y Grenfell, 2007) los museos tienen como una de sus tareas específicas, incrementar sus acervos. Una acumulación de capital dirigida a consolidar su capacidad de investigación, preservación, difusión y educación.

Sin embargo existe una cesura entre los planteamientos abstractos y la realidad de su acción en el mundo. De acuerdo con la definición de museo vigente en el ICOM, la generación de conocimiento; preservación, conservación y atención de las colecciones; la comunicación y estrategias pedagógicas son acciones dirigidas hacia finalidades específicas: "estudio, educación y recreo". (ICOM, 2007)

Al mirar la dimensión concreta del accionar de los museos, podemos ver que en ellos convergen múltiples intereses que orientan ese accionar hacia otras finalidades. El análisis del museo como dispositivo, permite entender que al igual que cualquier institución, los museos desarrollan acciones concretas

para lograr ciertos resultados. El corazón del problema de la dimensión depredadora, radica en cerrar el análisis en esos resultados y no atender las implicaciones que éstos tienen en un contexto específico.

El estudio, educación y recreo, son a su vez, medios para otros fines: la lucha por el prestigio nacional, la consolidación de una forma particular de entender el mundo, el posicionamiento de una disciplina científica, los usos de la diplomacia cultural y el *Soft Power* (Nye, 2004) para ejercer una influencia sobre otros actores, etc. (Gibson, 2008).

Para entender la racionalidad del ejercicio concreto de la acción museal en un mundo concreto hay que entender esta economía del poder en el uso del dispositivo museo por parte de los actores implicados y romper la cesura entre las finalidades específicas y los usos que éstas puedan tener. La crítica de la razón instrumental planteada por Horkheimer (1969), nos recuerda que la ceguera hacia las implicaciones del uso de la razón -orientada únicamente a los medios y procesos- permite un progreso técnico en los lindes de las consideraciones éticas.

Este es el terreno privilegiado del *homo œconomicus*, (Schirmacher, 2014) ése cuya racionalidad consiste en elegir siempre una visión egoísta, al margen de los intereses y necesidades de los demás. Si la misión es acumular capital específico en el campo museal, -ya sea en forma de conocimientos, colecciones o preponderancia frente a otras instituciones-, lo que ha prevalecido en el caso de los agentes depredadores es la "elección racional" que otorga preeminencia a los propios intereses frente a los de otros actores implicados en esta relación.

Miradas a lo común

Desde la tensión entre lo concreto y lo abstracto, es posible afirmar que la condición predatoria del museo no es sino una forma de instrumentalización. Por lo tanto es una de las

múltiples posturas éticas que existen en el ejercicio de la acción museal. Esto implica que no es una condición inherente al museo. Para poder visibilizar otras alternativas proponemos tres vías de aproximación para ilustrar otras posiciones éticas.

Procomún

El trabajo de Elinor Ostrom, en torno a la problemáticas de la acción colectiva, reconoce el capital social como las normas compartidas, saberes comunes y reglas de uso de una comunidad. Un medio para solucionar problemas de *acción colectiva*. “Los propietarios de recursos de un acervo común en escala relativamente pequeña tales como bosques, sistemas de irrigación, cuencas de agua subterránea o pesquerías costeras, pueden comunicarse e interactuar unos con otros en un contexto físico localizado y así pueden aprender en quién confiar, qué efectos tendrán sus acciones sobre los demás y sobre los recursos, y cómo organizarse para lograr beneficios y evitar daños (Ostrom, 2003). Frente al predominio de las elecciones egoístas en un mundo cada vez más interconectado, construir lazos de confianza, de interlocución y de conocimientos compartidos, permite construir redes de intercambio entre los actores involucrados, y garantizar la preservación de los beneficios compartidos.

Patrimonio negativo

El análisis se ha centrado en la visión de depredador y poco queda para aquél que ha sido expoliado. Desde el lugar de aquellos que han experimentado el despojo, la violencia de la apropiación física y simbólica, también existe un lazo vinculante a partir de la conciencia del despojo. En muchos lugares de Latinoamérica, la conciencia del saqueo, de la destrucción y de la predación en torno a los bienes despojados, constituye también una forma de patrimonio.

No se trata de la posesión de algo concreto, sino la noción compartida de aquello que falta, algo que no se puede asir o delimitar de forma clara, pero que se comparte y se transmite a lo largo del tiempo. “Un sentido compartido de pérdida, de expoliación y conquista; y no necesariamente una posibilidad de articular un discurso de esa pérdida. (Rufer, 2014)

Racionalidad de los múltiples.

Desde hace unos años, el papel de las industrias creativas se ha incrementado al interior del campo cultural. Su participación no se restringe únicamente a la producción de productos concretos en el mercado de los bienes culturales, sino que se ha imbricado cada vez más con los procesos museales. De las empresas consultoras, a los despachos que desarrollan tareas de conservación, curaduría o museografía, su presencia implica una transformación importante en los encadenamientos productivos que previamente se encontraban concentrados en una sola entidad. (Rowan, 2012).

Esto implica la coexistencia de múltiples entidades vinculadas para el desarrollo de acciones y procesos cuyo correlato es una diversidad de intereses y expectativas. La dimensión comercial de estos actores y el tipo de relaciones que establecen entre sí, complejiza de forma notable las formas de instrumentación del dispositivo museo, pues los beneficios que cada entidad persigue trascienden lo económico y crean un nuevo mercado de productos y servicios. (Martel, 2011) La atención a este fenómeno es central si se quiere analizar la dimensión depredadora del campo museal pues ante esta transformación, las lógicas de un mercado emergente quedarían entretejidas con las de los museos.

Una dimensión ética

Si algo podemos aprender de un mercado internacional en el que los colapsos financieros se suceden de forma cada vez más continua y en el que la rapacidad de algunos actores puede desestabilizar regiones enteras, es que la crítica a la racionalidad egoísta requiere una atención cada vez más profunda en ámbitos que anteriormente se presumían autónomos. La postura depredadora en los museos puede haber cambiado de formas, de las colecciones amparadas por paraísos fiscales a los museos franquicia, en todo caso, la diferencia siempre estará en el uso que se decide dar no a los procesos museales, sino a los museos mismos.

Referencias

- Bourdieu, P., & Darbel, A. (1991). *The love of art: European art museums and their public*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Gibson, L. (2008). In defense of instrumentality. En: *Cultural trends*, vol. 17, no 4, 247-257.
- Grenfell, M., & Hardy, C. (2007). *Art Rules: Pierre Bourdieu and the visual arts*: Berg.
- Horkheimer, M. (1969). *Crítica de la razón instrumental*. Buenos Aires, Argentina: Sur.
- ICOM. (2007). *Estatutos del Consejo internacional de museos*. Viena, Austria: UNESCO
- Martel, F. (2011). *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid, España: Taurus.
- Nye, J. S. (2004). *Soft power: The means to success in world politics*. New York, USA: Public Affairs.
- Ostrom, E., & Ahn, T. (2003). Una perspectiva del capital social desde las ciencias sociales: capital social y acción colectiva. En: *Revista mexicana de sociología*, vol. 65, No 1, p. 155-233.
- Rowan, J. (2012). *The creative industries and the cultural commons: transformations in labour, value and production*. Doctoral dissertation: Goldsmiths, University of London.
- Rufer, M. (2014). *La comunidad melancólica: etnicidad, patrimonio comunitario y memoria en México*. Köln, Alemania: Kompetenznetz Lateinamerika
- Schirmacher, F. (2014) *Ego. Las trampas del juego capitalista*. Barcelona, España: Ariel.
- Zizek, S. (2011). *Primero como tragedia, después como farsa*. Madrid, España: Ediciones AKAL.

Le musée qui vend : un musée prédateur?

Éva Szereda

Université de Neuchâtel — Neuchâtel, Suisse

Face aux désengagements financiers des États, certains musées européens s'interrogent sur la possibilité de vendre une partie des objets qu'ils conservent. Cette situation n'est pas sans rappeler celle des musées américains sous Ronald Reagan (1981-1989). Le recul drastique des financements nationaux avait contraint nombre d'entre eux à fermer ou à se privatiser encore plus (Shubinski, 2007). Ils avaient répondu à cette crise en pratiquant le *deaccessioning*, terme utilisé pour désigner la disposition d'une muséologie. Néanmoins, à l'usage, il qualifie surtout la vente d'un artefact par le musée. Sous cette forme, la disposition des collections est une particularité des institutions muséales américaines. Or, en Europe, l'ICOM n'interdit pas formellement la pratique (ICOM, 2010). Il considère seulement qu'une cession ne doit porter « aucun préjudice à la mission d'intérêt public [de l'institution] », et que l'argent récolté grâce à la vente doit servir à l'acquisition d'une nouvelle pièce pour enrichir le musée. Si l'État français interdit formellement les cessions, elle peut devenir une réalité dans le reste de l'Europe où aucune loi ne régit ce phénomène muséal.

Dans ce contexte, il devient donc nécessaire de s'interroger sur cette pratique : le musée qui vend est-il un musée prédateur ? Par exemple, dans le règne animal, les chauves-souris ont la particularité de régurgiter les os de leurs proies, puisqu'elles ne peuvent s'en nourrir. L'institution agirait-elle de même avec ses muséologies en les vendant ? L'exemple choisi est le Metropolitan Museum of Art, à New York. Ce dernier a commencé à céder des objets dès 1885 (Metropolitan Museum of Art, 1973), ce qui en fait un exemple pour ses comparses nord-américains. Il n'a jamais cessé de vendre des objets depuis.

Néanmoins, seules deux ventes aux enchères massives de muséologies ont été étudiées pour répondre à cette question : *Important photographs from The Metropolitan Museum of Art including works from the Gilman Paper Company collection*, réalisée chez Sotheby's

New York, les 14–15 février 2006 (Sotheby's, 2006), et *American Collecting in the English Tradition: Property of the Metropolitan Museum of Art*, réalisée chez Christie's New York, le 27 octobre 2015 (Christie's, 2015).

Thomas Hoving, directeur du MET entre 1967 et 1977, compare la recherche et l'acquisition d'un nouvel objet pour le musée à la prédation animale (Hoving, 1977). En effet, le musée développe une dynamique du don (Mauß, 1924 ; Athané, 2011) avec le collectionneur. Les deux ventes ont été organisées autour des objets d'un donateur principal : Howard Gilman (1924-1998), puis Irwin Untermyer (1886-1973). Dans les deux cas, l'institution a commencé par demander un prêt aux collectionneurs pour réaliser des expositions. Or, la participation à un événement au sein d'une institution culturelle de référence augmente la réputation de la collection particulière. Le don et le contre-don se répètent ainsi, sous différentes formes, poussant au legs final. Cette dynamique correspond à la technique de chasse du musée en tant que prédateur.

La donation finale symbolise sa dévoration. La chauve-souris gobe l'intégralité de l'animal dont elle se nourrit, tel le MET qui a récupéré l'intégralité des meubles que possédait Irwin Untermyer. La reconnaissance de l'unicité de chaque objet se fait en fonction de différents critères d'authenticité. Cela s'appelle la singularisation : la pièce est reconnue culturellement en tant qu'objet de musée. Elle représente symboliquement la déglutition de la proie. À ce moment s'opère un tri entre les objets, entre la chair et les os, entre ceux qui seront inlassablement exposés et ceux qui seront vendus. Cette distinction a lieu par comparaison entre deux pièces similaires. Chaque photographie vendue par le MET en 2006 a été remplacée par un doublon provenant de la prestigieuse collection d'Howard Gilman dans les fonds du musée. Chaque pièce vendue n'avait pas été exposée ou étudiée depuis plusieurs années. En comparant une première muséologie avec une seconde, le conservateur du musée lui retire son caractère unique. Il

reconnait l'existence d'une autre similaire qui serait « meilleure » (MET, 1973). Il devient ainsi possible de vendre le premier artefact. Ce processus se nomme la commoditisation. Il correspond symboliquement au rejet des os par la chauve-souris.

Les expositions comme les publications permettent au musée de se nourrir de la moelle, de la valeur culturelle de chaque muséologie. La digestion a lieu au cours des différentes mises en valeur de l'objet. D'ailleurs, les fonds récoltés par la vente des artefacts doivent obligatoirement servir à l'acquisition de nouvelles muséologies (Metropolitan Museum of Art, 2015). Mais plus encore ici, la cession prend place dans un projet global de rénovation des galeries du musée. Autrement dit, les artefacts ont donc été vendus pour en acquérir de nouveaux qui seront présentés dans une muséographie renouvelée. Telle la chauve-souris, le musée qui vend remplace les os par de la chair. La notion d'exposition encercle la cession d'un artefact. Or, le MET se nourrit lors de la monstration de l'objet. En remplaçant un objet par un autre, il

agit comme un prédateur ayant besoin d'une ration journalière pour survivre.

Le musée qui vend, est-il un musée prédateur ? Oui. Le musée chasse, traque, dévore, se nourrit et régurgite les muséologies qu'il conserve. Néanmoins, un prédateur se comporte ainsi pour devenir plus fort et survivre. Historiquement, le MET était le résultat de la réunion d'une cinquantaine d'hommes d'affaires new-yorkais à la fin du XIX^e siècle. Ils y exposaient leurs collections d'art, mais aussi des pièces industrielles provenant de leurs usines, à l'image du South Kensington Museum. Pourtant, il est devenu l'un des musées les plus visités au monde et possède l'une des plus belles collections muséales. Il peut se targuer d'être le seul musée universel puisqu'il conserve un objet de chaque partie du globe. Mais, rien ne le prédestinait à devenir ce qu'il est aujourd'hui. Il agit comme un prédateur qui survit dans le règne animal. Grâce à la cession des collections, le MET a pu remodeler sa collection pour évoluer, se nourrir, s'agrandir, et atteindre une position dominante dans le milieu muséal.

References

- Athané, F. (2011). *Pour une histoire naturelle du don*, Paris, France : Presses universitaires de France, PUF.
- Christie's. (2015). *American Collecting in the English Tradition: Property of the Metropolitan Museum of Art*. New York, USA: Christie, Manson & Woods Ltd.
- Hoving, T. (1975). *The Chase, the Capture, Collecting at the Metropolitan*. New York, USA: Metropolitan Museum of Art.
- ICOM. (2007). *Définition du musée*, disponible à l'adresse URL : <http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/>, consulté en ligne en mars 2017.
- ICOM. (2010). *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées*, disponible à l'adresse URL: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_fr.pdf. consulté en mars 2017.
- Mauss, M. (1924). *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Paris, France : Presses universitaires de France, PUF.
- Metropolitan Museum of Art. (1973). *Sales report for the years 1972–1973*. New York, USA: Metropolitan Museum of Art.
- Metropolitan Museum of Art. (2015). *Collection management policy*, disponible à l'adresse URL : <http://www.metmuseum.org/about-the-met/policies-and-documents/collections-management-policy>, consulté en ligne en mars 2017.
- Shubinski, J. (2007). *From exception to norm: Deaccessioning in the Late Twentieth-Century in American Art Museums* (Unpublished Master of Art thesis), University of Kentucky, Lexington, 2007.
- Sotheby's. (2006). *Important Photograph from the Metropolitan Museum of Art, including photography from the Gilman Paper Collection*. New York, USA: Sotheby, Parke-Bernett Ltd.

**The Italian museums
in the third Millennium:
Aims and Expectations**

How to develop competences for the museums of the future

Angela Besana

Associate Professor of Economics of cultural tourism

Today museums should re-think of themselves as places of experiences in order to attract both national and international visitors. Marketing and relationship marketing should be further implemented in order to develop trustworthy relations for marketing and fundraising goals.

Museums should focus on fundraising, which does not only mean money-raising but also in-kind, time, volunteering, relation-raising. Fundraising does not only mean techniques like memberships, events, donors' clubs, etc., but also social media marketing in order to investigate visitors' satisfaction, profiling and engagement. In the meanwhile, museums should pay attention to hyper-active visitors and customers, as museums are often overwhelmed by virtual visitors who are interactive, who suggest and modify contents, but they only remain virtual. Experiences should be in museums and the virtual feature should remain complementary and not a substitute for the museum atmosphere.

First of all, fundraising means focusing on the mission statement with a concern for values and visions. Fundraising means project management, step-by-step, while monitoring is essential in order to give evidence of fulfilment of the intermediate goals. Fundraising involves specific roles, teams and competences, with regard to social accountability, too.

Where can these competences be found? Today, most universities supply Arts administration programmes, with degrees in masters in arts management, marketing, communication and other significant issues, the range of which is integrated with the history of arts, design, performing arts, sociology, tourism studies and museums studies.

Museums can find in universities opportunities for internships, labs and stages with students

who are upgrading in multiple competences. Museums can recall that universities themselves are today consumption spaces where students and visitors benefit from multiple experiences. As a matter of fact, universities are locations for exhibitions and performing arts with new buildings and renovations, which involve auditoriums, exhibition halls, restaurants, clubs and multimedia libraries. Universities do not only provide skills and focus on evolving theoretical and empirical approaches but also they enhance social participation. The socialization approach concerns profiling and engagement of several audiences and these audiences can often be the same target of museums: young people, families, communities, ex-alumni, friends, sponsors, public administrations, tourists, national and international visitors.

Museum studies may recall that not-for-profit organizations are today evolving into social entrepreneurs: if most of museums are not-for-profit oriented, socialization can be further implemented with a change-focused marketing vision. As for marketing purpose, museum studies may concentrate on the profiling of audiences and experiments can be implemented with some contemporary scientific approaches like behavioural economics. Museum studies should include network theory, in order to upgrade for communities, tourists and any other stakeholders' engagement. As a matter of fact, cultural tourism can be further investigated as for motivations and flows in crisis times. Museums studies should constantly emphasize some innovative meanings like landscapes, eco-museums, urban spaces, destinations. Contents and methodologies can look for new and evanishing boundaries, so that multiple disciplines and sciences can be matched for the sustainability of culture and creativity.

Brief considerations on the current state of Italian museums

Paolo Biscottini

Professor of Museology, Università Cattolica, Milan

The museum debate in Italy over the last few decades has been centred on two basic questions: the first involves the competitive tension, as yet unresolved, between museums, envisaged as a place to house permanent displays, and exhibitions, which by their very nature are temporary; the second argument, still under discussion, focuses on the problems regarding relationships between public and private involvement.

The first of these questions came to the fore during the 1980's, with the growing prevalence of exhibitions over museums that, if they wish to attract the public, must continue to organise new events, and therefore, see their own permanent collections as temporary, constantly renewing their presentation, rotating works and in general giving the visitor a series of new experiences. This is not the moment to discuss the positive and negative aspects of a situation which already forms part of the globalisation of culture. We can do nothing but take stock of the phenomenon, limiting ourselves to underlining how it contributes to rising costs, that furthermore are rarely covered by ticket sales if not in the case of the so-called *blockbusters*, the objectives of which generally fall outside of those essentially purely cultural of the museum but also of temporary exhibitions. A current example, geographically very close, is the *Floating Piers* of Christo on Lake Iseo. In fact beyond its indisputable appeal it merely confirms how far it is removed from the *mission* of a museum (in this case I refer to the *Fondazione Brescia Musei*), presenting itself rather as a grand popular event, its success more attributable to the force of its central appeal (walking on water) than the metaphor of a bridge or, more generally, to *Land Art*, that through the temporary nature that characterises the work of Christo, negating the importance of the effects of time on the piece (compared to *Cretto* by Burri at Gibellina, the *Cattedrale* by Giuliano Mauri or the *bioarte* of Piero Gilardi), ends up by simply demonstrating its undeniably impressive attraction as a spectacle.

But that is how things work today and not only must we accept that this is the case, but we must also seek to avoid pointless griping. The problem is rather that of the politics of culture, which appears to be the real absence from the panorama of Italian museums, and therefore the prime motive for the grave situation in which our museums find themselves. And if we can applaud Minister Franceschini for finally laying his hands on the huge and complicated mountain of legislation that weighs on our cultural heritage, we should also point out that there are a few specific criticisms that can be levelled that would appear to be fundamental in the creation of an effective and innovative politics of culture. We must recognize that the minister has operated a radical change of direction, having paid brief attention to the subject of cutting contributions (a topic that has been on the table in the ministry for decades). But we think that a real changemovement couldn't be dealt with starting with a choice of twenty museums recognised as of national importance and provided of autonomy and of a "super-director" chosen from an international field. And we think also that it wasn't necessary to retouch the complex geography of the *Soprintendenze*, reducing them, unifying them and finally putting them under the control of the Prefecture.

If it is true that one has to start somewhere and that doing so, after years of empty words, is to be appreciated as a valuable sign of change, it is also impossible not to reflect on how the minister has intervened on the very two fields which, notwithstanding the limits imposed by outdated and poorly conceived legislation, had over time been areas of merit in this country. Without the *Soprintendenze*, which admittedly required reform of its complex and overbearing bureaucracy, the enormous artistic heritage of our country would not have survived the wars of the twentieth century, and neither would it have been subjected to the detailed and necessary processes of creating an inventory and cataloguing, a fundamental premise for any attempt at conservation and for every form

of restoration. Furthermore the directors of these museums have operated well in periods of economic difficulty, maintaining high levels of presentation and scientific research in trying conditions, often on their own and with few tools at their disposal, while existing on truly miserable wages, in inadequate museum structures, unable through no fault of their own to provide the services required of them by the general public. Instead of intervening to provide these directors with the conditions in which to work better, the minister thought it better to judge them negatively, thereby creating a new job market, before, assessing the validity of the existing personnel. Nonetheless the fact that this job market has finally opened its doors internationally is to be applauded, even though, in dealing solely with high ranking positions at the level of purported *top managers*, the government has failed to create the real conditions (above all in economic terms) necessary for peak performance in order to reach the standards of the world's best museums, such as the Louvre, the British Museum, the Metropolitan Museum etc. In this way even our best and grandest museums will never rival the Louvre, notwithstanding the exceptional quality of their collections. It must also be recognised that in a period of internalisation it would have been useful to put this question on the European table, so that other countries could also be open to our pool of experts, who in the field of museum work are certainly second to none. This means our young people go to work at the Louvre or elsewhere but, with some very rare exceptions, they will never go on to hold managerial positions.

Please reflect on that, Minister. Perhaps the idea of internalisation would have been a better starting point, although it is true that without a criterion of reciprocity we risk falling victim to Italian provincialism: everything is always better abroad.

In any case we have to recognise the positivity engendered by the ringing of changes in the sector of Heritage Culture, without however ignoring the fields in which the government could intervene more rapidly, if indeed the desire is to take Italian museums to the level of museums of the Anglo-American sphere or Europe in general.

There are four principal arguments that need resolving.

The first regards the creation of a new museum landscape in Italy. No longer should they be divided as state, civic, ecclesiastical or private museums. Rather they should be Italian museums, each equally public, referring to identical legislation and with state funding, to be added to those of local councils, regions, ecclesiastical and naturally those so-called private museums, to which easily accessible reward-based fiscal legislation should be proffered, independently of the quantity of funding available. This is not a case of various institutions surrendering part of their property, rather it is the creation of a unitary museum circuit, operating within territorial networks guided by the directors of the individual institutions, all participating at the same broad management table, who would be entrusted with both planning and budget, in order to create new economies of scale that are today both unimaginable and unrealised.

The second regards museography. Museums must be re-imagined not only on how they are run, but also upon how it exhibits. If our museums are re-imagined through the perspective of temporary exhibitions, it is clear that current museography must be changed, made more flexible, technologically advanced, following the criteria of the flexibility of space and of a new and diverse reading of the exhibits. Much discussion has recently been made of museum labels, indispensable to the understanding of the visiting public. Little however has been done to utilise, in this field, what technology can now offer us, from tablets to enhanced reality, to simple eBeacons. A flexible museum, able to divorce itself from the concept of collecting exhibits, often masterpieces, the concentration of which can provoke in the visitor a sense of "overdose", of boredom and fatigue, becomes a museum that through selecting works reduces the number of them, easing the visitor experience and enabling the development of a true narrative itinerary. It becomes a lighter museum, where the comfort of the visitor is one of the conditions necessary to the understanding of the artistic itinerary on display. And without intending to conjure up Eco's paradox, to exhibit one piece at a time it is necessary to isolate a painting so as to allow each individual visitor a one-to-one viewing of

the work, from there to proceed, comparing and contrasting other related works.

It is clear that this vision of the museum excludes historic house museums, where it is not possible to intervene without losing at least some of the significance and value of the whole. But even these historic house museums must be re-imagined. The number of such museums is growing continuously and only rarely do they conform to the criteria of historical or artistic importance that they should do. Often they rely upon the appeal of the personage who once lived there, as in the paradoxical case of the house of Alda Merini in Milan, actually rebuilt in a different place to the one originally inhabited by the great poet. Moreover, Pamuk's *Museo dell'Innocenza* has shown that an interesting literary idea is sufficient for the creation of a museum. It is the concept of *museum* that therefore becomes central to the discussion and this can lead to the creation of ambiguities and a dangerous loss of significance.

The third and perhaps most difficult question regards the initiation of a stock-take of Italian museums, aimed at reducing the currently excessive number of them, concentrating them and beginning, with prudence, following the guidelines of those commissions established by the appointed institutions of control (the *Soprintendenze*, the management table described above, etc), the process of dismantling part of the nation's patrimony. Every Museum director knows which works in his collection could be placed on the open market, without causing any loss to the history or identity of the country.

Currently the principal issue is to open Italy to the international art market. Our museums have been unable to acquire art for decades, with the serious consequence that they are unable to represent, exhibit and divulge the history of art from the Second World War onwards. The *Istituto della notifica* must be

abolished at the same time as all safeguarding legislation must be re-written, including that which prohibits the selling of artefacts and public property that have not been subjected to evaluation of national interest by the Culture Ministry. This is not a case of indiscriminate liberalisation, but a new vision of the concept of tutela, in the interests of promoting and presenting new art, to the advantage of those operating in the field and to encourage funding. Europe is the ideal setting to undertake a new approach in this area.

These considerations bring us to one last fundamental reflection (the fourth): our country must finally bring itself up to date, not merely regarding the subjects described above, but by creating a new and real interest in contemporary art, finally establishing new and apposite museums. Each city should have its own centre of contemporary art, where each art form (painting, sculpture, photography, video etc.) can compare and contrast with cinema, theatre, dance and more, and above all engender a general exchange of ideas.

In conclusion I'd like to underline that new responsibilities that cannot be ignored attend us, amongst these we cannot avoid the theme of education and formation. The long queues that crowd around the entrances of the grand exhibitions (often, as we have seen, a form of cultural deceit), must neither console or alarm us if we are able to provide, from the earliest school ages, projects to introduce children to the arts and to encourage its teaching in every type of school. The time presently dedicated to the history of art is either derisive or completely lacking, as lacking as the time spent on the history of music, of cinema, of design, or of fashion etc. The image, which occupies so much space in our times, must be seen, read, interpreted and finally recover its true significance. Without this it remains a poor and senseless thing.

G124

Marco Ermentini

Architect, Gruppo G124 of Renzo Piano

G124 is the number of an office in Palazzo Giustiniani, the seat of the Italian Senate. It is assigned to the architect and Senator for life Renzo Piano.

As soon as he was appointed Senator for life, he decided that he would give meaning to his role by engaging in major project for our country: the suburbs, which are the cities of the future, the cities we will leave to our children. So the room was transformed from a representative office to an operations center. Wooden panels resting against the walls exhibit drawings. In the middle of the room is installed a large round table, three meters in diameter, to accommodate presentation, discussions, and debates about the projects. These are projects for the Repair of the Suburbs. Repairing recalls the old practice of being careful not to waste, while mending the divisions that lacerate our community, a treatment that repairs the wound in housing. This experiment recounts how small and timely interventions can kick-start processes of urban and social regeneration, with the spirit of supplying the necessary conditions to enable them to become independent and grow.

It is no use deceiving ourselves. The problems of the suburbs are difficult and complex and we certainly can't claim to have a solution to certain issues that have become stratified over the long term. But a year spent in Giambellino with four young G124 architects has been important in realizing how the city has become lacerated around its hemlines, just like a torn dress. This is why we need to mend it starting from the edges, looking at it obliquely, traveling around it in our thoughts, which run along the circumference without entering the center. I think we have to embrace things to understand them. Perhaps, in its task of rethinking the world, it's actually from the margins that architecture, after so many failures, will be reborn by putting its trust in vulnerability and contamination. From a recognition of fragility there follows the need to take care of the world, to make a new beginning, so as to try and consign a better world to future

generations. What's more, the European periphery is the place from which to develop a broader discourse that takes in equality, human rights, and social comity.

Mending

The old craft practice of repairing can be successfully applied when intervening in a built-up area and also in museums. It can range from the smallest objects to the outskirts of our cities. So perhaps the time has come to rediscover precious forgotten skills: adapting, patching, reusing, carrying out maintenance work. These are all operations that are careful to avoid waste and use materials sparingly, without resorting to convenient simplifications or the superfluous. If we can mend something we will also be able to heal human relations. There is a therapeutic need to mend; mending the separate parts of the city means reconnecting them, not only physically, but also by eliminating damaging barriers and separations. The separations between the disciplines: architects have to talk to economists, sociologists, and environmentalists. The separations between theory and practice, which have done serious damage to our territory. The separations between the conflicting official bodies that decide the government of the territory, which trigger dysfunctions and paradoxes. The separations between the parts of the city, since the building of walls between places have favored segregation. The separations between the old and the young: no one is interested any longer in acting as a link between the generations and feeling part of a shared past. The separations between functions: on one side production and on the other housing. The separations between people of different ethnic origins and social status. In short, healing these separations means recovering the meaning of things, starting from their connections.

Architecture is the synthesis of all knowledge and its concrete relationship with the world. Hence recovering the art of weaving might be

very helpful to us in this difficult time. Never forget that for the ancient Greeks it meant not only weaving cloth in the strict sense but also weaving the destiny of our lives.

Timidina

Timidina is a dummy pharmaceutical that was launched over ten years ago. It is a response to the arrogant attitude that architecture and architects have adopted in recent years. Developed through long clinical trials, it was originally designed as a drug for the prevention of restoration. Actually, this discipline is often characterized by the spectacular and exaggerated, so that a regular dose of Timidina corrects the pathology. It is important to read the informative leaflet and I recommend it highly. Of course, since Renzo Piano exhibited it last year on Lilli Gruber's TV program, it has become the principal drug prescribed for the degeneration of contemporary architecture. The significant point is that in the following days people asked for it seriously in pharmacies throughout Italy. This fact speaks volumes.

Timidina is a metaphor, a playful way of suggesting a more modest and attentive outlook in a field where people tend to take themselves very seriously. Timid architecture

gives a voice to much that would otherwise remain silent, lavishing attention on the smallest details, forgotten and peripheral places, cheap materials, marginalized people, the penumbra. This attention frees us from the arrogance of the self, from its excesses, and suggests humility and modesty, the necessary companions on every path of knowledge. Modesty is not a disease but a precious virtue that teaches us to manipulate the world with delicacy by asking many questions and asking for permission before acting. The true richness of the timid architect comes from knowing how to work with little-of which little there is never any shortage using the conservation of the existing and the stratification of new architecture with caution, care, affection, humility, and intelligence. Shy thought is a constant challenge to heavy, selfish, abstract, academic, rhetorical, spectacular, and coarse architecture, which tends to trample with arrogance on the life it encounters. Architecture has to resume its medicinal function, as a curative balm that heals the edges of the wounds of our places.

In conclusion, we have to try and activate architecture's ability to listen to life and sow the seeds that the events and the life of the community will help to germinate.

The Museo Egizio is experiencing a renaissance

Christian Greco

Museo Egizio, Turin

The Museo Egizio is experiencing a renaissance. Its future is full of stimuli and challenges. The renewal of the permanent galleries, and the reopening on April 1st, 2015, brought a remarkable upsurge of interest in the Museum with visitor numbers almost doubling in the following year. As a direct consequence of the increase in visitor numbers the Museum has become financially independent with the capability to allocate limited budget surpluses to the creation of a long-term scientific programs. Indeed, the main challenge for the future is to re-establish the Museo Egizio as a center of research.

In 1826, Champollion, two years after deciphering hieroglyphs, visited the collection just after it arrived in Savoy's capital, asserting that 'The road to Memphis and Thebes passes through Turin'. This is our ambition: to establish the Museo Egizio at the center of international scientific attention. As Article 9 of the Italian Constitution states understanding, studying, and publishing our collections is the best way to protect and enhance them.

The Museo's program of activities cannot exclude scientific research. We must understand our collection if we are to continue to be a dynamic and living Museum exhibiting the collection in innovative and engaging ways. Having material culture as our primary focus, we surpass the limits imposed by the materiality of the artefacts making it is possible to investigate the intangible aspects of Egyptian life. We consider artefacts to have a 'life' of their own, interacting with different cultures throughout the centuries since their creation. By analyzing this interaction we are

able to know how Egypt has been defined and redefined through the centuries.

Great importance needs to be given to the metahistory of Museums. This aspect, neglected in the past, is of fundamental importance. The Museo Egizio's collections have for two hundreds years 'spoken' to their public, to Turin, to Italy, and, thanks to international visitors, to the world. They continue to fascinate and inspire. Studying this aspect of the Museo is crucial to embedding it firmly within the community that it serves. Fundamental to this are the politics of social inclusion. The Museo Egizio is proud that its decision to write information panels in Arabic, in an attempt to reconnect its collections with its land of origin, have seen an increase of visitors from North Africa.

A museum cannot exist without its public. Only if the public identifies with, and feels included by its collections, the Museum will have a future. A problem of the Italian organization is that long-term programming is hampered by the continuous rotation of management personnel and the lack of funds allocated for the medium to long term. I would consider appropriate a serious performance plan, with measurable results that must be achieved and which can be used to assess empirically the staff who work in the Museum. The rotation should be results driven, not time-limited. The rotation should not be bound by a time limit, but whether or not the achievement of results, whether or not the implementation of development plans that allow the growth of the institution for which you work.

Museums and the Touring Club of Italy.

Massimiliano Vavassori

Department for the Touring Club of Italy.

Our association, founded in Milan in 1894, has been responsible for over 120 years for promoting tourism and enhancing cultural assets and the environmental heritage as an irreplaceable instrument of knowledge, identity and participation for a community.

Very briefly, we would like to bring to your attention a few points, which obviously do not exhaust the issues that are the subject of this meeting (and more generally of the reflections of these days in Milan). They express, however, the point of view from our perspective as a private association which, as already mentioned above, promotes travel as the most complete form of knowledge (in fact, it uses all our five senses).

Strong in its nature as a civil servant and promoter of intelligent cultural tourism, closely linked to the territory and so to the local context, the Touring Club considers it essential for us to strengthen cooperation between cultural institutions, and in particular museums, and the territories (meaning the municipalities, associations, and businesses). This is because cultural institutions are finding increasing space and authority in both the internal and external representation of the identity and image of a destination. We need an activity with a strong connection with the local supply, so that the "poles of attraction" (such as cultural sites and landscapes, tangible and intangible traditions, and so on) are also perceived by the public (tourists, same-day visitors, and residents) as integrated elements and not as parallel universes. If the sites of greatest attraction directly generate tourist flows and are based on a capital of a very strong image and reputation, the smaller and less known structures can benefit greatly from a closer relationship with the local dimension. (This means, for example, integration with tourist promotion policies, participation in systematic initiatives, such as destination cards etc.). In short, take it a bit as a provocation, but the "value" of a museum is not measured just by what it contains but by what it succeeds in "communicating of itself" to the territory around it.

Secondly, pay greater attention to the additional services, particularly when they become strategic to bring museums and places of culture in general closer to target groups who are otherwise difficult to attract. Young people and families are examples of the population who have to be presented with a visit not just as a "liturgical" moment but also as an "experience". From this point of view, our country, despite having taken important steps in recent years, is still not aligned to standards developed abroad. So we have to organize a system of offerings, and a narrative (in fact several narratives) capable of becoming "cool" and exploiting the changes taking place in the ways of knowing and sharing. And this has to be done in collaboration also with those – and here we do have an example of excellence – who are responsible for designing the spaces and "containers".

So it is important to give a contemporary significance to the debate (frequently too one-sided or ideological) between conservation and development, and perhaps redefine the roles that the subjects involved play in the new scenario. On the one hand, it will be increasingly necessary to take action to valorize in order to preserve, so introducing a virtuous circle. But the public/private relationship is also changing. The strict separation of roles is becoming blurred, because the state cannot take charge of our entire cultural heritage: the contribution of private bodies – from voluntary work to art patronage – is therefore becoming crucial in Italy and the policies of recent years (for example the Art bonuses) bear testimony to this. At the same time, the concept of the "public good" is also expanding: it is not only "all" in the sense that its enjoyment by citizens is a right, but gives "everyone" a new responsibility.

Last point, in the wake of what has just been introduced, revolves around the issue of citizenship. Volunteering for example – especially the cultural one – is an important resource for reviving places of historical and

artistic value, and to open them to a social dimension, otherwise precluded. Also it reinforces positive feelings in tourists because it transmits, through the activities of the residents, an image of care and territorial pride. In this regard, the Touring Club in 2005 launched the *Aperti per Voi/Openfor You* initiative to encourage the opening of places of art and culture (museums, archaeological sites, historic buildings, churches etc.) through the collaboration of the Volunteers for the Cultural Heritage. The intent is to promote and spread the knowledge of cultural heritage by allowing visits to places usually closed to the public. The Touring commitment is to ensure

the use in a systematic and continuous way thanks to the presence of the Volunteers that provide the welcoming and informative activity guidance to visitors, as well as support and supervision of places. In 2010 *Openfor You* received the patronage of the Ministry of Heritage and Culture, and in March 2012, during the important milestone of the "millionth visitor", Giorgio Napolitano gave the project the High Patronage of the President of the Republic. In June 2015, the Touring volunteers look after the opening to the public of the Quirinale.