

ICOFOM Study Series

Spaces for Global Museology

M ICOFOM ICOM
international
committee
for museology

Vol. 50.2 — 2023

ICOFOM Study Series
Vol. 50, Issue 2 — 2023

Spaces for Global Museology

ICOFOM STUDY SERIES, Vol. 50, Issue 2 — 2023

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

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

Editor / Editora / Rédactrice

Elizabeth Weiser

Arts & Sciences Distinguished Professor

The Ohio State University, USA

Editorial Team / Equipo editorial / Équipe éditoriale

Communication Manager, ICOFOM: Anna Leshchenko, Eberhard Karls Universität, Germany

Editorial Coordinator: Allison Daniel, Clemson University, USA

Copy Editors: Allison Daniel (English); Walissa Picard (French); Ana Sol González Rueda (Spanish)

Designer: Melissa Aguilar

Editorial Committee / Consejo editorial / Comité éditorial, 2023

Melissa Aguilar, Museum of Identity and Pride (MIO), Costa Rica

Marion Bertin, Avignon University, Norbert Elias Center, France

Bruno Brulon Soares, University of St. Andrews, Scotland

Supreo Chanda, University of Calcutta, India

Scarlet Galindo, Museo Nacional de la Acuarela Alfredo Guati Rojo, México

Ernest Kpan, National Institute of Art and Cultural Action (INSAAC), Côte d'Ivoire

Lynn Maranda, Emerita Curator, Museum of Vancouver, Canada

Margaret Zheng Yi, Fudan University, China

ISSN: 2309-1290 ICOFOM STUDY SERIES (Print)

ISSN: 2306-4161 ICOFOM STUDY SERIES (Online)

ISBN: 978-92-9012-445-0 (print version)

ISBN: 978-92-9012-446-7 (digital version)

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

Published by ICOFOM, Paris, in 2023

Table of Contents

Forward / Avant-propos / Prefacio:

Karen Brown, Bruno Brulon Soares

Forty years of the ICOFOM Study Series	5
Quarante ans de série d'études ICOFOM	7
Cuarenta años de la serie de estudios ICOFOM	9

Introduction / Introducción:

M. Elizabeth Weiser

Spaces for global museology	11
Les espaces de la muséologie mondiale	14
Espacios para una museología global	17

Papers / Textos:

Contested heritage and colonialism in Portugal: A state of cognitive dissonance <i>Sofia Carvalho, Alice Semedo</i>	20
Qanuqtuurungnarniq : les arts inuit face à la perte culturelle <i>Julie Graff</i>	33
'They prefer the museum in a more colourful outfit': Perceptions of millennials towards Zimbabwe's museums <i>Simbarashe Shadreck Chitima, Nosizi Mmakola</i>	44
Relevance, sympathy, and empathy: Golden lines to reach the audience <i>Yi Zheng</i>	56
Resignifying the museum in the virtual environment <i>André Fabrício Silva</i>	65
Recuperar el patrimonio industrial: de fábrica a museo <i>María Susana Robledo</i>	76
Politicized aesthetics: Questioning the neutrality of museum architecture and exhibition design <i>Francesca Liuni</i>	89
Stratégies curatoriales et réécriture des cartels des collections d'art <i>Lisa Bouraly</i>	99
Médiation du religieux et expérience visitoirielle <i>Marine Thébault, Sophie Dutheillet de Lamothe, Daniel Schmitt</i>	111
Reconsider l'éclairage muséographique <i>Viviana Gobbato</i>	122

Foreword:

Forty years of the ICOFOM Study Series

Karen Brown

Chair, ICOFOM

University of St. Andrews, Scotland

Bruno Brulon Soares

Immediate Past Chair, ICOFOM

University of St. Andrews, Scotland

Over the past few years, a lot has changed in the ICOFOM publication realm. Not only has our editorial line expanded and diversified, but it was also marked by critical reflections involving the scope and politics behind museological knowledge produced and circulated in the present world. While recognising our traditions and legacies, the International Committee for Museology embraced the cause for decolonising museology, and through this journey it pursued its own decolonisation. Our main serial publication, the *ICOFOM Study Series* (ISS), a recognised academic journal first issued exactly forty years ago in 1983, has also felt the effects of such a ‘decolonial’ and reflexive turn.

As a publication that reflects ICOFOM’s ongoing discussions, including its international exchanges in symposia, the ISS was challenged to diversify the voices in its scope, by considering the geographical distribution of authors, editors, and peer-reviewers, as well as gender representation and a more spread-out diversity of languages within the three official languages of ICOM. Moreover, we have worked to honour the global scope of this journal by encouraging the publication of authors from regions underrepresented in previous issues and in other museology publications. The work of including new voices and recognising a broader diversity of museology is an ongoing one, and it involves some ongoing challenges.

As part of our mission to open up museological thinking to new visions and approaches, this issue of *ICOFOM Study Series* is the first open invitation to authors all around the world to publish articles on the topics of their choice and to consider the challenges and reflections indigenous to their own professional and analytical contexts. For the past four decades, since the first ISS was published, the issues in this journal have usually been the result of symposium papers or of previously established topics of discussion in which authors were invited to engage in a global dialogue. This is a fruitful methodology established to engage different thinkers in a common, usually provocative, topic of debate, and we will continue to use it in most issues to come. But in the 40th anniversary of this resilient publication, it was our intention to leave the door open for what is out there in the museological realm, in the hope of being surprised by new approaches.

The articles present in this issue represent some of the voices of that new, engaged generation of thinkers, including some established academics and the perspectives of PhD candidates or young doctoral graduates who have refreshing views on matters of museology and museum theory. Some of them call attention to the different understandings and dialogic

challenges for museologies stemming from radically different contexts of analysis and disciplinary backgrounds. Some interdisciplinary approaches are also questioning what are the limits for a museological debate when themes and case studies can be conceived from different fields of knowledge. It was not our goal to map all the diversity of museological thinking out there. Rather, it was to allow our readers to get a glimpse of an emerging, up-to-date museology, and to invite them to stay attuned to what lies ahead in the next forty years and beyond.

Looking forwards, the ISS intends to continue to produce special themed issues, with occasional Open Calls. It is currently working in close collaboration with the regional committees, ICOFOM ASPAC and ICOFOM LAC, to define museological priorities for the years ahead, including the role of museological issues in the climate crisis, diversity and inclusion, and the role of museums and the digital in (post-)pandemic recovery. While we have no crystal ball to predict the critical issues of the future, we are also prioritising the role of youth and young professionals' engagement in museum and heritage spaces in the years ahead.

This issue was put together thanks to the work of the volunteers on our Editorial Board, whose names appear at the beginning of the issue, the nineteen peer reviewers who graciously volunteered their expertise to review articles, and our editorial team, including Elizabeth Weiser, our managing editor; Allison Daniel, our editorial coordinator; and Walissa Picard and Ana Sol González Rueda, our French and Spanish proof readers.

Avant-propos:

Quarante ans de série d'études ICOFOM

Karen Brown

Présidente, ICOFOM

University of St. Andrews, Écosse

Bruno Brulon Soares

Président sortant, ICOFOM

University of St. Andrews, Écosse

Au cours des dernières années, beaucoup de choses ont changé dans le domaine des publications de l'ICOFOM. Non seulement notre ligne éditoriale s'est élargie et diversifiée, mais elle a également été marquée par des réflexions critiques sur la portée et la politique des connaissances muséologiques produites et diffusées dans le monde actuel. Tout en reconnaissant nos traditions et nos héritages, le Comité international de muséologie a embrassé la cause de la décolonisation de la muséologie, et à travers ce voyage, il a poursuivi sa propre décolonisation. Notre principale publication en série, *l'ICOFOM Study Series* (ISS), une revue académique reconnue et publiée pour la première fois il y a exactement quarante ans, en 1983, a également ressenti les effets d'un tel virage «décolonial» et réflexif.

En tant que publication reflétant les discussions permanentes de l'ICOFOM, y compris ses échanges internationaux lors de symposiums, l'ISS a été mise au défi de diversifier les voix dans son champ d'application, en tenant compte de la répartition géographique des auteurs, des éditeurs et des évaluateurs, ainsi que de la représentation des sexes et d'une diversité linguistique plus étendue parmi les trois langues officielles de l'ICOM. En outre, nous nous sommes efforcés d'honorer la portée mondiale de cette revue en encourageant la publication d'auteurs issus de régions sous-représentées dans les numéros précédents et dans d'autres publications de muséologie. Le travail d'inclusion de nouvelles voix et de reconnaissance d'une plus grande diversité de la muséologie est en cours et implique des défis permanents.

Dans le cadre de notre mission d'ouverture de la pensée muséologique à de nouvelles visions et approches, ce numéro de *ICOFOM Study Series* est la première invitation ouverte aux auteurs du monde entier à publier des articles sur les sujets de leur choix et en considérant les défis et les réflexions propres à leurs propres contextes professionnels et analytiques. Au cours des quarante dernières années, depuis la première publication de l'ISS, les numéros de cette revue ont généralement été le résultat d'articles de symposiums ou de sujets de discussion préalablement établis dans lesquels les auteurs étaient invités à s'engager dans un dialogue global. Il s'agit d'une méthodologie fructueuse qui permet d'impliquer différents penseurs dans un sujet de débat commun, généralement provocateur, et nous continuerons à l'utiliser dans la majorité des numéros à venir. Mais pour le 40e anniversaire de cette publication résistante, nous avons l'intention de laisser la porte ouverte à ce qui existe dans le domaine de la muséologie, dans l'espoir d'être surpris par de nouvelles approches dans une sélection d'ouvrages.

Les articles présentés dans ce numéro représentent quelques-unes des voix d'une nouvelle génération de penseurs engagés, y compris certains universitaires établis et les perspectives de doctorants ou de jeunes diplômés qui ont des points de vue rafraîchissants sur les questions de muséologie et de théorie des musées. Certains d'entre eux attirent l'attention sur les différentes compréhensions et les défis dialogiques pour les muséologies issues de contextes d'analyse et d'horizons disciplinaires, radicalement différents. Certaines approches interdisciplinaires s'interrogent également sur les limites d'un débat muséologique lorsque les thèmes et les études de cas peuvent être conçus à partir de différents domaines de connaissance. Notre objectif n'était pas de recenser toute la diversité de la pensée muséologique existante. Il s'agissait plutôt de permettre à nos lecteurs d'avoir un aperçu d'une muséologie émergente et actuelle, et de les inviter à rester à l'écoute de ce qui les attend, dans les quarante prochaines années et au-delà.

À l'avenir, l'ISS a l'intention de continuer à produire des numéros spéciaux à thème, avec des appels ouverts occasionnels. Il travaille actuellement en étroite collaboration avec les comités régionaux, ICOFOM ASPAC et ICOFOM LAC, pour définir les priorités muséologiques pour les années à venir, y compris le rôle des questions muséologiques dans la crise climatique, la diversité et l'inclusion, et le rôle des musées et du numérique dans la reprise (post)-pandémique. Bien que nous n'ayons pas de boule de cristal pour prédire les questions cruciales de l'avenir, nous accordons également la priorité au rôle de l'engagement des jeunes et des jeunes professionnels dans les espaces muséaux et patrimoniaux dans les années à venir.

Ce numéro a été réalisé grâce au travail des bénévoles de notre comité éditorial, dont les noms figurent au début du numéro, des dix-neuf pairs évaluateurs qui ont gracieusement offert leur expertise pour examiner les articles, et de notre équipe éditoriale, notamment Elizabeth Weiser, notre rédactrice en chef, Allison Daniel, notre coordinatrice éditoriale, ainsi que Walissa Picard et Ana Sol González Rueda, nos correctrices française et espagnole.

Prefacio:

Cuarenta años de la serie de estudios ICOFOM

Karen Brown

Presidenta, ICOFOM

University of St. Andrews, Escocia

Bruno Brulon Soares

Ex-presidente inmediato, ICOFOM

University of St. Andrews, Escocia

En los últimos años han cambiado muchas cosas en el ámbito de las publicaciones del ICOFOM. No solo se ha ampliado y diversificado nuestra línea editorial, sino que también ha estado marcada por reflexiones críticas sobre el alcance y la política del conocimiento museológico que se produce y circula en el mundo actual. Al tiempo que reconocía nuestras tradiciones y legados, el Comité Internacional de Museología abrazó la causa de la descolonización de la museología, y a través de este viaje, persiguió su propia descolonización. Nuestra principal publicación seriada, la *ICOFOM Study Series* (ISS), una reconocida revista académica publicada por primera vez hace exactamente cuarenta años, en 1983, también ha sentido los efectos de ese giro “descolonial” y reflexivo.

Como publicación que refleja los continuos debates del ICOFOM, incluidos sus intercambios internacionales en simposios, la ISS se enfrentó al reto de diversificar las voces en su ámbito, teniendo en cuenta la distribución geográfica de autores, editores y revisores, así como la representación de género y una diversidad de idiomas más extendida dentro de las tres lenguas oficiales del ICOM. Además, hemos trabajado para honrar el alcance mundial de esta revista, fomentando la publicación por parte de autores de regiones infrarrepresentadas en números anteriores y en otras publicaciones de museología. La labor de incluir nuevas voces y reconocer una mayor diversidad de la museología es un trabajo continuo que conlleva algunos retos constantes.

Como parte de nuestra misión de abrir el pensamiento museológico a nuevas visiones y enfoques, este número de *ICOFOM Study Series* es la primera invitación abierta a autores de todo el mundo para que publiquen artículos sobre los temas de su elección, considerando los retos y reflexiones propios de sus contextos profesionales y analíticos. Durante las últimas cuatro décadas, desde que se publicó la primera ISS, los números de esta revista han sido normalmente el resultado de artículos de simposios o de temas de debate previamente establecidos en los que se invitaba a los autores a entablar un diálogo global. Se trata de una fructífera metodología establecida para involucrar a diferentes pensadores en un tema de debate común, normalmente provocador, y seguiremos utilizándola en la mayoría de los números venideros. Pero en el cuarenta aniversario de esta resistente publicación, era nuestra intención dejar la puerta abierta a lo que hay ahí fuera en el ámbito museológico, con la esperanza de sorprendernos con nuevos enfoques a través de una selección de trabajos.

Los artículos presentes en este número representan algunas de las voces de una nueva y comprometida generación de pensadores que incluye algunos académicos consagrados y las perspectivas de doctorandos o jóvenes doctorandos que tienen puntos de vista refrescantes sobre cuestiones de museología y teoría museológica. Algunos de ellos llaman la atención sobre las diferentes comprensiones y los retos dialógicos para las museologías que se derivan de contextos de análisis y antecedentes disciplinarios radicalmente distintos. Algunos enfoques interdisciplinarios cuestionan también cuáles son los límites para un debate museológico cuando los temas y los estudios de caso pueden concebirse desde diferentes campos del conocimiento. No era nuestro objetivo trazar un mapa de toda la diversidad del pensamiento museológico existente. Más bien, se trataba de permitir a nuestros lectores vislumbrar una museología emergente y actualizada e invitarles a permanecer atentos a lo que nos espera en los próximos cuarenta años y más adelante.

De cara al futuro, la ISS tiene la intención de seguir produciendo números temáticos especiales, con convocatorias abiertas ocasionales. Actualmente, trabaja en estrecha colaboración con los comités regionales, ICOFOM ASPAC e ICOFOM LAC, para definir las prioridades museológicas de los próximos años, incluyendo el papel de las cuestiones museológicas en la crisis climática, la diversidad y la inclusión, y el papel de los museos y lo digital en la recuperación (post)pandémica. Aunque no disponemos de una bola de cristal para predecir las cuestiones críticas del futuro, también damos prioridad al papel de la participación de los jóvenes profesionales en los espacios museísticos y patrimoniales en los próximos años.

Este número se ha elaborado gracias al trabajo de los voluntarios de nuestro Consejo Editorial, cuyos nombres aparecen al principio del número, a los diecinueve revisores que amablemente ofrecieron su experiencia para examinar los artículos y a nuestro equipo editorial, entre los que se encuentran Elizabeth Weiser, nuestra directora editorial; Allison Daniel, nuestra coordinadora editorial; y Walissa Picard y Ana Sol González Rueda, nuestras correctoras en francés y español.

Introduction:

Spaces for global museology

M. Elizabeth Weiser

Editor, ICOFOM

The Ohio State University, USA

When we issued the call for papers for this, our first-ever open issue of the biannual *ICOFOM Study Series*, we did not know what we would receive. It turns out that dedicated professionals and scholars from around the world answered our call, meaning we had hard decisions to make to choose the limited number of articles we could publish. If future open calls will elicit such a rich quantity of museological enquiry, then we look forward to issuing them.

We are proud that we can publish in this issue of the *Study Series* articles from five continents, written in all three of ICOFOM's official languages by professionals and scholars both expert and emerging. We encourage you to take advantage of our Open Access formats – PDF, html, and ePub – to read and share widely the diverse insights of our authors.

These articles coalesce broadly around conceptions of space – both the metaphorical space to consider new ideas and partner with new communities and the physical space of museum structures. Museums offer symbolic narratives working together in highly crafted spaces to shape the values, identities, and actions of those who interact with them, and they also offer interpersonal space in which people come together to pause and reflect on their world.

The importance of space

At the conclusion of the European National Museums project he headed, cultural historian Peter Aronsson noted, “A museum isn't a house. It is an idea in debate” (2012). Critically important as the debate is, though, it also needs the house, the crafted space to come together and ponder (and debate!) the past, present, and future.

As cultural public spaces, museums and memorials play a central role in the development of the social imaginary. Communication scholars Carole Blair and Neil Michel (2001, p. 189) have argued that “successful commemoration spaces engage us by asking us to think. Rather than tell us what to think, they invite us to think, to pose questions, to examine our experiences in relation to the memorial's discourse.” Likewise, writing about museums, social scientists Shawn Rowe, James Wertsch, and Tatyana Kosyaeva (2002, p. 98) suggest that:

Part of what makes cultural institutions like museums powerful forums for the creation of imagined communities is the fact that they are potentially ideal public spaces where personal, private or autobiographical narratives come into contact with larger-scale, collective or national narratives in mutually inter-animating ways.

That mutual inter-animation is promoted in any exhibition whose inherent polyphony lies in the interaction between the museum narrative and the narratives each visitor brings into its space – and then the hybrid narrative with which each visitor walks out. As museum educator Lisa Roberts points out, “in any given museum, visitors will probably encounter the same raw material. . . . However, each will come away with an individually unique experience and interpretation because every visitor is engaged in constructing a narrative about what he or she sees” (1997, p. 137). It is not only the visitors who instill polyphony in museum spaces, though. Architect Stephen Greenberg’s (2005, p. 230) description, as he comments on an exhibition at the Imperial War Museum in London, demonstrates how important is the space itself, filled not only with the stories told but with the physical, creative, and technological means of telling such stories:

In a typical space you can find a seamless fusion of artefact display, home movie, testimony, newsreel, audio, cartography and biography and interior architecture. . . . As a consequence, it isn’t just the story that is structured, but also the exhibition landscape that is conceived as a series of layers, which when plotted on paper are akin to an opera production; but in this case a production that integrates layers of text, personal testimony, archive and newsreel film and photography, alongside pacing and drama, alternating the principle [sic] mode of delivery in each space, the audiovisual plot and the lighting plan.

Greenberg (2005, p. 226) asserted two decades ago that “there has never been a more challenging and a more exciting time in which to be devising creative spaces.” We can add that today, from a museological context and based on the range of scholars in this journal, there may also never be a more challenging and exciting time to be *studying* the future and significance of these creative spaces.

Space from the outside to the inside

We begin, then, “outside,” with Sofia Carvalho and Alice Semedo’s look at public spaces – specifically the dissonances created by decolonizing Portuguese public monuments. Their analysis situates the contestation of “contested heritage” not in the objects themselves but within their audiences.

Next, Julie Graff shows us the social-psychological space created when museums work with communities – here, Inuit artists and artisans in Canada – participating in cultural revitalization.

Simbarashe Shadreck and Nosizi Mmakola also provide a look at the communities surrounding museums – in this case Zimbabwean members of Generation Z – as their comprehensive survey asks what it would take to bring more young adults into the museum. Margaret Zheng continues this discussion, bringing us into the museum exhibition space itself to provide examples from China and elsewhere as she proposes that to attract new audiences museums must focus on relevant exhibitions that promote sympathy and empathy in their visitors.

André Fabrício Silva is also looking at bridging the space between museums and communities, but in his article this space is virtual, as he surveys the ways that Brazilian museums unequally increased their online presence during COVID closures. He champions the increased use of the virtual experience as a new form of the real. María Susana Robledo, meanwhile, celebrates the physical reality of location as she discusses the ways a local site museum in Ecuador has participated in the renewal not only of a working-class neighborhood but of its legacy of industrial history.

In our final section, we delve ever further “inside” the physical space of the museum as we present four articles which dialogue with each other to theorize architecture, signage, and

lighting in art museums. Each piece considers specific technical aspects with a firm gaze on the world (and the world of ideas) outside the museum doors.

In the first article, Francesca Liuni critiques the architecture of displays of (unrepatriated) African objects in the US and UK. She problematizes both the supposedly neutral white cube and the scattered attempts at recontextualized displays before proposing principles for a more decolonized recontextualization.

The role of the label is the subject of the next two articles. First, Lisa Bouraly surveys both normative and alternative labelling practices, proposing principles for labelling that go together with the current interest in critical and ethical curatorial practices. Then, Marine Thébault, Sophie Dutheillet de Lamothe, and Daniel Schmitt present a study of visitor responses to differing presentations in the labels that narrate religious art in a French museum, focusing particularly on changing norms in a secularizing society.

Finally, Viviana Gobatto concludes this issue with a European survey of that most ubiquitous and invisible of qualities, the lighting that illuminates all galleries. Highlighting the communicative potential of new technological lighting techniques, she calls for increased museological attention to *how* we see as we move through museum spaces.

References

- Aronsson, P. (2012, Dec. 6). *The cultural force of national museums*. Keynote address at the European National Museums final conference, Budapest, Hungary.
- Blair, C., and Michel, N. (2001). Designing memories . . . of what? Reading the landscape at the astronauts' memorial. In J. Wolschke-Buhlman (Ed.), *Places of commemoration: Search for identity and landscape design* (pp. 185–214). Dumbarton Oaks.
- Greenberg, S. (2005). The vital museum. In S. MacLeod (Ed.), *Reshaping museum space: Architecture, design, exhibitions* (pp. 226–237). Routledge.
- Roberts, L. (1997). *From knowledge to narrative: Educators and the changing museum*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Rowe, S., Wertsch, J., and Kosyaeva, T. (2002). Linking little narratives to big ones: Narrative and public memory in history museums. *Culture and Psychology*, 8(1), 96–112.

Introduction:

Les espaces de la muséologie mondiale

M. Elizabeth Weiser

Rédactrice, ICOFOM

The Ohio State University, États-Unis

Lorsque nous avons lancé l'appel à articles pour ce premier numéro ouvert de la série d'études biannuelle de l'ICOFOM, nous ne savions pas ce que nous allions recevoir. Il s'avère que des professionnels et des universitaires dévoués du monde entier ont répondu à notre appel, ce qui signifie que nous avons dû prendre des décisions difficiles pour choisir le nombre limité d'articles que nous pouvions publier. Si les prochains appels ouverts suscitent une telle quantité d'enquêtes muséologiques, nous sommes impatients de les publier.

Nous sommes fiers de pouvoir publier dans ce numéro de la série d'études, des articles provenant des cinq continents, rédigés dans les trois langues officielles de l'ICOFOM par des professionnels et des chercheurs, qu'ils soient experts ou émergents. Nous vous encourageons à profiter de nos formats en libre accès - PDF, html et ePub - pour lire et partager largement les divers points de vue de nos auteurs.

Ces articles s'articulent autour de la notion d'espace, qu'il s'agisse de l'espace métaphorique permettant d'envisager de nouvelles idées et de s'associer à de nouvelles communautés, ou de l'espace physique des structures muséales. Les musées proposent des récits symboliques qui se conjuguent dans des espaces très élaborés pour façonner les valeurs, les identités et les actions de ceux qui interagissent avec eux, et ils offrent également un espace interpersonnel dans lequel les gens se réunissent pour faire une pause et réfléchir à leur monde.

L'importance de l'espace

À l'issue du projet des musées nationaux européens qu'il dirigeait, l'historien de la culture Peter Aronsson a déclaré : « Un musée n'est pas une maison. C'est une idée en débat » (2012). Aussi important que soit le débat, il a également besoin de la maison, de l'espace aménagé pour se réunir et réfléchir (et débattre !) au passé, au présent et au futur.

En tant qu'espaces publics culturels, les musées et les mémoriaux jouent un rôle central dans le développement de l'imaginaire social. Carole Blair et Neil Michel (2001, p. 189), spécialistes de la communication, affirment que « les espaces de commémoration réussis nous engagent en nous demandant de réfléchir. Plutôt que de nous dire quoi penser, ils nous invitent à réfléchir, à poser des questions, à examiner nos expériences en relation avec le discours du mémorial ». De même, les chercheurs en sciences sociales Shawn Rowe, James Wertsch et Tatyana Kosyaeva (2002, p. 98) écrivent à propos des musées que

Une partie de ce qui fait des institutions culturelles comme les musées des forums puissants pour la création de communautés imaginées est le fait qu'elles sont potentiellement des espaces publics idéaux où les récits personnels, privés ou autobiographiques entrent en contact avec des récits à plus grande échelle, collectifs ou nationaux, de manière à ce qu'ils s'animent mutuellement.

Cette inter-animation mutuelle est encouragée dans toute exposition dont la polyphonie inhérente réside dans l'interaction entre le récit du musée et les récits que chaque visiteur apporte dans son espace - et ensuite le récit hybride avec lequel chaque visiteur repart. Comme le souligne Lisa Roberts, éducatrice en muséologie, « dans n'importe quel musée, les visiteurs rencontreront probablement la même matière première. . . .Cependant, chacun en sortira avec une expérience et une interprétation unique, car chaque visiteur est engagé dans la construction d'un récit sur ce qu'il voit » (1997, p. 137). Les visiteurs ne sont pas les seuls à insuffler de la polyphonie dans les espaces muséaux. La description de l'architecte Stephen Greenberg (2005, p. 230), qui commente une exposition au Musée impérial de la guerre à Londres, montre l'importance de l'espace lui-même, rempli non seulement des histoires racontées, mais aussi des moyens physiques, créatifs et technologiques qui permettent de les raconter :

Dans un espace typique, vous pouvez trouver une fusion parfaite entre l'exposition d'artefacts, le film amateur, le témoignage, les actualités, l'audio, la cartographie, la biographie et l'architecture d'intérieur. . . .Par conséquent, ce n'est pas seulement l'histoire qui est structurée, mais aussi le paysage de l'exposition qui est conçu comme une série de couches qui, lorsqu'elles sont tracées sur le papier, s'apparentent à une production d'opéra ; mais dans ce cas, il s'agit d'une production qui intègre des couches de textes, de témoignages personnels, de films d'archives et d'actualités et de photographies, ainsi qu'un rythme et une dramaturgie, alternant le principal mode de diffusion dans chaque espace, la trame audiovisuelle et le plan d'éclairage.

Greenberg (2005, p. 226) affirmait il y a deux décennies que « il n'y a jamais eu d'époque plus stimulante et plus excitante pour concevoir des espaces créatifs ». Nous pouvons ajouter qu'aujourd'hui, dans un contexte muséologique et compte tenu de l'éventail des chercheurs de cette revue, il n'y a peut-être jamais eu d'époque plus stimulante et passionnante pour étudier l'avenir et l'importance de ces espaces créatifs.

L'espace, de l'extérieur à l'intérieur

Nous commençons donc « à l'extérieur », avec le regard de Sofia Carvalho et Alice Semedo sur les espaces publics, et plus particulièrement sur les dissonances créées par la décolonisation des monuments publics portugais. Leur analyse situe la contestation du « patrimoine contesté » non pas dans les objets eux-mêmes mais dans leurs publics.

Ensuite, Julie Graff nous montre l'espace socio-psychologique créé lorsque les musées travaillent avec des communautés - ici, les artistes et artisans inuits du Canada - qui participent à la revitalisation culturelle.

Simbarashe Shadreck et Nosizi Mmakola jettent également un regard sur les communautés qui entourent les musées - en l'occurrence les membres zimbabwéens de la génération Z - dans le cadre de leur enquête exhaustive sur ce qu'il faudrait faire pour attirer davantage de jeunes adultes dans les musées. Margaret Zheng poursuit cette discussion en nous faisant entrer dans l'espace d'exposition du musée lui-même pour nous donner des exemples en Chine et ailleurs. Elle propose que, pour attirer de nouveaux publics, les musées se concentrent sur des expositions pertinentes qui encouragent la sympathie et l'empathie chez leurs visiteurs.

André Fabrício Silva cherche également à combler l'espace entre les musées et les communautés, mais dans son article, cet espace est virtuel, puisqu'il étudie la manière dont les musées brésiliens ont inégalement augmenté leur présence en ligne lors des fermetures dues à la COVID. Il défend l'utilisation accrue de l'expérience virtuelle comme une nouvelle forme de réalité. María Susana Robledo, quant à elle, célèbre la réalité physique de l'emplacement en discutant de la manière dont un musée de site local en Équateur a

participé à la rénovation non seulement d'un quartier ouvrier, mais aussi de son héritage de l'histoire industrielle.

Dans notre dernière section, nous pénétrons encore plus loin « à l'intérieur » de l'espace physique du musée en présentant quatre articles qui dialoguent entre eux pour théoriser l'architecture, la signalétique et l'éclairage dans les musées d'art. Chaque article examine des aspects techniques spécifiques avec un regard ferme sur le monde (et le monde des idées) à l'extérieur des portes du musée.

Dans le premier article, Francesca Liuni critique l'architecture des expositions d'objets africains (non rapatriés) aux États-Unis et au Royaume-Uni. Elle problématise à la fois le cube blanc supposé neutre et les tentatives éparses d'expositions recontextualisées avant de proposer des principes pour une recontextualisation plus décolonisée.

Le rôle de l'étiquette est le sujet des deux articles suivants. Tout d'abord, Lisa Bouraly passe en revue les pratiques d'étiquetage normatives et alternatives, et propose des principes d'étiquetage qui vont de pair avec l'intérêt actuel pour les pratiques curatoriales critiques et éthiques. Ensuite, Marine Thébaud, Sophie Dutheillet de Lamothe et Daniel Schmitt présentent une étude des réponses des visiteurs aux différentes présentations des étiquettes qui racontent l'art religieux dans un musée français, en se concentrant particulièrement sur l'évolution des normes dans une société en voie de sécularisation.

Enfin, Viviana Gobbato conclut ce numéro par une étude européenne de la qualité la plus omniprésente et la plus invisible, l'éclairage qui illumine toutes les galeries. Soulignant le potentiel de communication des nouvelles techniques d'éclairage, elle appelle à une attention muséologique accrue sur la façon dont nous voyons lorsque nous nous déplaçons dans les espaces muséaux.

Références

- Aronsson, P. (2012, Dec. 6). *The cultural force of national museums*. Keynote address at the European National Museums final conference, Budapest, Hungary.
- Blair, C., and Michel, N. (2001). Designing memories . . . of what? Reading the landscape at the astronauts' memorial. In J. Wolschke- Buhlman (Ed.), *Places of commemoration: Search for identity and landscape design* (pp. 185–214). Dumbarton Oaks.
- Greenberg, S. (2005). The vital museum. In S. MacLeod (Ed.), *Reshaping museum space: Architecture, design, exhibitions* (pp. 226–237). Routledge.
- Roberts, L. (1997). *From knowledge to narrative: Educators and the changing museum*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Rowe, S., Wertsch, J., and Kosyaeva, T. (2002). Linking little narratives to big ones: Narrative and public memory in history museums. *Culture and Psychology*, 8(1), 96–112.

Introducción:

Espacios para una museología global

M. Elizabeth Weiser

Editora, ICOFOM

The Ohio State University, EE. UU.

Cuando lanzamos la convocatoria de artículos para éste, nuestro primer número abierto de la Serie de Estudios bianuales de ICOFOM, no sabíamos lo que íbamos a recibir. Resulta que profesionales y estudiosos dedicados de todo el mundo respondieron a nuestra convocatoria, lo que significa que tuvimos que tomar decisiones difíciles para elegir el número limitado de artículos que podíamos publicar. Si las futuras convocatorias abiertas suscitan una cantidad tan rica de investigaciones museológicas, estaremos encantados de publicarlas.

Estamos orgullosos de poder publicar en este número de la Serie de Estudios artículos procedentes de los cinco continentes, escritos en las tres lenguas oficiales del ICOFOM por profesionales y estudiosos tanto expertos como emergentes. Le animamos a que aproveche nuestros formatos de acceso abierto –PDF, html y ePub– para leer y compartir ampliamente los diversos puntos de vista de nuestros autores.

Estos artículos se aglutinan ampliamente en torno a las concepciones del espacio, tanto el espacio metafórico para considerar nuevas ideas y asociarse con nuevas comunidades como el espacio físico de las estructuras museísticas. Los museos ofrecen narrativas simbólicas que trabajan juntas en espacios muy elaborados para dar forma a los valores, las identidades y las acciones de quienes interactúan con ellos; también ofrecen un espacio interpersonal en el que las personas se reúnen para hacer una pausa y reflexionar sobre su mundo.

La importancia del espacio

Al concluir el proyecto de Museos Nacionales Europeos que dirigía, el historiador cultural Peter Aronsson señaló: “Un museo no es una casa. Es una idea en debate” (2012). Pero por muy importante que sea el debate, también necesita la casa, el espacio elaborado para reunirse y reflexionar (¡y debatir!) sobre el pasado, el presente y el futuro.

Como espacios públicos culturales, los museos y los monumentos conmemorativos desempeñan un papel central en el desarrollo del imaginario social. Los estudiosos de la comunicación Carole Blair y Neil Michel (2001, p. 189) han argumentado que “los espacios conmemorativos de éxito nos involucran pidiéndonos que pensemos. En lugar de decirnos qué pensar, nos invitan a pensar, a plantearnos preguntas, a examinar nuestras experiencias en relación con el discurso de la conmemoración”. Asimismo, escribiendo sobre los museos, los científicos sociales Shawn Rowe, James Wertsch y Tatyana Kosyaeva (2002, p. 98) sugieren que:

Parte de lo que hace que las instituciones culturales como los museos sean foros poderosos para la creación de comunidades imaginadas es el hecho de que son espacios públicos potencialmente ideales en los que las narrativas personales, privadas o autobiográficas entran en contacto con

narrativas a mayor escala, colectivas o nacionales, de forma que se interaniman mutuamente.

Esa inter-animación mutua se promueve en cualquier exposición cuya polifonía inherente radica en la interacción entre, primero, la narrativa del museo y las narrativas que cada visitante trae a su espacio, y luego, la narrativa híbrida con la que cada visitante sale. Como señala la educadora de museos Lisa Roberts: “En cualquier museo, los visitantes se encontrarán probablemente con la misma materia prima. . . . Sin embargo, cada uno saldrá con una experiencia y una interpretación individualmente únicas porque cada visitante se dedica a construir una narrativa sobre lo que ve” (1997, p. 137). Pero no son solo los visitantes los que infunden polifonía a los espacios museísticos. La descripción del arquitecto Stephen Greenberg (2005, p. 230), al comentar una exposición del Museo Imperial de la Guerra de Londres, demuestra lo importante que es el propio espacio, lleno no solo de las historias que se cuentan, sino de los medios físicos, creativos y tecnológicos para contar dichas historias:

En un espacio típico se puede encontrar una fusión perfecta de exhibición de artefactos, películas caseras, testimonios, noticiarios, audio, cartografía y biografía y arquitectura interior. . . . En consecuencia, no solo se estructura la historia, sino también el paisaje expositivo, que se concibe como una serie de capas que, trazadas sobre el papel, se asemejan a una producción de ópera; pero en este caso se trata de una producción que integra capas de texto, testimonios personales, películas de archivo y noticiarios y fotografía, junto con el ritmo y el dramatismo, alternando el principal [sic] modo de entrega en cada espacio, la trama audiovisual y el plan de iluminación.

Greenberg (2005, p. 226) afirmó hace dos décadas que “nunca ha habido un momento más desafiante y emocionante para idear espacios creativos”. Podemos añadir que hoy, desde un contexto museológico y basándonos en el abanico de estudiosos de esta revista, puede que tampoco haya habido nunca un momento más desafiante y emocionante para estar estudiando el futuro y el significado de estos espacios creativos.

El espacio de fuera a dentro

Comenzamos, pues, “fuera”, con la mirada de Sofia Carvalho y Alice Semedo a los espacios públicos, concretamente a las disonancias creadas por la descolonización de los monumentos públicos portugueses. Su análisis sitúa la contestación del “patrimonio impregnado” no en los propios objetos, sino en sus públicos.

A continuación, Julie Graff nos muestra el espacio sociopsicológico creado cuando los museos trabajan con comunidades – en este caso, artistas y artesanos inuit de Canadá – que participan en la revitalización cultural.

Simbarashe Shadreck y Nosizi Mmakola también ofrecen una mirada a las comunidades que rodean a los museos – en este caso los miembros zimbabuenses de la Generación Z – ya que su exhaustiva encuesta pregunta qué haría falta para atraer a más adultos jóvenes al museo. Margaret Zheng continúa este debate llevándonos al propio espacio de exposición del museo para ofrecernos ejemplos de China y de otros lugares, ya que propone que para atraer a nuevos públicos, los museos se centren en exposiciones relevantes que fomenten la simpatía y la empatía de sus visitantes.

André Fabrício Silva también se ocupa de tender puentes entre los museos y las comunidades, pero en su artículo, este espacio es virtual, ya que estudia las formas en que los museos brasileños aumentaron de forma desigual su presencia en línea durante los cierres de COVID. Silva defiende el uso creciente de la experiencia virtual como una nueva forma de lo real. María Susana Robledo, por su parte, celebra la realidad física de la

ubicación al analizar las formas en que un museo de sitio local de Ecuador ha participado en la renovación no solo de un barrio obrero, sino de su legado de historia industrial.

En nuestra sección final, profundizamos aún más “dentro” del espacio físico del museo al presentar cuatro artículos que dialogan entre sí para teorizar sobre la arquitectura, la señalización y la iluminación en los museos de arte. Cada artículo considera aspectos técnicos específicos con la mirada puesta en el mundo (y en el mundo de las ideas) que hay fuera de las puertas del museo.

En el primer artículo, Francesca Liuni critica la arquitectura de las exposiciones de objetos africanos (no repatriados) en Estados Unidos y el Reino Unido. Liuni problematiza tanto el cubo blanco supuestamente neutro como los intentos dispersos de exposiciones recontextualizadas antes de proponer principios para una recontextualización más descolonizada.

El papel de la etiqueta es el tema de los dos artículos siguientes. En primer lugar, Lisa Bouraly examina las prácticas de etiquetado tanto normativas como alternativas, proponiendo principios para el etiquetado que van de la mano del interés actual por las prácticas curatoriales críticas y éticas. A continuación, Marine Thebault, Sophie Duthellet de Lamothe y Daniel Schmitt presentan un estudio de las respuestas de los visitantes a las distintas presentaciones de las etiquetas que narran el arte religioso en un museo francés, centrándose especialmente en el cambio de las normas en una sociedad en vías de secularización.

Por último, Viviana Gobbato concluye este número con un estudio europeo de esa cualidad tan omnipresente e invisible que es la iluminación dispuesta en todas las galerías. Destacando el potencial comunicativo de las nuevas técnicas tecnológicas de iluminación, Gobbato reclama una mayor atención museológica a cómo vemos cuando nos movemos por los espacios museísticos.

Referencias

- Aronsson, P. (2012, Dec. 6). *The cultural force of national museums*. Keynote address at the European National Museums final conference, Budapest, Hungary.
- Blair, C., and Michel, N. (2001). Designing memories . . . of what? Reading the landscape at the astronauts memorial. In J. Wolschke-Buhlman (Ed.), *Places of commemoration: Search for identity and landscape design* (pp. 185–214). Dumbarton Oaks.
- Greenberg, S. (2005). The vital museum. In S. MacLeod (Ed.), *Reshaping museum space: Architecture, design, exhibitions* (pp. 226–237). Routledge.
- Roberts, L. (1997). *From knowledge to narrative: Educators and the changing museum*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- Rowe, S., Wertsch, J., and Kosyaeva, T. (2002). Linking little narratives to big ones: Narrative and public memory in history museums. *Culture and Psychology*, 8(1), 96–112.

Contested heritage and colonialism in Portugal: A state of cognitive dissonance

Sofia Carvalho

CITCEM – Transdisciplinary Research Centre
Culture, Space and Memory, Universidade do Porto, Portugal

Alice Semedo

CITCEM – Transdisciplinary Research Centre
Culture, Space and Memory, Universidade do Porto, Portugal

At the least we will never again look at a monument or exhibit without posing not only the ‘whose heritage is this?’ question but also the insistent ‘who is disinherited here and what are the consequences of such dispossession?’

John Tunbridge & Gregory Ashworth (1996, p. xi)

Abstract

This article explores the concept of contested heritage, taking as a starting point several episodes recently presented by the Portuguese media in which heritage acted as a trigger for the public debate about Portuguese colonialism. We examine how the concepts of “contested heritage”, “heritage dissonance”, and “cognitive dissonance” can be defined, differentiated, and interconnected, concluding that contested heritage representing Portuguese colonialism functions as an expression of a cognitive dissonance state and, simultaneously, as a consonance-seeking process. In this regard, it is critical to emphasise how a cognitive dissonance state is active in the people involved in the contestation processes and not in the objects themselves. We argue that contested heritage should not be understood as “problems” to be “solved” but as pathways to reveal and deal with the complexity underneath: what is contested, who contests, and why they do so.

Keywords: contested heritage, colonialism, heritage dissonance, cognitive dissonance, Portuguese colonialism

Resumen

Patrimonio controvertido y colonialismo en Portugal: Un estado de disonancia cognitiva. Este artículo explora el concepto de patrimonio controvertido, tomando como punto de partida varios episodios presentados recientemente por los medios de comunicación portugueses en

los que el patrimonio actuó como desencadenante del debate público sobre el colonialismo portugués. Para ello, este artículo examina cómo pueden definirse, diferenciarse e interconectarse los conceptos de “patrimonio controvertido”, “disonancia patrimonial” y “disonancia cognitiva”. Se concluye que el patrimonio controvertido que representa el colonialismo portugués funciona como expresión de un estado de disonancia cognitiva y, simultáneamente, como un proceso de búsqueda de consonancia. En este sentido, es fundamental destacar cómo el estado de disonancia cognitiva está activo en las personas implicadas en los procesos de disputa y no en los objetos en sí. Este artículo sostiene que el patrimonio controvertido no debe entenderse como “problemas” que hay que “resolver”, sino como una vía para revelar y tratar la complejidad subyacente: qué se disputa, quién lo hace y por qué lo hace.

Palabras claves: patrimonio controvertido, colonialismo, disonancia patrimonial, disonancia cognitiva, colonialismo portugués

On June 22, 2018, the newspaper *Público* published an open letter signed by 100 Black activists and intellectuals, protesting against the intention of Fernando Medina, the then mayor of Lisbon, to build a Museum of the Discoveries in Lisbon, Portugal:

No to a museum against us! We do not accept a Museum built on the shoulders of silencing our History with the tax money of black men and women of this country. . . . Colonisation has been translated to *discoveries* and *discovery*. Slavery and invasion of other peoples’ territories have been confused with *cultural encounters*. . . . The Trafficking of enslaved people, taken like cattle to other continents, meaning the massive dehumanisation of black bodies, is called *voyage* and the *first globalisation*. . . . Not in our name! Because this is a Museum against us, which intends to be erected ignoring our demands, our contribution and our resistance. (*Público*, 2018, para. 1, 7, 12)¹

This was not the first time there was a political will to create a museum dedicated to the “discoveries” in Portugal. In 2009, the then Portuguese Minister of Culture announced that the country needed “a museum of Portuguese voyage and globalisation”² (Ípsilon, 2009, para. 1). Although it did not raise controversy at the time, it was a project that never came to fruition. Almost a decade later, in 2018, the public debate on the creation of the Museum of the Discoveries was characterised by a substantial resistance against carrying out such a project (Margato, 2018; Ribeiro, 2018). Proportionally, a set of voices emerged and expressed themselves in support of this museum, namely by a petition entitled “Lisbon needs a Museum of the Discoveries, Expansion and *Portugalidade*”³; this petition was launched by Nova Portugalidade – a nationalist association linked to the Portuguese far-right (Borges, 2018).

Beyond the disputed debate related to the “discoveries”, the discussion about the Portuguese colonial heritage has slowly and quietly reached the restitution of cultural objects from former colonised countries. In 2021, a “survey on the presence of heritage from non-European territories in Portuguese museums” was launched by ICOM Portugal (2021).

1 Authors’ translation.

2 Authors’ translation.

3 The term *portugalidade* was coined during the Estado Novo, when the country was under dictatorship for 41 consecutive years, between 1933 and 1974. It is a term associated with the construction of Portuguese identity that still evokes imperialist and colonial notions about what defines being Portuguese (Sousa, 2013, para. 12-17).

Although this survey was an important step, it has not gone unnoticed how few responses it received. Although the museums with the major non-European collections in the country participated, of the 414 museums in Portugal, only 67 responded to this survey (Amaro & Felismino, 2021, p. 128). The lack of responses to this survey may reflect the general hesitation to publicly debate issues related with the objects from former colonised countries that exist in Portuguese museums, as well as their possible restitution. This hesitation is evident in the recent words of Pedro Adão e Silva, the current Portuguese Minister of Culture. In 2022, while announcing that the government will map all the heritage of the former Portuguese colonies in the country's museums, Adão e Silva stressed that this work is to be done “discreetly and away from public debate” (LUSA/TSE, 2022, para. 1)⁴. Since then, this call for discretion has been highly contested (Gerador, 2022; Lopes, 2022).

The two controversial episodes quoted here are representative of how in recent years, the media in Portugal has been reporting more and more protests in which heritage appears to trigger the public debate on Portuguese colonialism. The multiple “controversies” surrounding Portuguese colonial heritage can be understood as stemming from four situations:

1. The creation of new heritage institutions that glorify and celebrate Portuguese colonialism (Ferreira & Louro, 2017; Margato, 2018);
2. Actions that challenge the existence of colonial symbols and representations in the public space (Mesquita, 2021; Rita, 2021);
3. Actions, specifically of political vandalism, directed at heritage objects as a way of contesting the permanence of symbols of colonialism (*Diário de Notícias & Lusa*, 2021; *Jornal de Notícias*, 2018; Marques, et al., 2020);
4. Initiatives that seek to humanise and honour the people who were enslaved during the Portuguese colonial project (Leal, 2021; Santos, 2021).

Considering the four situations mentioned above, it is possible to state that – while of course colonial heritage is also present in our museums – the most contested colonial heritage in Portugal is found in outdoor public spaces. There are calls for its contextualisation and re-signification (Santos, 2021), and its permanence in the public space is also challenged, with cases calling for its removal (Dinis, 2021). At the same time, and with equal strength, the permanence of this heritage in the public space is encouraged (Faustino, 2021) and even reinforced by the creation of new institutions and objects that represent colonialism through a colonisers' perspective (CML, 2017); in turn, both gestures are answered with strong resistance (Margato, 2018). Thus, colonial heritage in public spaces emerges in Portuguese society as an especially relevant object of study for understanding what has been called “contested heritage”.

In Portugal, colonial heritage in public spaces occupies the most visible locus of heritage contestation; therefore, we have chosen to focus our analysis on monuments, statues, memorials, and art installations to address these issues. This article aims to reflect on what “contested heritage” means, using colonial heritage as the focus of its analysis. It will explore the phenomena that occur during actions of protest, both by social groups demanding the transformation of colonial heritage in the public space and by those who oppose such transformation. The main argument of this paper is that contested colonial heritage stems from an active cognitive dissonance in the individuals involved in the act of contesting that heritage – which, in turn, implies the activation of processes of consonance-seeking in those same individuals, whether they are protesting or supporting the heritage object.

⁴ Authors' translation.

At its core, this article seeks to propose an understanding of the objections surrounding colonial heritage in all its complexity in order to overcome the impasse that this debate has come to Portugal, where

rather than a plural and informed debate that is dialogical and reflexive, we witness the affirmation of already existing positions, obvious and lacking in creativity, immune to the diversity of contexts, cases, [and] associated problems (Jerónimo & Rossa, 2021, p. 8).⁵

Tensions between the authorised discourse and the inclusive discourse of heritage

To understand what “contested heritage” means, it is essential to look at heritage as a social artefact, as something historically and culturally situated. This implies, on the one hand, that no object, place, or practice is, in itself, heritage without an artificial (and selective) process of patrimonialisation having first taken place. On the other hand, it also regards heritage as something created in dialogic spaces. That is, although heritage dialogues with the past, it does so from the present. It is from the present that negotiation processes are made about which interpretations and representations about the past are (re)produced, which ones will endure into the future, and which ones will not (Smith, 2006). Heritage is thus a subjective construction, never neutral or apolitical. It is a construction that is not closed but a continuous process of re-signification of what ceases to be and what becomes, for the first time, heritage.

In this context, it is helpful to adopt Laurajane Smith’s (2006) concept of Authorised Heritage Discourse (AHD), which critically examines the dominant heritage paradigm in the Eurocentric context. According to the author, this paradigm understands heritage as having intrinsic value, capable of transmitting an objective truth about what the past was. As such, “who”, “what”, and “how” heritage represents is defined and authorised by “experts”. According to this understanding, heritage appears abstract, disconnected from the present, and embedded in notions of nostalgia and national identity (Smith, 2006).

By developing the concept of AHD, Smith intends to look critically at the dominant heritage discourse, analysing its uses and implications to propose and advocate for an understanding of heritage that can go beyond that discourse. To this end, the author proposes understanding heritage not as a “thing” but as a “cultural process that engages in acts of remembering” (Smith, 2006, p. 44). Through this alternative heritage discourse, the materiality of heritage is valued, but is understood as a (non-vital) facilitating means by which human action can understand and interact with the present (Smith, 2006). By understanding heritage as a cultural process, Smith’s proposal frames heritage under an integrated approach, where it is no longer objects but people that guide heritage processes.

In a direct response to Smith’s concept, the Serbian museologist Višnja Kisić (2013) proposes that this integrated approach can be called Inclusive Heritage Discourse (IHD). Thus, IHD is set from the recognition and dialogue between different voices and interpretations of heritage. As such, IHD understands heritage not as a static witness to the past but as something dynamically (re)constructed in the present, which “implies that there is suddenly a range of options for relating to heritage – including destruction, forgetting or alteration” (Kisić, 2013, p. 74).

The tension between the two concepts is evident, and in what concerns this article, acts of contesting heritage can express this tension between AHD and IHD. Specifically, through contesting heritage representing Portuguese colonialism in public spaces, the challenge arises in two ways: first, by contesting colonialism and its representations in public spaces, and then

⁵ Authors’ translation.



Figure 1. Grada Kilomba, *O Barco / The Boat*, 2021. Comissioned by BoCA – Bienal of Contemporary Art and Kunsthalle Baden-Baden. Installation view at the MAAT – Museum of Art, Architecture, and Technology, Lisbon, Portugal. Photograph by Bruno Simão, courtesy of the artist

by contesting the contestation (which can be understood as counter-contestations).

An example is *The Boat*, an installation by the Portuguese artist Grada Kilomba, temporarily exhibited in 2021 at the entrance of the Museum of Art, Architecture, and Technology (MAAT), in Lisbon (figure 1). *The Boat* was an artistic intervention that aimed to evoke the violence of people’s enslavement by European empires during colonialism, revealing “not the ‘glorious’ boat of the past centuries, but rather its content – reversing the storytelling” (Kilomba, 2021, para. 5). In response, the Portuguese far-right party Ergue-te! released a photograph on one of its official social media accounts in which four people are portrayed stepping on *The Boat*. In the party’s words, this was a “symbolic way of protesting against the attacks on our History”⁶, a gesture that criticises *The Boat*’s existence in the public space and what it intends to represent (Leal, 2021, para. 7).

As already mentioned, the protest associated with *The Boat* is also twofold. At first, it is expressed through the placement of the installation in the public space. This is contestation, as it disputes the dominant discourse on colonial heritage in public spaces in Portugal, which silences the voices of the oppressed and violated subjects during colonialism by mainly voicing the coloniser’s perspective and glorifying the imperial history of Portugal. The prevalence of this colonial discourse is extensively examined (and most visible) in Lisbon (Goethe-Institut, n.d.; Peralta, 2017), although not limited to this city (Caiado, 2020; INSTITUTO et al., 2021).

By highlighting the violence inflicted against enslaved people, then, the artwork shifts the focus from the colonisers’ perspective to that of the colonised. Thus, *The Boat* reclaims power and agency in the (re)construction of other interpretations and voices about colonialism and its representations in heritage. For this reason, *The Boat* emerges as an artistic intervention aligned with the paradigm of IHD. *The Boat* is engaged with the distribution of power and authority, arguing for the plurality of voices and interpretations (who tells the story? how is it told?). Furthermore, it supports the argument that interpretations of the past are subjective constructions made in the present and that these influence the future.

In turn, the protest (the counter-contestation) led by the Ergue-te! party aligns itself with the AHD paradigm. By understanding *The Boat* as an “attack on our History”, this protest was committed to preserving the status quo. As such, it emerges as a form of resistance against transforming the dominant discourse about Portuguese colonialism in public spaces. This resistance is based on the understanding that there is only one possible and objectively true interpretation of what happened during the Portuguese colonial project, based mainly on the colonisers’ perspective on this imperial history.

⁶ Authors’ translation.

The contestation analysed here arises from the tension between social groups that seek to broaden the interpretations and representations of colonialism in public spaces (IHD) and those who aim to preserve and reinforce the dominant discourse (AHD). As such, it is possible to state that Portuguese colonial heritage in public spaces (such as monuments and memorials) can be studied as an example of “contested heritage”.

From the description provided so far, it is enticing to think of the term “contested heritage” as synonymous with “problematic”, “difficult”, “negative”, “traumatic”, or “sensitive” heritage. This is an approach to contested heritage which suggests that there is a “normal” and an “abnormal” heritage. The notion of contested heritage is then understood as a problem to be solved, something undesirable to deal with (Smith, 2006; Kisić, 2013). This article intends to deconstruct that idea.

Between contested heritage, dissonant heritage, and heritage dissonance

Although it has not always been called “contested heritage”, this is a subject matter that various fields have worked on (including anthropology, architecture, geography, history and tourism) at least since the 1980s (Silverman, 2011), but more consistently from the 2000s onwards, and exponentially from 2017 (Liu et al., 2021). While this article adopts the terminology “contested heritage”, several terms appear in the scientific literature that refer to the same idea: “uncomfortable heritage” (Prats, 1997), “negative heritage” (Meskell, 2002), “ambivalent heritage” (Chadha, 2006), “undesirable heritage” (Macdonald, 2006), “difficult heritage” (Logan & Reeves, 2009), and “controversial heritage” (Martín-Cáceres, et al., 2021).

The term “contested heritage” began to be used after the publication of *Contested Religious Heritage: Differing Views of Mormon Heritage* by Daniel Olsen and Dallen Timothy (2002), researchers in the field of geography and experts on religious and spiritual tourism phenomena (Liu et al., 2021). Although “contested heritage” has been used systematically since then, this concept is rarely defined. When used, authors direct readers to the concept of “dissonant heritage” (Liu et al., 2021).

In turn, “dissonant heritage” was proposed in 1996 by John Tunbridge, a researcher on issues that intersect geography and heritage, and by Gregory Ashworth, a professor in the field of heritage management. The concept is based on the premise that it “involves a discordance or a lack of agreement and consistency, which in turn immediately prompts the question, ‘between what elements does dissonance occur?’” (Tunbridge & Ashworth, 1996, p. 20).

Tunbridge and Ashworth propose the concept of “dissonant heritage” based on another concept, that of “cognitive dissonance”, which is crucial for psychology and will be a cornerstone concept to develop the rest of this article.

Initially proposed by the American psychologist Leon Festinger (1957), the concept of “cognitive dissonance” concerns both a process and a cognitive state that rests on the premise that people naturally seek consistency since they have difficulty dealing with inconsistency. On this basis, Festinger proposes replacing the terms “consistent” and “inconsistent” with “consonant” and “dissonant”. As such, Festinger considers that the difficulty that people feel with dissonance (inconsistency) stems from the fact that this is an uncomfortable psychological state. This phenomenon motivates people in a state of dissonance to trigger mechanisms to reduce or eliminate dissonance and thus achieve consonance (consistency) (Festinger, 1957).

At the same time, Festinger develops the concept of “cognition”, which refers to “any knowledge, opinion or belief about the environment, about oneself, or about one’s behaviour” (Festinger, 1957, p. 3). As such, dissonance is an everyday phenomenon that occurs when a person has two contradictory cognitions (Festinger, 1957).

An example often cited to illustrate the processes of cognitive dissonance concerns the individual who continues to smoke despite knowing that smoking is harmful to his health. In this example, the two cognitions – on the one hand, the knowledge that smoking is harmful and, on the other hand, the smoking behaviour – are dissonant. Faced with dissonance, the individual triggers a process of seeking consonance given the psychological discomfort that occurs in dissonance. The search for consonance may take different forms. In the case of smokers, some examples include discrediting the harmful consequences that smoking brings to health or avoiding contact with sources of information that reaffirm those same harmful consequences (Festinger, 1957, p. 2).

An essential aspect of this fluid process between states of consonance/dissonance concerns the fact that dissonance *must* be reduced when active. Furthermore, cognitive dissonance has an implicit characteristic of magnitude, in which the greater the discrepancy between cognitions, the greater the magnitude of the dissonance. In turn, the greater the dissonance, the greater the psychological discomfort the person feels. As such, the individual will be more motivated to trigger mechanisms to reduce that discomfort and achieve consonance (Cooper, 2007).

Returning to the concept of dissonant heritage, Tunbridge and Ashworth (1996) state that dissonance is not something external to heritage but rather intrinsic to it. Dissonance is not something unexpected in heritage but is always present with the potential to occur. Therefore, whether it is active or latent, dissonance is constitutive of what defines heritage. It is the dissonance of heritage itself that, when active, turns heritage into a space of contestation. As such, considering the concept of “dissonant heritage”, this article understands “contested heritage” as all heritage whose state of dissonance is active. Applying the concept of cognitive dissonance to contested heritage implies that consonance-seeking processes are also active when dissonance is active. This argument will be explored further below.

The scientific literature reveals that the study of dissonant heritage is mainly done through the analysis of specific cases of contested heritage in which the demands concern the transformation of discourses and representations, as well as issues related to repatriation, restitution, or removal (Lähdesmäki, et al., 2019; Olsen & Timothy, 2002; Schneider, 2020). This framework reinforces the idea that contested heritage is a “non-normal” heritage. Contested heritage thus emerges as a “problem” to be solved to restore its “normal state”. This is an idea reinforced by the term “dissonant heritage” itself. For this reason, researcher Višnja Kisić (2013) proposes replacing the term “dissonant heritage” with “heritage dissonance”. This latter term seeks, on the one hand, to emphasise dissonance as an inherent (and latent) characteristic of heritage and, on the other hand, attempts to extend the concept of dissonance beyond heritage objects to also include actions (Kisić, 2013). The scientific literature that addresses the subject of heritage dissonance, however, limits its analysis with the concept of “cognitive dissonance” to highlight how dissonance is something latent in heritage. For this reason, two gaps were identified in the literature that the rest of this paper aims to fill.

Contested colonial heritage: traces of a collective cognitive dissonance

First, although seemingly obvious, it needs to be clarified how dissonance in heritage occurs not in the object itself but in the individuals who interact with it. That is, heritage has the potential to cause cognitive dissonance in people. Thus, heritage dissonance is, at its core, the active state of cognitive dissonance that occurs in individuals when contesting heritage. This means that heritage dissonance, in the extreme, does not exist, since it corresponds to a concept that, although projected onto objects, is a psychological state. As such, in the case of contested heritage, cognitive dissonance is active in the people involved in the contestation: those who contest, those who are engaged in counter-contesting, and the public which reacts upon observing that contestation.

Secondly, the understanding that *heritage* dissonance arises from a process of *cognitive* dissonance leads to what is the second gap identified in the literature, the absence of reflection on the inevitable process of consonance-seeking when the state of cognitive dissonance is active.

Looking again at the news articles cited at the beginning of this article, it can be said that their contestation stems from a state of cognitive dissonance. This state does not occur in the Portuguese colonial heritage per se but psychologically, in the various social actors involved. Shifting the analysis again to *The Boat*, in this case cognitive dissonance is expressed by the artist, by the members of the Ergue-te! party who protested the artwork, and by the people who contested either side on social media. This statement implies two characteristics: one, that the contestation expressed in contested heritage stems from cognitive dissonance active in the people involved, and two, simultaneously, that heritage dissonance (and taking action) emerges as a process through which those same people seek consonance.

To better understand this argument, let us clarify which cognitions are in dissonance when contesting Portuguese colonial heritage, namely in the “controversies” that opened this article. Contesting colonial heritage in Portugal stems from the cognitive dissonance existing in individuals who present an inconsistency (dissonance) between the following cognitions: (1) their interpretation of what the Portuguese colonial project was and what it symbolises today; (2) the interpretation that is represented in colonial heritage that exists in public spaces. Both contestations and counter-contestations are mechanisms for seeking consistency (consonance) between these two cognitions. On the one hand, the very existence of contested colonial heritage is an expression of cognitive dissonance in the individuals involved in challenging it. This is because the objects contested are not themselves dissonant; only the public’s perception of them is, in fact, dissonant. On the other hand, the contestation itself (and counter-contestation) functions as a process triggered to reach consonance between, once again, the two cognitions mentioned before.

To illustrate this argument that contested colonial heritage is simultaneously an expression and a process of cognitive dissonance, let us analyse a concrete case. On the night of August 8, 2021, the *Padrão dos Descobrimentos* [Monument to the Discoveries], in Lisbon, was vandalised with a phrase that suggests a critique of colonialism (Figure 2): “blindly sailing for monney [sic], humanity is drowning in a scarlet [sic] sea” (*Diário de Notícias & Lusa*, 2021, para. 2). Its cleaning was carried out immediately the next day, under the pretext that, in the words of the then mayor of Lisbon Fernando Medina: “The best response one can give to those who vandalise heritage is immediate cleaning” (*Rádio Renascença*, 2021, para. 1).

In this example, both the vandalism and its cleaning occur due to an active cognitive dissonance in the people involved. Both gestures aim at making two dissonant cognitions consonant: on the one hand, the interpretation of what the Portuguese colonial project was and symbolises today, and on the other, the interpretation that is represented in *Padrão dos Descobrimentos*. Considering that this case reveals a contestation followed by a counter-contestation, the cognitions that are in dissonance in the vandalism and in its cleaning are diametrically opposed to each other. Nonetheless, both are seeking consonance: one by challenging the representation of Portuguese colonialism in the public space based on a critique of *Padrão dos Descobrimentos*, and the other by reaffirming that same representation, recovering its “original” form.

It becomes evident that there is no dialogue under this action/counteraction binary. Instead, there is a closed and predictable interaction between two seemingly opposed positions: between those who call for the transformation of how Portuguese colonialism is represented in public spaces and those who demand its preservation and enhancement. As a result, contested heritage should not be understood as a mere trigger of controversies but rather as symptoms of the cognitive dissonance currently felt collectively in Portugal regarding the representations of colonialism in public spaces.



Figure 2. Photograph that shows the political vandalism of Padrão dos Descobrimentos, carried out on the night of August 8, 2021. Photograph © Patrícia Martins Marcos

For contested heritage to overcome its active state of dissonance, a framework of dialogue, reflexivity and acceptance of discomfort must be established. According to this logic, the then-contested heritage would cease to be “contested” by overcoming its active state of dissonance, becoming again latent. This process must occur individually in the social actors involved in the acts of contestation, but also collectively, so that Portugal can create new and critical meanings about its colonial and imperial past in the public spaces and beyond.

It should be clear that the need to overcome this collective state of dissonance stems from the need to achieve consonance. Only with consonance can an understanding of heritage be achieved according to an Inclusive Heritage Discourse – one in which heritage is based on critical thinking, multiple voices, knowledges, and interpretations and where effective intercultural dialogue can happen.

Conclusion

This article has explored the contested heritage that represents colonialism in Portuguese public spaces by arguing that contested colonial heritage is not a “problem” to be “solved” but rather a symptom of a cognitive dissonance felt collectively. It is a dissonance based on the coexistence of multiple interpretations of what the Portuguese colonial project was and symbolises today, in contrast with the fact that the interpretation represented in public spaces is limited to a particular and dominant discourse. That dominant discourse represents the Portuguese colonial project exclusively from the coloniser’s perspective, glorifying the Portuguese empire’s history, and, therefore, silencing the voices and interpretations of those oppressed and subjugated by colonialism.

This argument aims to humanise and reveal the complexity around contested heritage: what is contested, who engages in contestation, and why they do so. We counter the overly simplistic and reductionist view of “who is on one side of the barricade and who is on the other”. Under this warlike metaphor, dialogue becomes impossible, and the issues raised are destined to remain closed and impervious to any transformation.

This article seeks not to accept the inevitability of dissonance and contestation *ad aeternum*. However, it argues that contested colonial heritage is a tangible manifestation of a psychological wound active in those who contest. At the same time, contestation is understood as a necessary process to reach “another place” – a place where the state of cognitive dissonance can cease to be active, and thus effective consonance can be achieved. To truly reach that “other place”, it becomes essential to deconstruct the warlike narrative and make room for dialogue. To this end, the “enemy” (who to become an “enemy” has to undergo a process of dehumanisation) must be humanised. Therefore, it is important that the various social actors involved in contestation can all embrace the complexity of the psychological wounds at stake when talking about contested heritage: Who am I? How am I represented (or not)? Who tells my own story?

The debate on contested heritage representing Portuguese colonialism is urgent. This debate must be guided by dialogue, reflexivity, and by accepting the discomfort that stems from the cognitive dissonance that arises when dealing with contested heritage. The social actors involved in contesting colonial heritage must resist the tendency (also of a somewhat warlike nature) towards sectarianism. The sectarian, believing himself to be the holder of truth, “feels threatened if that truth is questioned. Thus, each considers anything that is not ‘his’ truth a lie” (Freire, 1968/2000, p. 39). Those committed to this debate must act as radicals to effectively achieve consonance and, through it, transform the interpretations of colonialism and its representations. In the words of the Brazilian educator Paulo Freire:

The radical, committed to human liberation, does not become the prisoner of a “circle of certainty” within which reality is also imprisoned. . . . This individual is not afraid to confront, to listen, to see the world unveiled. This person is not afraid to meet the people or to enter into dialogue with them. This person does not consider himself or herself the proprietor of history or of all people, or the liberator of the oppressed; but he or she does commit himself or herself, within history, to fight at their side. (Freire, 1968/2000, p. 39)

This article aims to appeal to those who interact with contested colonial heritage and to professionals and researchers in the field, to take a radical stance in their work with colonial heritage; for it is only on the basis of a radical position, open to dialogue and joint struggle, that it will be possible to turn “heritage” and “social justice” into two consonant cognitions.

Acknowledgements

This work was supported by the Portuguese Foundation for Science and Technology – FCT (2021.05924.BD) with funds from the Ministry of Science, Technology and Higher Education (MCTES), the European Social Fund (ESF) and Por Norte Programme. Furthermore, this work is framed within the following project: “Controversial heritages for the eco-social formation of citizenship. An investigation of heritage education in formal education” (PID2020-116662GB-I00), funded by the Ministry of Science and Innovation of the Government of Spain.

References

- Amaro, G. C., & Felismino, D. (2021). Resultados do inquérito sobre a presença de património proveniente de territórios não-Europeus em Museus Portugueses. *Boletim ICOM Portugal*, 17, 126–134. icom-portugal.org/wp-content/uploads/2022/01/boletim_ICOM_portugal_17_dez_2021-1.pdf
- Borges, R. P. (2018). Petição 23/2018 - Lisboa precisa de um Museu dos Descobrimentos, da Expansão e da Portugalidade. *Assembleia Municipal de Lisboa*. www.am-lisboa.pt/401500/1/010580,000446/index.htm
- Caiado, A. (2020). A presença de um imaginário imperial na monumentalização da memória da Guerra Colonial portuguesa. *Revista Cabo dos Trabalhos*, 20. cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n20/documentos/1_Andre_Caiado.pdf
- Chadha, A. (2006). Ambivalent heritage: Between affect and ideology in a colonial cemetery. *Journal of Material Culture*, 11(3), 339–363. doi.org/10.1177/1359183506068809
- Cooper, J. (2007). *Cognitive dissonance: Fifty years of a classic theory*. Sage Publications.
- Diário de Notícias, & Lusa. (2021, August 8). Padrão dos Descobrimentos vandalizado com mensagem em inglês. *Diário de Notícias*. www.dn.pt/sociedade/padrao-dos-descobrimento-vandalizado-com-mensagem-em-ingles-14017081.html
- Dinis, R. (2021, February 19). Deputado do PS defende demolição do Padrão dos Descobrimentos. *Observador*. observador.pt/2021/02/19/deputado-do-ps-defende-demolicao-do-padrao-dos-descobrimentos/
- Faustino, J. (2021, February 7). Brasões. Petição contra ‘atentado histórico’. *Sol*. sol.sapo.pt/artigo/723880/brasoes-peticao-contra-atentado-historico
- Ferreira, N., & Louro, M. (2017, October 5). Estátua do padre António Vieira guardada por “neonazis”. *Público*. www.publico.pt/2017/10/05/sociedade/noticia/accao-de-protesto-contra-a-estatua-do-padre-antonio-vieira-barrada-por-neonazis-1787874
- Festinger, L. (1957). *A theory of cognitive dissonance*. Stanford University Press.
- Freire, P. (2000). *Pedagogy of the oppressed*. (M. Bergman Ramos, Trans). Continuum. (Original work published 1968).
- Gerador. (2022, December 6). Os saqueadores da arte ‘perdida’. *Gerador*. gerador.eu/os-saqueadores-da-arte-perdida/
- Goethe-Institut. (n.d.). *Re-mapping memories Lisboa*. www.re-mapping.eu/
- ICOM Portugal. (2021, May 29). Inquérito à presença de património proveniente de territórios não-europeus nos museus portugueses. ICOM Portugal. icom-portugal.org/2021/05/29/inquerito-a-presenca-de-patrimonio-proveniente-de-territorios-nao-europeus-nos-museus-portugueses/
- Instituto, Rampa, & Interstruct. (2021). *Post-amnesia: Dismantling post-colonial manifestations*. Instituto. oinstituto.pt/pt/pos-amnesia/
- Ípsilon. (2009, April 28). Ministro da Cultura diz que faz falta um museu dos Descobrimentos. *Público*. www.publico.pt/2009/04/28/jornal/ministro-da-cultura-diz-que-faz-falta-um-museu-dos-descobrimentos-304495
- Jerónimo, M. B., & Rossa, W. (2021). O bem e o mal do(s) património(s). In M. B. Jerónimo, & W. Rossa (Coords.), *Patrimónios contestados* (pp. 5–9). Público.
- Jornal de Notícias*. (2018, June 13). Monumento da Praça do Império, no Porto, foi vandalizado. *Jornal de Notícias*. www.jn.pt/local/noticias/porto/porto/monumento-da-praca-do-imperio-no-porto-foi-vandalizado-9450606.html
- Kilomba, G. (2021). *The Boat*. MAAT Extended. ext.maat.pt/bulletin/boat

- Kisić, V. (2013). *Governing heritage dissonance: Promises and realities of selected cultural policies*. European Cultural Foundation.
- Lähdesmäki, T., Passerini, L., Kaasik-Krogerus, S., & Van Huis, I. (Eds.). (2019). *Dissonant heritages and memories in contemporary Europe*. Palgrave. link.springer.com/book/10.1007/978-3-030-11464-0
- Leal, S. (2021, September 23). Membros do partido Ergue-te pisaram obra de artista portuguesa no MAAT?. *Polígrafo*. poligrafo.sapo.pt/fact-check/membros-do-partido-ergue-te-pisaram-obra-de-artista-portuguesa-no-maat
- Liu, Y., Dupre, K., & Jin, X. (2021). A systematic review of literature on contested heritage. *Current Issues in Tourism*, 24(4), 442–465. doi.org/10.1080/13683500.2020.1774516
- Logan, W., Reeves, K. (Eds.). (2009). *Places of pain and shame: Dealing with ‘difficult heritage’*. Routledge.
- Lopes, M. (2022, November 26). Restituição de obras às ex-colónias não deve ser um passo comedido e discreto. *Novo Semanário*. onovo.pt/politica/restituicao-de-obras-as-ex-colonias-nao-deve-ser-um-passo-comedido-e-discreto-EL13093744
- LUSA/TSF. (2022, November 25). Governo português vai fazer lista de património com origem nas ex-colónias. *TSF*. www.tsf.pt/portugal/cultura/governo-portugues-vai-fazer-lista-de-patrimonio-com-origem-nas-ex-colonias-15386518.html
- Macdonald, S. (2006). Undesirable heritage: Fascist material culture and historical consciousness in Nuremberg. *International Journal of Heritage Studies*, 12(1), 9 – 28. doi.org/10.1080/13527250500384464
- Margato, C. (2018, April 12). A controvérsia sobre um Museu que ainda não existe. Descobertas ou Expansão? [open letter]. *Expresso*. expresso.pt/cultura/2018-04-12-A-controversia-sobre-um-Museu-que-ainda-nao-existe.-Descobertas-ou-Expansao-
- Marques, A. C., Horta, B., & Gomes, J. F. (2020, June 11). “Descoloniza”. Estátua de Padre António Vieira, em Lisboa, foi vandalizada. *Observador*. observador.pt/2020/06/11/descolonizacao-estatua-de-padre-antonio-vieira-em-lisboa-foi-vandalizada-com-dizeres/
- Martín-Cáceres, M., Estepa-Giménez, J., & Cuenca-López, J. M. (2021). Los patrimonios controversiales en la educación patrimonial para la formación de la ciudadanía. In C. J. Gómez Carrasco, X. M. Souto González, & P. Miralles Martínez (Eds.), *Enseñanza de las ciencias sociales para una ciudadanía democrática. Estudios en homenaje al profesor Ramón López Facal* (pp. 109–122). Octaedro.
- Meskill, L. (2002). Negative heritage and past mastering in archaeology. *Anthropological Quarterly*, 75(3), 557–574. doi.org/10.1353/anq.2002.0050
- Mesquita, H. P. (2021, October 3). Brasões florais passam a calçada. *Jornal I*. ionline.sapo.pt/artigo/748052/brasoes-florais-passam-a-calcada?secao=Portugal_i
- Olsen, D. H., & Timothy, D. J. (2002). Contested religious heritage: differing views of Mormon heritage. *Tourism Recreation Research*, 27(2), 7–15. doi.org/10.1080/02508281.2002.11081215
- Partido Ergue-te. (2021, September 13). [Image without caption]. *Facebook*. www.facebook.com/Partido.Ergue.te/photos/pb.100044567493653.-2207520000.4762592203773523/?type=3
- Peralta, E. (2017). *Lisboa e a memória do Império: Património, museus e espaço público*. Monde Diplomatique, Outro Modo.
- Prats, L. (1997). *Antropología y patrimonio*. Ariel.

- Público. (2018, June 22). Não a um museu contra nós! [open letter]. *Público*. www.publico.pt/2018/06/22/culturaipilon/opiniaio/nao-a-um-museu-contra-nos-1835227
- Rádio Renascença. (2021). “Limpeza imediata”. Padrão dos Descobrimentos já está limpo, anuncia Medina. *Rádio Renascença*. rr.sapo.pt/noticia/pais/2021/08/09/limpeza-imediata-padrao-dos-descobrimentos-ja-esta-limpo-anuncia-medina/249060/
- Ribeiro, A. P. (2018). The impossible museum. *Memoirs Newsletter*, 3. memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_RESULTS_AND_IMPACT/4.3_NEWSLETTER/MEMOIRS_newsletter_03_APR_en.pdf
- Rita, C. (2021, February 22). Padrão dos Descobrimentos. Ascenso Simões e líder do CDS envolvem-se em polémica. *SOL*. sol.sapo.pt/artigo/725642/padrao-dos-descobrimentos-ascenso-simoes-e-lider-do-cds-envolvem-se-em-polemica-
- Santos, I. M. (2021, March 12). Plantação fictícia. Artista angolano evoca escravatura em Lisboa. *RTP Notícias*. www.rtp.pt/noticias/pais/plantacao-ficticia-artista-angolano-evoca-escravatura-em-lisboa_n1304123
- Schneider, A. (2020). *Art, anthropology, and contested heritage: Ethnographies of TRACES*. Bloomsbury Academic.
- Silverman, H. (2011). Contested cultural heritage: A selective historiography. In H. Silverman (Ed.), *Contested cultural heritage: Religion, nationalism, erasure, and exclusion in a global world* (pp. 1–49). Springer.
- Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. Routledge.
- Sousa, V. (2013). O difícil percurso da lusofonia pelos trilhos da ‘portugalidade’. *Configurações*, 12(1). doi.org/10.4000/configuracoes.2027
- Tunbridge, J. E., & Ashworth, G. J. (1996). *Dissonant heritage: The management of the past as a resource in conflict*. John Wiley & Sons.

Qanuqtuurungnarniq : les arts inuit face à la perte culturelle

Julie Graff

Université du Québec à Montréal – Montréal, Canada

During the later part of the twentieth century, Inuit came close to forgetting their heritage. They came close to denying their identity. They now realize that they must preserve their culture and traditions. That they must make sure the true history of the Arctic and the Inuit is told. And that they must continue to practice “sovereignty” over the ancestral homeland.

John Amagoalik (1995)

Résumé

Cet article explore le point de vue d'intellectuel·le·s et d'artistes inuit sur la perte culturelle, et sur la manière dont ces perspectives informent les stratégies de préservation et de revitalisation mises en place sur les 80 dernières années. Loin d'être subi passivement, l'impact des politiques coloniales sur la continuité culturelle des sociétés inuit a motivé l'émergence de stratégies de préservation, de transmission, et de revitalisation culturelles centrées sur la créativité individuelle et collective. La première partie de l'article est consacrée à l'énonciation et à la dénonciation de l'érosion culturelle par les artistes et intellectuel·le·s inuit. La deuxième partie de l'article se focalise sur quelques-unes des stratégies établies en réponse à ces sentiments de perte.

Mots clés : études inuit; préservation culturelle; créativité; revitalisation

Abstract

Qanuqtuurungnarniq: Facing cultural loss in Inuit arts.

This paper examines the perspectives of Inuit intellectuals and artists on cultural loss, and the subsequent strategies of preservation and revitalization. Far from being passively suffered, the impact of colonial policies on the cultural continuity of Inuit societies has motivated the emergence of strategies for cultural preservation, transmission, and revitalization centered on individual and collective creativity. The first part of the article focuses on the enunciation and denunciation of cultural erosion by Inuit artists and intellectuals. The second part of the article focuses on some of the strategies established in response to these feelings of loss.

Keywords: Inuit studies; cultural preservation; creativity; revitalization

John Amagoalik, auteur et politicien inuit, dresse ainsi un bilan sombre à la fin des années 1990, quelques années avant que le territoire du Nunavut ne soit créé. Toutefois, la reconnaissance d'un appauvrissement culturel, loin d'être subie passivement, motive un appel non seulement à la préservation des pratiques culturelles, à la remémoration et à l'affirmation des savoirs historiques inuit¹, mais aussi à la pratique de la souveraineté – y compris une souveraineté culturelle – sur l'*Inuit Nunangat* (le territoire inuit au Canada).

Cet article explore le point de vue d'intellectuel·le·s et d'artistes inuit sur la perte culturelle, et sur la manière dont ces perspectives informent les stratégies de préservation et de revitalisation mises en place sur les 80 dernières années. L'expression de la perte connaît un certain nombre de considérations bien particulières dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, à la suite du renforcement de la présence coloniale et des stratégies d'assimilation mises en place par les autorités canadiennes dans l'Arctique. L'anthropologue Nelson Graburn (1988) associe par ailleurs ces considérations à l'émergence d'une conscience patrimoniale dans les années 1960. Les Inuit observent alors la disparition ou le déclin d'éléments culturels – d'une façon de faire ou d'être, d'une technique ou encore de savoir-faire – appréhendés comme déterminants, d'une part, pour la continuité culturelle et, d'autre part, pour le maintien de la spécificité identitaire de leurs sociétés. Les sentiments formulés à ce moment-là désignent une perte prématurée, indésirée et résultante de forces extérieures dénoncées par les auteur·rice·s et les artistes, et induisant de fortes inquiétudes sur la transmission des savoirs et des aptitudes. Graburn et l'anthropologue Lisa Stevenson interprètent cette angoisse de la perte comme un pilier de la modernité inuit (Stevenson, 2006, p.168), qui a pour conséquence une préoccupation intense et continue des Inuit au sujet de leur survie culturelle (Graburn, 2006, p.139). D'autres auteur·rice·s se sont intéressé·e·s aussi à ces différentes itérations en lien avec l'historicité inuit (Laugrand, 2002; Nungak, 2003), avec l'éthique de la mémoire et de la remémoration (Stevenson, 2006), avec l'expression de l'identité inuit, que ce soit dans des projets d'histoire orale, dans la littérature inuit (Duvicq, 2015), ou encore dans la patrimonialisation d'éléments culturels (Bibaud, 2012).

La réflexion présentée ici s'inscrit dans cette lignée, et participe à la discussion menée par des intellectuel·les inuit et non-inuit autour des questions de patrimonialisation, de transmission et de revitalisation d'éléments culturels considérés comme essentiels au maintien de l'identité inuit. Elle souligne plus particulièrement la contribution des artistes qui, à partir des années 1940, s'engage dans des initiatives de documentation et de transmission de la culture inuit. À partir d'une aspiration, celle de pallier l'« érosion culturelle » (Nungak, 2017, p.106), il s'agit de saisir ce qui motive l'impulsion patrimoniale, tout en explorant comment l'affirmation d'une créativité visuelle inuit vient confronter les apories de l'institutionnalisation. Cet article²³ propose alors un engagement conscient avec des récits et des œuvres d'art inuit, afin de s'inscrire dans une démarche de décolonisation de la recherche informée par les méthodologies autochtones (Kovach, 2009). Ainsi, lorsque j'ai recours à des concepts allochtones, particulièrement les théories muséologiques et patrimoniales, c'est en souhaitant les confronter aux perspectives exprimées dans les écrits et dans les œuvres inuit. J'introduis par ailleurs la première partie de l'article avec deux visions divergentes de la perte culturelle dans les sociétés inuit, avant de me concentrer sur les perspectives artistiques. J'aborde ensuite, dans la deuxième partie de cet article, quelques-unes des stratégies établies en réponse à ces sentiments de perte.

1 L'ethnonyme inuit signifie « les êtres humains » en inuktitut, la langue inuit (un être humain étant un inuk). J'ai choisi de suivre la position adoptée par plusieurs universitaires, et ainsi de respecter la signification originale d'inuit, qui sera utilisé sans être accordé en genre et en nombre (puisqu'il s'agit déjà d'un pluriel). En position adjectivale, il est aussi considéré comme invariable, ainsi : un Inuk, des Inuit, la langue inuit, etc. (Dorais, 2004).

2 Cet article est adapté de la thèse de doctorat *La culture matérielle dans les stratégies de préservation culturelle des sociétés inuit contemporaines* (2021).

(D)énoncer la perte

Une distinction importante doit être précisée entre cette conscience de la perte culturelle, et la notion d'une disparition inévitable des sociétés extra-occidentales ayant marqué l'anthropologie et l'Histoire de l'art aux 19^{ème} et 20^{ème} siècles. Ce courant de pensée, qui a justifié l'établissement d'une ethnographie de sauvetage, a abouti ultimement à l'aliénation des communautés, des stratégies de sauvegarde et de représentation de leurs histoires et de leurs savoirs, entre autres au sein des musées. Ces derniers, persuadés d'assurer la sauvegarde des objets, et par la même des cultures autochtones, ont ainsi entériné des valeurs d'authenticité caractérisées par l'absence de traces de contact entre différentes sociétés. Ces convictions enracinées dans le déni de l'historicité et de la contemporanéité des peuples autochtones constituent d'ailleurs un thème majeur dans le projet critique de réécriture épistémologique mené par des intellectuel·le·s autochtones et allochtones à partir du dernier quart du 20^{ème} siècle (Doxtator, 1996). Par exemple, lorsque Zebedee Nungak revient sur les négociations au sujet de la Convention de la baie James et du Nord québécois dans les années 1970, il dénonce justement cette perception passéiste des sociétés inuit (et eeyou) :

This assertion places the government in the position of supreme arbiter of life or death over Cree and Inuit cultures. Perhaps Quebec sees itself this way. But this totally discounts how intensely the Cree and Inuit value their own cultures and identities, and what they're prepared to do to prevent their "fate" from being "sealed". (Nungak, 2017, p. 105)

Le sentiment de perte culturelle, voire de disparition, n'est néanmoins pas absent des réflexions inuit. Bien que ce sentiment présente une profondeur historique au sein des sociétés inuit (Laugrand & Oosten, 2010, p. 9), il est plus particulièrement informé par la colonisation de l'Arctique dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, et particulièrement par la sédentarisation des Inuit. Pour les Inuit, l'intégrité culturelle souffre à ce moment-là de la disparition du nomadisme comme mode de vie dominant. L'artiste Pitseolak Ashoona (1904–1983), qui a connu cette transition à l'âge adulte, situe ainsi le passage des *old ways*, de l'ancien mode de vie, à un temps nouveau après la Seconde Guerre mondiale, avec la perte du nomadisme :

I think the new times started for Eskimos after the white people's war, when the white men began to make many houses in the Arctic. (...) That's why life changed. I don't think everybody was too fond of moving from the camps, but they still came anyway. Now they just stay here in Cape Dorset. (Ashoona & Eber, 2003, p. 80)

La rupture avec le territoire reconfigure alors profondément les modes de vie et les relations établies avec l'environnement, la faune et la flore. Le sentiment d'une érosion, voire d'une disparition prochaine de la culture, et l'instabilité identitaire qui lui est associée, incite alors plusieurs artistes et intellectuel·le·s à s'engager dans leurs propres stratégies de préservation et de documentation (Duvicq, 2015 ; Igloliorte, 2017). Nelson Graburn (1998) évoque ainsi le travail de Peter Pitseolak (1902–1973), qui se fait chroniqueur de sa communauté, en associant photographie, dessin, sculpture, aquarelle, enregistrements oraux et divers écrits. Pitseolak recrée pour la caméra des pratiques culturelles non seulement pour les documenter, mais aussi pour les transmettre, comme le rappelle sa fille Kooyoo :

He told us that in the future Inuit ways might become hard to practise and he said that when my sister Udluriak and I had children, we must make sure our children remember the Inuit ways. (cité dans Eber & Bellman, 1980, p. 9)

À partir des années 1950, les artistes, qui obtiennent à ce moment une position centrale dans les sociétés inuit, jouent ainsi un rôle privilégié dans la documentation des savoirs. L'artiste, compris ici comme tout individu s'adonnant à une pratique artistique ou

artisanale dont iel tire un revenu régulier, endosse alors un double rôle de pourvoyeur·euse et de porteur·euse culturel. Iel a ainsi recours à ses connaissances et à ses talents pour subvenir aux besoins du noyau familial et communautaire (Visart de Bocarmé, 2010). Pour Heather Igloliorte, historienne de l'art et curatrice indépendante, la représentation des savoirs dans les œuvres, nonobstant leur traitement ultérieur sur le marché allochtone, cristallise une mémorisation individuelle et communautaire des expériences inuit dans un moment de bouleversements culturels :

By embedding that otherwise forbidden knowledge in their artworks, Inuit artists expressed the principle of *qanuqtuurungnarniq*, being innovative and resourceful to solve problems, by using the means available to them – art making – to cleverly safeguard Inuit knowledge for future generations. (Igloliorte, 2017, p. 110)

Par exemple, l'artiste Pitseolak Ashoona, mentionnée précédemment, commence tout d'abord par vendre des créations textiles, pour subvenir aux besoins de sa famille suite au décès de son époux et de son installation à Cape Dorset. Elle produit ensuite des dessins afin de les vendre à James Houston, un artiste canadien qui deviendra à partir de la fin des années 1940, l'intermédiaire principal entre les artistes inuit et le Monde de l'art (Ashoona & Eber, 2003). Ayant pratiqué la couture toute sa vie, elle réalise par exemple plusieurs dessins qui mettent en valeur les vêtements produits, et les techniques de création. Elle puise ainsi son inspiration dans un certain nombre de savoirs liés à la vie nomade du début du 20^{ème} siècle : « I draw the things I have never seen, the monsters and spirits, and I draw the old ways, the things we did long ago before there were many white men » (Ashoona & Eber, 2003, p. 13).

Ce phénomène d'adaptation se double d'un processus d'appropriation socioculturelle et symbolique d'une multitude de médiums, qu'il s'agisse de sculpture, d'estampe, de littérature, de photographie ou de cinéma. Ces différents régimes de création, complémentaires, se superposent d'ailleurs dans la pratique des artistes et des intellectuel·les pour former un tout, une approche multimodale à la représentation et à la documentation de la culture inuit. La plupart des artistes qui s'investissent dans la production sculpturale et l'estampe au cours des années 1950 et 1960 possèdent ainsi une richesse d'expériences dans laquelle ils puisent leur inspiration. Les œuvres reflètent alors l'importance de la factualité et de la précision des représentations pour ces artistes, qui agissent face aux pressions croissantes d'assimilation et se concentrent en conséquence sur des moments valorisés de la vie inuit. Les artistes inuit contribuent de plus à la transmission des histoires orales, par lesquelles les pratiques de narration, les histoires et les souvenirs personnels sont préservés. En pleine période de bouleversements culturels, iels sauvegardent alors tout un ensemble de savoirs fragiles, découragés ou interdits, plus particulièrement dans un contexte de la christianisation, à l'instar du rôle des *angakkuit* (les chamans), ou de certaines pratiques comme le tatouage féminin (Igloliorte, 2017, p. 109).

Au tournant du 21^{ème} siècle, les auteur·rice·s et les artistes affrontent l'origine de ces sentiments d'impasse identitaire, en posant un regard critique sur l'histoire des politiques coloniales et leurs impacts. Bénéficiant de la mobilisation anticoloniale de cette décennie, les réflexions se déploient dans un ensemble de témoignages des violences et de la dépossession culturelle issues d'une colonisation pernicieuse instaurée par le biais des stratégies bureaucratiques d'assimilation. Plusieurs auteur·rices rapportent ainsi trente ans plus tard les traumatismes de la sédentarisation et témoignent de la douleur éprouvée et des conséquences sur plusieurs générations (Duvicq, 2015). Le caricaturiste Alootook Ipellie (1951–2007) produit, par exemple, tout un corpus critique sur la colonisation de l'Arctique qui revient sur différents moments de répression envers les Inuit, et se montre particulièrement critique envers le contrôle du gouvernement fédéral et l'exploitation des ressources naturelles. Il présente d'ailleurs ces perspectives critiques dans un texte publié en 1992, détaillant l'histoire des différents contacts entre Inuit et *Qallunaat* (non-inuit), où il dénonce plus particulièrement l'imposition d'un pouvoir étatique colonial : « Au

long d'innombrables générations, les Inuit avaient eu leur culture fermement en main; il fallut moins d'une génération pour que celle-ci passe dans le « moulin culture » de l'État et ne puisse plus jamais retrouver sa forme originelle » (Ipellie, 1992, p. 46).

Quand Nelson Graburn (1998) se penche sur l'énonciation par des intellectuel·le·s inuit de l'érosion culturelle dans les années 1960 et 1970, il décrit ainsi deux régimes d'historicité qui reposent sur deux perspectives différentes des dynamiques coloniales et de leur rapport à la perte. L'un domine au début des années 1960, et différencie trois moments : la période avant les contacts; le temps des missionnaires et de la traite; l'époque contemporaine. Cette perspective est remplacée dans les années 1980 et 1990 par une autre vision du passé. Graburn observe alors dans les discours une division nette entre le passé, distant, sans présence allochtone, perçu comme un âge d'or de la culture inuit, et le passé récent, caractérisé par un ensemble de pertes : « loss of autonomy, loss of traditional culture, introduction of white disease, alcohol, drugs, and an inherently unfair monetary economy » (Graburn, 1998, p. 28). Les deux schémas tout à fait valides proposés par Graburn, ne se sont néanmoins pas succédé de façon définitive. Ils coexistent encore aujourd'hui, et n'ont pas non plus remplacé l'attachement à une mémoire autobiographique et relationnelle (Laugrand, 2002, p. 93).

À mon sens, l'analyse de Graburn pointe cependant un changement de paradigme dans les années 1980 et 1990, ce qui tend vers une dénonciation plus franche et tranchée des stratégies d'assimilation, en se concentrant sur les pertes et les traumatismes subis. Par exemple, Billy Gauthier (b.1978), artiste et militant inuit et métis du Nunatsiavut, fait partie de cette génération d'artistes engagé·e·s dans la dénonciation des traumatismes historiques. Il a recours ainsi à la figure de Sedna pour donner une représentation physique des conséquences des dynamiques coloniales dans l'œuvre *Drowning Our Spirit* (2015). Sedna est une entité non humaine cruciale dans les récits inuit, capable de favoriser, ou au contraire d'entraver, la pêche et la chasse des mammifères marins. Personnage puissant, et même menaçant, elle est le sujet de récits et de représentations iconographiques riches et diversifiés (Laugrand, 2012). Billy Gauthier, dans son œuvre, reprend l'iconographie conventionnelle d'une forme mi-humaine, mi-animale (d'un mammifère marin), mais présente Sedna comme une incarnation de la culture inuit, entraînée au fond de l'eau par une croix, une bouteille (présumément d'alcool) et un sac. Ces trois objets évoquent les maux touchant la société inuit: la christianisation, le capitalisme impérialiste, et l'alcoolisme, conséquences désastreuses des traumatismes de la colonisation. Gauthier produit alors une allégorie des violences coloniales à l'encontre des Inuit, interprétant de ce fait, la perte sous le prisme d'une mort brutale et criminelle.

À partir des années 1990, les artistes visuels adoptent ainsi une posture réflexive sur ces thématiques et portent un regard critique sur la présence des *Qallunaat* dans l'*Inuit Nunangat* : histoire, traumatisme et réalité contemporaine se reflètent dans leurs œuvres (Igloliorte 2010, 4). Par exemple, David Ruben Piqtoukun, artiste inuit vivant et travaillant à Winnipeg, illustre son expérience comme élève dans un pensionnat, un vécu qui a ensuite hanté sa réflexion et sa pratique, avec l'œuvre *The Ever-Present Nuns* (1995). Quatre visages tournés dans toutes les directions représentent les religieuses qui tentent d'instaurer un contrôle absolu sur les enfants inuit. La chouette, qui échappe à leur regard en s'élevant au-dessus de leurs têtes, fait ici référence à la notion de résilience qui puise dans les cultures inuit. Elle est en effet associée à une qualité chamanique, par le recours de l'artiste à l'albâtre, un matériau translucide : « [it] seems to have the transparency and the inner light of the shamans and the spirits described in old stories » (cité dans Gillmor, 1996, p. 34). L'albâtre est une matière étrangère à l'Arctique, mais David Ruben Piqtoukun, justement, utilise régulièrement dans ses œuvres des matériaux d'origine géographique très diverse. À l'instar de Peter Pitseolak, présenté en début d'article, Piqtoukun fait partie de ces créateur·rice·s inuit ayant fréquemment recours à l'emprunt, matériel ou technologique, dans leurs réflexions esthétiques sur leur devenir culturel. Émergent ainsi une créativité engagée et un ensemble d'approches tournées vers l'autodétermination en matière de transmission et de continuité culturelles. Les discours, tout en relayant la violence de la

colonisation et l'érosion de la culture, ne concluent néanmoins pas avec une disparition inévitable, mais entament une réflexion sur la survie, l'autonomisation et le renforcement des sociétés inuit.

Les artistes continuent de mener ces réflexions sur la perte, la continuité et la transmission. Dans un article publié récemment sur le site de l'*Inuit Art Foundation*, l'artiste multidisciplinaire Leanne Inuarak-Dall (2021) commente l'œuvre de Kiugat Ashoona (1933–2014), un artiste de la génération précédant la sienne ayant vécu à Kinngait (Cape Dorset). Sa sculpture, *Woman With Ulu Knife* (1967) représente une femme à genoux tenant devant son visage un *ulu* (couteau en forme de demi-lune). Inuarak-Dall y voit le reflet de Pitseolak Ashoona, mère de l'artiste. Elle y voit aussi le reflet de sa propre mère, qui utilise le ulu pour découper la *country food*, nourriture issue des territoires arctiques de l'*Inuit Nunangat*. Le *ulu* est perçu comme un lien tangible entre la jeune artiste inuit qui est née et a grandi au Sud, sa mère, et des générations d'artistes ayant connu le nomadisme, les bouleversements de la sédentarisation et de la colonisation :

My uluit are not used to clean seal skins or make clothes. They are mainly used to divvy up oven pizzas or break up the giant ice blocks that drop from my ice maker. Regardless, my ulu strengthens the connection I have to my past, my family, and makes me feel warm and fed. I call my mother and ask what the ulu means to her and she says with her infectious laugh, "It means girl power, but in a traditional way. They are the best thing Inuit invented". (Inuarak-Dall, 2021)

Des *uluit* (pluriel de *ulu*) tannant la peau, puis coupant la pizza (ou les deux) à leur représentation dans la pierre, Inuarak-Dall dépeint un objet en circulation, enrichi de nouveaux sens à chaque nouvelle situation de réception et d'interprétation, brouillant les dichotomies passé/avenir ou tradition/modernité. Elle perçoit dans un objet d'apparence banale, un outil maintes fois produit, utilisé et représenté, un « agent de la vie sociale et de la mémoire » (Turgeon, 2007, p. 30) : un support de mémoires et de récits, vecteur de transmission et de représentations, et soumis à des dynamiques continues de réactualisation.

Inuarak-Dall évoque par ailleurs des réseaux de transmission : transmission des objets, sous des formes et des usages constamment réactualisés, mais aussi transmission par les objets des multiples sens et savoirs qu'ils véhiculent. Cette transmission s'opère dans le milieu familial, qui constitue le lieu historique d'apprentissage, mis à mal par plusieurs décennies de stratégies d'assimilation. Elle est de plus portée, dans la réflexion d'Inuarak-Dall, par ses pairs, les artistes qui, en transposant les formes et les manières, ont eu recours à la voie artistique pour documenter leur réalité. Par ricochet, elle évoque des mécanismes d'invention, d'innovation et d'adaptation. Un *ulu*, c'est avant tout du *girl power* : un pouvoir d'action des femmes, une capacité d'être et de faire. Cette référence à l'innovation matérielle, au cœur de la capacité d'adaptation des peuples de l'Arctique (Katsak, 2020, p. 141), ne veut pour autant pas dire que ces adaptations ne se sont accomplies sans tensions et difficulté, ni sans pertes culturelles. Le *ulu* résonne néanmoins avec une multitude d'objets et de pratiques qui permettent d'enclencher une connexion intergénérationnelle. Au fond, Inuarak-Dall parle de continuité, mais elle inclut dans cette continuité les ruptures du 20^{ème} siècle.

Préservation, transmission, revitalisation

Les premières stratégies mises en place dès les années 1940 par des individus, puis l'ensemble des stratégies et réflexions communautaires et institutionnelles, élabore un processus culturel de reconnaissance de certains éléments culturels, comparable au processus de patrimonialisation. Plusieurs projets historiques sont lancés à partir des années 1970, s'intensifient dans les années 1980, et touchent à des domaines aussi variés que la toponymie, la généalogie, l'histoire orale ou l'archéologie.

L'institutionnalisation de la sauvegarde d'un patrimoine historique et culturel par des organisations inuit émerge ainsi à l'occasion de la création et de la structuration d'organisations représentatives, lorsque les Inuit se positionnent comme peuple distinct sur l'échiquier national et international, et formulent revendications et aspirations. L'implantation de musées dans les communautés inuit participe également de ces mouvements de développement institutionnel qui se retrouvent à la fois dans l'Inuit Nunangat et en Amérique du Nord. Le Nunavik, le Nunavut et le Nunatsiavut comptent ainsi un certain nombre d'organisations culturelles et patrimoniales, notamment des musées, des centres culturels, des musées scolaires ainsi que des programmes développés par diverses organisations (municipalités, centres d'apprentissage communautaires ou encore écoles locales). Ces nouvelles organisations établies jouent par ailleurs un rôle important dans la constitution conséquente de nouvelles collections audiovisuelles, d'archives, et matérielles, issues de leur propre stratégie de recherche, du partage de collections préexistantes, ou de campagnes de rapatriement (Graff, 2021).

Les différentes institutions culturelles et patrimoniales fonctionnent alors comme un réseau d'outils sociaux d'appropriation de la culture (Deloche, 2011, p. 207), qui permettent de documenter, de valoriser et de transmettre des savoirs et des perspectives historiquement négligés et marginalisés. Ces opérations sont essentielles à l'expression et à l'enrichissement des savoirs historiques collectifs, une nécessité défendue, entre autres, par Nungak (2003) : « The collective historical self-knowledge of Inuit has to be made complete and accurate from the Inuit perspective. » Par exemple, la création d'*Avataq Piusituqalirivik*, l'Institut culturel Avataq, une organisation dédiée aux besoins culturels des Inuit du Nunavik, est l'occasion d'affirmer la qualité des aîné·e·s en tant que « spécialistes en matière culturelle » (Institut culturel Avataq, 1983, p. 30), pour reprendre les mots prononcés lors par le premier trésorier d'Avataq, Isaacie Padlayat en 1981, peu après la création de l'organisation.

Les organisations inuit réagissent alors autant aux préoccupations exprimées par les intellectuel·le·s et les artistes inuit qu'aux différentes conclusions touchant leur devenir culturel énoncés au sein des sciences occidentales. Il est important de souligner que les différents processus de documentation et de préservation des objets, des mémoires et des savoirs, intimement liés à l'observation d'érosions culturelles, sont aussi indissociables des besoins de transmission dont l'objectif est d'enseigner et d'assurer la continuité culturelle. Les penseur·euse·s et artistes inuit qui se penchent sur les questions de préservation font ainsi régulièrement mention du désir de transmettre leurs savoirs aux générations suivantes. Cette idée de transmission fait depuis quelques décennies son chemin sur la scène internationale, particulièrement grâce aux réflexions menées sur la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (Mairesse et al., 2011). Toutefois, l'histoire de l'émergence et du renforcement des revendications de souveraineté culturelle la rend plutôt indissociable des réflexions inuit sur la transformation, l'érosion, la définition, la documentation et la préservation des savoirs inuit afin d'assurer l'autonomie des Inuit dans le monde contemporain.

Les différentes institutions culturelles et patrimoniales mises en place ont en commun d'élaborer des processus qui tendent vers une stabilisation et une normalisation des pratiques et des méthodes dans des ensembles territoriaux en associant ainsi des protocoles familiaux et communautaires d'apprentissage pour intégrer un processus plus formel d'éducation (Graff, 2021). Toutefois, l'institutionnalisation des processus de préservation et de transmission culturelle fonctionne ainsi comme un espace de contraintes sémiotiques et épistémologiques, et comme une zone de friction et possiblement de contradiction. Graburn (2006, p. 140) rappelle avec justesse : « 'culture' is far from being constituted by an array of traits that can be selected or 'saved' at will ». Néanmoins, en parallèle et au-delà d'une patrimonialisation qui potentiellement folklorise les savoirs, les savoir-faire et les savoir-être, en les enfermant dans le carcan institutionnel et en les figeant dans des schémas prédéfinis, les pratiques sont régulièrement repensées et adaptées à de nouveaux contextes.

C'est ainsi que l'accès à la mémoire culturelle associe la réappropriation des référents historiques à l'actualisation des savoirs et à une réactualisation culturelle dans le présent, soulevant ainsi la question de la place de la créativité individuelle dans les stratégies de préservation culturelle. Par exemple, le *katajjaniq*, le chant de gorge ayant connu un déclin dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, regagne en popularité grâce à des musiciennes contemporaines qui l'actualisent sous de nouvelles formes et par le prisme d'influences musicales contemporaines (Watt-Cloutier, 2019, p. 326). La création matérielle connaît une dynamique similaire, selon un éventail de manières, que ce soit par la réactualisation des formes, des usages, par transfert sémantique ou encore par l'appropriation et l'adaptation d'éléments étrangers. L'artiste Taqralik Patridge revendique par exemple cette dynamique dans l'adoption de nouveaux matériaux dans la confection textile, lors d'une conférence au British Museum en 2001 : « We do not have to wear exactly what our parents and grandparents wore in order to represent inuitness; we can use new materials and modify patterns as long as we are recognized different and Inuit » (Graburn, 2006, p. 143).

Comme nous l'avons vu précédemment, Leanne Inuarak-Dall évoque aussi une réactualisation dans l'usage des objets, qui continuent d'endosser de nouveaux rôles et de nouvelles significations, sans pour autant perdre les précédents. Suivant une perspective similaire, Krista Zawadski (2018), anthropologue inuit et conservatrice pour le gouvernement du Nunavut, se penche sur le transfert de termes en inuktitut à de nouveaux objets qui ont été introduits dans la vie des Inuit après le contact avec les Européens. Elle prend pour exemple les *kakpiit*, petits contenants pour les aiguilles fabriqués en os ou en ivoire, qui ont par la suite désigné les boîtes à aiguilles en cuivre et les coussins pique-aiguilles. Ce phénomène lui permet par la même occasion de relever quand ce transfert n'a pas lieu – plus particulièrement quand les différences sémantiques continuent d'être marquées entre des vêtements inuit et les vêtements manufacturés. La préservation de cette distinction devient alors d'autant plus importante puisque, tout en signifiant un choix, elle souligne le statut privilégié accordé à ces productions et, au-delà des objets, à la façon dont les relations sociales sont renforcées grâce à eux :

The importance of sewing continues today, as I can attest from my own personal experience. The social relations stitched together through sewing remain important to my community, especially as Inuit women who carry the responsibility to provide warm clothing to our family and other loved ones in our lives (Zawadski, 2018, p. 69).

La culture inuit fournit alors un point de référence aux artistes et intellectuel-le-s tout en étant une source inépuisable d'inspiration (Duvicq, 2015, p. 281). Par exemple, la créativité matérielle reste effectivement une forme importante d'expression, passant par la production d'œuvres d'art contemporain, de vêtements, ou encore de bijoux et d'objets utilitaires. Dans une étude commandée par les Affaires autochtones et du Nord, Hannes Edinger estime ainsi que plus d'un quart de la population inuit adulte (de plus de 15 ans) est engagée dans une production artistique, à des fins personnelles ou commerciales (Edinger, 2017).

Ces mouvements soulèvent de plus, de nouvelles questions et considérations éthiques, de réflexions sur les manières d'apprendre, de partager et de faire. Lors d'une discussion organisée en juin 2021, la professeure Heather Igloliorte et les artistes Allison Akootchook et Christine Tootoo ont fait état d'un certain nombre de défis dans les mouvements de réactualisation, de revitalisation et de partage, en termes de respect des régimes inuit, de propriété intellectuelle, d'interprétation des motifs et d'intégration de nouveaux motifs, ou encore de processus collaboratifs. Un certain nombre de savoirs liés à la création artistique, comme les patrons de vêtement, relèvent ainsi d'un régime de propriété individuelle, exigeant donc une entente pour leur transmission. De même, l'appropriation des idées et des styles créatifs est perçue comme une transgression aux devoirs moraux et éthiques des artistes (Maire, 2011, p. 219). Igloliorte, Akootchook et Tootoo expriment plus particulièrement leurs inquiétudes sur l'impact de pratiques généralisées sur les diversités

locales et familiales qui caractérisent historiquement les groupes inuit. Toutefois, de même que le besoin de documenter émerge des ruptures coloniales, ces dernières influencent les processus de partage et les formes mêmes de transmission, poussant par exemple les artistes à mener des recherches à l'extérieur de leur communauté pour pallier les lacunes locales.

Conclusion

Je finis ici avec un mouvement qui traverse l'ensemble des communautés autochtones, celui de la revitalisation, qui offre un éclairage particulier sur les dynamiques de préservation, de transmission et de créativité culturelle évoquées dans cet article. Ces efforts conscients et consistants, nourris par la résurgence et l'affirmation d'un attachement fort à la culture, s'expriment dès lors par le biais de stratégies de revitalisation culturelle, une réponse délibérée à la suite des politiques assimilatrices. Ce renouvellement s'ancre alors dans la signification historique de la pratique tout en l'enrichissant de nouvelles interprétations. Zawadski établit aussi un lien entre relecture des collections muséales et revitalisation culturelle. Elle décrit sa recherche sur les *kakpiit* comme s'inscrivant dans un tel processus de revitalisation, qui passe alors par la redécouverte d'éléments perdus et leur dissémination au sein des communautés par leurs propres membres (Zawadski, 2018, p. 69).

Les mouvements de revitalisation s'établissent ici sur l'élaboration de nouveaux processus de transmission et de partage dont il faut réfléchir les modalités pratiques et éthiques, non plus dans un contexte familial ou scolaire, mais entre pairs, au sein de réseaux transrégionaux, ou encore par l'entremise de documentations matérielles. La revitalisation rejoint ici les processus de résurgence épistémologique et ontologique, de rapatriement des objets et des savoirs, et des parcours individuels de remémoration et de redécouverte. L'ensemble de ces activités caractérisées par le préfixe actif « re- » constitue aujourd'hui un paradigme du retour central aux méthodologies autochtones de transmission, d'apprentissage et de préservation (Clifford, 2013). Ce paradigme du retour, avec ce qu'il permet en matière de transformation, permet alors de s'opposer à ce que l'écrivain et universitaire Gerald Vizenor présente comme la trahison de la créativité culturelle des Premiers Peuples, en élaborant un récit puissant de survivance – « Native survivance is an active sense of presence over historical absence » (Vizenor, 2019, p. 38) –, c'est-à-dire d'une présence remplaçant les récits de disparition culturelle et de victimisation.

Références

- Amagoalik, J. (1995, décembre). Inuit have so much to be proud of. *Nunatsiaq News*.
- Ashoona, P., & Eber, D. (2003). *Pitseolak : Pictures out of my life*. McGill-Queen's University Press.
- Bibaud, J. (2012). Patrimonialisation des territoires en milieu nordique et gouvernance : L'exemple du parc national Tursujuq. *Téoros : revue de recherche en tourisme*, 31(1), 39-47.
- Clifford, J. (2013). *Returns : Becoming Indigenous in the twenty-first century*. Harvard University Press.
- Deloche, B. (2011). Institution. In F. Mairesse & A. Desvallées (Éds.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (p. 201-214). Armand Colin.
- Dorais, L.-J. (2004). Rectitude politique ou rectitude linguistique ? Comment orthographier « Inuit » en français. *Études Inuit Studies*, 28 (1), 155-159.
- Doxtator, D. (1996). The implications of Canadian nationalism for aboriginal cultural autonomy. *Curatorship: Indigenous perspectives in post-colonial societies. Proceedings*, 56-76.

- Duvicq, N. (2015). *Les écrits du Nunavik depuis 1959 : Problématiques et conditions d'émergence d'une littérature inuit* [Thèse de doctorat]. Université du Québec à Montréal.
- Eber, D., & Bellman, D. (1980). *Peter Pitseolak 1902–1973. Chroniqueur Inuit de Seekooseelak : Photographies et dessins du Cap Dorset, Terre de Baffin = Inuit historian of Seekooseelak : Photographs and drawings from Cape Dorset, Baffin Island*. Musée McCord.
- Edinger, H. (2017). *Impact of the Inuit arts economy*. Affaires autochtones et du Nord. www.rcaanc-cirnac.gc.ca/eng/1499360279403/1534786167549
- Gendron, D., & Kokiapik, R. (2010). La préservation, le développement et la promotion de la langue et la culture des Nunavimmiuts. Un exemple de mobilisation du savoir : Le cas de l'Institut culturel Avataq. In J.-G. Petit, Y. Bonnier Viger, P. Aatami, & A. Iserhoff (Éds.), *Les Inuit et les Cris du nord du Québec : Territoire, gouvernance, société et culture* (pp. 315–324). Presses de l'Université du Québec et Presses Universitaires de Rennes.
- Gillmor, A. (1996). Between two worlds: Sculpture by David Ruben Piquitokun. *Inuit Art Quarterly*, 11(4), 30–34.
- Graburn, N. (1998). Weirs in the river of time : The development of historical consciousness among Canadian Inuit. *Museum Anthropology*, 22(1), 18–32.
- Graburn, N. (2006). Culture as narrative. In P. R. Stern & L. Stevenson (Éds.), *Critical Inuit studies : An anthology of contemporary Arctic ethnography* (pp. 139–153). University of Nebraska Press.
- Graff, J. (2021). *La culture matérielle dans les stratégies de préservation culturelle des sociétés inuit contemporaines* [Thèse de doctorat]. Université de Montréal.
- Igloliorte, H. (2017). Curating Inuit Qaujimaqatuqangit : Inuit knowledge in the Qallunaat Art Museum. *Art Journal*, 76(2), 100–113.
- Igloliorte, H., Akootchook Warden, A., & Tootoo, C. (2021, juin 10). *Conversations : Inuit identities & vitalization*. www.youtube.com/watch?v=lZNcsUmlHkI&t=2577s
- Inuarak-Dall, L (2021, 28 mai). « Seeing myself reflected in the Ulu of Kiugak Ashoona's sculpture. » *Inuit Art Quarterly*. www.inuitartfoundation.org/iaq-online/seeing-myself-reflected-in-the-ulu-of-kiugak-ashoona-s-sculpture
- Institut culturel Avataq (Éd.). (1983). *Northern Quebec Inuit Elders Conference : Kangirsuk (Payne Bay), Quebec, April 21–25, 1981*. Avataq Cultural Institute = Institut culturel Avataq.
- Ipellie, A. (1992). La colonisation de l'Arctique. In G. R. McMaster & L.-A. Martin (Éds.), *Indigena. perspectives autochtones contemporaines* (pp. 39–57). Musée canadien des civilisations.
- Katsak, S. (2020). Making my Amautis. In A. Lincoln, J. Cooper, & P. Loovers (Éds.), *Arctic : Culture and climate* (pp. 133–141). Thames & Hudson Inc.
- Kemp, B. (1982). Daniel Weetaluktuk 1950–1982. *Northern Perspectives*, 10(6), 11–12.
- Kovach, M. (2009). *Indigenous methodologies : Characteristics, conversations and contexts*. University of Toronto Press.
- Laugrand, F. (2002). Écrire pour prendre la parole : Conscience historique, mémoires d'aînés et régimes d'historicité au Nunavut. *Anthropologie et Sociétés*, 26(2–3), 91–116.
- Laugrand, F. (2012). Sedna crucifiée : Les Inuits et la part animique du christianisme. *Théologiques*, 20(1–2), 453–477.
- Laugrand, F., & Oosten, J. (2010). *Inuit shamanism and Christianity : Transitions and transformations in the twentieth century*. McGill–Queen's University Press.

- Maire, A. (2011). Le domaine artistique contemporain de l'Arctique canadien dans l'environnement numérique : Réflexion sur les notions de droit d'auteur et de propriété intellectuelle. *Anthropologie et Sociétés*, 35(1-2), 209-227.
- Nungak, Z. (2003). Correct the distorted history of Canada. *Windspeaker*, 21(3), 15.
- Nungak, Z. (2017). *Wrestling with colonialism on steroids : Quebec Inuit fight for their homeland*. Vehicule Press.
- Stevenson, L. (2006). The ethical injunction to remember. In P. R. Stern & L. Stevenson (Éds.), *Critical Inuit Studies : An Anthology of Contemporary Arctic Ethnography* (pp. 168-184). University of Nebraska Press.
- Turgeon, L. (2007). La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire. In L. Turgeon & Octave. Debary (Éds.), *Objets & mémoires* (pp. 13-36). Maison des sciences de l'homme.
- Visart de Bocarmé, P. (2010). La profession d'artiste : Convergence de deux modes de vie. In J.-G. Petit, Y. Bonnier Viger, P. Aatami, & A. Iserhoff (Éds.), *Les Inuit et les Cris du nord du Québec : Territoire, gouvernance, société et culture*. Presses de l'Université du Québec et Presses Universitaires de Rennes.
- Vizenor, G. R. (2019). *Native provenance : The betrayal of cultural creativity*. University of Nebraska Press.
- Watt-Cloutier, S. (2019). *Le droit au froid. Le combat d'une femme pour protéger sa culture, l'Arctique et notre planète*. écosociété.
- Zawadski, K. U. (2018). Lines of discovery on Inuit needle cases, Kakpiit, in museum collections. *Museum Anthropology*, 41(1), 61-75.

‘They prefer the museum in a more colourful outfit’: Perceptions of millennials towards Zimbabwe’s museums

Simbarashe Shadreck Chitima

Midlands State University, Gweru, Zimbabwe

Nosizi Mmakola

Midlands State University, Gweru, Zimbabwe

Abstract

Millennials constitute the largest generation in the world, and this populace has potential to influence museums’ econometrics if cultivated. However, most millennials in Zimbabwe are uninterested in visiting museums as compared to partaking in other leisure, entertainment and sporting activities. This study examines the extent to which public museums in Zimbabwe are prepared to cultivate millennials as an audience. This study is grounded on the Museum Experience Model (Falk & Dierking, 2013) and employed qualitative and quantitative research approaches. Most millennials view public museums in Zimbabwe as boring and expensive, having inadequate visitor facilities and technological interactives. The study concludes that currently public museums in Zimbabwe are not now prepared to attract and harvest millennials as an audience.

Key words: millennials, museums, new technologies, life skills, museum programming

Résumé

« Ils préfèrent le musée dans une tenue plus colorée » : Perceptions des milléniaux à l’égard des musées du Zimbabwe. Les milléniaux constituent la plus grande génération au monde et cette population a le potentiel d’influencer l’économétrie des musées si elle est cultivée. Cependant, la majorité des milléniaux au Zimbabwe ne sont pas intéressés par la visite de musées par rapport à la participation à d’autres loisirs, divertissements et activités sportives. Cette étude examine dans quelle mesure les musées publics du Zimbabwe sont préparés à cultiver les milléniaux en tant que public. Cette étude est fondée sur le modèle de l’expérience muséale (Falk et Dierking, 2013) et a utilisé des approches de recherche qualitative et quantitative. Les milléniaux ont indiqué qu’ils préfèrent les programmes des musées qui intègrent l’apprentissage des compétences de vie fusionnées avec le divertissement, la socialisation, la résolution de problèmes, le jeu, l’utilisation de la technologie et des frais d’entrée abordables. L’étude conclut qu’actuellement, les musées publics du Zimbabwe ne sont pas préparés à attirer et à récolter les milléniaux en tant que public.

Mots clés : millénaires, musées, nouvelles technologies, aptitudes à la vie quotidienne, programmation des musées

Museums have a very special place in our society and can be used as vehicles for facilitating learning and enjoyment, social, cultural, and economic regeneration as well as identity formation. Museums are competing for customers with other players in the experience economy and, as such, there is need to develop programming and facilities that attract the different audiences that they serve. Many public museums in Africa find it challenging to attract millennials due to rigid programming, conservatism and not paying special attention to their needs and expectations (Schuch et al., 2018). Therefore, millennials end up preferring to visit other entertainment centres, public places or bars, malls and other tourism destination centres (Smith & Nichols, 2015). Morton (2018) indicates that there may be several causes, but one chief reason established in many European museums is the lack of connecting programming for millennials. Millennials are the largest population in the world and, if cultivated, have the capacity to influence museum econometrics (Speidel, 2015). This study examines the extent to which public museums in Zimbabwe are prepared to cultivate millennials as an audience. We began our research into the millennial relation to public museums in Zimbabwe with two questions: What is available for them in the museums and what kind of experiences do they seek from our museums?

The term millennial was coined by Neil Howe and William Strauss in 1991 to refer to persons born between 1980 and 2000 (Strauss & Howe, 1991; Howe & Strauss, 2000). The word *millennials* refers to people born close to the new millennium (Smith & Nichols, 2015). In 2023, millennials range from 23-43 years, and it is this age group which was employed as chief research participants of the study. Millennials are one such interesting audience who have sometimes been referred to as ‘Generation Y’ or the ‘Selfie Generation’ due to their interest in technology, the internet, smart gadgets, visual and social culture (Helal & Ozuem, 2019; Deal et al., 2010). Millennials are the biggest market in the experience economy, and museums stand to benefit economically and in fulfilling their missions if they cultivate them to visit and like museum offerings (Sommer, 2017; Speidel, 2015). Sommer (2017) posits that as the older generations age, museums will be left with millennials as their primary and biggest customers, hence the need for museums to seriously research about their needs and expectations.

Drozda (2021) studied the relationship that millennials have with Jewish museums and concluded that millennials take interest in museum programming that engages all five senses, exhibitions that speak to current and relevant stories in their lives and activities promoting entertainment and access to food (Drozda, 2021). The Tenement Museum in New York City introduced a food tour in its educational repertoire, and this left many millennials with memories of the museum, its exhibitions and the food (Drozda, 2021). Sommer (2017) indicates that millennials enjoy museum experiences that involve high technology usage, and they need to be included or consulted when developing programming for them. The Museum of Contemporary Art-Denver (MCAD) has adjusted its opening hours from 9 a.m.–7 p.m. to 9 a.m.–10 p.m. (Sommer, 2017). Further, in 2014, the MCAD developed a facility where millennials paid an online membership fee of \$1, 95 a month that permitted the individual to visit the museum whenever they wanted, access all special events and have discounts to the store and café (Sommer, 2017). The MCAD has also attracted millennials through programmes such as music Fridays, live exhibitions and maintaining a strong social media presence.

Morton (2018) and Moreno et al. (2017) describe millennials as self-directed, inquisitive, academically empowered, technologically literate, innovative, tolerant, open minded, social, energetic, ambitious and motivated people. Millennials enjoy spending much of their time socialising with others, using social media platforms, the internet and enjoy shopping very much (Moreno et al., 2017). Schuch et al. (2018) reveals that millennials

take interest in museum programming that deliberately aims to impart skills that build on their careers. Therefore, museum exhibitions or programming should not be passive but helpful and appealing to the lives of millennials. Spainhour (2019) indicates that millennials also prefer affordable, accessible, relevant and unique museum experiences. Hyun et al. (2018) found out that Korean millennials preferred to visit museums that were well decorated, well-lit and had a good environmental ambience.

What is clear from the cited literature above is that there have been many studies about museums and millennials in European and Asian contexts and very few in the African context. This study, therefore, fills this gap by examining the level of preparedness of public museums in Zimbabwe to receive millennials and profile their preferences.

Theoretical framework

This study is grounded on the Museum Experience Model (MEM) by Falk and Dierking (2013). This model explains the major contexts and factors that influence visitor experiences in museums. An illustration of the Contextual Model of Learning is given below:

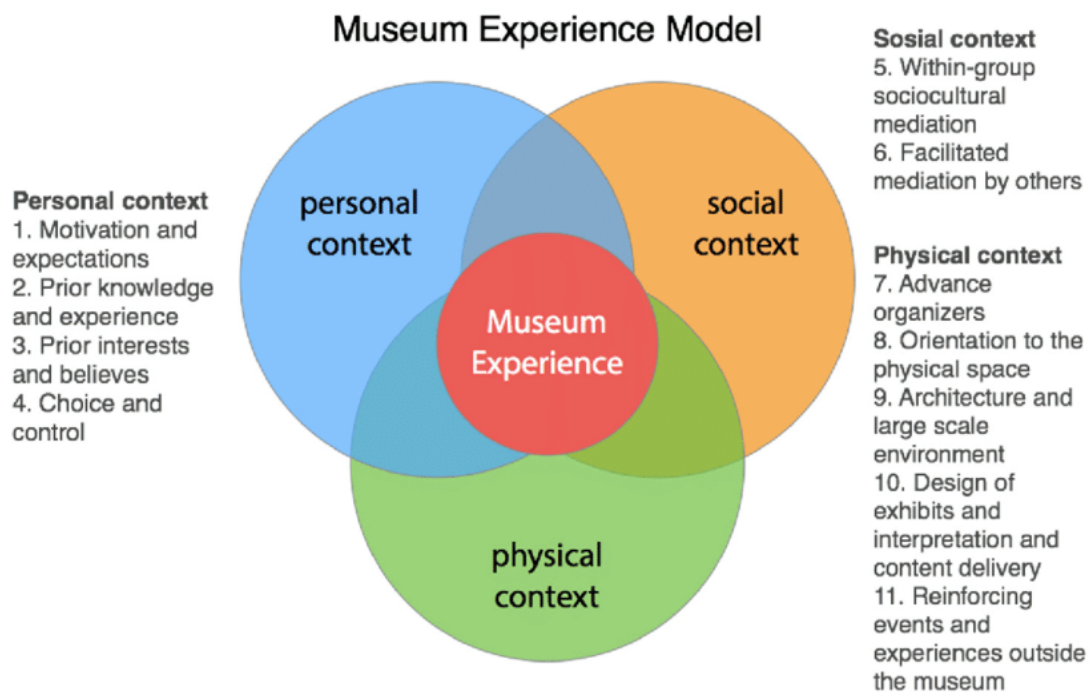


Figure 1: The Museum Experience Model adopted from Falk and Dierking (2013)

The MEM is the most suitable framework to ground museum experiences because it touches on critical contexts that influence learning and enjoyment from museums. The premise of the MEM is that visitors' experiences are influenced by the personal, social and physical contexts. Falk and Dierking (2013) list four elements under the personal context that influence museum visitors' experiences, and these are: visit motivation and expectations, prior knowledge and experiences, prior interests and beliefs and choice and control. Millennials visit museums for various reasons and with predetermined expectations. Falk and Dierking (2013) establish that intrinsically motivated visitors experience positive and meaningful learning and enjoyment experiences. Visitor interests have also been found to influence visitors' museum experiences. A person whose interest lies in military history is likely to have positive experiences when they get in contact with exhibits and programming speaking to this theme. Choice and control are important factors when it comes to museum experiences. Public and educational programming that does not give visitors room to view

exhibits of their choice at their own pace is restrictive and becomes a barrier to enjoyment and learning.

The social context is constituted by within group social mediation and mediation by others outside the immediate social group. It has been established that mediation, discussion and socialisation contribute to positive museum experiences, unlike individual tours. Vygotsky (1978) indicates that learning appears twice: first on the social level (inter-psychology) and later the individual level (intra-psychology). Without social and cultural interaction, meaning of context and content would not exist (Chitima, 2019). Vygotsky (1978) established that the social context is also constituted by three factors that influence visitors' leaning and these are culture, language, and the Zone of Proximal Development (1978).

The physical context is made up of different dimensions that range from the museum architecture, social design, facilities, staff courtesy and customer care and offerings (Falk & Dierking, 2013). Museum sites that are unique and bear interesting features have been found to contribute to positive museum experiences as compared to dirty and ugly building shells symbolic of ghost towns (Bitgood, 2009). Buildings that have enough breathing space where visitors can freely move around and having interactive exhibitions have been found to contribute to interesting and meaningful museum experiences (Chitima, 2019). Chitima (2019) gathered that most permanent exhibitions in Zimbabwe were colonial displays and, hence, were no longer in sync with the needs of contemporary society. Chitima (2019, 2020, 2021) suggested that exhibitions and methods of content delivery be decolonised. Freire (1970) indicates that rigid and linear methods of content delivery are restrictive to meaningful museum experiences as they promote what he termed the Pedagogy of the Oppressed. The physical context includes issues relating to space, lighting, physical orientation, customer care and social design which influence museum visitor experiences. The MEM, therefore, is the most suitable framework to understanding museum experience and visitor behaviour.

Methods

The study was undertaken in 2022 at the five public museums in Zimbabwe. These museums include the Zimbabwe Military Museum (ZMM) in Gweru, the Zimbabwe Museum of Human Science (ZMHS) in Harare, the National Museum of Transport and Antiquities (NMTA) in Mutare, the Great Zimbabwe World Heritage Site (GZWH) in Masvingo and the Natural History Museum (NHM) in Bulawayo. This study deployed qualitative and quantitative research approaches. A population of 373 participants were recruited as participants in the study and this included 354 millennials, four curators and 15 tour guides. Authority to conduct research with museum staff members were sought from museum directors and consent was also sought from individual staff members. Authority to involve millennials in the study was sought from the individual members from the different cities. The researchers got assistance from museum tour guides in the recruitment of visiting millennials and with the administration of a semi-structured questionnaire. Some of the millennials were recruited through WhatsApp social groups and networks.

The study deployed face-to-face and WhatsApp interviews as well as a semi-structured questionnaire. Face-to-face interviews lasted an average of one hour while participants through WhatsApp interviews were told to respond by evening when they had more time as compared during the day. A total of 200 questionnaires were distributed to participants. The semi-structured questionnaire was distributed through WhatsApp and email. Specific WhatsApp groups were developed for student millennials, working millennials and those who could not be classified under the two categories. The questionnaire had 12 questions which solicited information about their demographics, visit motivation or lack of it, interests, museum or site visited and what millennials thought the museum should do to attract them. There were questions for millennials who were not visiting museums and for

them to indicate why there were not visiting museums. The study also analysed public and educational programming for accessibility to millennials.

Findings

This section is thematically structured into two sub sections that include i) millennial demographics and visitorship frequency, ii) what is on offer for millennials and iii) experiences sought by millennials.

Demographic data

The study involved 354 millennials who were classified as tertiary student millennials, unemployed millennials and working millennials. The study involved 87 (24.5%) tertiary student millennials, 221 (62%) working millennials and 134 (37.8%) unemployed millennials. Amongst these millennials 103 (29%) had visited a museum once, 64 (18%) had visited the museum twice and 187 (52.8%) millennials indicated that they heard about museums but have not visited any. This data means that the majority of millennials have knowledge about museum existence but do not visit them. The data also shows that millennials that visited museums did it as part of the structured class visits or school-museum visits during either primary or secondary school level.

Museum offerings

Seven tour guides interviewed in the study indicated that all public museums in Zimbabwe provide guided tours and there is room for self-tours. It was also revealed that all museums provided millennials with the opportunity to do research on any collection and there was room to book appointments with curators and education officers for assistance. Three tertiary student millennials doing their post-graduate studies at Midlands State University indicated that they visited three museums in Zimbabwe to research for their master's thesis. It was also found that some millennials at the Natural History Museum in Bulawayo visit the museum for movies shown during the weekend. The NHM shows weekend movies to different groups, including children and adults, for US \$1.

Experiences sought by millennials

Millennials offered several suggestions for museum offerings that would encourage them to visit, and these are best conceptualised below (Table 1):

Millennials' needs and expectations	Percentage of millennials suggesting the point
Interesting edutainment programming and facilities	84%
Affordable admission fee	82%
Use of social media and interactive websites	78%
Use of new technologies and interactives	67%

Open longer hours	66%
Involvement of millennials in developing their programming	56%
Opportunities for socialisation	47%

Table 1. Millennial preferences for museums

Interesting edutainment programming and facilities. There are limited edutainment programmes and facilities for millennials in public museums in Zimbabwe. The interviews and questionnaires administered yielded that millennials view the guided tours or self-tours as limited in scope. Museum exhibitions were also viewed as old and no longer interesting. One hundred and three (29%) millennials indicated through questionnaires and interviews that they had visited public museums once during their primary school level while 64 (18%) had visited twice. These millennials indicated that most permanent exhibitions in museums have been in existence for more than 40 years and are still utilising exhibitions created during the colonial period. Colonial exhibitions were viewed as no longer interesting to see, which caused millennials to prefer going elsewhere rather than visiting museums. Two curators interviewed indicated that museums were facing difficult times and the lack of resources made it difficult to change permanent exhibitions.

Fifty-three percent of millennials that participated in the study mentioned that they were knowledgeable about the existence of museums in Zimbabwe but were not willing to visit them due to lack of interesting programs and facilities for them. Millennials indicated that they preferred facilities that enabled them to be entertained, braai (grill food), drink, participate in games and access the internet. Three millennials interviewed in Harare indicated that the national art gallery of Zimbabwe in Harare offered a restaurant and an internet café for an affordable fee and museums were viewed as lacking in this regard. The NHM in Bulawayo was seen as better prepared by having a food café where millennials could have a decent meal with their friends, associates and lovers. Thirteen millennials interviewed in Gweru mentioned that since museums don't offer interesting edutaining programmes and facilities, they preferred visiting and spending time at Antelope Park, Midlands Hotel, Milan (restaurant, pub and entertainment venue) and Kumadhaka (entertainment venue). It was specifically indicated that at Midlands Hotel and Milan, millennials had the opportunity to watch the English Premier League football with their friends and workmates. Ten millennials mentioned that at Kumadhaka Adventure Yard (an entertainment venue), people could pay for four-dimensional or avatar games, buy delicious food at affordable prices, do quad biking, play with the mud, and participate in paint gun fights, face painting, zipline and golfing opportunities among other programmes.

A total of 177 (50%) millennials felt let down by public museums because of the lack of content that deliberately contributed to social and economic regeneration. These millennials mentioned that they preferred museum programming that assisted them in upgrading their knowledge and skills because the poverty level in Zimbabwe was making it challenging for them to secure employment. Seven millennials mentioned that there was not much programming for millennials who were married or unemployed. It was also revealed that museum social design was dull and exhibitions poorly lit as compared to other public places millennials visit that are pleasingly painted and have a well-refurbished infrastructure. Therefore, public museums in Zimbabwe have very few programmes that deliberately target millennials. No outreach programming is available to target this audience.

Opportunities for socialisation. Millennials are highly socialised, so much so that they take interest in learning and enjoyment in communities of friends and family. Forty-seven percent of millennials mentioned that they enjoy socialising and, hence, museums were encouraged to develop programmes that promoted socialisation and networking. One millennial from Mutare responded to a questionnaire by indicating that museums can introduce talk shows on topical issues such as those being deployed by the National Art Gallery (NAGZ) in Harare. NAGZ has an ongoing discursive show called the ‘Harare Conversations’ where there is a panel and citizens discussing contemporary issues in the visual arts industry. Millennials want space and opportunity to socialise, discuss and connect with each other.

Involvement of millennials in programme development. Fifty-six percent of millennials indicated that they preferred public museums to involve them in developing programming, selecting best methods of content delivery and development of facilities. Asked if museums have been forthcoming to involve them in any way, it was revealed that no effort has been expended to research and consult them in relation to establishing their needs, expectations and interests.

Use of social media and websites. The study gathered that millennials prefer experiences that involve the use of social media and interactive websites. Seventy-eight percent of millennials indicated that public museums in Zimbabwe were not active in using social media for information dissemination and communication of events and museum plans. Currently, it seems the NHM in Bulawayo is the only museum actively using social media platforms, especially Facebook and WhatsApp, as well as operating a separate institutional website for information dissemination. The ZMHS has a Facebook page account, but the museum updates the page infrequently. For example, in December 2022, the last update on the page was done on May 27, 2022. National Museums and Monuments of Zimbabwe (NMMZ), as the mother body of all public museums in Zimbabwe, has a website that hosts and communicates information about all the five public museums in Zimbabwe. The website was last updated in 2021, and 56 millennials noted that they viewed the website as linear, promoting only one-way communication. Millennials said they preferred interactive websites that were constantly updated, promoting more transactional communication. NMMZ has a Facebook account where it posts information on events and projects being undertaken and the website has 422 followers as of November 2022. Individual pages run by the ZMHS had 727 likes and 736 persons following the page during the same period. On a high note, the NHM Facebook page had 3200 likes and 3300 active followers in the same period. This indicates that the NHM was successfully using social media to its advantage and had attracted millennials. Millennials involved in the study indicated that they preferred museums that offered services on social media and interactive websites.

Use of new technologies and interactives. Closely related to the use of social media platforms was the suggestion that museums should include interactives and gaming to aid the understanding of museum content. Sixteen millennials mentioned that the NHM and the NMTA were better placed because they had computers and interactive kiosks as well as live snakes. The live snakes at the NHM and the bee display at the NMTA were indicated as attractive displays and interesting due to the display of real reptiles rather than dummies. However, 26 millennials mentioned that there wasn’t much offered through the interactive kiosks at the NHM because kiosks used old software and hardware, and many of them occasionally froze during use. For example, one millennial highlighted that the interactive kiosk was very limited, only allowing three to four clicks per user. Three student millennials indicated that they preferred using Avatar or 4D technology, Personal Display Assistants (PDAs), binaural and holographic technology, photogrammetry, projection mapping, virtual reality, smart phones and geographical positioning systems, among other new technologies.

Open longer hours. It was gathered mainly from working and student millennials that they are usually occupied during the day, and they suggested that they would visit the museum if it opened for longer hours. They suggested that the museum close no earlier than 9

p.m., which will permit those willing to visit museums after work and classes. Other entertainment places such as Kumadhaka in Gweru, Zimbabwe open at 10 a.m. and close at 10 p.m., and this was viewed as more accessible, fun and entertaining since the methods of content delivery involved manipulation of materials and hands-on exercises.

Affordable admission fee. Millennials complained of the museum admission fee as being too high considering the hyper-inflationary environment in Zimbabwe. Museums in Zimbabwe charge different admission fees ranging from USD \$3-7, and this was regarded as exorbitant by millennials. Fifteen tertiary student millennials indicated that they would rather buy good food in the several fast foods outlets or supermarkets rather than spend it on admission fees to view exhibitions they saw during primary school. Zimbabwe is characterised by a high unemployment rate and a good part of millennials are unemployed and regard museum admission fees as too high considering that museums exist to serve them and the heritage in their custody was their heritage. One millennial mentioned that he did not understand why public museums in Zimbabwe charged a high admission fee to view his history and heritage.

Discussion

Millennials view museum programming in Zimbabwe as predominantly limited to guided tours. Millennials find museums as boring because of the lack of suitable and interesting programming as well as facilities that match their needs and interests. Falk and Dierking (2013) indicate that museum visitors have different profiles and, as such, museums should expend effort to research and gather information about their audience to effectively develop public and educational programming.

The physical context

The MEM indicates that the physical context of the museum has a strong bearing to visitors' experiences. According to the MEM, museum buildings and social design should be appealing and inviting to users (Falk & Dierking, 2013). Millennials are impressed by good social design and ambient museum atmospherics such as proper lighting, appealing decoration, modern display styles and use of technology. Hyun et al. (2018) provides that the aesthetics of the environment influences visitors' experiences. Aesthetics relate to the beauty of the museum environment and its social design. Poorly lit, poorly decorated spaces are often regarded as poor by museum visitors (Falk & Dierking, 2013). Some public museum spaces in Zimbabwe still maintain old building shells and exhibits dating from the colonial period, and such environments demotivate millennials from visiting. Most galleries and exhibitions in Zimbabwe are a colonial inheritance, noted Chitima (2019), who advocated for the decolonisation of museum exhibitions so that they relate and speak to the current museum audiences. The methods of content delivery which predominantly deploy guided tours for adult visitors are also rigid and limited in the eyes of millennials. Freire (1970) cited that methods of content delivery that employ one-way communication promote the Pedagogy of the Oppressed. This disempowering pedagogy occurs when tour guides become the focal point and treat millennials as tabula rasa (blank slates). This creates a situation where millennials will be treated as passive recipients of information or what Chitima terms epistemological slaves (2020). Millennials prefer active methods of content delivery, such as those utilised in places such as Kumadhaka that are free from patronising and that promote the active learning Freire advocated (1970).

Drozda (2021) posits that millennials enjoy museum experiences whose content and activities are relevant to their lives and that lead to social and economic regeneration. Most millennials involved in the study are unemployed, and some are still pursuing university education. These millennials prefer programming and content that facilitate the learning of life skills and problem solving. The lack of suitable programming and facilities that cater to millennials in Zimbabwe is just a lack of political will.

Millennials are high users of social media and the internet (Sommer, 2017; Morton, 2018). The NHM seems to be the only museum that is actively deploying social media platforms to its advantage and marketing itself to different audiences, including millennials. The rest of the public museums and NMMZ at large seem to be taking a back seat and this is evidenced by their absence online. The Facebook follower statistics have exposed that the NHM, as the mother body of all public museums in Zimbabwe, has the capability to attract larger audiences than NMMZ. Morton (2018) posits that to attract the bigger population of millennials, it is imperative for museums to use social media platforms and develop virtual exhibitions. Through online platforms, millennials have the capacity to share, tag and recommend museum information to their social networks and friends. For museums wishing to popularise their social media accounts and pages, they may also enlist the assistance of social media influencers to market their museums and attract millennials.

Another area that may need addressing is the admission fee and affordability of museum auxiliary goods and services. Spainhour (2019) indicates that millennials often attend heritage activities if they are affordable and accessible. In this Zimbabwean hyper-inflationary environment, the United States dollar or its Zimbabwean equivalent is hard to come by.

The personal context

Falk and Dierking (2013) indicate that choice and control, prior knowledge and experiences, motivation and visitor agenda all influence museum visitors' experiences. Millennials are adults who are self-motivated, self-directed, ready to learn, have a strong self-concept and a problem-solving orientation (Moreno et al., 2017). There is little room in museums for tour guides to establish millennials' prior knowledge and experiences, hence guided tours end up being an instructor and student affair. Millennials are adults who learn through experiences, and they know what they want and know themselves and their capacities. Intrinsically motivated millennials are likely to have positive museum experiences when museums host relevant content and exhibitions as well as opportunities for millennials to acquire life skills.

The social context

Millennials prefer programming that promotes socialisation (Drozda, 2021). The Tenement Museum in New York City, for example, introduced a food and drink tour, and this left many millennials with memories of the museum (Drozda, 2021). The Campbell House Museum in Missouri had a similar programme titled 'Drink Up and Tweet Up', which deliberately aimed at capturing millennials by introducing things they liked (Drozda, 2021). Millennials in Zimbabwe spend their time at work, vending, online and, for some, undertaking tertiary education. These people learn and enjoy the world through socialisation with their friends and associates in social circles. They also socialise through social media and meeting in public places. There is a need, therefore, for museums to deliberately develop programming that allow opportunities for millennials to socialise and interact. As offered at Kumadhaka, Milan and the Midlands hotel, museums can offer activities that allow millennials to engage with their peers in interesting and bodily engaging activities. An example is that museums may offer gaming activities, talks on specific themes and opportunities to watch football, among other interesting suggestions.

Conclusion

It is concluded that public museums in Zimbabwe are not prepared for millennials as an audience. This study was significant in that it provided information documenting the needs and expectations of millennials in museums. The study also suggests ways and strategies of attracting millennials to the museum. The profiles of millennials are that they take interest in museums that develop interesting edutainment programmes and ambient facilities (well decorated, furnished, lit and comfortable), opt for an affordable admission fee, and maintain a strong web presence (websites and social media). Millennials also take interest in museums

that make use of technology and interactives, open longer hours, include millennials in developing their programming and offer opportunities for socialisation.

In-order to effectively attract millennials, museums in different parts of the world may take into consideration the following five things:

1. Research extensively about the needs and expectations of millennials

– Millennials are adults that are found in three categories, and these are student, unemployed and the working millennials. For example, due to global politics and mostly the non-performing economies, African millennials are more interested in relevant programming that adds value to their lives. They would prefer a museum that talks about the things directly affecting their lives, and these include issues related to sexuality, drugs and substance abuse, economic empowerment and sustainable development, climate change and global politics. These are the major themes which alter or modify their current lives and museums should be vehicles for political, social and economic regeneration imparting knowledge and skills that help them transcend the hardships they face and for them to make informed decisions.

2. Include millennials in the development of edutainment programmes

– Millennials are adults who would like to take control of their lives and influence the happenings around them. Thus, when museums want to attract millennials, they should develop interesting programming with them. Millennials are attracted to topical things happening in society. For example, based on the findings of this study most male millennials took interest in watching football, particularly the English Premier League, food and alcohol. Female millennials were more attracted to participating in gaming, food and alcohol, music and shopping. Museums can develop facilities to cater for these things to be accessed at museum stations. Museums can offer big television screens to attract football-loving millennials and gaming as well as entertainment facilities during weekends. Museums can offer braai and food café facilities and even own shopping malls that will have the modern clothing and accessories for millennials. Although museums operate governed by missions, they stand to achieve these missions if they are proactive and move with the times, since the profiles of their audiences keep on changing in a competitive market.

3. Provide technological gadgets and interactives

– Millennials take interest in technology use. Interactives also were said to provide multi-modal formats of providing accessible content to millennials. The millennial generation is a high user of technology, and they are attracted to museums that provide personal display assistants, interactive kiosks, haptic technologies, and smart phones, as well as the experiential encounter of live animal displays, among others.

4. Provide affordable admission fees and longer opening hours

– Museums should charge affordable admission fees. In Zimbabwe for example, admission fees range from US \$3-10, and this is too high considering the economic status of millennials. Millennials that are privileged to have disposable income will prefer visiting and spending their money on other things if museum exhibitions and activities are boring. Most permanent exhibitions in Zimbabwe are a colonial inheritance, and museums have been slow to refocus and change, which has caused displays to be found monotonous and out of sync with the needs of the current audiences. There is a need, therefore, to change exhibitions and introduce interesting and informative aspects of culture and heritage rather than remain stagnant.

Millennials also prefer museums that adjust time and open longer hours so that they accommodate all.

5. Maintain a strong media and web presence – Millennials heavily make use of the internet, and it may be easy for museums to find them online. A proactive museum is likely to segment and understand its audiences by researching about their audiences and following them online. This enables them to establish their cultural tastes, the things happening in their lives, and the topical issues having a bearing on the lives of millennials. Currently, the NHM and ZMHS are maintaining a better web presence, unlike the rest of the public museums in Zimbabwe. Museums should have interactive websites and social media accounts that enable them to allow transactional communication with their audiences effectively.

The findings gathered in this study are in congruence with the factors established in the MEM by Falk and Dierking (2013). It has been found that physical, social and personal contents influence millennials' visit experiences. The MEM indicates that socialisation has a bearing towards how millennials learn and enjoy from museum settings, and as established in this study, millennials enjoy museum offerings when there is room for socialisation. Poor museum atmospherics were also found to contribute to low visitorship by millennials in museums; in Zimbabwe, permanent collections and guided tours are seen as tired and millennials prefer a lively and colourful as well as ambient museum environment. Personal characteristics and preferences were also found by the MEM to be influential in millennials' visitorship patterns; this study found that millennials preferred visiting other venues that offered high entertainment and interesting activities compared to museums that were regarded as conservative. The study also agrees with the suggestions made by Chitima (2019, 2021) that the only way to offer relevant and accessible museum programming is to decolonise the way museums operate, their exhibitions, their educational service and their methods of content delivery. Currently, museums in Zimbabwe are promoting a disempowering Pedagogy of the Oppressed and creating a situation where the few visitors to museums are turned into epistemological slaves due to permanent exhibitions that still speak to the colonial period and limited methods of content delivery (Chitima, 2020).

Although this study profiles the needs and expectations of millennials towards museums, there is a need for extensive research on millennials' uptake or appreciation of cultural heritage and museums. Further, if museums are to offer the suggested interesting programmes and activities to millennials, to what extent will these initiatives change and cultivate the millennials that would visit them?

References

- Bitgood, S. (2009). Museum fatigue: A critical review. *Visitor Studies*, 12(2), 93–111. doi.org/10.1080/10645570903203406
- Chitima, S.S. (2019). An appraisal of museum education programmes for primary school pupils in post-colonial Zimbabwe. [Unpublished doctoral thesis]. Midlands State University, Zimbabwe.
- Chitima, S.S. (2020). Epistemologies and learning: Primary school pupils' learning experiences at national museums in Zimbabwe. *ICOM Education* 29, 233–245.
- Chitima, S.S. (2021). Decolonization of museum education. *ICOFOM Study Series* 49(2), 73–87.
- Deal, J.J., Altman, D. G., & Rogelberg, S.G. (2010). Millennials at work: What we know and what we need to do (if anything). *Journal of Business and Psychology*, 25(2), 191–99.

- Drozda, S.G. (2021). Creating the experience: Engaging millennials in museums with a focus on Jewish millennials and museums. [Unpublished master's thesis]. State University of New York at Buffalo. digitalcommons.buffalostate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1039&context=museumstudies_theses
- Falk, J., & Dierking, L. (2013). Rethinking museums from a visitor's perspective [PowerPoint slides]. SlideShare. www.slideshare.net/RubenSmit/museum-experience-as-defined-by-john-falk-lynn-dierking-2013
- Freire, P. (1970). *Pedagogy of the oppressed*. The Seabury Press.
- Helal, G., & Ozuem, W. (2019). Social media and social identity in the millennial generation. In B. Gordon and O. Wilson (Eds.), *Leveraging computer-mediated marketing environments* (pp. 43–82). IGI Global.
- Howe, N., & Strauss, W. (2000). *Millennials rising: The next great generation*. Vintage Books.
- Hyun, H., Park, J., Ren, T., & Kim, H. (2018). The role of ambiances and aesthetics on millennials' museum visiting behavior. *Arts and the Market* 12(2), 152–167. doi.org/10.1108/AAM-04-2017-0006
- Sommer, H. (2017). The experience generation: Building a sustainable relationship between millennials and museums. [Unpublished master's thesis] University of Florida, United States of America.
- Smith, T. J., & Nichols, T. (2015). Understanding the millennial generation. *The Journal of Business Diversity*, 15, 39–47.
- Strauss, W., & Howe, N. (1991). *Generations: The history of the future of the United States, 1584-2069*. William Morrow Paperbacks.
- Spainhour, J. (2019). *Museums and millennials: Engaging the coveted patron generation*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Speidel, K. (2015). Economics of art museums: An econometric analysis of museum membership in the United States. [Undergraduate thesis, University of Oregon]. Scholars' Bank. <http://hdl.handle.net/1794/19152>
- Morton, I. (2018). Engaging millennials in historic house museum [Paper]. Harvard Scholar Database. scholar.harvard.edu/files/ilianamorton/files/muse_102_iliana_morton-_final_paper-_copy.pdf
- Moreno, F.M., Lafuente, J.G., Carreon, F.A., & Moreno, S.M. (2017). The characterisation of millennials and their buying behaviour. *International Journal of Marketing Studies*, 9(5), 135–144.
- Schuch, J.C., Harden, S.B., Bostick, K. & Smith, H.A. (2018). Museums engaging diverse millennials in community dialogue. *Museums and Social Issues*, 13(2), 58–77.
- Vygotsky, L.S (1978). *The mind in society: The development of higher psychological processes*. Harvard University Press.

Relevance, sympathy, and empathy: Golden lines to reach the audience

Yi Zheng

Shanghai Municipal Administration of Culture and Tourism
(Shanghai Municipal Administration of Cultural Heritage), China
Department of Cultural Heritage and Museology, Fudan University, China

Abstract

Maintaining relevance to the contemporary society should be the essence of museum development. Only with relevance are practices such as exhibition and education able to attract the public's attention, solicit emotion, and ultimately inspire their sympathy as well as empathy, encouraging changes to their thinking and behavior. These are integrated and progressive processes linked with one another in order to achieve a positive cycle of museum communications to truly reach the audience. The essay will discuss core principles for museums to achieve relevance, sympathy, and empathy and provide detailed examples the world over. Hopefully, it will facilitate our museums to tell the contemporary stories well, to truly reach the audience and even enter their hearts.

Keywords: Museum, exhibition, education, relevance, sympathy, empathy, audience

Résumé

Pertinence, sympathie et empathie : Les lignes d'or pour atteindre le public. Le maintien de la pertinence pour la société contemporaine devrait être l'essence même du développement des musées. Ce n'est qu'avec cette pertinence que des pratiques telles que l'exposition et l'éducation peuvent attirer l'attention du public, solliciter l'émotion et, au bout du compte, inspirer sa sympathie ainsi que son empathie, en encourageant des changements dans sa façon de penser et son comportement. Il s'agit de processus intégrés et progressifs liés les uns aux autres afin de créer un cycle positif de communications muséales pour atteindre véritablement le public. Cet essai examinera les principes fondamentaux permettant aux musées d'atteindre la pertinence, la sympathie et l'empathie, et fournira des exemples détaillés dans le monde entier. Nous espérons qu'il aidera nos musées à bien raconter les histoires contemporaines, à atteindre véritablement le public et même à entrer dans son cœur.

Mots clé : Musée, exposition, éducation, pertinence, sympathie, empathie, public

In August 2022, the 26th ICOM General Conference officially announced the latest museum definition. Within that definition, it is worth mentioning the presence of being “accessible and inclusive,” which puts forward requirements of relevance for institutions.

The Merriam-Webster dictionary defines relevance as in “relation to the matter at hand; practical and especially social applicability” (Merriam-Webster, 2023). Relevance helps answer the question of what the purpose of museums is for visitors, donors, and even for the museums themselves.

In fact, maintaining relevance to the contemporary society should be the essence of museum development. Only with relevance are museum practices such as exhibition and education able to attract public attention, solicit emotion, and ultimately inspire audience sympathy as well as empathy, encouraging changes to their thinking and behavior. Though sympathy and empathy may look similar, they are different. Sympathy is “an affinity, association or relationship between persons or things wherein whatever affects one similarly affects the other” (Merriam-Webster, 2023). But empathy is “the action of understanding, being aware of, being sensitive to, and vicariously experiencing the feelings, thoughts, and experience of another . . . without [these] being fully communicated” (Merriam-Webster, 2023). The latter is a big step forward in understanding the great emotions of humanity.

In this way, ‘relevance-sympathy-empathy’ forms an integrated and progressive process linked with one another which leads to a positive circle of museum communications so as to truly reach the audience. Within it, relevance, sympathy, as well as empathy are keywords and golden lines.

The Chinese museum community is now embracing a robust development: according to the National Cultural Heritage Administration, through the end of 2021, there were 6183 registered museums, ranked at the forefront of the world. In 2021, museums nationwide held 36,000 exhibitions and 323,000 educational activities although facing the COVID-19 challenge. In addition, our communications and exchanges with foreign exhibitions are prosperous, which witnesses the bridging of cultural boundaries (She & He, 2017). These are all beautiful transcripts, but at the same time, many displays are limited to storytelling of the past and not integrated with the present. Thus, it is hard for the audience to resonate with the exhibits since they elicit almost no heartfelt or moving feelings. Museums are still more like temples than social spaces that are accessible or inclusive enough to link with the public.

Given this, the essay will discuss core principles museums can use to achieve the relevance-sympathy-empathy virtuous cycle through exhibition and education practices. The essay will also provide examples of museums that have been successful in this process. Such exploration is to facilitate museums to tell the contemporary stories well, to truly reach the audience and even enter their hearts.

Relevance: Integrating exhibition narratives and education deliveries with contemporary social developments

Relevance is the ability to retrieve material that satisfies the needs of users (Merriam-Webster, 2023). Simply put, if museum programs aren’t relevant, they won’t be attended or funded. Nowadays, exhibition and educational programming not only run from the ancient to the modern but also reflect social dimensions and even provide spaces for exploration of the future. So, themes of exhibition narratives and education deliveries often cover the social pulse and public concerns (Huang, 1997).

According to Karen Armstrong, board member of the British Museum, one development code of the institution is “no exhibition without thoughts.” (Sun, 2012). For example, the exhibition entitled “Shakespeare Staging the World” was not to show off the great literary achievements of Shakespeare but to discuss problems in the globalized world. As Armstrong explained, “We review European modernization through Shakespeare’s perspectives and narratives. The current global problems actually already germinated from his age” (Sun, 2012). Indeed, the growing misunderstanding and segregation we see worldwide are often due to cultural biases and ignorance. But museums can provide a

positive impact through history presentation and cultural interpretation. That is why we need to be cautious about exhibition theme selection and related narration.

Besides their ideological nature, themes in popular culture could be taken into consideration when choosing exhibition themes to reach the audience. That is,

what is popular culture saying about the subject matter right now? . . . Movies, blogs, television programs, websites, news headlines, books, school curricula, common misconceptions, and so forth can provide insights into how diverse people are accessing the content and what they might be bringing from the great cultural soup into the exhibit. . . . For instance, if the only thing many people know about the ancient Maya civilization is that it “predicted of the end of the world,” this prediction, no matter how false, may provide a hook or at least a signal of what the exhibition needs to battle. (McKenna-Cress & Kamien, 2013, p. 92)

It may explain why the Taichung Natural Science Museum in Taiwan hung a clock and countdown for the public, breaking the rumor of the end of the (Mayan) world in 2012. This clock turned out to be a great success.

According to an article from the Hunan Provincial Museum (2012), in Britain, to change the embarrassing situation that “youth in UK are not keen on museums,” the Museum of London established an organization called “Junction,” comprised of young people from 16–21 years old. As the Hunan Museum noted, museums need to work at the height of “being close to the interests of young people and being creative.” Only when institutions relate history to current, even hot, issues can they better help young people understand the living world.

Nowadays museum-school collaboration is growing vigorously. In China, incorporating museums into the teenager education system is making great progress but still within the initial stage generally. To be frank, our investments are not in direct proportion to outputs – and the main reason lies in the lack of relevance, especially from the museum side. That is, according to the supply-side structural reform put forward by our central government, museums’ supplies of products and services do not adequately match with the local, provincial, and national academic standards from the school side. In that case, how do schools make use of museums from a realistic and sustainable perspective? Currently, both in China and abroad, the focus on relevance has created a major paradigm shift in museum education as institutions place more emphasis on understanding the needs of teachers. More importantly, this shift has helped museums discover how they as learning entities could play a major role and influence educational reforms in the long run (Osterman & Sheppard, 2010).

Sympathy: Stimulating emotions, arousing engagement through stories

Since sympathy is an affinity between persons or things and leads to emotions, let us remember that museum stories can engage us emotionally. As McKenna-Cress & Kamien (2013, p. 114), write, “the affective is always as important in exhibitions as the cognitive and the physical: when our emotions are engaged, we care more and are more likely to remember” the experience. As an example, the Australian Museum held an exhibition entitled *Death: The Last Taboo*¹ in 2003. The aim was to examine the mysterious veil of death, letting people have a place and time to explore such issues that were horrible and not often discussed. Some objects belonging to the dead were used to tell real stories (Cameron & Kelly, 2010). The curatorial team regarded narrative as the key to success because the whole exhibition interpreted death in an accessible and tactile way rather than from a “hunting for novelty” perspective. Thus, the exhibition helped visitors deal with such a sensitive and forbidden issue creatively, experiencing death as truly as possible and

finally resonating with it – and “resonating,” again, is part of the definition of what makes something relevant.

The permanent exhibition entitled *The American Presidency: A Glorious Burden* at the National Museum of American History Museum, is undoubtedly a classic of sympathetic storytelling. There are nine sections in all, with different background colors for different sections but American blue as the primary. While the first three sections (Creating the Presidency, Celebrating Inaugurations, and Presidential Roles), are mainly narrated in an objective manner, the fourth section, The White House as Symbol and Home, tells vivid stories of the First Family, with the color turning from blue to reddish brown. At this point, visitors start to understand the importance of protecting the privacy of the family. The fifth section, Limits of Presidential Power, points to the exhibition theme directly. Visitors naturally get to know the rationality of the system of the “separation of powers.” The sixth section, Assassination and Mourning, adopts the only color of black, which highlights the high pressure and danger of presidents, noting that both Lincoln and Kennedy were assassinated during their presidencies. Then the seventh section, The Presidency in Popular Imagination, uses the color orange to change the visitors’ mood. The famous story of “Teddy Bear,” referring to a story about the 26th president, Theodore Roosevelt, is recounted here. Right after this, the eighth section, Life after the Presidency, introduces interesting stories of some presidents’ lives after retirement, using the color of reddish brown. Thus, as visitors walk through the exhibition, it has worked to narrow the sympathetic distance between the president and the people. The ending section, The Ultimate Power, then, echoing the title, uses the color orange to arouse heights of resonance, as it points out that ultimate power originates not from presidents but from the public, so that everyone is encouraged to cast a sacred vote.

Indeed, the generative quality of storytelling in museums is not limited to transmitting knowledge but can also create understanding and inspire personal meaning making. In addition, stories open listeners’ minds and fire their imaginations so that visitors in turn create their own stories (McKenna-Cress & Kamien, 2013). As far as the essence of storytelling is concerned, the best story presents how to better treat ourselves, others, and the world (McKenna-Cress & Kamien, 2013, p. 112). In fact, exhibiting the contested is not intended to cause disputes but to provide a place for understanding and for thinking of and discussing these important issues. This is exactly the social role of museums. A recent temporary exhibition entitled *Desire, Love, Identity: Exploring LGBTQ Histories* at the British Museum fits into this category and bravely said the unspeakable.

Empathy: Transposition consideration, making up the missing happiness and harmony

Even without feelings, thoughts, and experiences fully communicated in an objectively explicit manner, empathy can still occur. According to *TrendsWatch 2017* – an annual report from the American Alliance of Museums (AAM) – since 2012, empathy is one trend influencing our future. As Elizabeth Merritt (2017) writes,

It is hard-wired into mammalian nature – a basic function of neurochemical pathways that help form relationships. Empathy fosters bonds that hold us together, providing a biological foundation for abiding by social norms and building trust. So it’s particularly disturbing that...there is a global decline in this crucial capacity at a time when we dearly need [it]. . . . However, museums’ inherent strengths position them to be effective “empathy engines,” helping people to understand the “other” and reinforcing social bonds.

Merritt (2017) adds that “analysis of data from the US General Social Survey shows that engagement with the arts (including visiting museums) is predictive of civic engagement, tolerance and altruism,” and that researchers found that after just one visit, student audiences displayed an increase in historical empathy and higher levels of tolerance.

Since socioemotional skills, including empathy, influence long-term outcomes in education and life, “museums have the opportunity to impact us substantially” (McKenna-Cress & Kamien, 2013, p. 5).

In the Chinese museum community, to be frank, the spread of relevance, sympathy, and empathy theories, as well as practices, are not applied nearly enough. The three key elements decrease progressively, with the cultivation of empathy almost completely absent. Thus, there exists a huge gap to reach the audience, especially on the spiritual level. However, some excellent cases worldwide offer us guidance. For example, the year 2011 saw the launch of the Happy Museum Project in the UK, sponsored by the Paul Hamlyn Foundation, which provides support to museums that demonstrate principles of happiness and well-being. According to the fund’s announcement (Jennings, 2011), such support could leave a legacy of cultural change. Its awards considered programs exploring connections to the natural world and mental well-being; museums as a place of healing; museums as a place of stories and play; working with the homeless; stewardship of local communities and strong partnerships (Jennings, 2011). The project continues and has explored many cases in empathy fostering.

In 2013, Arts Council England released a report called *Re-imagining Museums for a Changing World: Learning and Evaluation*. This report, together with the Happy Museum Project’s *Museums and Happiness: The Value of Participating in Museums and the Arts*, found institutions improve our happiness and perception of good health, and people assess the value of visiting museums at around £3,200 annually (Harris, 2013). In addition, “Museums Change Lives” has been the vision of the UK Museums Association (MA) since 2013, aiming to enthruse entities to make a positive and lasting difference (Museums Association, 2017).

To be frank, the world is not the same anymore, which prompts museums to reposition their missions and play the role of a contact zone between different peoples (Clifford, 1997, p. 192). At the same time, the audience is no longer just a beneficiary but a member of the team who transmits knowledge freely to others. These are all opportunities for museums to use their soft power to nurture empathy and consolidate social relationships.

How to enhance relevance, sympathy, and empathy in theory and practice

Both museum exhibitions and educational activities are, in essence, types of communication through which institutions deliver their main public cultural services. The key to excellent cultural supplies is to motivate and inspire the audience. That is why pursuing relevance, sympathy, and empathy are the core. There are a series of golden rules for museums to follow in theory and practice. McKenna-Cress and Kamien (2013) offer suggestions on how to enhance these practices in their book *Creating Exhibitions: Collaboration in the Planning, Development, and Design of Innovative Experiences*.

1. Studies of the target audience

“Ideas of exhibitions may come from almost anywhere. What’s difficult is not so much choosing a topic but realizing the potential of it for your audience and institution” (McKenna-Cress and Kamien, 2013, p. 89). Because the role of exhibit developers requires advocacy for the visitor experience, the primary mission is to see to it that audiences are served well through such efforts.

Generally, visitor needs can be organized into “three basic categories: cognitive (intelligent or educative and/or didactic), affective, and experiential (physical, behavioral, or social)” (McKenna-Cress & Kamien, 2013, p. 96). All these are being focused on by constructivism:

Exhibition creators can best succeed when providing visitors with the means to build on their own knowledge . . . rather than try to cram into them the knowledge we think it is important to learn. The big idea here is visitors will

“make their own meaning” through linking prior ideas, feelings, questions, and facts to materials they encounter in exhibitions. We would be wise to concentrate on making this kind of connection process as rich as possible and worry less about whether or not a new fact has been learned. . . . What might be of more interest and have staying power for visitors could be recalling a memory, shedding a tear, or sharing personal information. (McKenna-Cress & Kamien, 2013, p. 94–95)

These are the real sympathy and empathy moments in exhibitions. In this way, studies on the target audience are so important, including their motivations, expectations and experiences (McKenna-Cress & Kamien, 2013, p. 242), which are the basics for museums to access. Firstly, “visitors bring their own world when paying a visit. This includes misconceptions about the topic and a literal social world of family and friends, who are often just as important as the exhibition” (McKenna-Cress & Kamien, 2013, p. 97). Since prior knowledge, interests and beliefs play a tremendous role, museum learning is always highly personal. Besides, a large part of the Contextual Model of Learning constructed by John Falk and Lynn Dierking is “social-cultural context” which emphasizes sociability in museums and interaction forces among visitors (Anderson, 2004).

Secondly, learning in museums is voluntary. Thus “visitors will only look at what attracts and interests them in the landscape you have created” (McKenna-Cress & Kamien, 2013, p. 97). And museums today should change their idea that exhibitions are the only reason for the public to visit. Staff members should embrace diversity and inclusion, providing more choices and freedom.

Thirdly, learning climbs to the peak where the cognitive and the emotional meet. This is the juncture of the oft-sought relevance of a topic and audience sympathy that we seek. Museums cannot hover above, providing knowledge and information only. At minimum, they need to upgrade visitors’ abilities in information acquisition, communications, critical thinking, problem solving, creativity, and cultural literacy, as well as global awareness. And the ultimate goal is to access the audience emotionally, truly igniting their attitudes and spirits, which directly points to empathy.

2. Improvement of the setting

As directors of the Institute for Learning Innovation and authors of *The Museum Experience*, John Falk and Lynn Dierking (2000) believe firmly that all learning is contextual. Learning is a dialogue between the individual and the environment through time. Falk and Dierking chose to portray this contextually driven dialogue as the process or product of interactions between an individual’s personal, sociocultural and physical contexts. But none of these contexts is ever stable; all are changing (Anderson, 2004).

According to Mark Osterman and Beverly Sheppard (2010):

Museums have unique opportunities to present object-based as well as multi-sensory learning and complement the text-bound education in classrooms. Actually, many students are not traditional learners, but come alive when asked to solve mysteries, touch objects, move through exhibits in more physical and sensory-driven ways. These are experiences that should fuel teachers and museum educators, suggesting how to create multilayered ways of learning and tackle with different learning styles. (p. 8)

McKenna-Cress and Kamien (2013) set the definition of “Extraordinary Learning Environment” (ELE):

An ELE is a stimulating, multidimensional, immersive place where visitors have opportunities to hear real stories, interact with cool stuff (including

our collections), and construct their own knowledge.” Because of the authentic experience that moves them deeply, visitors will never be the same. Short term: Laugh, eyes light up, curious, emotionally stimulated, out of the ordinary experience, gain confidence/competence. Long term: Gain confidence/competence, achieve deeper relationship with the world, develop perspectives, gain personal growth. (p. 52)

3. The key figures – museum educators and interpretative planners

Museum educators are advocates for diverse visitors. However, in many institutions both in China and abroad, a strong cultural divide exists between curators/ researchers and educators. This tension is often evident among exhibition team members from the two sides. Researchers and curators tend to discount contributions of educators because of the latter’s lack of subject-matter expertise. Thus, it is not unusual for educators to be brought into the exhibition development process at the last minute (Zheng, 2013). But educators could help create accessible museum experiences. If they join exhibition development from the initial stage, they will better understand ideas and concepts as well as decision-making criteria, be able to select suitable communication ways and integrate them into the educational programming development process.

Additionally, there is an important step in some large museums’ curatorial practice – interpretive planning. Most often interpretive planning is within the boundary of the education department; others fit into the creative design department. But “all for the audience” is the core in common, and its essence is to cater to the public needs, to find the relevance between visitors’ interests and exhibition supplies.

To say without exaggeration, both museum educators and interpretative planners are not only supporters of visitors but also defenders of exhibitions. But they need to work with others to ensure relevance and expand the reach of users. Successful interpretation could turn an academically significant exhibition into a lively and interesting experience (She & He, 2017). It is thus understandable that more and more educators at the Smithsonian Institution now participate in exhibition planning from the initial stage and go through the whole process. Meanwhile, the Smithsonian requests that curators and researchers spend some time joining education activities towards the general public and school audience (Office of Policy and Analysis, 2009). Currently the Chinese museum community has also seen a trend of multi-sectoral participation in curating exhibitions. For example, Nanjing Museum, which ranks in the top three nationwide, has already asked heads of exhibition, social services and cultural creativity departments to participate in the holistic process of curating new exhibitions and taking charge all the way (Gong & Mao, 2016), setting up an example for museums in China.

In general, museum staff all have responsibilities of education and interpretation while educators and interpretive planners are experts in such fields. Since education is the primary goal and function of museums, staff members should all shoulder the mission of creating learning experiences in nature.

Conclusion

Nowadays all cultural institutions seek to share stories with communities. As hybrid entities that exhibit, collect, document, preserve, research and educate, museums bear responsibilities of communicating vast and intricate stories to an array of audiences, many of whom may not be acquainted with the setting. Thus, relating to visitors’ interests, levels of knowledge and background characteristics is of importance (Lord et al., 2012). This exactly reflects the meaning of relevance, as we only choose what relates to us in some way, especially as we are overwhelmed in an environment of information explosion and where culture, recreation, and entertainment institutions are competing for our time, efforts, and money. In addition, visitor experience is one of the most effective tests for the

success of museums, whether it is scientific in sense or artistic in sensitivity. That is why we need to reach sympathy to help the audience find their own position in museum stories and inspire their empathy so they can grow loving attitudes and abilities in a larger world.

As central custodians of history, museums play a prominent role in facilitating the public to feel what it means to be a local citizen and in raising the public's awareness of, and appreciation for, the unique contributions that different linguistic, cultural, religious and racial groups have made to our collective national identity. Therefore, forming a circle of relevance, sympathy, and empathy means building a bridge to create a silent but tacit dialogue between museums and their audience. A sustainable society must be centered on a healthy culture, with museums as the soft power engine. We hope soon, museums worldwide could all get closer to the public, reside in our hearts, and eventually impact this sophisticated society in the long run.

References

- Anderson, G. (2004). *Reinventing the museum*. Lanham: AltaMira Press.
- Cameron, F. & Kelly, L. (2010). *Hot topics, public culture, museums*. Cambridge Scholars Publishing.
- Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and translation in the late 20th century*. Harvard University Press.
- Falk, J. & Dierking, L. (2000). *Learning from museums: Visitor experiences and the making of meaning*. AltaMira Press.
- Gong, L. & Mao, Y. (2016) Planning of big creative special exhibitions in Chinese museums: Take Nanjing Museum as an example to interview director Liang Gong, *Southeast Culture*, 6.
- Hunan Provincial Museum (2012, April 6). British: How Museums Attract Teenagers, *Hunan Provincial Museum*.
- Huang, S. (1997). *Modern museum education: Theory and practice*. Taiwan Province Museum Press.
- Harris, G. (2013, April 18). Report finds visiting museums boosts happiness, *Museums Association*. <http://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/18042013-economist-report-finds-museums-boost-happiness>.
- Jennings, H. (2011, March 30). Happy Museum Project announces £60,000 commission fund, *The Happy Museum Project*. <http://happymuseumproject.org/60000-commission-fund-announced/>.
- Lord, B., Lord, G. D., & Martin, L. (2012). *Manual of museum planning: Sustainable space, facilities, and operations* (3rd Edition). AltaMira Press.
- McKenna-Cress, P. & Kamien, J. (2013). *Creating exhibitions: Collaboration in the planning, development, and design of innovative experiences*. John Wiley & Sons.
- Merritt, E. (2017). *Walk a mile in my shoes: Closing the empathy deficit*. American Alliance of Museums. www.aam-us.org/2017/05/01/empathy-a-mile-in-my-shoes-closing-the-empathy-deficit/
- Museums Association. (2017). Museums change lives phase one, *Museums Association*. <http://www.museumsassociation.org/museums-change-lives/25062013-the-vision>
- Museums Association. (2019). The Impact of Museums, *Museums Association*. <http://www.museumsassociation.org/museums-change-lives/the-impact-of-museums>.

- Office of Policy and Analysis. (2009). *Lessons for tomorrow: A study of education at the Smithsonian*. Smithsonian Institution.
- Osterman, Mark D., & Sheppard, B. (2010). Museums and schools working together. In K. Fortney & B. Sheppard (Eds.), *An alliance of spirit: Museum and school partnerships*, pp. 1–17. AAM Press.
- She, C. & He, J. (2017). Interpretative planning and interpretative planners: Cultural interpretations and visitor experiences of museum exhibitions, *Museum*, 3.
- Sun, L. (2012, November 8). How to present cultural soft power for museums? Summit of world-class museum directors in Shanghai, *Xinhua Net*.
- Zheng, Y. (2013). Roles of museum educators in exhibition development teams. *Southeast Culture*, 5.

Resignifying the museum in the virtual environment

André Fabrício Silva

Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, Brazil

Abstract

The outbreak of the coronavirus (SARS-CoV-2) brought new challenges to museums from the moment the pandemic started to demand social distancing as a measure to prevent the spread of the virus. This impacted museums' activity and relationship with their audiences. In this new scenario, virtual communication took on new meaning, with virtual media as the only way for museums to communicate with their public. How have some museums redefined their actions while coping with the pandemic and how has the virtual environment become a major challenge for museums to figure out for their future actions? Addressing theories involving virtuality, musealization, and digitization of the museological object, this article proposes a reflection on the challenges faced by museums during the pandemic and how to rethink their uses of virtuality in the post-quarantine period.

Keywords: virtual environment, SARS-CoV-2, museums, digital museological object, virtual audience, virtual communication

Resumen

Resignificar el museo en el entorno virtual. El brote del coronavirus (SARS-CoV-2) planteó nuevos retos a los museos desde el momento en que la pandemia empezó a exigir distanciamiento social como medida para evitar la propagación del virus. Esto repercutió en la actividad de los museos y en la relación con su público. En este nuevo escenario, la comunicación virtual adquirió un nuevo significado, siendo los medios virtuales la única forma que tuvieron los museos de comunicarse con su público. ¿Cómo han redefinido algunos museos sus acciones al hacer frente a la pandemia y cómo se ha convertido el entorno virtual en un reto importante para los museos de cara a sus acciones futuras? Abordando teorías sobre la virtualidad, la musealización y la digitalización del objeto museológico, este artículo propone una reflexión sobre los retos a los que se han enfrentado los museos durante la pandemia y cómo replantearse sus usos de la virtualidad en el periodo poscuarentenario.

Palabras claves: virtual, SARS-CoV-2, museos, objeto museológico digital, público virtual, comunicación virtual

As museums entered the 21st century marked by a spirit of renewal and challenges, certainly the possibility of facing a major pandemic was not within their plans. The emergence of the new coronavirus, also known as COVID-19, brought new challenges for museums from the moment the pandemic began to require distancing and social isolation

as an indispensable measure for contagion prevention, impacting the activity of museums and their relationship with the public.

Museums were one of the main institutions to be affected by the impacts of the pandemic. Instantly, they were forced to put their teams to work from home and think about new communication strategies with their audience. In this new scenario, faced with the imposition of isolation and social distancing, virtual communication took on a new meaning. With the use of the digital environment as the only way for museums to communicate with their audiences, a series of factors also emerged, bringing to the debate some discussions that permeate virtuality.

In this article, I will analyze how certain Brazilian museums resignified their actions in the face of the pandemic as they moved their operations online. This process of creating virtual spaces also created new challenges for museums – challenges that we commonly see discussed only in the context of physical spaces. I intend to bring to museological discussions the question of how museums can reflect their practices in the virtual environment, as it is a specific place with a language that differs from that practiced in the physical space. Therefore, it is necessary to think about how museums can become more accessible and inclusive also in the digital world, since technologies have already become part of our cultural experience.

Virtual and real: synchronicity in the museum field

In his article “Time for Renovations: A Survey of Museum Web Sites,” in which he sought to establish the museums’ problems in web presence, Jonathan P. Bowen stated that “virtual museums interact with virtual visitors, just as a real museum interacts with real visitors” (Bowen, 1999, p. 9). How do we establish the actions of museums in the virtual environment, or what would a virtual audience be? More than that, what can we understand as virtual? Can it be considered the opposite of the real?

When directing our gaze towards the virtual practices of museums, Pierre Lévy’s (2011) definition of virtual and virtualization is helpful, as it deals with what the author calls “virtualization as an exodus,” understood as that capacity to enable communication and human interaction without the need for physical presence. The virtual, therefore, does not imply de-realization since many of the acts produced by virtualization mechanisms produce effects in reality and, therefore, do not belong to the realm of the imaginary. These acts do not disappear from the universe of social actions as soon as the technological mechanisms that allowed their “virtual” existence are turned off. Thus, it opposes what Gilles Deleuze defines as the possible, which is characterized as a state that remains in limbo awaiting its existence (Deleuze as cited in Lévy, 2011, p. 5).¹ For Deleuze, the realization of a possible, which is established in the real, is not a creation, because creation implies an innovative production of ideas or forms. Virtualization is then defined as the inverse of the possible, because “virtualizing any entity consists of discovering a general question to which it relates, changing the entity toward that question, and redefining the starting timeliness as a response to a particular question” (Lévy, 2011, p. 7).²

We can understand in Lévy that virtualization is one of the main vectors of reality creation. It allows people, collectivities, and information to become “non-present,” enabling a process of deterritorialization. Removed from physical space, the virtual is not only imaginary but produces effects on the subjects. By provoking this process of deterritorialization, it allows the exit of the “presence” from the “now,” virtualizing the senses, transmitting much more than images, the almost presence (Lévy, 2011, p. 7). In this way, we can understand virtualization as a process of materialization of the real.

1 Authors’ translation.

2 Authors’ translation.

When we bring the theme of virtualization to museums, the debate about the processes of virtualization of the museological object and the very possibility of capturing what Walter Benjamin (1987) called the “aura of the object” is certainly raised. For Benjamin, the technical reproduction of the art object would result in the loss of authenticity of this object, removing the unique characteristic aura of its existence. André Malraux (2006), however, saw the opposite. His *Imaginary Museum*, which can be represented as a virtual space, transitions between the real and the imaginary. By problematizing the function of so-called “traditional” museums to the extent that they establish a relationship between spectator and work of art, Malraux highlights the importance of the interaction between museums, culture, and society, thinking about the very relationship that subjects establish with the art object within museums. Centered on the metamorphosis of the object, which moves from its “primitive” sense in the historical process, Malraux believes that the reproduction of the object allows other relations with it, helping to modify the dialogue between the work and the subject. In the *Imaginary Museum*, the set of works, from their reproducibility, allows the subject to know the objects of museums without necessarily moving to them.

The meanings highlighted here allow us to understand the virtualization of the object, given the advent of new technologies, as a process that expands the field of action of museums from the moment they are part of this process of disseminating the information of objects acquired by them beyond their physical space. According to museologist Teresa Scheiner, new media technologies favor an expanded capture of heritage to the extent that “the electronic environment apprehends and homogenizes the immense plurality of patrimonialized objects and transforms them, in turn, into new heritage icons – virtual documents” (Scheiner, 2004, p. 230).³ The possibilities of virtual reality, expanded reality, digitization of objects, and the development of digital cultural objects represent a reconfiguration of the material object, which assumes new forms and functions, potentialities, and meanings in the virtual environment.

Uses of virtuality: virtual communication with the museum public

Technologies are transformed and thus change the way we see and interact with reality. Given the relationship we have established with the world from the look, Peter Walsh (2000) states that all technologies are directly linked to the cognitive and natural abilities of human beings. Rock paintings, the written alphabet, lithography, photographs, motion images, movies, television, radar, computers, sound and radio recordings, and the World Wide Web are some definitions of technologies that have transformed our perception of reality. In this process of technological changes, Walsh understands the web as a kind of apotheosis of visual technologies to the extent that it unites in the same space media, movies, recordings of sounds, books, and objects. Through virtuality, these different mediums transmit their corresponding effects, directly focusing on the perception of the subjects. Museums as transforming elements gain great prominence in this process. The internet allows “extracorporeal” trips in the museum spaces, where the liveliness of these virtual experiences, Walsh argues, promotes a profound effect on our social and political awareness (Walsh, 2000).

The arrival of the web facilitated the development of hypermedia, with information from museums that admitted a high number of interactions with users from all over the world to the museum spaces. The possibility of an expansion of the actions of museums in the virtual environment brings with it reflections that involve the uses of museums in the virtual space, as well as their relationship with the virtual public. At the turn of the 21st century, Fabio Paternò and Cristiano Mancini were already reflecting on the different practices that should be developed in virtual spaces, stating that just as museum spaces have a specific public and some museum actions should be thought of in the profile of

³ Authors' translation.

this public, in the same way, one should proceed when interacting with the virtual public (Paternò & Mancini, 2000). The interaction of users with museums is distinct; such users are varied and perform tasks in various contexts. Therefore, the authors state that the virtual means of museums interacting with the public must have interfaces capable of adapting to different user profiles, thus effectively establishing the objectives of museums.

Thus, museums, with their collections and their activities of collecting and selecting objects, studying and discovering their hidden qualities, and displaying or disseminating their messages through documentation-information systems, have a multitude of possibilities for establishing a communication process through objects. The great challenge is to transmit the communication of these objects of reality that are found in museums to the virtual space. This seems to have been the concern of some museums when they turned their gaze to the context of the explosion of internet use in the 1990s, when a significant number of museums established their presence online, as noted by Bowen in his survey of extant museum websites (1999). Museums, as noted by Bowen, began to be structured as educational, research, and even entertainment spaces with various online tools as a space for interaction with the public. In futuristic thought, he discussed the role of the visitor interacting with the museum and its museological objects in an immersive environment through artificial intelligence techniques.

The virtual public is the prominent link that connects the object of museums with actions in the virtual environment. Bowen understands that for the museum to carry out the complex procedures of communication of objects in the virtual environment, it is necessary to understand the object not only for its three-dimensional value but also in its virtual form, thus thinking about how the exhibitions, whether long-lasting or temporary, can establish an expanded experience with the objects of the museums. When we think about the curatorial aspect aimed at the virtual public, it is important to take into consideration how the virtual public visits museums, building an adaptive exhibition for museum sites that utilizes design techniques of adaptive interfaces for this audience. The advent of the web has allowed the development of hypermedia with museum-related information that can be accessed by a variety of users from various parts of the world. However, even with the interest in the public, in navigation procedures, and in the interaction of users with the virtual environment of museums, the central point in this process is still the object of the museum.

The great debate that arises is whether this object, when digitized and made available in the virtual environment, will lose its meaning, its museality as musealia. The virtualization process, as pointed out by Lévy, does not represent that the digitized object is the opposite of the real one. Some newer scholars go even further: for Marina Gowert do Reis, relying on Bianchini, the virtual, even if it does not exist physically, can produce effects and influence physical reality (Bianchini as cited in Reis, 2019, p. 33). Reis identifies cyberculture as a space in which the virtual relates to the real, to the extent that the virtualization process of the museum object means the virtualization of information, transmitted in the virtual environment. Thus, for Reis the virtualization process seeks to demystify the idea that the object in the virtual plane does not have information that binds to the physical object. As the author points out, “digitized heritage is much more a new form of access, which provides a different experience from the presence of the originals” (Reis, 2019, p. 34).⁴ Renata Cardozo Padilha (2018) follows in the same vein, stating that the object, when going through a musealization process, is removed from its actual configuration to become a property asset or acquire the status of equity (see Cury, 2006). Therefore, musealizing an object represents inserting it into the museum within a series of technical procedures, transforming it into a testimony of a particular culture or society, and starting to configure information support. When this object is transported to the digital environment – modifying its format and content – through digital scanning and digital reproducibility, Padilha would define it as an object that now has a virtual dimension, as a “digital museological object.” For Padilha, the “digital museological object” is an

4 Authors' translation.

object that is reproduced in the digital format from a physical museological object or originally conceived in this medium, safeguarded in museum institutions. . . . [I]t begins to receive a value burden of patrimonial, documentary and information given its new history, uses and dissemination through the web environment (Padilha, 2018, p. 21).⁵ Padilha draws our attention to the processes of musealization of these objects in the virtual sphere. The digital reproducibility of the museological object maintains its “aura” and, due to this proximity, this digital support as an informational object must be musealized in the same way, considering its digital character and all musealization processes. The physical museological object, when reproduced digitally, begins to configure a new existence and, therefore, is instituted with a new life in time because of its reproducibility (2018).

Thus, we can see that the relationship between museum and web environment and the virtuality of museum objects in their communication with the virtual public has been a topic of concern for some museum institutions and researchers for several decades. The transformations caused by the pandemic have raised some debates about the museum’s place in the digital world, even highlighting the need to think about new professionals in the area whose function permeates the virtual space. However, many museum institutions have not followed the processes of technological transformations and, therefore, find it difficult to pass on to the virtual environment the same functions performed on the physical plane, especially when we think about the use of the digital museological object and all the dynamics that surround its musealization.

The coronavirus and the reinvention of Brazilian museums

The European Network of Museum Organisations (NEMO) points out that more than 60% of European museums increased their online presence since the beginning of the pandemic. Most of these museums began to invest in virtual tours, online exhibitions, podcast creation, educational activities, and digitization of their collections for virtual access (NEMO, 2020).

The International Council of Museums Brazil (ICOM-Brazil) highlights, in the same way, the growing number of virtual actions promoted by Brazilian museums since the beginning of the COVID-19 pandemic (ICOM-Brazil, 2020). However, the “forced” use of the virtual environment caused by the pandemic revealed that Brazilian museums did not prepare adequately for the complete experience that virtual immersion can provide to the public. Giselle Beiguelman (2020) notes that museums, art galleries, and cultural centers did not bother to develop content exclusively for the web, their only field of online communication being social networks, e-commerce, and, for the most part, Google Arts & Culture. They are mostly articulated through social networks like Facebook, Twitter, and Instagram, which, as Beiguelman notes, fail to produce interaction with exhibition spaces and objects to establish an open, dynamic, dialectical relationship in which the individual knows and recognizes him/herself.

Art critic, journalist, and curator Nathalia Lavigne (2020) makes important reflections in her article published in *Folha de São Paulo*, seeking to analyze the “overdose” that virtual living caused during the pandemic. When analyzing virtual navigation platforms in museums, especially Google Street View, Lavigne finds that those virtual platforms that seek to simulate an experience disregard some phenomena that involve the experience in the museum space, such as visuality in the relationship with the body, which is stimulated in the relationship with space.

According to Lavigne, the visit to a museum involves a series of bodily choreographed experiences that determine significantly how we relate to musealized objects. While platforms such as Google Arts & Culture and social networks such as Instagram offer ample possibility of navigation and interaction with museums, virtual experiences can

⁵ Authors’ translation

cause some discomfort when the uses of these musealized objects in the virtual sphere are not considered. Museums, she argues, need to rethink their presence in the virtual environment, focusing not only on social networks but thinking and planning their actions to consider the web environment. In this aspect, it is necessary to think about the use of specialized professionals in this area, such as designers, artists, and programmers.

Certainly, one of the main challenges in the post-pandemic world will be those faced by lower-income museums, which even before the pandemic already found barriers to the development of their museological activities. Even though it is no surprise the poorer Brazilian museums were not able to pivot as easily, the pandemic highlighted how this divide has been widened. Museums in northern and midwestern Brazil have not developed interactive communication activities in the way that larger museums in the richer areas of Brazil have done. Further, even in the richest regions, smaller museums are not able to keep up with technological changes or present virtual spaces that are engaging and interactive. This reality reflects, to a certain extent, the projection raised by UNESCO that 13% of smaller museums would be seriously threatened with not being able to return to activities in the post-pandemic period due to lack of funds. The human and financial resources of an institution influence the hiring of specialized personnel to deal exclusively with virtual actions. A quick tour of the museums presented here demonstrates that the more financial support the museum has, the more elaborate the actions with the virtual public during the pandemic period.⁶

Because of the impossibility of opening their doors, the actions promoted by Brazilian museums establishing an experience only virtually led to an increase in the production of digital content in the main Brazilian museums to foster interaction with the public, but these experiences are characterized much more as interactive than reflective. The language of social networks has become an important tool in this process. For example, the Museum of Art of São Paulo invited its followers on Instagram not only to get to know the virtual works of the museum but also to interact with them. Its most outstanding action was the #maspdesenhoemcasa campaign. The Modern Art Museum (MAM) in São Paulo also sought to structure its virtual actions through hashtags, which generated intense participation from the virtual public. MAM also created an online schedule using the hashtag #MAMonline to stay in touch with its audience during the quarantine period.⁷

The museums in the well-known “Freedom Circuit” in the city of Belo Horizonte likewise expanded their virtual offerings. Through their social networks, they increased, information about the buildings, collections, and curiosities about the institutions. With the hashtag #CCBBemCasa, the Banco do Brasil Cultural Center in Belo Horizonte prepared exclusive virtual content in its programming. Exhibitions, concerts, plays, film shows, and art education were available free of charge.⁸ Memorial Minas Vale also began producing and showing videos with artists to support the artistic class and maintain active contact with the virtual public.⁹ The Fiat House of Culture created a campaign with the hashtag #CasaFiatdeCulturaCom Você, presenting a series of unpublished videos that recalled its main international exhibitions and thematic shows, with the presentation of the Educational Program on social networks.¹⁰ In Curitiba, the Oscar Niemeyer Museum became one of the most “Instagrammed” museums in Brazil.¹¹ Part of this increase was due to online activities through the hashtag #monemcasa, with mediation activities and artistic workshops reaching more than one million virtual users.¹²

6 To learn more, visit: <https://bit.ly/3nf4m4V>

7 Available at: <https://bit.ly/3nfM8QV> . Accessed Feb. 03, 2023.

8 Available at : <https://bit.ly/3hLnjeo>, <https://bit.ly/2JLioxw>, <https://bit.ly/3rXpnVd>

9 Available at : <https://bit.ly/3nl6mbU>. Accessed Feb. 03, 2023

10 Available at : <https://bit.ly/38ehB1q>. Accessed on Feb. 03, 2023.

11 Available at : <https://bit.ly/38ehZwY>. Accessed on Feb. 03, 2023

12 Available at : <https://bit.ly/3rXhwaa> . Accessed on Feb. 03, 2023.

The Museum of Art of Santa Catarina (MASC) developed the project “MASC - Família em Casa,”¹³ publicizing new content every Friday on the museum’s Facebook and Instagram pages. The Museum of Porto Alegre developed a program called “Lives do Museu” on its Instagram site, dealing with various topics related to the history of the city of Porto Alegre.¹⁴

In Salvador, the Museum of Modern Art of Bahia provided a virtual tour of the entire museum space and launched the hashtag #jamnomam.¹⁵

At the Museum of Sergipe People, in Aracaju, the Day of Folklore and the Day of Sergipanity are celebrated every year from August to October. Faced with social isolation, the museum created the campaign “Sergipanize-SE” to disseminate information about the local cultural identity and express appreciation for it.

However, actions in the virtual environment amid the pandemic decreased in the Northern and Midwestern regions of Brazil. One of the most visited museums in Macapá, the Sacaca Museum, does not present any action aimed at the virtual public during the quarantine on its social networks and website.¹⁶ In the state of Amazonas, the only initiatives are found on the website of the Secretariat of Culture and Creative Economy, “Culture without leaving home.”¹⁷ In Pará, at the Emilio Goeldi Paraense Museum, one of the most important museums in Brazil, virtual actions were established only at a scientific level, perhaps due to the museum’s profile as a research institution.¹⁸

In the city of Goiás, the House Museum of Cora Coralina, lack of visitors so affected its finances that it had no virtual actions on social networks.¹⁹ Only in Brasilia, the federal capital, were these virtual actions developed on a larger scale. The National Museum of the Republic launched a series of activities through Instagram as a way of interacting with the public. The main ones were established through the hashtags #meuMUSEU, in which the museum invited visitors to share photos of their visits to the institution; #MUSEUemcasa, which features a series of videos by artists who have exhibited at the museum, explaining their works; and the hashtag #myMUSEU so that users can simulate the museum space in their photos.²⁰ The question that arises in this article, however, is of a more theoretical nature: The museum is an experience, identifiable through a very special relationship between human, space, time, and memory, which is perceived as museality from a museological perspective. Museality is the power or quality identified in certain representations of the real, and the very perception of this museality is a product of specific systems and values of each culture and, likewise, of museums themselves (Maroivic, 1986). In this logic, the experience of the public *in* museums is closely linked to the way museums establish their communication dynamics (Aidar et al., 2015).

The museum experience, as highlighted by Dierking and Falk (1992), is established through the complex relationship established between the museum visitor and the museum space. This is a moment in which the processes of construction of meaning and reflection take

13 Available at : <https://bit.ly/3hPDvLM>. Accessed on Feb. 03, 2023.

14 Available at : <https://bit.ly/3pW08AS> . Accessed on Feb. 03, 2023.

15 Available at : <https://bit.ly/3ocHLY5>. Accessed on Feb. 03, 2023.

16 Available at : <https://bit.ly/3odr4f4>. Accessed on Feb. 03, 2023

17 Available at : <https://bit.ly/35fl65Q>. Accessed on feb. 03, 2023.

18 Available at : <https://bit.ly/3rXh0JC>. Accessed on Feb. 03, 2023.

19 Available at : <https://bit.ly/38idD89>. Accessed on Feb. 03, 2023.

20 Available at : <https://bit.ly/3rUhT5v>. Accessed on Feb. 03, 2023.

place through an articulation between the visitor experience and the exhibition space. Luciana Köptcke (2003) adds that the structuring element of this museological relationship is communication. This has become a point of reflection for several Brazilian scholars. For Maria Isabel Roque communication is perceived as a primary function of museums, in which the act of communicating focuses on the museum object with a narrative strategy whose discourse is assimilated in the relationship between sender and receiver (Roque, 2010, p. 49). Marilia Xavier Cury (2006) states that the museum communication system is the theoretical set that involves all sectors of the museum, highlighting three fundamental systems: technical, political, and administrative skills. In this process, adds Braga (2003), the exhibition would be the central element of communication as this is where the sensory experience is established through colors, lighting, details, texts, circuits, and, mainly, museum objects.

The museum, as a communication space, presents its museological discourse through communication, in which the emitters – the museums themselves – elaborate the exhibition through codes to present a message and the receiving public decodes and complements this message through experiences in the dialogic expographic space. However, the museum is also a relational space. In the visitor's contact with the object and the object's narrative the visitor establishes a relationship of reflection, where his/her perception of the real is changed because of the museum experience. New possibilities of identity construction are opened, altering the critical perception of cultural reality and stimulating the production of knowledge. How, then, can this museological experience be conceived of in the virtual sphere?

The specific communication actions differ between museums, provoking in the individual a reflection from the contact with the objects. In this sense, narratives, illuminations, and texts influence the perception of the subject. And this is not yet reproduced similarly in the virtual environment, because it requires another museological language when we visualize in this space. Most of the actions of museums in the virtual space stand out more as interactive, especially in the “Instagrammable” environment and its hashtags, whose only function is to entertain and attract a larger number of followers, but which do not reflect the museum experience within the museum itself. This is reflected in educational actions, visits, and all virtual actions of museums. In this sense, the challenge of Brazilian museums is to propose a museological experience that seeks to bring a reflection in which the individual is transformed from the virtual experience.

It has been proven that the uses of the virtual environment have increased the public's relationship with museums (ICOM Brasil, 2020). This is configured as a great merit in the use of digital platforms to attract the attention of users and is a great way for tools to be developed appropriately so that museums can reproduce the actions and discourses they perform in the real plane in the virtual environment. To achieve this goal, it seems necessary to create a new virtual language constituted through creation and information. As an interface between the human and the real, the museum, as both a communication and a relational symbol, has its interfaces established in different folds. Regardless of the physical space, the museum can reveal itself in defined ways, having virtual space as a mirror and symbol of its “reality fold,” assuming different forms, capturing, coding, and interpreting its heritage virtually (Scheiner, 2013, p. 372). It is in this virtual universe that a specific museum language of knowledge communication and interactive relation must be developed, such that the virtual public, immersed in this experience, can establish a transformative dialogical relationship in similar fashion to that which can occur in physical space. The existing languages of communication and relation need, therefore, to be considered for their use in virtuality as well. Curatorial processes should be established such that computers, cell phones, etc., can determine the formation, management, and public communication of museums in virtual spaces through the material evidence of the real world, accessed through the museum. To consider how museums and communication in virtual spaces will be an important element in the process of people's experiences, museums must therefore strategically hire qualified teams that understand the different

languages of both museology and the web in order to effectively utilize such technological aspects as language programming and design the messages presented both audiovisually and textually. This reflection has already been raised by the Museum Sector Alliance (Mu.sa). As a result of observations and the demands of the pandemic, as well as the growing use of the virtual environment as a communication tool between the museum and its public, four new museum-professional profiles were identified: Digital Strategy Manager, Digital Collections Curator, Interactive Digital Experience Developer, and Online Community Manager (Mu.sa, 2020).

Final considerations

I note that the virtual experience can serve as a great tool for museum actions. The virtual emerges as another possibility for transformation of individuals from their relationship with museum objects, contributing to the expansion of objects' social function and serving as "a platform for the aspirations and needs of their communities and their territories" (ICOM-Brasil, 2020) which is one of the main actions highlighted by ICOM Brazil in its open letter to the Brazilian museum community.

One of the great challenges of museums in the 21st century will be to rethink the uses of virtuality in the post-quarantine period, and this challenge is part of the debate itself that involves thinking about the new definition of "museum" recently adopted by ICOM. I believe that together with the new definition, museum professionals should rethink and incorporate digital habits into museum spaces. Such an incorporation recognizes museums in digital spaces not as a distant promise or a source of untapped potential, but rather as a virtual space to build joint ideas. This increases digital efforts in the future after this period of extreme crisis with unprecedented digital activity measures. Budgets and strategies must respond to these findings, take advantage of current efforts, and enable investments in offerings, services, and infrastructure.

The pandemic has already caused profound changes in the way museums act. Attention to virtual media also requires new methods that must be considered for the future. For individuals to have a complete experience, there must be the possibility of democratizing this access. This involves not only the development of actions designed for the virtual environment, but also how the public will have access to this environment. Such thinking is part of the very discussion of decolonizing museological thinking, as suggested by Bruno Brulon Soares, when he invites us to propose critical thinking "to rethink museal practices in post-colonial regimes" (Soares, 2020). Such reflection suggests that virtuality and the uses of museums in the virtual environment should be deepened in the field of museology since this debate gained prominence during the pandemic and became an important path to be followed by the museological sector.

References

- Benjamin, W. (2012). “A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica.” In *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política, vol 1*. Brasiliense. Originally published as “Das kunstwerk im zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit (1935).
- Beiguelman, G. (2020, April). Atropelados pela pandemia, museus rastejam na internet. *Folha de São Paulo*, São Paulo.
- Bowen, J. (1999). Time for renovations: A survey of museum websites [Conference paper]. Archives & Museum Informatics, Pittsburgh, PA.
- Braga, G. C. (2003). Museus e público no Rio de Janeiro: Mapeando serviços e qualidade. In *Congresso Brasileiro De Sociologia, Campinas XI*, Campinas.
- Brulon, B. (2020). Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para repensar os museus. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, 28, 1–30. doi.org/10.1590/1982-02672020v28e1
- Cândido, M. M. D., Aida, G., & Martins, L. C. (2015). A experiência museal: Discutindo a relação dos museus com seus visitantes na contemporaneidade. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 4(7), 308–315. doi.org/10.26512/museologia.v4i7.16787
- Cury, M. X. (2006). Exposição – Concepção, montagem e avaliação. Annablume Editora.
- Dierking, L., & Falk, J. (1992). *The museum experience*. Washington DC: Howells House.
- ICOM-Brasil (2020). *Dados para navegar em meio às incertezas: Parte II - Resultados da pesquisa com públicos de museus*. www.icom.org.br/wp-content/uploads/2020/11/20201119_Tomara_ICOM_Ciclo2_FINAL.pdf
- Köptcke, L. S. (2003). Observar a experiência museal: Uma prática dialógica. *Caderno do Museu da Vida*, 5–21.
- Lavigne, N. (2020, April). Overdose de lives e museus virtuais causam cansaço e vertigem. *Folha de São Paulo*, São Paulo.
- Lévy, P. (2011). *O que é o virtual?* 2nd ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo : Editora 34.
- Malraux, A. (2006). *Le musée imaginaire*. Gallimard.
- Maroevic, I. (1986). Identity as a constituent part of museality. *ICOFOM Study Series 10*, 183–188.
- Museum Sector Alliance (Mu.sa) (2020). *Specialization Courses*. mooc.cti.gr/musa.html. Accessed Nov. 3, 2022.
- Network of European Museum Organisations. (2020). *Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe*. bitly.com/rywFxFwsw. Accessed Nov. 3, 2022.
- Padilha, R. C. (2018). *A representação do objeto museológico na época de sua reproduzibilidade digital*. [Unpublished doctoral dissertation]. Universidade Federal de Santa Catarina.
- Paterno, F., Mancini, C. (2000). Effective levels of adaptation to different types of users in interactive museum systems. *Journal of the American Society for Information Science* 51(1), 5–13. doi:10.1002/(sici)1097-4571(2000)51:13.3.co;2-j
- Reis, M. G. (2019). Patrimônio cultural Brasileiro na era digital: da digitalização de acervos à preservação participativa na internet. [Unpublished doctoral thesis]. Universidade Federal de Pelotas.
- Roque, M. I. (2010). Comunicação no museu. In Magalhães, A., Bezerra, R., Benchetrit, S. (Eds.), *Museus e comunicação: Exposição como objeto de estudo*, (pp. 46–68). Rio de Janeiro: Museus Histórico Nacional.
- Scheiner, T. C. M. (2004). Imagens do não-lugar: Comunicação e o patrimônio do futuro.

[Unpublished doctoral dissertation]. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Scheiner, T. C. M. (2013). Museu, museologia e a 'relação específica': considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal. *Ciência da Informação*, 42(3).

Walsh, P. (2000). The neon paintbrush: Seeing, technology, and the museum as a metaphor. *Journal of the American Society for Information Science* 51(1), 39–48.

Recuperar el patrimonio industrial: de fábrica a museo

María Susana Robledo

Museo Interactivo de Ciencia, Quito, Ecuador

Un museo que posee un vínculo activo con la ciencia es un verdadero museo vivo.

Roeland Paardekooper

Resumen

En el año 2006 se inició la puesta en valor de la ex-fábrica de tejidos y calzado La Industrial, ubicada en el tradicional barrio obrero de Chimbacalle, en el sur de Quito. El propósito fue convertir un predio en situación de abandono en el actual Museo Interactivo de Ciencia (MIC); durante el proceso de acondicionamiento se identificaron y rescataron bienes muebles de la ex-fábrica. En el presente trabajo se realiza un análisis de la problemática sobre el reconocimiento y conservación del patrimonio industrial, se detalla parte del proceso de rehabilitación de La Industrial, con la transformación de uno de sus pabellones de producción en museo de sitio, y se reflexiona sobre la importancia de la transformación en patrimonio industrial de la ex-fábrica.

Palabras claves: museo de ciencia, museo de sitio, patrimonio industrial, arquitectura, Ecuador

Abstract

Recovering industrial heritage: from factory to museum. In 2006, the former textile and footwear factory La Industrial, located in the traditional working class neighborhood of Chimbacalle in the south of Quito, began to be restored. The purpose was to convert an abandoned property into the current Interactive Museum of Science (MIC). During the process of refurbishment, movable assets of the former factory were identified and rescued. This paper analyzes the problems related to the recognition and conservation of industrial heritage, details part of the rehabilitation process of La Industrial – with the transformation of one of its production pavilions into a site museum – and reflects on the importance of the transformation of the former factory into industrial heritage.

Keywords: science museum, site museum, industrial heritage, architecture, Ecuador

El MIC (Museo Interactivo de Ciencia) se ubica en la Parroquia de Chimbacalle, al sur de Quito, capital de Ecuador. Como museo de ciencia, el objetivo del MIC es ofrecer un acercamiento lúdico y experimental para el público. Para ello, cuenta con seis exposiciones permanentes e interactivas: Guaguas, Ludión, Mente, Sala Quito, Sala Abierta Comunitaria y Museo de Sitio, además de dos espacios verdes: el Parque de la Ciencia y el Bosque Nativo; asimismo, ofrece exhibiciones temporales y programas educativos de vanguardia.

En el año 2006 comenzó el proceso de adecuación de la ex-fábrica de tejidos y calzado La Industrial como Museo de Ciencia y Tecnología y fue inaugurado en el año 2008 una vez acondicionadas las instalaciones del ex-predio fabril. En el actual Museo de Sitio se implementó el proyecto “Restauración y Repotenciación de la Ambientación y Elementos de Museo de Sitio en el Museo Interactivo de Ciencia”. El procedimiento de rescate de la arquitectura industrial original para convertirla en museo requirió planificar un espacio polifuncional que pudiera albergar actividades culturales.

De acuerdo a la definición de ICOM (1982), un museo de sitio tiene como objetivo salvaguardar y conservar los bienes culturales tangibles e intangibles *in situ* y velar por su integridad. Entre sus propósitos se encuentra preservar la memoria, ofreciendo el testimonio de un momento y lugar determinados, siendo su misión resguardar la integridad de los valores de los bienes a través de esfuerzos de conservación, sensibilización del público y educación. Se trata, por tanto, de una responsabilidad que debe compartirse por igual entre los profesionales, los visitantes y las comunidades locales (Hayashi y Bouchenaki, 2017).

El Museo de Sitio del MIC es un espacio destinado a proteger el patrimonio industrial heredado de la ex-fábrica La Industrial, donde en la actualidad se realizan recorridos mediados y actividades educativas que abordan la historia del movimiento obrero durante el siglo XX. La programación del museo se enfoca en la lucha por los derechos sociales y condiciones de trabajo, el desarrollo de la industria en Quito, la arquitectura industrial andina y la exhibición de una diversidad de máquinas utilizadas en la industria textil.

Tomando este caso de estudio, los objetivos del presente texto son: abordar los debates actuales sobre el patrimonio industrial, describir los orígenes y la importancia de la ex-fábrica La Industrial, detallar el proceso de transformación del Museo de Sitio, destacando los vínculos con la comunidad de la que es parte, y finalmente, analizar cómo su resignificación como patrimonio industrial en sus dimensiones culturales, históricas y arquitectónicas puede servir como ejemplo para esfuerzos similares de conservación del patrimonio industrial.

Origen y debates en torno al patrimonio industrial

El patrimonio industrial surge como campo de estudio en la década de los setenta en Inglaterra, dentro del campo más amplio del patrimonio cultural, destacándose su vinculación con la memoria colectiva y la identidad de las zonas industriales (Hinojosa García, 2019). La investigación del patrimonio industrial se encuentra entre las tendencias crecientes en arqueología, aumentando constantemente los sitios que solicitan ingresar en la Lista de Patrimonio de la UNESCO (Álvarez-Areces, 2008). La especialización en lo industrial se ocupa de lo producido por la técnica humana y se relaciona con disciplinas como la historia, sociología, geografía, arquitectura y antropología (Casado Galván, 2009). Al respecto, el Comité Internacional para la conservación y defensa del Patrimonio Industrial (TICCIH), fundado en 1973, define que:

El patrimonio industrial se compone de los restos de la cultura industrial que poseen un valor histórico, tecnológico, social, arquitectónico o científico. Estos restos consisten en edificios y maquinaria, talleres, molinos y fábricas, minas y sitios para procesar y refinar, almacenes y depósitos, lugares donde se genera, se transmite y se usa energía, medios de transporte y toda su infraestructura, así como los sitios donde se desarrollan las actividades sociales relacionadas con la industria, tales como la vivienda, el culto religioso o la educación (TICCIH, 2003).

Latinoamérica se caracteriza por un modelo de desarrollo primario-exportador (MPE) que desde la colonia ubicó a sus países como productores de materia prima. El desarrollo industrial de la región parte de la implementación de modelos definidos por la idea de “heterogeneidad estructural”, es decir, la compleja articulación de los modos de producción modernos y coloniales, así como de las alianzas de clase que ejercen el poder (Guillén, 2008).

Tales procesos históricos y económicos tienen sus derivaciones en la percepción del patrimonio industrial; siguiendo a Lopez y Bergomi (2022), “la preservación y documentación de nuestro patrimonio es el paso inicial para el rescate de nuestra cultura productiva” (p. 153). En este sentido, la historia del patrimonio industrial puede generar reflexiones sobre la organización social tanto material como inmaterial. Esta noción plural de patrimonio industrial sobrepasa una perspectiva monumental hacia una visión holística que asocie la vida de los trabajadores con sus prácticas y tradiciones y entienda la transformación geográfica como resultado de las grandes construcciones de donde han emergido modelos urbanos, viviendas obreras e infraestructura de las organizaciones industriales (Beltran Beltran, 2008).

Teniendo en cuenta estas definiciones, los desafíos del patrimonio industrial se relacionan con la rápida expansión de las ciudades hacia sus periferias, la renovación urbana y los esfuerzos por conservar la identidad local (Pizzi Kirschbaum, 2020). Esto deriva en los retos de su gestión, relacionados con probar su capacidad de integración y de generación de nuevas funcionalidades en barrios y comunidades que ya no son completamente obreros, atraviesan procesos de gentrificación (Lees, Slater y Elvin, 2010) o tienden a la resiliencia habitacional (Cañizares Ruiz, del Pozo y López Patiño, 2020).

Por lo tanto, si se quiere trabajar en favor del patrimonio industrial, es necesario generar estrategias de divulgación de su impronta cultural, histórica y educativa como testigos de las transformaciones de las sociedades modernas (Civera, 2001). En este sentido, Beltran Beltran (2008) destaca la importancia de “la promoción que se haga de esta categoría patrimonial, en la inclusión del tema en los discursos institucionales y en las legislaciones culturales de los países latinoamericanos” (p. 5). Asimismo, es preciso establecer parámetros adecuados de conservación y puesta en valor (Torres Bautista, 2000).

En resumen, la problemática del patrimonio industrial puede abordarse desde las dimensiones de significación para la identidad local y regional, la integración de nuevas lógicas habitacionales y de organización territorial, la gestión adecuada del patrimonio industrial como parte integral del patrimonio cultural, y finalmente, la generación de protocolos de intervención, protección y preservación.

Producción industrial textil en Quito

La importancia que tiene el Museo del Sitio del MIC para la identidad local y regional se relaciona a la historia del espacio donde se emplaza. El barrio Chimbacalle es considerado uno de los distritos urbanos más antiguos de la ciudad de Quito; ubicado al sur del centro histórico, su límite natural comienza cruzando el río Machángara (Espinosa, 2008).

Esta zona es importante en relación a los antecedentes del desarrollo textil en la región que se remontan al proceso de colonización que comenzó con el Imperio Inca y continuó, 50 años después, con el Imperio español. De acuerdo con las indagaciones previas realizadas desde la Unidad de Investigación de la FMC (Fundación Museos de la Ciudad) bajo la dirección de Nicolás Cuvi, la historia de la producción textil en las sierras Andinas inicia en la época precolombina con el desarrollo de técnicas de telar artesanal, la imposición del uso de algodón, la introducción de la llama como fuente de fibra textil y la reorganización de un sistema de producción integrado al *Tahuantinsuyo*¹ (Imperio Inca).

La fundación de la Real Audiencia de Quito incentivó la producción textil para abastecer a Europa y Latinoamérica bajo un sistema de producción de mercancías de enclave. La producción de telas propició que Quito, un territorio sin minerales para explotación,

¹ Designación propia del Imperio Inca, consolidado territorialmente (militar, organizativa, económica y culturalmente) entre los siglos XV y XVI sobre los territorios que se extienden desde el centro de Ecuador hasta el norte de Argentina. Su capital fue la ciudad de Cuzco, en el actual Perú (Klauer, 2000).

ingresara en el circuito de la plata de Potosí. El control ejercido sobre la forma de producción redujo el trabajo artesanal progresivamente en los años subsiguientes, marcando el paso de la creación artesanal a la producción industrial (Büschges, 1995; FLACSO-MIPRO, 2010; Cuvi, 2011).

Entre 1840 y 1870 sobrevino un primer intento de modernización y la inversión en hiladoras y otras herramientas se equilibró con la utilización de la mano de obra indígena (Cuvi, 2011). La construcción de la terminal del ferrocarril en 1908 la consolidó como zona de arribo de materias primas desde diferentes puntos del país (Grijalva, 2018). Se asentaron molinos harineros y fábricas textiles atraídas por las facilidades de transporte y la cercanía con el río Machángara como fuente de agua, generando una intensa dinámica social y económica en todo el sector. Este desarrollo industrial implicó gran demanda de mano de obra, tanto que en las siguientes décadas; el sur de la ciudad, particularmente el barrio de Chimbacalle, se fortaleció como sector proletario y polo de desarrollo industrial (Espinosa, 2008; Torres Dávila, 2020). En palabras de Goetschel (1992), fue un “momento de tránsito de una sociedad tradicional, de tipo patriarcal, en el que imperaba un sistema de castas a una sociedad más moderna” (p. 319) donde se conformó una clase obrera, muchos de ellos parte de las etnias indígenas de Ecuador. Así, Chimbacalle se integró a un Quito que comenzó a organizar su territorialidad en base a la pertenencia de clase y los espacios de producción (López Romero, 2014; Bustamante y Herrero Olarte, 2017).

La mayor parte de la industria textil fue controlada por la minoría terrateniente serrana hasta los años sesenta: “los industriales textiles tienen un mayor *status* entre la élite de la Sierra que los otros grupos industriales. Las dos más grandes corporaciones son controladas por familias terratenientes bien establecidas” (Hanson, 1971, p. 113, en Ospina, 2020). Las condiciones de trabajo en las fábricas fueron de intensa explotación humana, atravesadas por los cambios en los procesos de producción de lo artesanal a lo industrial que generaron una alta demanda de mano de obra, favoreciendo procesos de migración interna y un tema aún poco investigado: la incorporación de las mujeres al trabajo industrial, y con ello, a la vida pública (Chica Pillajo, 2018).

De acuerdo con Cuvi (2011), el espacio donde se emplaza el MIC y donde se ubica su Museo de Sitio tiene su origen en 1923 cuando la Sociedad de Crédito Internacional adquirió varios terrenos en Chimbacalle. Para 1933, La Industrial ya contaba con una fábrica de calzado y de elaboración de puertas y ventanas. Entre 1933 y 1935, se construyeron las instalaciones de la fábrica de tejidos. Hacia 1941, en La Industrial funcionaban 253 telares; una década después, se contaban más de mil obreros y obreras, cuyas condiciones de trabajo fueron muy precarias, caracterizadas por el aislamiento entre sectores, calor, ruido extremo y la ausencia de derechos laborales. Como respuesta, dadas estas circunstancias en todas las fábricas, se formaron sindicatos que impulsaron huelgas, y poco a poco, mediante acuerdos plasmados en “Códigos de trabajo”, mejoraron levemente la labor fabril (Cuvi, 2011; Chica Pillajo, 2018).

En 1967, luego de largas décadas de producción textil y luchas obreras por derechos laborales y ante el incumplimiento de pago al Seguro del Estado, La Industrial fue adjudicada por remate a la Caja del mismo Seguro de Ecuador. En este momento, los obreros y obreras se organizaron para formar una cooperativa de trabajo textil, pero la baja en las ventas, así como administraciones desatinadas, generaron su quiebre y cierre definitivo en 1999. Luego, el municipio de Quito expropió el inmueble que pasó al abandono, solo la zona norte se ocupó como reformatorio para menores (Cuvi, 2011). Pero no solo La Industrial quebró; a fines del siglo XX y principios del XXI, las crisis económicas y los cambios en el sistema de producción generaron que toda la vida industrial del barrio se truncara, cerrando así un ciclo de casi cien años de trabajo y cultura obrera (Guillén, 2021; Oleas Montalvo, 2017).

La planificación del Museo de Sitio MIC

En el año 2004, el Plan Equinoccio 2025 del municipio de Quito incluyó, entre diferentes proyectos, el Plan Especial Chimbacalle (Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2002), cuyo objetivo recalca la necesidad de generar un ordenamiento territorial y un proceso de renovación urbana en todo el sector. La recuperación del amplio patrimonio industrial de la zona implicó un trabajo de consulta con vecinos y vecinas, buscando la mejor forma de generar una puesta en valor de los edificios y sus alrededores. Entre ellos destacan la fábrica de tejidos La Internacional (1922), actual Colegio Quito; la fábrica de tejidos Palacios (1890), ahora terrenos fragmentados y utilizados en diferentes proyectos; la fábrica de fósforos; el Retén Policial Sur; la fábrica Molinos Royal (1921), hoy por hoy cerrada; la fábrica de sombreros Yanapi, en funcionamiento; el Teatro México, restaurado y en funcionamiento, así como la ex-aduana y algunos hoteles, ahora transformados en viviendas. Se recuperó la Estación del Ferrocarril (1908), actualmente cerrada; la antigua iglesia, conocida como Santuario de la Divina Misericordia; el parque barrial; el ex-comedor obrero (1938), cedido a la Asociación de Personas Sordomudas de Pichincha (APSOPP), y se mejoró la imagen urbana del barrio con nuevos alumbrados, espacios verdes y arreglo de aceras (Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2002).

En el predio del actual MIC existen dos importantes edificaciones: la ex-fábrica de puertas Lanford, en este momento ConQuito (organización sin fines de lucro, que fomenta la productividad y el desarrollo socioeconómico) y el MIC. A través del Plan Especial Chimbacalle (Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2002), “ambas entraron en los procesos de puesta en valor de la zona, se intervino en su infraestructura y se les asignó lineamientos culturales” (Cárdenas, comunicación personal, 30 de octubre de 2022).²

Mediante la resolución C0688 (2006), el municipio del Distrito Metropolitano de Quito (DMQ) encargó la gestión administrativa, financiera y técnica del proyecto Museo de Ciencia y Tecnología (MIC) a la Fundación Museos de la Ciudad (FMC). Lo que hoy se puede observar, es resultado del trabajo de recuperación arquitectónica y ambiental que estuvo a cargo de otras dos instituciones municipales: el Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural (FONSAL), hoy conocido como Instituto Metropolitano de Patrimonio (IMP), y la desaparecida Corporación Vida para Quito, dedicada a implementar planes de sustentabilidad ambiental en el espacio público (Cárdenas, comunicación personal, 30 de octubre de 2022).

Cuando el FONSAL se hizo cargo de La Industrial, encontró entre los bienes muebles, telares, tanques, urdidoras, hiladoras, cañerías, calderas, variadoras, motores eléctricos, etc. Estos vestigios fueron restaurados y se encuentran mayormente en la sala permanente Museo de Sitio (Figura 1), aunque en todo el predio del MIC se hallan maquinarias como calderas o tejedoras, ahora establecidas como recursos museográficos.

En Quito, el diseño industrial de fines del siglo XIX y mediados del XX respondió a las necesidades de los socios capitalistas. Por ello, las fábricas fueron ubicadas fuera del perímetro de la ciudad, pero cerca de los medios de transporte (ferrocarril para entrada de materia prima y salida de mercancía y transporte urbano para el personal) y contiguas a los cauces de agua (en este caso el río Machángara). Además, se debía tener en cuenta el relieve montañoso de Quito, el clima frío de altura (2850 msnm) y las posibilidades de actividad sísmica, muy común en la región Andina. El Museo de Sitio es un ejemplo de arquitectura de estilo republicano (1830-1930), pero fue construido con materiales utilizados desde la época colonial, con la ventilación y la iluminación desde el techo y no desde los laterales (Cárdenas, comunicación personal, 30 de octubre de 2022).

² Franklin Cárdenas. Director de Ejecución de Proyectos Patrimoniales del IMP. Responsable de la implementación del proyecto de revalorización arquitectónica del MIC.



Figura 1. Sala Permanente Museo de Sitio MIC, máquinas de hilados. © Archivos de la Fundación Museos de la Ciudad

A principios del siglo XXI, una de las tendencias arquitectónicas urbanas fue el rescate de antiguas edificaciones patrimoniales que, una vez restauradas, permitieron descubrir características estructurales originales, pero con renovados usos (Betancourt, 2006). En Chimbacalle, esta propensión permitió que se generaran nuevas formas de habitar los espacios después de la crisis económica en la década de los noventa y de los cambios legales en el uso de suelo (de industrial a residencial).

El diseño del MIC se ejecutó acorde a la biografía del edificio: se utilizaron técnicas y materiales conformes tanto a la historia fabril del edificio como a su nueva funcionalidad como espacio cultural y se recobraron áreas verdes, conservando taludes, vegetación y especies nativas (Cárdenas, comunicación personal, 30 de octubre de 2022). El MIC abrió al público sus tres primeras salas el 18 de diciembre de 2008. En 2011 se readecuó el Museo de Sitio con la perspectiva de un escenario de película industrial, y por último, el 15 de febrero de 2018 se presentó la última restauración y repotenciación de la ambientación.

Para su recuperación, se trabajó tres años en la remodelación de uno de los galpones de la fábrica donde originalmente se realizaba el trabajo de hilado. En este proceso, se contó con instancias de diálogo entre autoridades, investigadores y la comunidad local, así como con contratistas que realizaron un mantenimiento correctivo y preventivo, limpieza y rediseño del pabellón destinado a museo de sitio. Además, un lote de los elementos encontrados, entre ellos madera de reciclaje, contenedores metálicos, costales, cilindros, carretes y ovilladoras, fueron donados al Museo de la Fábrica Textil de Atuntaqui con el objetivo de ser utilizados museológica y museográficamente.

Tal como sostiene Paardekooper (2020), los museos de sitio pueden ofrecer una interesante experiencia sobre antiguos oficios y un reconocimiento de materiales y herramientas que ya no se utilizan en el presente; justamente por eso, son excelentes laboratorios para la ciencia. Los profesionales que asumieron tal tarea encontraron un edificio ocupado con una gran cantidad de máquinas deshuesadas en un estado muy deteriorado; algunas partes de las mismas fueron vendidas como repuestos a otras fábricas y otras como hierro viejo: “la imagen de entrar a ese lugar y la sensación de estar en la fábrica fue muy fuerte y



Figura 2. Museo de Sitio MIC, detalle de la ubicación de las maquinas en el ex espacio de hilado. © Archivos de la Fundación Museos de la Ciudad

maravillosa” (Herrera, comunicación personal, 5 de agosto de 2022).³³ Ante tal escenario, desde un primer momento, el equipo a cargo de gestión técnica visualizó el potencial de Museo de Sitio como un espacio de educación no formal que aborde la historia obrera y textil del Quito del siglo pasado y la tecnología utilizada desde un enfoque pluridisciplinar.

Actualmente, el Museo de Sitio contiene aproximadamente ciento un máquinas entre herramientas y equipos textiles ubicados en uno de los espacios de trabajo que fueron ocupados entre 1935 y 1999 (Figura 2). El Museo de Sitio interpela desde varias perspectivas; desde un primer momento se pensó en mostrar el concepto de transmisión de energía con la transformación de una energía lineal a una circular y viceversa. Esto fue un tema de atención museística y demostró que se puede enseñar y aprender cómo las máquinas utilizan la energía mecánica desde la física como disciplina del saber y cómo su desarrollo fue fundamental para el proceso industrial; por eso fue importante y coherente contemplar el Museo de Sitio en el contexto de la creación de un museo orientado a la educación no formal de la ciencia.

Un segundo foco de atención es la historia del barrio y la importancia de la fábrica para el desarrollo industrial del Ecuador, es decir, la trama histórica local y nacional. En este marco, la integración de la memoria y del paisaje turístico y cultural de Chimbacalle en el museo de sitio “contextualiza los objetos y desempeña un papel esencial en su salvaguardia y conservación garantizando la integridad de los bienes culturales, tangibles e intangibles” (Meunier y Poirier-Vannier, 2017, p. 305), pero es necesario sensibilizar a los visitantes de su importancia. Por ello, en este espacio prevalece el proceso de transmisión de sensaciones que acentúan las experiencias humanas del pasado y los aprendizajes que quedaron. Al rescatar e incluir la historia de las luchas obreras, se puede efectuar una mirada crítica sobre las condiciones de trabajo y la explotación que se vivió en el mismo espacio que hoy en día se presenta desde una mirada museística.

3 Rocío Herrera, primera Coordinadora del Museo Interactivo de Ciencia (2006-2012).

De acuerdo con Meunier y Poirier-Vannier (2017), “la exposición, considerada como productora de conocimientos, es parte de un sistema de comunicación destinado a facilitar la apropiación de los mismos” (p. 307). En este sentido, la exhibición tuvo el objetivo de generar percepciones, emociones y la comprensión de las condiciones de trabajo en la ex-fábrica y los contenidos científicos asociados a la producción textil. Uno de los principales desafíos fue reflejar la realidad de las condiciones de trabajo de la clase obrera textil quiteña a través de guiones museológicos que lograran transmitir el conocimiento histórico recopilado. Entendiendo que “al elegir el modo de preservar los testimonios del pasado hay que tener en cuenta no sólo el costo, sino también el objetivo” (Doumas, 1998, p. 8), el trabajo de acondicionamiento para emplazar el Museo de Sitio se realizó considerando la necesidad de conservar su carácter histórico.

En razón de los objetivos educativos, la reconstrucción *in situ* permite experimentar las dimensiones del edificio original, tanto estructurales como culturales. El enfoque es temático; el estilo museográfico se basa en la exposición de maquinaria e información técnica e histórica donde los objetos cumplen el rol de ser testimonios del pasado; el tipo de exposición es didáctica, complementada con una escenografía que remite a un estilo industrial mediante el uso de la luz y la distribución de los elementos en el espacio, con una adecuación que ha puesto especial atención en preservar la arquitectura original. El marco de interpretación se basó en describir el funcionamiento de las máquinas, así como las condiciones laborales de la industria textil, a partir de la recopilación de información desde fuentes primarias y secundarias.

Esto es posible dado que existe un diálogo entre los elementos expuestos que generan una mirada al pasado y permiten que aflore una reflexión sobre las condiciones sociales y la dimensión colectiva de la experiencia obrera y la necesidad de emancipación que expresaron los obreros y obreras mediante reclamos y huelgas. Al establecer el Museo de Sitio, la intención fue “que se sienta el espíritu y la sensación de trabajar en esa fábrica, se buscaba recrear un espacio de sensaciones, muy de los sentidos, sin intervenciones grandes, que las personas entren allí y tengan la sensación de la luz, del frío, del sonido y que puedan apreciar y poner en valor las máquinas y sus piezas” (Herrera, comunicación personal, 5 de agosto de 2022).

Para conseguir este fin, se contrató al diseñador de producción Roberto Frisone, quien creó un espacio similar a un escenario de película donde el visitante se transforma en protagonista. Los hilos de los telares fueron reconstruidos con cintas de acero y resaltados mediante la iluminación (Figura 3). Se instalaron sensores de movimiento que activan grabaciones con voces y reproducciones de los sonidos de los obreros cuando iniciaba su turno de trabajo; esta instalación sonora fue generada en tiempo real con una fuerte resonancia. Además, se puede percibir el típico olor a grasa de las máquinas; una escasa luz termina de generar la atmósfera buscada: un paisaje sonoro fabril.

En el entorno se montaron vitrinas con piezas que fueron revalorizadas, vestigios restaurados de componentes mecánicos y recortes de revistas de época. Al final de la sala se instalaron paneles que forman una reja que originalmente separaba la fábrica de las áreas administrativas. Conceptualmente, la idea fue recrear una sala con elementos como teléfonos y máquinas de escribir, aclarando que los administrativos no se mezclaban con los obreros.

El último espacio creado fue una sala con testimonios en vídeo de las personas que trabajaron en la fábrica; esto le confiere al Museo de Sitio un aspecto humano, trayendo al presente a quienes pasaron veinte o treinta años trabajando en este espacio. La idea fue destacar el lado vivo, es decir, cómo funcionaba y qué pasaba a nivel laboral con ese grupo de trabajadores.

Desde el momento de la planificación del Museo de Sitio, se ha realizado la reconstrucción de las biografías de ex-trabajadores. Actualmente se trabaja en nuevos enfoques, entre ellos, la perspectiva de género en el trabajo fabril, reconociendo que las mujeres obreras



Figura 3. Instalación lumínica Museo de Sitio MIC, sistema de luces en el espacio de hilado. © Archivos de la Fundación Museos de la Ciudad

ecuatorianas han sido una parte importante del devenir histórico. Además, ante la actual problemática socioambiental, el Museo de Sitio se presenta como un escenario para abordar los desafíos de la industria textil y las nuevas tecnologías de innovación en materiales.

Según Hachlili (1998), existen una serie de dimensiones que deben exponerse en un museo de sitio, tales como “aspectos sociales, económicos y políticos, la historia del patrimonio y sus raíces” (p. 6). Es así que se identificó una continuidad en la problemática de las relaciones de producción, incorporando herramientas educativas que permiten reflexionar sobre la importancia del patrimonio industrial como parte integral de la lucha por derechos laborales. Además, el contexto latinoamericano permite analizar las relaciones que se entreteñían desde la transversalidad de clase social, etnia y género. En este sentido, es importante reconocer el trabajo de co-investigación con la comunidad, cuyos integrantes han aportado valiosos testimonios que permitieron conocer más sobre las condiciones de trabajo en “La Industrial” durante el siglo pasado.

Desde la inauguración del Museo de Sitio, se han afirmado relaciones de mutuo reconocimiento entre el Museo y la comunidad. Por ejemplo, en 2017, el museo de sitio se incorporó a la “Noche de las Antorchas”, un recorrido cultural y turístico por los espacios icónicos del pasado obrero de Chimbacalle. El Museo de Sitio permite que el MIC forme parte de los relatos barriales. El acondicionamiento realizado sobre la arquitectura original y los protocolos de preservación de los bienes muebles son fundamentales para mantener la continuidad de los relatos biográficos de vecinos y vecinas.

Cultura y patrimonio a través del Museo de Sitio

Al momento de arribar a la fábrica cerrada y en proceso de deterioro, el FONSAL emprendió la restauración, conservando la mayor cantidad de elementos originales y reemplazando solo lo necesario. Se mantuvieron los pisos y la mampostería, aprovechando que, a diferencia de otras fábricas del sector, La Industrial se encontraba en un muy buen estado: “mantener estas características permite que la gente entienda el porqué de la arquitectura local, de estas naves tan grandes con unas columnas de madera a una altura diferente a lo que podría pensarse” (Cárdenas, comunicación personal, 30 de octubre de 2022). De esta forma, se reconoce la importancia de estos bienes como parte del patrimonio cultural de la ciudad.

La arquitectura es una producción social moldeada que da forma a las relaciones sociales (Lefebvre, 1991) donde la generación de una interacción entre lo material y lo histórico es el nexo que permite generar un vínculo educativo. Según esta definición, la idea de transformar una fábrica abandonada en museo para conservar su patrimonio industrial es parte de un proyecto más amplio de vinculación del desarrollo urbano municipal que busca mejorar las condiciones habitacionales de la comunidad.

Desde la gestión municipal, concebir un plan de rehabilitación urbana fue un desafío, puesto que las fábricas abandonadas generaban cierto recelo por parte de algunos vecinos que temían el avance de los negocios inmobiliarios en la zona o que su descuido facilitase la inseguridad. Por ello, el trabajo con la comunidad fue muy importante para viabilizar sus inquietudes e intereses y facilitar su participación en la planificación territorial. Desde un inicio, se buscó tener una conexión con el barrio, planteando estrategias para que el tejido sociocultural (grupos de pertenencia, organizaciones sociales, ONGs, etc.) y las memorias familiares e históricas aún latentes, se integraran a este proyecto de renovación arquitectónica.

La transformación de los remanentes de modos de producción de los siglos pasados como bodegas, fábricas, rieles, estaciones de tren y cuanto elemento refiera al proceso de industrialización, implica asumir los retos que tienen este tipo de lugares; uno de los primeros es considerarlos patrimonio y no espacios improductivos. En este desafío de cambio de perspectiva, tanto la gestión (económica y cultural), como la implementación de un conjunto de conocimientos científicos que le sean propios, es parte de las cuestiones que están en construcción.

Entrar al Museo de Sitio es observar, escuchar y conocer la historia de un barrio, las reivindicaciones de la clase trabajadora que lo conformó y habitó, y en un contexto más amplio, las transformaciones de las formas de trabajo de lo artesanal a lo industrial se expresan en los artefactos expuestos que fueron parte de la maquinaria viva de La Industrial. El proyecto de restauración redujo los conflictos entre barrio y municipio, los sentimientos de inseguridad que generaba la estructura abandonada y la sensación de convivir con un espacio, que, si bien pertenece a la memoria colectiva, no se encontraba integrado a las dinámicas del barrio.

Conclusiones

El presente trabajo propuso abordar los retos en torno al patrimonio industrial, en particular en Latinoamérica, y detallar los orígenes y la importancia de la ex-fábrica La Industrial y su posterior transformación en Museo de Sitio, destacando la importancia de este caso para los debates sobre el patrimonio industrial.

La reflexión en torno a estos ejes en un contexto latinoamericano requiere de una mirada particular que aborde las necesidades particulares de cada región. Éstas se pueden trabajar integrando herramientas y recursos para generar nuevas formas de conexión con el entorno, reconociendo o creando una comunidad de pertenencia y desarrollando estrategias de

comunicación efectivas que puedan transmitir e integrar a la ciudadanía en las nuevas funcionalidades ofrecidas (sean museos, paseos, centros de arte, etc.). Esta labor debe realizarse con el propósito de que estos sitios se vuelvan económicamente sustentables, y no dependa su continuidad de fondos externos, o por lo menos reducir este aspecto. En definitiva, hay que integrar los nuevos proyectos urbanos de renovación arquitectónica al tejido sociocultural para que se sumen a las redes culturales.

En este sentido, el patrimonio industrial permite involucrar numerosas dimensiones de interpretación de la realidad. El caso del Museo de sitio del MIC puede leerse como un ejemplo a seguir para otros espacios en situación similar, tanto a nivel local como regional, e incluso internacional, puesto que los retos y desafíos planteados se pueden solventar con estrategias comunitarias, conocimientos técnicos de restauración y conservación y voluntad política.

Las políticas de reconocimiento y conservación del patrimonio industrial generan beneficios en las comunidades que poseen estos espacios. Si bien, como disciplina en construcción, la arqueología industrial tiene sus retos, queda demostrado que la colaboración interdisciplinaria y comunitaria es fundamental para avanzar en la recuperación de espacios obsoletos para que cumplan nuevos roles en contextos urbanos amigables para sus residentes.

El caso de La Industrial demuestra que las decisiones que se toman desde el Estado (en este caso a nivel municipal) son fundamentales, puesto que concebir un espacio cultural antes que un negocio inmobiliario u otro destino, es determinante para el crecimiento del patrimonio industrial, histórico y cultural. Este caso también demuestra el enriquecimiento del capital social, sobre todo considerando que el patrimonio industrial del MIC se inserta en un contexto mundial de auge de los museos de sitio de tecnología e industria.

Referencias

- Álvarez-Areces, M. A. (2008). Patrimonio industrial: Un futuro para el pasado desde la visión europea. *Apuntes: Revista de Estudios sobre Patrimonio Cultural - Journal of Cultural Heritage Studies*, 21(1), 6–25.
- Beltran Beltran, L. C. (2008). Editorial: El patrimonio industrial y los retos para su preservación. *Apuntes: Revista De Estudios sobre Patrimonio Cultural*, 21(1). revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/article/view/8962
- Betancourt, Andrade J. E. (2006). *Reciclaje: nuevos usos para espacios existentes: caso: Centro cultural para jóvenes* [Tesis de licenciatura]. Universidad San Francisco de Quito. repositorio.usfq.edu.ec/handle/23000/454
- Büschges, C. (1995). Crisis y Reestructuración. La industria textil de la Real Audiencia de Quito al final del período colonial. *Anuario De Estudios Americanos*, 52(2), 75–98. doi.org/10.3989/aeamer.1995.v52.i2.449
- Bustamente Patiño, B. y Herrero Olarte, S. (2017). La clase dominante como determinante de la forma de Quito. *Bitácora Urbano Territorial*, 27(3), 81–90. doi.org/10.15446/bitacora.v27n3.55932
- Cañizares Ruiz, M. C., Benito del Pozo, P. y López Patiño, G. (2020). El patrimonio industrial en el contexto de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) y la resiliencia territorial: de la teoría a la práctica. *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 40(2), 323–344. doi.org/10.5209/aguc.72977
- Casado Galván, I. (2009). La arqueología industrial: una investigación multidisciplinar. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*.
- Chica Pillajo, C. V. (2018). *La industria textil en el Ecuador, relaciones laborales y organización interna de trabajo* [Tesis de licenciatura]. Pontificia Universidad Católica Del Ecuador. repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/14580

- Civera, I. (2001). La investigación sobre el Patrimonio Industrial. Una revisión bibliográfica. *Transportes, Servicios y Telecomunicaciones*, 1, 169–186.
- Cuvi, N. (2011). Auge y decadencia de la fábrica de hilados y tejidos de algodón La Industrial, 1935–1999. *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, 1(33), 63–95. doi.org/10.29078/rp.v1i33.96
- Distrito Metropolitano de Quito. (2006). *Resolución C0688*. www7.quito.gob.ec/mdmq_ordenanzas/Resoluciones%20de%20Concejo/
- Doumas, C. (1998). Excavación e intervenciones de urgencia: qué hay que conservar y por qué hay que hacerlo. *MUSEUM Internacional, Sitios arqueológicos y museos de sitio*, (50)2, 6–9. unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000112397_spa
- Espinosa, A. M. (2008). *Chimbacalle, memoria histórica y colectiva*. Distrito Metropolitano de Quito. Quito, Ecuador.
- FLACSO-MIPRO. (2010). *Boletín mensual de análisis sectorial de MIPYMES: Sector Confecciones*. www.flacso.edu.ec/portal/pnTep/PageMaster/jf8ezid3rcd8r0yv0c3e9ad6f7fgck.pdf
- Goetschel, A. M. (1992). Hegemonía y sociedad (Quito: 1930–1950). En E. Kingman Garcés (Ed.) *Ciudades de los Andes. Visión histórica y contemporánea* (pp. 319–347). Quito: Centro de Investigaciones CIUDAD. biblio.flacsoandes.edu.ec/shared/biblio_view.php?bibid=5714&tab=opac
- Grijalva, W. M. (2018). *Ferrocarril y modernización en Quito: Un cambio dramático entre 1905 y 1922*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6539/1/SM240-Mi%C3%B1o-Ferrocarril.pdf
- Guillén, A. (2008). Modelos de desarrollo y estrategias alternativas en América Latina. *Centro Internacional Celso Furtado de Políticas para o Desenvolvimento*, 1–36. www.centrocelsofurtado.org.br/arquivos/image/201108311505340.A_GUILLEN3.pdf
- Guillén C. C. (2021). Historia de la Industria en Ecuador 1920–2020. *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, 205, 2–42. academiahistoria.org.ec/index.php/boletinesANHE/article/view/198/390
- Hachlili, R. (1998). Una cuestión de interpretación. *MUSEUM Internacional. Sitios arqueológicos y museos de sitio*, 50(2), 4–5. unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000112397_spa
- Hayashi, N. y Bouchenaki, M. (2017). Sitios y museos. Un pacto para el patrimonio y la diversidad. *Patrimonios y Museos*, 83, 8–14. unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000248235_spa/PDF/248235spa.pdf.multi
- Hinojosa García, A. (2019). Arqueología industrial y el patrimonio industrial. *Trayectorias*, 21(48), 102–122. trayectorias.uanl.mx/public/anteriores/48/pdf/5.pdf
- ICOM. (1982). *Musées de site archéologique*. unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000049189
- Klauer, A. (2000). *Tabuantinsuyo: El cóndor herido de muerte*. Alfonso Klauer. www.eumed.net/libros-gratis/2005/ak3/108.pdf
- Lees, L., Slater T. y Elvin, W. (2010). Aburguesamiento de barrios centrales, un proceso en expansión y mutación. *Economía, Sociedad y Territorio*, 10(34), 835–846. www.scielo.org.mx/pdf/est/v10n34/v10n34a10.pdf
- Lefebvre, H. (1991). *La producción social del espacio*. Oxford: Blackwell. istoriamundial.files.wordpress.com/2016/06/henri-lefebvre-la-produccion-del-espacio.pdf
- Lopez, C. A. y Bergomi, P. (2022). El valor del Patrimonio Industrial Latinoamericano. *Actas de Diseño*, 39, 152–155. dspace.palermo.edu/ojs/index.php/actas/article/view/5687/8534

- López Romero, F. (2014). *La participación de los artesanos quiteños en la política ecuatoriana entre 1929 y 1933*. [Tesis de máster]. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/4090
- Meunier, A. y Poirier-Vannier, E. (2017). La exposición en los museos de sitio como herramienta de sensibilización al patrimonio arqueológico. *Estudios Pedagógicos*, 43(4), 305–318. [dx.doi.org/10.4067/S0718-07052017000400016](https://doi.org/10.4067/S0718-07052017000400016)
- Municipio del Distrito Metropolitano de Quito (MDQ); Dirección Metropolitana de Territorio y Vivienda. (2002). *Plan Especial Chimbacalle*. biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/126800-opac
- Municipio del Distrito Metropolitano de Quito (MDQ). (2004). *Plan Equinoccio 21, Quito hacia el 2025*. Recuperado el [fecha] de www.quitohonesto.gob.ec/images/LOTAIP/2011/s/planequinoccio.pdf
- Oleas Montalvo, J. (2017). Ecuador 1980–1990: crisis, ajuste y cambio de régimen de desarrollo. *América Latina en la Historia Económica*, 24(1), 210–242. doi.org/10.18232/alhe.v24i1.724
- Ospina Peralta, P. (2020). *La aleación inestable. Origen y consolidación de un Estado transformista: Ecuador, 1920–1960*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/7427
- Paardekooper, R. (2020). The story of your site: archaeological site museums and archaeological open-air museums. *EXARC Journal*, 4. exarc.net/ark:/88735/10540
- Pizzi Kirschbaum, M. (2020). Patrimonio e industria: Génesis del paisaje cultural de la ciudad latinoamericana del siglo XX: una necesaria regeneración. *Anales de Investigación en Arquitectura*, 1(1), 61–70. doi.org/10.18861/ania.2011.1.1.3049
- The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage (TICCIH). (2003). *Carta de Nizhny Tagil sobre el Patrimonio Industrial*. ticcih.org/wp-content/uploads/2013/04/NTagilSpanish.pdf
- Torres Bautista, M. (2000). La valorización del patrimonio cultural. El caso del patrimonio industrial en América Latina. En N. Böttcher y B. Hausberger (Eds.) *Dinero y negocios en la historia de América Latina: veinte ensayos dedicados a Reinhard Liehr*. (pp. 517–530). Iberoamericana. publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00001618
- Torres Dávila, V. H. (2020). *Hegemonías y subalteridades urbanas: la configuración metropolitana de Quito*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Editorial Abya-Yala doi.org/10.7476/9789978105757.0007

Politicized aesthetics: Questioning the neutrality of museum architecture and exhibition design

Francesca Liuni

Rhode Island School of Design, Providence, RI, USA

Abstract

Despite three decades of postcolonial critique and repatriations, most collections of displaced cultural objects are still hosted in the controversial architectural spaces of Western museums whose design shifts from an allegedly neutral ‘white cube’ to questionable forms of recontextualization. The contradiction between exhibited cultural objects and gallery space is primarily embodied by the history of the host buildings, and in this setting, the Western aesthetics of architecture and exhibition design practices embed a subtle form of neo-colonization reinforced by the rhetoric of the impossibility of repatriation. Through a critical review, this paper discusses the equivocal use of both ‘neutral’ aesthetics and recontextualized spaces for displaying African art/artifacts in Western museums. I offer not a solution but a set of derived principles through which we can start a conversation on decolonized design practices. If aesthetics are by-products of a specific cultural, political, and socio-economic context, how could the hosting architectural space respond to the aesthetics of cultural objects – if a response is even possible.

Keywords: decolonization, design aesthetics, cultural objects, Modernism

Résumé

Esthétique politisée : Interroger la neutralité de l’architecture des musées et de la conception des expositions. Malgré trois décennies de critiques et de rapatriements postcoloniaux, la plupart des collections d’objets culturels déplacés sont toujours hébergées dans les espaces architecturaux controversés des musées occidentaux, dont le design passe d’un “cube blanc” prétendument neutre à des formes douteuses de recontextualisation. La contradiction entre les objets culturels exposés et l’espace de la galerie est principalement incarnée par l’histoire des bâtiments d’accueil et, dans ce contexte, l’esthétique occidentale de l’architecture et les pratiques de conception des expositions intègrent une forme subtile de néo-colonisation renforcée par la rhétorique de l’impossibilité du rapatriement. À travers un examen critique, cet article traite de l’utilisation équivoque d’une esthétique “neutre” et d’espaces recontextualisés pour l’exposition d’art et d’artefacts africains dans les musées occidentaux. Je ne propose pas de solution, mais un ensemble de principes dérivés à travers lesquels nous pouvons entamer une conversation sur les pratiques de conception décolonisées. Si l’esthétique est un sous-produit d’un contexte culturel, politique et socio-économique spécifique, comment l’espace architectural d’accueil pourrait-il répondre à l’esthétique des objets culturels - si tant est qu’une réponse soit possible.

Mots clé : décolonisation, esthétique du design, objets culturels, modernisme

“The museum represents the absence of a place” (Maleuvre, 1999, p. 74). Didier Maleuvre’s statement entails a twofold critique of museums. On one hand, the “place” that is absent is a result of the loss of context that follows the displacement of objects from their original environment to the gallery display. In *Museums Memories*, Maleuvre (1999) claims that museums endanger the cultural authenticity of artworks and artifacts by reducing them to simple items to be gawked at, reinforcing what he defines as the historical caesura of the work of art. On the other end, the museum minimalist space is the *locus amoenus* for the achievement of this historical caesura because the “absence of place” is also embodied by the architectural aesthetics of galleries and museums which often visually contradict the aesthetics of the displayed and displaced objects through either a Eurocentric Neoclassical setting or a Modernist – then Minimalist – one. In this alienating setting the contrast of aesthetics (objects vs space) becomes particularly problematic when the artifact or artwork exhibited does not belong to the cultural, social, political, and economical context in which it is displayed, as is the case of most non-Western artworks or artifacts exhibited in Western museums.

In this paper, I will begin by recalling a series of relevant contributions to the debate on museum design strategies and its ideological and political implications; then, centering on African art/artifacts exhibited in Western museums, I will analyze a series of case studies to question the effectiveness of both “neutral” exhibition spaces and recontextualizing museum settings. The decision of focusing on African art/artifacts is twofold: first, almost 90% of African cultural heritage is displayed or stored in Western museums. This is not only a uniquely high percentage for Western museums, but it is also a tangible result of centuries of colonization whose legacy still affects the economic and political stability of the former colonized countries. Moreover, the latter is still used as an argument against repatriation – even if many museums are recently returning part of the looted patrimony. Secondly, the classification of African cultural objects as art, following Western standards and definitions, exacerbates the contrast between displayed items and display systems that reinforce the ideological meaning of the West.

As noted by Claire Wintle in *Decolonizing the Smithsonian*, if we analyze museum practices of exhibiting what has been labeled and assimilated as the Other during the last decades, we can observe that:

the imposition of Eurocentric aesthetic and social ideals on objects from Africa, Asia, and the Pacific, the value judgments inherent in hosting such objects in museums dedicated to either science or art, and the use of text labels, lighting, vitrines, and architecture as discursive apparatus to construct naturalized narratives have all been subject to rigorous criticism and recognized for their ideological and political potency. (Wintle, 2016, p. 1497)

The loss of context – “the absence of place” – is not only empowered by the objects’ displacement but also by the adoption of classification criteria – art or artifact – that cannot be applied to certain cultural object; as Susan Vogel wrote in 1989, the curatorial controversy of dealing with “art made by people who do not call it art” (Vogel, 1989, p. 4). The decontextualization of these objects, and more importantly the subsequent sense of appropriation of the so-called Other by Western museums institutions, is evidently promoted by “aesthetically alienated mode of observation” (Maleuvre, 1999, p.101): exhibition practices are aimed to create spaces that preserve and organize those objects in a patronizing process of recontextualization that uses design and architectural aesthetics to command authority over non-Western culture (Duncan & Wallach, 1980; Jones & Macleod, 2016). With these premises, museums, galleries, and exhibition spaces are

no longer only educational institutions but they become what Elsbeth Court called in *Africa on Display*, borrowing from Benjamin Buchloh, “aesthetic institutions” that use organizing principles and formal elements to validate their cultural prerogatives.

It is a recognition that materials and procedures, surfaces and textures, locations and placement are not only sculptural and painterly matter to be dealt with, but that they are always inscribed within the conventions of language and thereby within the institutional power and ideological investment. (Court, 1999, p. 40)

While museums’ curators questioned the agency of curatorial practices actively responding to the necessary debate on decolonization, the implications on the aesthetics of museums’ architecture and exhibition design remain partly unresolved. The rhetoric of the Graeco-Roman Neoclassical style applied to museums’ architecture as a tool to claim their lineage from the ideological and political power of imperial Rome has been a topic of discussion during the last thirty years (Duncan & Wallach, 1980; Bourdieu & Darbel, 1991) as highlighted by Suzanne Macleod and Paul Jones’s *Museum Architecture Matters* (2016).

The “neutral” white cube

A first response to the imposed Neoclassical monumentality of what Bourdieu and Darbel defined the “civic sanctuaries where bourgeois society deposits relics inherited from a past which is not its own” (Bourdieu & Darbel, 1991, p.112) was a politic of repatriation of non-Western cultural heritage, often looted during colonization. Returning artworks and artifacts to their original cultural context has grasped the attention of international media during the last years becoming a primary topic of political debates in the West. However, the repatriation often finds opposition from scholars and cannot be implemented. This opposition is generally justified by both the necessity of retaining the objects for further research or a controversial rhetoric on the alleged incapacity of non-Western museums to protect and preserve their own cultural heritage. Even if in the last decades many Western museums have given back some of the questioned objects to their country of origin and we are witnessing growing support of the repatriation policy, most of the non-Western heritage, especially African items, remains secured in European or North American museums, making the current trend just the beginning of a progress that, despite its positive symbolic impact, remains still a small achievement. Will Western museums ever return the entirety of their non-Western collections? Will they ever stop feeling responsible for and therefore authorized to make decisions on the preservation, classification, location, exhibition, and biography of a cultural heritage that is not their own? Though acknowledging their efforts, the answer is still far from positive.

Therefore, most of these displaced cultural objects remain exhibited in Western museums, many of which, facing the impossibility of abandoning their Neoclassical architectures, have decided to actively transform their interiors or intervene in their exhibition design practices. The leading trend, promoted as the only anti-Neoclassicist decolonized progressive sensitive solution, was the creation of seemingly neutral settings where Modernist aesthetics became predominant: spatially isolated and transparent glass boxes, thorough religious spotlights over single objects, absence of architectural ornaments, naked, bright walls, minimal text (Phillips, 2007) and an overall pristine whiteness aimed to create a nowhere (Duncan & Wallach, 1980). A non-contextualizing environment. An absence of space.

In the attempt to neutralize the political meanings embedded in the Graeco-Roman style of the museum and creating a space where objects can supposedly speak for themselves, however, the Western museums instead produced an “empire of sight where objects are colonized by gaze” (Classen & Howes, 2006, p. 200). The displaced non-Western cultural objects become preeminently objects for the eye because, from a Eurocentric perspective, the appreciation of their formal qualities maximizes the viewer’s visual and aesthetic

experience (Phillips, 2007). “The western eye is accustomed to observing artworks in their best aesthetic angle – on individual pedestals with individual spotlights” (Vogel, 1989, p. 11). In this context the paradigm shift in exhibition design, aimed to create a neutralized setting through the adoption of Modernist aesthetics, proves to be impregnated by the rhetoric of the Western “empire of sight” which informs all the principles of the new design, from the isolation of objects to the lack of ornaments. Despite the absence of the Graeco-Roman elements – or of any other architectural classical historical reference – the objects are subject to a subtle form of neo-colonization empowered by a system of depoliticized aesthetics: the claim of neutrality of the “white cube” which allowed the Modernist aesthetic to become a celebrated paradigm and an absolute approved standard in exhibition design. Classen and Howes (2006) described this phenomenon by noting, “The traditional glass cases of the museum present little impediment to the eye but they are not ideologically transparent. As we have seen, glass cases are ideological framing devices within the larger frame of the museum itself” (p. 2018).

The “ideological framing device” acts in different ways. From the small scale of the vitrine to the large scale of the Modernist interior, non-Western objects are subject to a new system of aesthetic colonization. The idea itself of enclosing artifacts and prioritizing view over touch, smell, or sound is a cultural imposition of a Eurocentric standard of aesthetic pleasure which often does not match the context of the object’s origin. The distance created by the glass vitrine between viewer and items contributes to rendering the non-Western cultural object a precious *object d’art* in the effort of equalizing it to its Western correspondent, as if without the status of untouchable *object d’art* the non-Western item would have no value. The Western art historical belief in the superiority of art over craft and the immobility of the space render the displayed artifacts frozen in time, musealized, and culturally inaccessible as part of an “exotic” and dead culture, distant in space and time.

The whiteness of the environment, the lack of ornament, and the use of accent spotlight are basic principles of Modernism and, later, of International Style, an architectural movement that shaped the education of generations of architects and designers and is still widely recognized as the aesthetic of the West. Rationality and functionality are the guidelines of this movement and are the principles that have historically defined the “enlightened” West. It is not a coincidence that in 2021 the Black Reconstruction Collective asked the Museum of Modern Art in New York (MoMA) to cover the name of Philip Johnson – father of the International Style and MoMA’s influential figure – with their Manifesting Statement during their “Reconstruction” exhibition, criticizing not only Johnson’s antisemitism and connection with the Nazi party but also the connection between his political ideology and his architectural theory and aesthetic (Bahr, 2020).

It is indisputable that the ideological framing of the Other – or non-Westerner – at the center of the debate on museum decolonization acquires even more significance if the framed objects belong to a cultural context whose aesthetics and definition of art/artifact do not comply with the Western ones and whose history is heavily dominated by a Western colonial power. Hence, every gesture, from curatorial to aesthetic choices, can be interpreted as an imposition of Eurocentric perspectives or an implicit form of neo-colonization. For those reasons, and for the reasons mentioned in the premise of this paper, the political implications of the adoption of what is considered a neutral exhibition design to what has been classified as African Art by Western institutions will be used here as a case study to question the aftermath of deliberately depoliticized aesthetics of a “neutral” exhibition design.

In 1984, the MoMA opened the exhibition *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, curated by William Rubin. The show was aimed to highlight similarities between Western Modern Art masterpieces and what has been defined as Primitive Art, objects from Oceania, America, and Africa. Despite being the very first debate on the significance of the word *art* as applied to the non-Western objects (Vogel,

1989), the exhibition became a catalyst for heated discussions on displacement of objects from their originating communities, cultural appropriation, and patronizing Westernized museums practices. As Sally Price wrote in *Objets d'Art and Ethnographic Artifact*, Primitive Art is elevated in status by being shown in the context of Modern Art and visitors are encouraged to be impressed at the realization that an African mask is “as-good-as Picasso” (Pierce, 1989).

Despite its temporal priority – which would normally accord it the status of “original” – the mask is presented as deriving its value from its striking similarities to an art object of Western-authenticated importance, thus taking on, in some sense, the status of a “copy.” (Pierce, 1989, p. 97)

The MoMA is the paradigm of an architecture which established standard aesthetics of exhibition design that are informed by the principles of Architectural Modernism and International Style and were exported all over the world. The idea that the Western Modernist artworks and the Modernist cosmopolitan, global, dynamic civilization had a privileged role over the local small-scale, static society of the non-Western Other informed not only the debated curatorial choices of the *Primitivism* exhibit, but also the aesthetics of the exhibition (Phillips, 2007). Formalism permeated the 1984 MoMA show, from the curatorial (the affinities between objects were purely formal; for example, Max Ernst's *Oiseau-tête* has affinity to a non-identified African mask because they are both squares) to the design. Iconic elements of Modernism were built into the exhibition design: pure geometrical forms such as pedestals, linear transparent glass boxes to frame objects, large white walls as background to carefully spotlighted objects, and minimal text as if perceived as an additional ornament to be avoided. Every element of the exhibition design was strictly functional, and any non-essential architectural element was eliminated. The result is an allegedly neutral space where Western Modern masterpieces are perfectly consistent with the abstract rhetoric of the architectural environment, while non-Western decontextualized artworks/artifacts are victim of a recontextualization that overwrites their original aesthetics not only through the curatorial narrative but also by displaying them within a new Eurocentric architectural context of an allegedly depoliticized Modernist aesthetic. As Susan Vogel (1991) wrote while discussing this neutrality,

The museum is teaching-expressly as part of an education program and an articulated agenda, but also subtly, almost unconsciously, a system of highly political values expressed not only in the style of the presentation but in myriad facets of its operation. . . . The museum communicates value . . . more concretely in the location of displays, in the building, and in the subtleties of lighting and labels copy. None of these things is neutral. None is overt. All tell the audience what to think beyond what the museum ostensibly is teaching. (p. 200)

The non-neutrality of recontextualization

In 1988 Vogel responded to the MoMA's *Primitivism in the 20th Century* exhibit by curating an exhibition at the Center of African Art in New York: *Art/Artifact: On the Museum and Anthropology*. The exhibition's subject was not the African art itself, but the various ways Western museums have displayed that art since the late 19th century. The show was divided into four sections: The Art Gallery, The Curiosity Room, The Natural History Display, and the Art Museum. Through different curatorial and design practices, each room questioned the rhetoric of museums' strategy and the Western distinction between art and artifact. It encouraged visitors to reflect on the role played by the aesthetics of exhibition design in the process of interpreting the non-Western Other. For example, in the Curiosity Room the furniture visually overpowered the objects, the lighting was faint, and the vitrines were packed with piles of items, which were spoils of colonial expeditions. Conversely, in the Art Gallery and in the Art Museum display, objects were exhibited with almost no explanation. Both represented a critical reconstruction of the

MoMA's exhibition. As James Faris wrote in his 1988 review of the exhibition, "African cultural products are set on pedestals, covered with plexiglass, and highlighted with their 'aesthetic' glosses" (Faris, 1988, p. 778).

Vogel brought to our attention the biases of what are considered standard practices in the process of recontextualizing the non-Western Other from design to curatorial – for instance, the act of cleaning these objects from sacrificial blood or lumps of clay which have significance in their original culture is a prerequisite that allows objects to fit in the pristine glass boxes of the Modernist Western museums. Every aspect of the exhibition design responds and reinforces the ideological framing of the objects. As *Art/Artifact* proved, exhibition design and architecture are never neutral and never independent from the objects they frame.

Multiple exhibitions were developed after *Art/Artifacts* and MoMA's debated *Primitivism in the 20th century*, all of them attracting the attention of the public and generating discussions that went beyond museum practice by demonstrating the controversial role of museums as mediating institutions. Hence, between 1995 and 2000 some of the most important museums in the West redesigned the galleries for their African art collections by transforming both space and curatorial narratives. The Metropolitan Museum of Art redesigned its M.C. Rockefeller wing, the Smithsonian National Museum of Natural History in Washington, DC, opened *African Voices*, the Horniman Museum unveiled *African Worlds*, and the British Museum created the Sainsbury Africa Galleries. However, most museums focused predominantly on rethinking their curatorial strategies and not their design aesthetics in the urge to respond to contemporary critiques and ensure African art/artifacts a space of representation where the cultural heritage of formerly colonized countries could be celebrated. As the curators of the Sainsbury Galleries affirmed, the new "house style" design they decided to embrace was an attempt to "move from a simply ethnographic museum to a more catholic institution" (Phillips, 2007, p. 91). Yet despite the variety of objects on display and the alleged catholic feeling, the design of the Sainsbury Galleries still recalled the MoMA approach, both for the exhibition design and for its implications on the curatorial: glass vitrines, white walls, no ornament, accent spotlights, and a general attitude of a department store where quantity and visual variety are rendered more relevant than "ethnographic specificity and aesthetic singularity" (Phillips, 2007).

Most of the museums that decided to reframe their African art/artifacts collections still maintained a Modernist, or later Minimalist, design where the "neutrality" of what became the gallery standard still ignored – or was not aware of – the ideological implication of the design choices mentioned above. The only museum that distanced itself from the supposed neutral standard was the Horniman Museum, which in its *African Worlds* exhibition attempted to create a new visual language through a collaboration between the curator Anthony Shelton and the designer Michael Cameron. The result was still a space strongly informed by the principles of Modernist aesthetic but with a thoroughly planned scope: the large installation which contrasted the vaulted original architecture and the industrial and disruptive elements of the design wanted "to convey a sense of alienation in the gallery: alienation in the sense that these objects were displaced, far removed from the conditions of their usage and original signification," as Shelton wrote (2000, p. 13). For the first time, exhibition design was used to convey a curatorial perspective that seems aware of the displacement and problematic reframing of African art/artifacts and the impossibility of exhibiting them in a Western environment without facing a sense of estrangement.

The postcolonial sensibility and understanding of the consequences of exhibition design and architectural space in the process of recontextualization of non-Western objects was evident in the Horniman gallery. The space is divided by mud-red walls framed by steel, fiberglass and metal panels, dark areas occupied by blocks of sandblasted perspex, and an overall plan that uses diagonals and non-parallel angles to create an unusual interior where visitors are supposed to feel a sense of fragmentation, incompleteness, and

discomfort. Those are the same principles of Shelton's curatorial, which acknowledges not only the displacement of the African objects but also the fact that the knowledge that we can acquire from them is only fragmentary, due to our cultural distance and, most importantly, due to the fact that they are simple fragments of culture, life, and rituals, removed from their original context. The decision to use the exhibition architecture – and not only classification, text, and general curatorial strategies – to make a statement about cultural re-appropriation recognized the existence of politicized aesthetics in the museum environment for the first time since Vogel's 1988 *Art/Artifact* by visibly shifting away from a Modernist "neutral" space and experimenting with form, light, and material.

Unfortunately, the Horniman gallery remained an isolated – and thus inconsequential – case. It was redesigned in 2018 by Ralph Appelbaum Associates to become the *World Gallery*, displaying objects of culture from the five continents. RAA's design reversed and erased Shelton-Cameron's efforts to propose, if not a new standard for displaying non-Western objects, at least a new way of thinking about how a decolonized curatorial can be embedded in an experimental decolonized design. The new setting, despite the dynamism created by colorful fabric flags and showcases full of objects, bring us back to the Modernist model: large glass vitrines, accent spotlight, straight angles, and a space that remains allegedly neutral to both the existing architecture, its history, and the collection that it preserves.

The 1999 exhibition design in the Horniman gallery remains a positive exception among Western museums displaying African art/artifacts. In the last decades, major museums in Europe and North America have revived the "neutral" Modernist model. Despite museums being increasingly aware of the historical biases that characterized the last century and curators making tangible steps toward the decolonization of their collections and modes of display, museum architecture and exhibition design seems to have surrendered to the belief that "it is impossible to create a museological model which is free of issues of domination and misrepresentation" (Classen & Howes, 2006, p. 2019). This is visible in the 2020 Metropolitan Museum of Art (Met) exhibit *Sahel: Art and Empires on the Shores of the Sahara*, where white walls and pedestals, distant glass showcases, and bright spotlights seem to reinstate the MoMA aesthetics yet again in the attempt to be neutral and focus on the exhibited objects.

Nevertheless, there have been sporadic attempts that try to mediate between space and collection, outside galleries of African art/artifacts but still relevant for our effort to imagine future strategies. Over the past 20 years, museums that faced the challenges of displaying non-Western objects have experimented with different exhibition design practices that questioned the so-called neutral space. Full-scale replicas of the original architectural context of the displayed objects represented one attempt to propose different strategies for contextualizing the Other, such as the design of the new galleries of the Islamic Art section of the Met, renamed with the less political *The Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, and Later South Asia*. While the idea of recreating natural or architectural context inside the museum environment dates to ethnographic museums, the Islamic Art galleries of the Met take a step forward by finding the right compromise to make the physical recontextualization subtle and contemporary. The new galleries include the addition of a few spaces whose arched thresholds and tiled wall ornamentations suggest the original settings where some of the artifacts were displayed, without trivializing their aesthetics.

These efforts, as was the case of the Horniman gallery, respond to the capacity of architecture and exhibition design to create meanings within the museum galleries and, in some cases, enhance the aesthetic of the objects they frame by recreating fragments of an original context designed and fabricated by contemporary craftsmen. The latter is an essential detail to signal that the cultural heritage exposed is not obsolete but is the heritage of a culture and tradition very much alive and in transformation. However, these display techniques still represent a literal form of recontextualization which presents

a similar challenge to the conceptual approach of the Horniman gallery design: While the Horniman relied on visitors' capacity to read architectural space and the belief that certain architectural forms and materials were capable of embedding information, the Met's galleries are challenged by the issue of authenticity of the reconstructed architectural context whose role is often not unpacked for visitors, as Roxburg (2012) critiques.

While curators continue working to embrace collaborative forms of curation and pluralist policies in the effort to decolonize museums, exhibition design still strives to find, if not a solution, at least a consistent response to the new curatorial strategies. The truth is that the choices should not be between a literal reconstruction of the original context or a neutral aesthetic to enhance artistic appreciation, because both approaches neglect the processes through which our aesthetics are constructed. As Bourriaud and Darbel write in the conclusion of *The Love of Art*, "Aesthetic pleasure presupposes learning and, in any particular case, learning by habit and exercise" (Bourriaud & Darbel, 1990, p. 109). Hence, an aesthetic is not innate but the result of a long process of assimilation of context. Our own aesthetics are a byproduct of our own political, social, cultural, and economic environments, just as are the aesthetics of the art/artifacts that different environments create. How can we mediate between conflicting aesthetics without prioritizing one over the other?

Principles for recontextualization

If repatriation cannot be achieved – or until Western museums will liberate themselves from the hypocrisy of its impossibility – we must question our practice, recognize that *neutrality* historically signifies *non-neutrality*, and rewrite the meaning of *to recontextualize*. To recontextualize should mean to design a space that is not mimicking aesthetics through the formal reconstruction of a historically frozen and autoreferential architectural context. To recontextualize does not mean to avoid the question of recontextualization itself by designing an allegedly neutral space where the objects will "speak for themselves."

To recontextualize then, without overwriting, should rely on five principles:

1. **Collaborate:** Build a collaborative effort that embraces the contextual aesthetics of the non-Western objects by empowering, not simply including, voices that represent the non-Western aesthetics and can interpret them in both the curatorial as well as the design process.
2. **Non-musealize:** Design a space that acknowledges the Other as contemporary and in transformation while celebrating its history. Deconstruct the vitrine to eliminate the visual feeling of objects frozen in time or obsolete.
3. **Reframe:** Let the aesthetics of non-Western objects impregnate the exhibition environment through materials, light, colors, forms, and meanings that belong to the community represented. Let the designer be part of that community.
4. **Open the narrative:** Let the objects and the original community who generated them dictate what, where, why, and how. Challenge the Eurocentric idea of taxonomy, classification, label/object system, and "rationally" organized spaces.
5. **Redefine:** Learn from the Other a new definition of aesthetic that does not have to relate, derive, or even acknowledge Western ones.

Only when we manage to create an exhibit that satisfies all those principles – and more – at the same time will we have created the premise to lay out a new museum design that is more aware thus freer of historical biases. At this date, we have many examples of the adoption of a few of those principles in different types of collections but not in African art/artifact exhibits. We have examples of collaboration and partial reframing in successful blockbuster projects, such as the Smithsonian's National Museum of African American History and Culture, designed by Ghanaian-British architect David Adjaye, who uses the building's façade to recall a traditional West African corona covered with metal cladding

whose pattern refers to the metal-smithing tradition of African Americans in the southern United States. And we have examples in less visible examples of “open narrative,” such as the Tomaquag Indigenous Museum in Arcadia, Rhode Island, where the history of the objects is oral and told by the curators to any visitors who enter the space, and where the organization, scale, and aesthetic of the interior space are dictated by Native American traditions and narratives.

It is debatable whether architecture will truly be able to make decisive moves toward a new aesthetics, and whether it is possible to implement the new definition of *recontextualize* without compromising and prioritizing one of its five principles over the others. However, before starting we need to overcome our most significant obstacle: our inability to step aside and let the object not “speak for itself” but instead allow members of the community that created that object to speak for themselves. We must admit that architecture and exhibition design are always politicized, and that in the smallest details of their morphology and structural apparatus, museums have the power to validate, the power to corroborate, the power to include, and the deliberate power to silence. We should not be and cannot be complicit.

References

- Ames, M. (1994). Cannibal tours, glass boxes and the politics of interpretation. In S. Pearce (Ed.), *Interpreting objects and collections*, (pp. 98–106). Routledge.
- Bahr, S. (2020, December 7). Artists ask MoMA to remove Philip Johnson’s name, citing racist views. *The New York Times*. www.nytimes.com/2020/12/03/arts/design/philip-johnson-moma.html
- Bourdieu, P., & Darbel, A., & Schnapper, D. (1990). *The love of art: European art museums and their public*. Stanford University Press.
- Classen, C., & Howes, D. (2006). The museum as sensescape: Western sensibilities and Indigenous artifacts. In C. Godsen, E. Edwards & R. B. Phillips (Eds.), *Sensible objects: Colonialism, museums and material culture*, (pp. 199–222). Berg.
- Court, E. (1999). Africa on display: Exhibiting art by Africans. In E. Barker (Ed.), *Contemporary Cultures of Display*, (pp. 147–174). Yale University Press.
- Duncan, C. & Wallach, A. (1980). The Universal survey museum. *Art History*, 3, 448–469.
- Duncan, C. & Wallach, A. (1978). The Museum of Modern Art as late capitalist ritual: An iconographic analysis. *Marxist Perspectives*, 4, 29–51.
- Faris, J. C. (1988). *ART/Artifact: On the museum and anthropology*. *Current Anthropology*, 29(5), 775–779.
- MacLeod, S. & Jones, P. (2016). Museum architecture matters. *Museum & Society*, 14(1), 207–219.
- Maleuvre, D. (1989). *Museum memories: History, technology, art*. Stanford University Press.
- Phillips, R. B. (2007). Exhibiting Africa after Modernism: Globalization, pluralism, and the persistent paradigms of art and artifact. In G. Pollock & J. Zeman (Eds.), *Museums after Modernism: Strategies of engagement*, (pp. 80–103). Blackwell.
- Price, S. (1989). *Primitive art in civilized places*. University of Chicago Press.
- Roxburg, D. J. (2012). The new galleries for *The Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, and Later South Asia*. *The Art Bulletin*, 94(4), 641–644.
- Shelton, A. (2000). Curating African Worlds. *Journal of Museum Ethnography*, 12, 5–20.
- Vogel, S. (1989). *Art/Artifact: African art in anthropology collections*. Center for African Art.

- Vogel, S. (1991). Always true to the object, in our fashion. In I. Karp & S. D. Lavine (Eds.), *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*, (pp. 191–204). Smithsonian Institution Press.
- Wintle, C. (2016). Decolonising the Smithsonian: Museums as microcosms of political encounter. *American Historical Review*, 121(4), 1492–1520.

Stratégies curatoriales et réécriture des cartels des collections d'art

Lisa Bouraly

Université du Québec à Montréal – Montréal, Canada

Le cartel est un champ de bataille pour les musées.

James Bradburne

Résumé

Comment la réécriture des cartels pourrait-elle servir les pratiques curatoriales critiques dans les collections? Ce texte examine les différents usages du cartel exposé et cherche à identifier de nouvelles pratiques de réécriture qui accompagnent le développement actuel de pratiques curatoriales critiques et éthiques. Dans un premier temps, l'article pose les bases d'une potentielle mutation des usages du cartel ou d'un déplacement des pratiques de réécriture du champ de l'interprétation de l'art à celui de l'exposition en posant la question suivante : comment le travail de réécriture contribue-t-il non plus seulement à diffuser des savoirs et à communiquer avec des publics, mais également à participer à une révision des pratiques curatoriales dans les collections? Puis, cette recherche identifie deux types de stratégies à partir d'une documentation de cas et d'études de terrains menées par l'auteure. D'abord, un travail qui (re)nomme des éléments essentiels du cartel dans une approche plus éthique et transparente de la part des musées, et une seconde approche qui réévalue le statut d'autorité du musée dans sa relation aux savoirs et aux publics.

Mots clés : Cartels, exposition des collections, commissariat critique, éthique

Abstract

Curatorial strategies and re-labelling museum art collections. How can (re-)labeling processes serve critical curatorial practices in museum collections? This text examines different ways of exhibiting labels and seeks to identify alternative labeling practices that serve current critical and ethical curatorial practices. First, the article lays out the foundations for a potential shift in re-labeling practices from art interpretation to art curation by posing the following question: How does the work of rewriting not only contribute to disseminating knowledge and communicating adequately with audiences, but also to participating in a revision of curatorial practices with the collections? This research then proposes two types of strategies based on case documentation and field studies conducted by the author. First, a work that (re)names essential elements of the label in a more ethical and transparent way on the part of museums, and second, an approach that reconsiders the status of authority of the museum in its relationship to knowledge and audiences.

Keywords: Labels, exhibition of the collection, critical curation, ethics

Depuis les années 1990, les musées d'art réimaginent leurs expositions de collections à un rythme de plus en plus effréné répondant à une pression économique de la nouveauté et à une revalorisation de leurs ressources. Mais ce (ré)investissement qui mobilise l'ensemble des équipes du musée s'inscrit également dans un tournant éthique qui oblige les institutions à faire face à leurs pratiques, leur histoire, et à répondre à des pressions par les artistes, les chercheurs, les publics et les politiciens.

Pour Zdenka Badovinac, directrice du Musée d'art contemporain de Zagreb en Croatie :

Tout musée contemporain qui cherche à confronter son passé colonial et à dépasser les clivages géopolitiques actuels est confronté au problème de sa collection.¹(2019, p. 287)

Le cartel, objet textuel qui accompagne une œuvre dans l'exposition, ne fait pas exception à ces remises en question et sa réécriture engage les musées dans des projets complexes et de longue haleine. Jean-Luc Martinez, président-directeur du Louvre, déclare dans une conférence en 2017 qu'« une révolution à partir du cartel » se met en place au Musée après la réécriture sur plus de six ans de 40 000 cartels (Musée du Louvre, 2017). Son interlocuteur James Bradburne, directeur de la Pinacothèque de Brera, déclare que le cartel est un « champ de bataille pour les musées », car sa réécriture oblige à reposer la question « qui parle ? » à interroger la légitimité et les biais de la voix du musée. Les critiques et les actions sont variées. Par exemple, la chercheuse Alice Procter organise des visites guidées alternatives dans des musées londoniens sous le nom de *The Exhibitionist*. À cette occasion, elle distribue des formulaires pour que les participants puissent noter les cartels à réviser pour des raisons racistes, sexistes, etc. Sous la forme de carte postale, ces fiches peuvent être envoyées à l'institution ou laissées dans les salles pour les prochains visiteurs. Autrement dit, le musée est appelé à réviser ses pratiques dans ses expositions de collections, car, comme l'explique Marie-Sylvie Poli, le texte dans l'exposition (dont le cartel) trahit « les courants de pensée que l'exposition approuve ou ceux auxquels elle s'oppose ». (2010, p. 2)

Cet article propose d'examiner ce que Poli désigne dans la production des textes d'exposition comme une « tension permanente entre contrainte et créativité ». Nous proposons donc d'étudier le dispositif textuel du cartel dans le contexte actuel des remaniements de la collection animés par des considérations éthiques et critiques. Cette étude cherche, d'une part, à évaluer dans quelle mesure la réécriture du cartel peut devenir un outil du commissariat critique et, d'autre part, à identifier comment cet usage se manifeste dans la pratique à partir de cas documentés. De façon plus générale et face à ces nouvelles tentatives, cet article pose la question suivante : dans quelle mesure la réécriture du cartel participe-t-elle à une réflexion critique, voire autoréflexive, sur les collections ?

Les usages du cartel exposé dans les musées d'art

Qu'est-ce que le cartel exposé ? Le cartel est un objet muséographique aujourd'hui très répandu dans l'ensemble des types de musées et qui ne fait sens que lorsqu'il est mis en situation d'exposition avec l'œuvre auquel il se réfère. Lorsque le cartel n'est pas exposé, il perd son utilité et ressemblerait plutôt à une notice ou à une fiche d'œuvre comprenant des commentaires que l'on retrouve habituellement dans les bases de données des collections ou dans les dossiers d'œuvres. De la taille d'une carte postale, il contient principalement du texte en référence à un objet ou à une œuvre spécifique et est apposé non loin de celle-ci. Bien qu'il soit voué à être discret, il joue un rôle important dans la structure et l'organisation de l'exposition – par exemple il peut influencer le parcours des visiteurs ou avoir un impact sur l'expérience souhaitée de l'œuvre et de l'exposition –, mais également sur le statut d'œuvre d'art ou d'objet de valeur ou de patrimoine qu'il procure à ce même objet. En effet, comme l'explique Jérôme Glicenstein : « Le cartel n'est

1 Traduction de l'auteur.

pas qu'un contenu, c'est aussi une fonction au sein de l'exposition (parfois c'est même le seul élément permettant d'identifier la présence d'une œuvre) » (2013, p. 85).

Dans les mots du muséologue Daniel Jacobi (2016, p. 14), le cartel « ratifie le statut d'expôt et détermine ce que le visiteur doit regarder ». Il s'inscrit donc dans un ensemble de types de textes intégrés à l'exposition que Daniel Jacobi (2016) désigne sous l'appellation « endotexte » et qui comprend, entre autres, la signalétique et les panneaux. Ce sont précisément les relations et les liens du cartel dans la production de l'exposition et de son discours qui sont examinés dans cet article. Car, le cartel n'est pas juste un « acte locutoire », pour reprendre la terminologie de John Austin, c'est-à-dire le simple fait de s'exprimer et de donner des informations factuelles et informationnelles (auteur, date, dimensions, médiums, description, provenance, etc.), le cartel doit être exposé et compris dans un contexte spécifique d'énonciation destiné à des publics très variés et souvent à la merci ou sous l'autorité d'auteurs anonymes.

L'histoire de ses usages est encore à ses balbutiements malgré une récente tentative par Anne-Elisabeth Spica dans *Publictionnaire* (dictionnaire encyclopédique et critique des publics) qui mentionne en conclusion :

Comme son ancêtre, le cartel de bataille qui portait dans les joutes le contenu du défi, on lui reconnaîtra une vertu de provocation à l'égard du spectateur, convié à admirer et à apprendre, mais aussi à interroger l'objet et à s'interroger sur son rapport à l'œuvre. (2020, n.p.)

Beverly Serrell dans son ouvrage *Exhibit Labels* (2015, p. 19) explique que le cartel est un objet qui propose une interprétation et non une liste de faits et contribue à l'expérience globale du visiteur de façon positive, provocatrice et enrichissante. On peut alors se demander : de quelle manière cette « provocation » est-elle construite ? Par qui ? Pourquoi ? Et surtout quels liens, cette provocation réflexive entretient-elle avec l'ensemble de l'exposition ? Ces questions sont rarement abordées, car le cartel a principalement été étudié du point de vue de sa réception plutôt que par rapport aux pratiques curatoriales.

La documentation sur cet objet s'est principalement attardée à la relation entre l'œuvre, le cartel et les visiteurs, l'attachant alors plutôt à un élément de médiation et d'éducation de l'art qu'à un outil participatif du discours ou des objectifs de l'exposition. C'est pourquoi les écrits sur ce sujet prennent principalement la forme de guides ou manuels, à l'intention des praticiens et des étudiants en muséologie, pour produire et écrire cet outil communicationnel afin d'établir un « dialogue » et les meilleures « conditions de réception » de l'art pour les publics. Ces textes contiennent des recommandations sur « l'attention particulière à accorder à la structuration [et hiérarchisation] de l'information », explique Anne-Sophie Grassin (2007, p. 11) après une étude comparative du « jonglage objet-cartel » par les visiteurs. Autrement dit, c'est le pouvoir interprétatif de cet objet et la qualité de sa réception qui sont au centre des réflexions depuis les années 1990. Une décennie où dans le monde francophone sont publiés plusieurs textes de référence dont le premier numéro de *Cultures et musées* intitulé « Textes et public dans les musées » sous la direction de Hana Gottesdiener (1992) et dans le milieu anglophone l'ouvrage d'Eric Kentley et de Dick Negus *Writing on the wall : a guide for presenting exhibition text* (1989). Aujourd'hui, de nombreux articles de blogs et de revues recensent et proposent les meilleures pratiques pour que, d'une part, le cartel soit plus inclusif et, d'autre part, qu'il permette à ses destinataires d'être plus (ré)actifs lors de la visite. Les études de publics ont également développé un intérêt pour cet objet afin d'évaluer les qualités d'apprentissages²

² Par exemple la thèse Matta Freund se structure autour de trois questions : (1) Pourquoi les visiteurs lisent-ils les cartels ? (2) Pourquoi les visiteurs reviennent-ils pour regarder les objets ? (3) Quelles sont les caractéristiques des cartels qui empêchent les visiteurs d'utiliser les textes et de comprendre les objets ? traduction de l'auteure) Matta Freund (2011). *Visitors' use of Labels in Understanding Objects in an Art Museum* [Thèse de doctorat non publiée]. Columbia University.

et les comportements des visiteurs³ à partir de méthodes qualitatives (entrevues, observation). Ceci a permis aux chercheurs de s'attarder davantage sur le cas des musées d'art, historiquement plus réticents⁴ à inclure des cartels dans les salles. Spécialisées en médiation et éducation, les équipes des publics dans les musées d'art ont souvent aujourd'hui la responsabilité de rédiger les cartels plutôt que les équipes curatoriales. C'est par exemple, le cas au Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (France)⁵ et au Musée des beaux-arts de l'Ontario (Canada)⁶, deux institutions qui ont une politique de diversité des publics et de médiation très ambitieuse.

Ainsi, malgré certaines exceptions comme Alfred Barr au Museum of Modern Art (MoMA)⁷, les conservateurs et producteurs de l'exposition ne semblent pas utiliser le cartel comme un outil qui accompagne ou qui prend part au développement du concept de l'exposition. Ils sont rédigés en amont ou en décalage du concept de l'exposition. Par exemple, pour Robert Storr, conservateur du MoMA, le cartel est avant tout un problème : Nous avons tous observé des personnes dans les musées qui se dépêchent d'aller voir un cartel avant de reculer pour regarder l'œuvre qu'il accompagne, puis qui se déplacent vers l'objet suivant sans n'avoir jamais réellement vu le premier objet. . . . Les conservateurs ne devraient rien faire pour encourager cela et au contraire tout faire pour interrompre cette chorégraphie visant à collecter de l'information en occultant l'art⁸. (2006, p. 24)

De plus, si certaines expérimentations se développent dans des expositions temporaires ou en collaboration avec des artistes dans des musées d'art, l'espace muséal dédié aux collections est encore plus difficile à utiliser pour repenser la place du cartel et surtout questionner l'autorité de son auteur dans la diffusion des connaissances. En 2020, à propos de ce travail de réécriture, Caroline Parry affirme la contrainte de faire des changements permanents dans les espaces de la collection :

[I]l est plus difficile de concevoir des cartels progressifs avec une longévité dans les galeries et les expositions permanentes. . . . Il est rare que l'interprétation dans les galeries permanentes soit éditée en continu, ou que des cartels soient conçus pour rendre cela possible.⁹
(2020, n.p.)

Pour autant, de nouveaux exemples se multiplient comme au Van Abbe museum dans la série d'expositions *Play Van Abbe* en 2011, où les visiteurs pouvaient réagir aux cartels

3 Hana Gottesdiener. La lecture de textes dans les musées d'art. In: Publics et Musées, n°1, 1992. Textes et public dans les musées (sous la direction de Hana Gottesdiener) pp. 75–89.

4 Jean Galard, directeur du service culturel du Louvre de 1987 à 2002, discute de cette réticence : « Les œuvres d'art, en principe, se passent de commentaires. Elles disent à leur manière – de la seule façon possible – ce qu'un langage parasite voudrait leur ajouter (parfois leur substituer). Une œuvre véritable, répète-t-on, « parle par elle-même » ». (1999, p. 62) Cette position incite l'équipe muséale « à réduire la dimension des cartels ou des notices, à les éloigner des œuvres auxquelles ils se rapportent, à blâmer la prise de parole explicative, et à traiter toute analyse de « bavardage » et toute exégèse de « divagation » », explique Galard. (Ibid). Jean Galard (1999). La Communication des connaissances. La revue des deux mondes, septembre, 62–68.

5 L'auteure a notamment contribué à la rédaction des cartels lors d'un stage dans ce service en 2017.

Après un travail d'écriture collectif par l'ensemble de l'équipe des publics, les cartels sont envoyés pour approbation à l'équipe de conservation.

6 D'après des échanges entre une commissaire de l'institution et l'auteure, un service particulier s'occupe de la rédaction. Le ou la commissaire peut être impliqué sur demande.

7 À ce sujet consulter, Mary Anne Staniszewski (1998). The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art. The MIT Press, p. 64–65.

8 Traduction de l'auteure.

9 Traduction de l'auteure.

en ajoutant d'autres mots pour qualifier l'œuvre devant leurs yeux directement sur le mur (Roloff et Ströbel, 2011). Dans ce cas, les visiteurs ne sont pas positionnés comme des récepteurs du savoir, mais plutôt comme des répondants à une proposition d'experts. Ce type de pratique tendrait à se multiplier en raison du développement d'un commissariat critique et réflexif de plus en plus répandu dans les collections muséales et d'un nouveau tournant éthique en muséologie. Quel rôle pourrait alors jouer la réécriture du cartel dans ce processus de réflexion sur les collections ?

Le cartel exposé comme outil du commissariat critique dans les collections d'art

La prise de risque dans la réécriture du cartel et son appropriation par les pratiques curatoriales ne s'inscrit pas seulement dans un souci d'attractivité des publics pour satisfaire les besoins de fréquentations. L'étude du tournant participatif signale un engagement des musées vers la diversité et la justice sociale (Sandell et Nightingale, 2012) et démontre que le cartel peut autant apparaître comme une tactique d'interactivité, allant d'une intention éducationnelle ou pédagogique à celle purement marketing en passant par l'activisme. Cette préoccupation affecte autant la façon de concevoir les outils de médiation que ceux d'exposition. Ainsi, comme l'explique Nora Sternfeld (2012), le tournant éducationnel du commissariat peut apprendre des réflexions critiques actuelles en éducation, plaçant alors les relations qu'engagent la visite d'une exposition et la lecture du cartel dans une nouvelle dynamique éthique.

Spécialiste de ces questions dans les musées, Janet Marstine (2021, p. 3-4) encourage les responsables des expositions à s'engager dans un « commissariat relationnel » qui implique une réflexion éthique et de nouvelles responsabilités qui viennent mettre à l'épreuve les relations autoritaires des institutions aux savoirs. De la même manière, le « commissariat critique » dont l'appellation a été formulée et popularisée par Steven Rand et Heather Kouris, nomme un basculement dans les pratiques contemporaines du commissariat qui n'implique plus alors la seule présentation d'œuvres, mais une prise de risque de la part des commissaires :

Une bonne exposition n'est pas simplement un rassemblement d'œuvres des cinquante plus grands artistes, mais doit impliquer une réflexion sur les contributions de la société et/ou une certaine reconnaissance de l'histoire de l'art, de la géographie et de la culture, sans parler du partage d'une sorte de point de vue personnel. Ceux qui jouent le rôle de conservateur doivent pouvoir communiquer facilement et ouvertement leurs idées ou leurs intentions aux publics qui voient leur exposition. (2007, p. 18-9)

D'après la chercheuse Suzana Milevska (2013, p. 69), le commissariat critique transforme les conventions du commissariat de l'art, en modifiant le discours et la forme de l'exposition en un projet de recherche et de production de connaissance. Cette transformation cherche à répondre ou réagir à des problématiques actuelles reliées à l'art contemporain, la culture et le politique. Vis à vis du cartel, les initiatives critiques ont émergé de projets d'artistes et de commissaires indépendants. Par exemple, Hans Hollein dans l'installation *The Imaginary Museum* (1987) présente des cartels surdimensionnés et une reproduction des œuvres à un format minuscule et difficilement visible. Ou encore les Guerilla Girls qui, dans une performance en 2021, dénonçaient avec ironie trois façons pour les musées de justifier par le cartel l'exposition d'un artiste accusé d'être un prédateur sexuel. Il faut également mentionner le champ de la muséologie critique qui, inspiré par les théories postmodernes, a contribué à ce que le musée revoie ses adresses aux publics notamment dans les cartels. Par exemple, l'usage de la forme interrogative s'est popularisé, car elle propose un discours moins autoritaire. Mais comme le remarque Pedro Lorente (2015, p. 118) cette pratique s'est principalement développée dans les musées de civilisations ou de société.

Comment les cartels peuvent-ils être remaniés pour proposer autre chose qu'un espace de transmission de connaissances filtrées par l'organisme ? Comment peuvent-ils répondre à la vision plus inclusive, participative, éthique et réflexive qui se manifeste dans les pratiques curatoriales et aussi officiellement dans la nouvelle définition des musées promulguée à Prague en 2022 ? Est-ce que la réécriture des cartels dans les collections¹⁰ pourrait participer à la mise sur pied de nouveaux usages des expositions de collections ? L'analyse qui va suivre propose d'identifier deux stratégies de réécriture qui sont intégrées à une réflexion curatoriale dans les collections et qui participent à ce que Shelly Ruth Butler (2013) appelle la muséologie moderne postreflexive, soit la capacité des commissaires et des médiateurs à transposer les théories réflexives dans leurs pratiques.

Deux stratégies curatoriales pour la réécriture

Nommer

Les musées mènent un travail de longue haleine pour repenser l'action de *nommer*, car, comme le déclare le guide d'une coalition de musées néerlandais : « Words Matter [les mots importent] » (Modest et Lelijveld, 2019, p. 86). Six différents niveaux ou sections du cartel sont touchés.

Premièrement, une révision s'opère sur la façon de nommer le sujet et l'artiste. Dans *Words Matter*, Robin Lelijveld reproduit un cartel présenté dans l'exposition *Afterlives of Slavery* (2017), dans lequel est raconté l'histoire d'une personne en esclavage du XVIII^e siècle et se demande s'il était nécessaire de mentionner la couleur de peau de l'ancien esclave dans la mesure où la question ne se poserait pas s'il était blanc. Ce débat, raconte-t-elle, avait surgi alors que les commissaires avaient retrouvé de la gomme sur le cartel. Elle cachait les termes suivants : « a black man [un homme noir] ». Au Canada, une question similaire s'est posée dans le cadre du redéploiement des collections modernes du MNBAQ (2018–2020), ainsi qu'au Musée des beaux-arts du Canada en 2017, avec les artistes de la diversité et les artistes autochtones. N'est-ce pas d'ailleurs une activité courante aujourd'hui de préciser l'origine des artistes dans les cartels ?

La recherche et l'identification des noms complets impliquent également un travail de révision. Toujours dans l'exemple néerlandais, le cartel précise que le nom ghanéen de l'ancien esclave a été perdu. Un phénomène courant qui fait notamment l'objet d'étude par l'historienne de l'art Charmaine Nelson qui dirige The Institute for the Study of Canadian Slavery. Mais au lieu d'utiliser le terme « inconnu » ou « anonyme » comme le fait le cartel identifié par Lelijveld, il serait préférable d'utiliser le terme « auparavant connu ». C'est ce que les artistes Mi'kmaq Jordan Bennett et Ursula Johnson ont revendiqué lors de l'insertion d'objets historiques dans leurs expositions au Art Gallery of Nova Scotia en 2018 et qui aujourd'hui est devenu une pratique de plus en plus répandue dans les musées canadiens.

Deuxième élément, qui participe à cette stratégie de renommer, est le titre de l'œuvre. Au-delà de certains débats sur l'évolution de la langue et du politiquement correcte, une question plus importante se pose : faut-il garder la trace du changement dans le cartel ? En effet, si les termes sont offensants, en quoi les mettre entre crochets atténuerait-il la raison pour laquelle ils sont refusés ? À l'inverse, on peut se demander si en les effaçant et en ne conservant seulement leur existence dans le dossier d'œuvre, si la réécriture perd de

son caractère réflexif pour les visiteurs et acteurs du Musée. Dans le cadre de l'exposition au Musée d'Orsay, *Le modèle noir* (2019) une communauté de chercheurs a participé à une réflexion sur la représentation des personnes racisées dans la peinture du XIX^e siècle.

¹⁰ Sur la question des nouveaux usages des collections, consulter les travaux du Partenariat CIÉCO sur « les nouveaux usages des collections dans les musées d'art ».

Anne Higonnet (Higonnet, 2019, p. 26-31; Peeren, 2019, p. 43-45) dans la publication des recherches pose justement cette question des titres et évoque des propositions de changements plus profonds que celui de « nettoyer » les cartels. Elle discute, entre autres, de la nécessité de ne pas essentialiser les rapports identitaires et les situations de vie; par exemple ne faudrait-il pas écrire, portrait d'une femme « en esclavage », plutôt que « femme esclave » ?

Renommer le titre c'est aussi nommer les modèles. Comme souligné précédemment les noms des personnes racisées représentées sont tombés dans l'oubli. Pour le *Modèle noir*, l'équipe scientifique a mené un travail d'identification et a parfois intégré leur nom dans le titre de l'œuvre. C'était notamment le cas pour le modèle noir le plus connu du monde de l'art parisien du XIX^e siècle, Joseph (Pludermacher, 2019, p. 84-91). C'est aussi à l'occasion de cette exposition que les visiteurs ont pu découvrir le prénom de la modèle noire de Marie Guillemine Benoist : Madeleine (Lafont, 2019, p. 58-59). Il faut préciser que ce travail sur le modèle ne touche pas seulement les personnes racisées ou autochtones. Le fait que seuls le prénom et l'état matrimonial soient parfois mentionnés mérite d'être repensé. L'évolution du cartel de *La Joconde* est à ce propos exemplaire. Dans le livret du Louvre de 1853, la notice de Georgio Vasari n'indique que le prénom de la modèle et le fait qu'elle est la femme de Francesco del Giocondo. Lors d'une visite au Louvre en 2021 par l'auteure, le cartel indique désormais en guise de titre « Portrait de Lisa Gherardini, épouse de Francesco del Giocondo, dite Monna Lisa, la Gioconda ou la Joconde ».

Quatrièmement, il s'agit de nommer l'histoire de l'objet. On retrouve désormais couramment la mention des grandes expositions auxquelles l'œuvre a participé. Mais ce souci de transparence du musée ne devrait-il pas aussi s'appliquer à des événements moins glorieux ? Les visiteurs ne devraient-ils pas savoir s'il existe des doutes sur la provenance ? Ressa Greenberg souligne le rôle éthique du cartel dans les projets curatoriaux d'expositions d'œuvres spoliées par les nazis :

[Dans l'exposition] *Looting and Restitution* les œuvres d'art placées au centre des galeries sont entourées des panneaux muraux qui décrivent année après année ce qui s'est passé avec des informations sur chacune des œuvres d'art dans des cartels adjacents à chaque objet. En revanche [l'exposition] *Looking for Owners*, contrairement aux expositions précédentes organisées à partir des fonds des Musées Nationaux Récupération (MNR), ne présentait que des résultats de recherche à jour sur les processus de pillage dans des cartels et des panneaux de texte¹¹. (2014, p. 114)

Cinquièmement, nommer le processus d'acquisition participe également au travail de transparence dans lequel s'engage le Musée. Bénédicte Savoy, entre autres, associée de recherche indépendante au Louvre a participé à un travail sur l'histoire des acquisitions du Musée et indique dans son cours inaugural au Collège de France, en 2018, l'importance de mentionner dans les cartels les œuvres récupérées lors des conquêtes napoléoniennes. En 2021, dans la Grande Galerie du Louvre, il était possible de lire sur certains cartels « Saisie révolutionnaire » suivi de l'année de cette prise, et le lieu dans lequel l'objet a été retiré.

La sixième et dernière modalité est celle de nommer « l'absence ». Le cartel a souvent été utilisé pour notifier les visiteurs d'un prêt, mais il peut aussi être utilisé pour mentionner les restitutions et les rapatriements.¹² Ce geste peut donc être politique et activiste, car il montre le point de vue du Musée sur ses collections. En 2017, le Davis Museum a utilisé cette

¹¹ Traduction de l'auteure.

¹² Le Musée Pitt Rivers qualifie ce geste dans son cas de « The Emotion of Removal » notamment lorsqu'il a réalisé des panneaux indiquant le retrait des tsantsas (tête réduites).
Pour plus d'information : https://www.youtube.com/watch?v=_riCZ4seTzM

stratégie de nommer l'absence en réaction aux politiques d'immigration de Donald Trump.

Dans les salles réservées aux collections, le musée avait retiré les œuvres produites par des artistes issues des pays ciblés par les politiques discriminatoires du gouvernement et les a remplacées par un cartel indiquant « Fait par un.e immigrant.e » (Gilbert, 2017).

En résumé, cette stratégie de nommer ou de renommer implique un travail de recherche, de transparence et d'autoréflexion de la part du musée qui joue sur le discours curatorial. Il est un moyen de produire de nouvelles connaissances qui peuvent influencer la façon de concevoir les expositions de collections. En mettant en œuvre cette stratégie, le cartel joue un rôle dans l'exposition, car il sert de justification et répond à la question posée par la chercheuse et conservatrice Pamela Z. McClusky (2011) à propos du rôle des textes dans l'exposition « Why is this here? [Pourquoi est-ce ici?] ».

Témoigner

La stratégie du témoignage consiste à changer les rapports de force, de pouvoir, et d'autorité tout en produisant des nouvelles formes de connaissances. Elle s'articule autour de projets de réécriture où le cartel devient un objet signé, qui peut remplacer ou confronter le discours institutionnel. Utilisée dans la critique institutionnelle, cette stratégie invite le musée à faire de la place à d'autres voix et à réévaluer son expertise en s'engageant dans un processus de co-recherche. Deux exemples illustrent ici cette pratique dans les collections. *The Label Show*, un redéploiement des collections en 1994 au Musée des beaux-arts de Boston (MFA), qui a été qualifié par la chercheuse Salwa Mikdadi Nashashibi (2003) comme de la première initiative de ce type dans un musée d'art. En 2018, le New Walk Museum à Leicester collabore avec des communautés de nouveaux arrivants pour réécrire les cartels dans les collections; un projet qui mit à l'épreuve l'expertise du musée.

La nouvelle exposition de Trevor Fairbrother, conservateur de l'art moderne et contemporain du MFA, est divisée en dix thèmes pour lesquels il écrit des textes de salles. En revanche, il délègue le travail d'interprétation des cartels à 65 autres personnes. Bien que le processus de sélection ne soit pas dévoilé dans la documentation trouvée, il semble que l'objectif était d'avoir des points de vue d'individus du monde de l'art et de diverses disciplines. Abigail Solomon-Godeau écrit dans sa critique que les auteurs des cartels

variaient des artistes eux-mêmes au personnel du MFA et à d'autres professionnels de l'art, mais comprenait également un groupe de lecture de théories féministes, des lycéens, le cinéaste John Waters et même le dramaturge Tony Kushner, qui a écrit une pièce de 552 mots pour gloser un Polaroid de Robert Mapplethorpe¹³. (1994, p. 52)

Lors de cette initiative inusitée, à cette époque, le Musée se place dans une situation de vulnérabilité. Cette volonté autoréflexive se matérialisait également dans la muséographie. Pour chaque œuvre ou ensemble, les visiteurs découvraient deux à quatre cartels signés démontrant ainsi la variété des réactions et de lectures, allant de la technicalité de l'œuvre à sa potentielle source d'inspiration. Les publics pouvaient également produire leur propre cartel, car des écrans vides étaient mis à leur disposition dans les salles.

Le deuxième exemple se tourne vers la voix des personnes qui ont un lien avec l'objet et qui ne sont pas des acteurs du monde de l'art. En 2018, la commissaire Angela Stienne propose un projet de réécriture des cartels d'œuvres de la collection permanente du musée sous la forme d'un *takeover*. Autrement dit, le musée laisse sa place. Par le biais de nombreuses institutions et d'individus, Stienne invite des personnes issues des communautés de réfugiés et de demandeurs d'asile à se joindre au projet. Elle explique : « Dès le départ, j'ai affirmé qu'il s'agissait d'un événement

13 Traduction de l'auteur.

qui devait être à la fois voulu et produit par les communautés concernées, et non l'exposition d'une communauté au profit de la notoriété d'une institution »¹⁴ (Stienne, 2019, n.p.).

Les participants ont choisi d'écrire sur les objets, parfois de leur pays d'origine, de la World Art Gallery. Au total 25 cartels ont été produits et exposés à côté de ceux de l'institution. Aucune correction ou intervention dans le contenu n'a été faite par le Musée, assure Angela Stienne (2019). Ainsi, contrairement aux audioguides qui offrent souvent des pistes contenant d'autres voix que celle du Musée, le dédoublement comme pratique curatoriale invite les visiteurs à la comparaison et à la réflexion plutôt qu'à un enrichissement du discours initial. À la lecture des cartels et du catalogue, on peut identifier différents types de discours : certains critiquent l'interprétation du musée, d'autres reviennent sur l'usage de l'objet, ou encore racontent une histoire personnelle. En 2019, Stienne écrit sur ce projet et conclut, qu'il a produit une réflexion nécessaire au sein du musée :

Perturber les récits par le biais de la narration est un acte puissant. En apportant une richesse de savoir et d'expérience à une collection disparate, les hommes et les femmes qui ont écrit ces cartels ont bouleversé la galerie de manière positive et nécessaire : ils et elles ont apporté une nouvelle profondeur à cette collection, mais ils ont aussi apporté un nouveau sens au musée du 21^e siècle en faisant entendre leur voix, si souvent ignorée, dans l'institution.¹⁵ (2019, n.p.)

Conclusion

Le cartel exposé, comme le défend Marie-Sylvie Poli à propos du texte dans l'exposition, peut être utilisé au moment de l'élaboration du projet curatoriale comme : « un outil stratégique de communication capable d'agir sur le discours de l'exposition dans sa globalité, à partir des processus pragmatiques (ou ressources) qui le caractérisent (Poli 2010, p. 4). »

Cette appropriation de la réécriture par les pratiques curatoriales actuelles tendrait à se multiplier ou à se diversifier en raison du développement d'approches plus critiques et éthiques du commissariat. Inspirées par les théories critiques postmodernes, les productions d'artistes de la critique institutionnelle, le tournant participatif et éducatif des musées, et en réponse à des pressions éthiques internes et externes à l'institution, les commissaires repensent la relation du musée avec ses collections et avec ses publics. En conséquence, les paramètres traditionnels d'exposition des savoirs scientifiques dans les cartels qui illustrent les responsabilités du musée par rapport aux objets sous sa garde seraient en cours de révision. La réécriture s'articule en lien avec les redéploiements des collections permanentes, élargissant le rôle de cet outil d'interprétation ou de médiation de l'art à celui de participant aux transformations profondes du musée.

Cette pratique est illustrée par l'identification de deux stratégies de réécriture : nommer et témoigner. Chacune, à différents niveaux, modifie la relation à l'auteur, réévalue l'autorité du discours muséale et produit de nouvelles formes de savoirs (qui peuvent être sur l'objet, sur les publics, ou sur l'institution). La première implique un travail de recherche et d'exposition de l'histoire culturelle et sociale du musée. Par cette réécriture, l'exposition des collections ne devient plus seulement un accrochage d'œuvres en fonction de l'histoire de l'art, mais aussi une réflexion sur l'histoire sociale de l'objet et de ses acteurs. Cette stratégie participe ou répond à la pression faite sur les musées à revoir leurs pratiques et leur rôle dans la société. Autrement dit, « nommer » est une réponse à l'impératif éthique exercé sur les Musées. La seconde stratégie « témoigner » oblige le musée à s'ouvrir à d'autres points de vue au risque de se mettre dans une position de vulnérabilité. La

¹⁴ Traduction de l'auteur.

¹⁵ Traduction de l'auteur.

réécriture du cartel consiste à transformer les canaux de production de savoirs en plus de ceux de communications. En rendant visibles les points de vue sur l'œuvre et en les faisant dialoguer, le cartel devient un espace de conversation et d'échanges au sein de l'exposition dont le point d'inflexion n'est plus le discours autoritaire et anonyme du musée. Témoigner peut-être défini comme une réponse à l'impératif participatif des musées qui va au-delà de la recherche de nouveaux publics. Cette stratégie amène de nouvelles questions pour le redéploiement. Par exemple, est-ce qu'une exposition dont on changerait uniquement les cartels serait considérée comme une nouvelle exposition?¹⁶

Références

- Badovinac, Z. (2019). *Comradeship : Curating, art, and politics in post-socialist Europe*. Independent Curators International.
- Butler, S. R. (2013). Reflexive museology : Lost and found. In K. Message & A. Witcomb (Éds.), *The international handbooks of museum studies* (vol. 1). Wiley-Blackwell.
- Gilbert, S. (2017, février 16). Art created by immigrants removed in travel ban protest – in pictures. *The Guardian*. www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2017/feb/16/us-immigrant-art-removed-davis-museum-travel-ban-photos
- Glicenstein, J. (2013). *L'art contemporain entre les lignes : Textes et sous-textes de médiation*. PUF.
- Grassin, A.-S. (2007). Le jonglage objet-cartel. La lettre de l'OCIM. *Musées, patrimoine et culture scientifiques et techniques*, 110, Art. 110. doi.org/10.4000/ocim.776
- Greenberg, R. (2010). Restitution exhibitions : Issues of ethnic identity and art. *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 15, 105–117. doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.7202/044677ar
- Higonnet, A. (2019). Renommer l'œuvre. In A. Dufour & J. Rouart (Éds.), *Le modèle noir de Géricault à Matisse* (pp. 26–31). Flammarion.
- Jacobi, D. (2016). *Textexpo : Produire, éditer et afficher des textes d'exposition*. Office de Coopération et d'Information Muséales.
- Lafont, A. (2019). Madeleine. In A. Dufour & J. Rouart (Éds.), *Le modèle noir de Géricault à Matisse* (pp. 58–59). Flammarion.
- Lorente, J. P. (2015). From the white cube to a critical museography : The development of interrogative, plural and subjective museum discourses. In K. Murawska-Muthesius & P. Piotrowski (Éds.), *From museum critique to the critical museum* (pp. 115–128). Routledge. doi.org/10.4324/9781315583433-8
- Marstine, J., & Kay, O. H. H. (Éds.). (2021). *Curating art*. Routledge. doi.org/10.4324/9781315686943
- McClusky, P. Z. (2011). "Why is this here?" : Art museum texts as ethical guides. In J. Marstine (Éd.), *Routledge companion to museum ethics : Redefining ethics for the twenty-first century museum* (pp. 298–315). Routledge.
- Milevska, S. (2013). Becoming-curator. In J.-P. Martinon (Éd.), *The curatorial : A philosophy of curating* (pp. 65–72). Bloomsbury Academic.
- Modest, W., & Lelijveld, R. (Éds.). (2019). *Words matter : An unfinished guide to word choice in*

¹⁶ Cette question a notamment été l'objet d'étude de Simina Bădică à propos des Musées nationaux en Europe de l'Est et plus particulièrement en Roumanie à la suite de la chute du communisme. Consulter Badica, S. (2010). Same exhibitions, different labels ? Romanian national museums and the fall of communism. In S. Knell, P. Aronsson, & A. Amundsen (Éds.), *National Museums: New Studies from Around the World* (p. 272–289). Routledge.

the cultural sector. The National Museums of World Cultures.

- Musée du Louvre. (2017, décembre 14). Les cartels au musée : La voix des œuvres. www.youtube.com/watch?v=g3OI4OSEMwI
- Nashashibi, S. M. (2003). Visitor voices in art museums. *Journal of Museum Education*, 28(3), 21–25. doi.org/10.1080/10598650.2003.11510487
- Parry, C. (2020, février 28). *Rethinking museum labels*. Museums Association. www.museumsassociation.org/museums-journal/in-practice/2020/02/01032020-rethinking-museum-labels/
- Peeren, E. (2019). Language cannot be “cleaned up.” In W. Modest & R. Lelijveld (Éds.), *Words matter : An unfinished guide to word choice in the cultural sector* (pp. 43–45). The National Museums of World Cultures.
- Pludermacher, I. (2019). Joseph. In A. Dufour & J. Rouart (Éds.), *Le modèle noir de Géricault à Matisse* (pp. 84–91). Flammarion.
- Poli, M.-S. (2010). Le texte dans l'exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité. *La Lettre de l'OCIM*, 132, 8–13. doi.org/10.4000/ocim.377
- Rand, S., & Kouris, H. (Éds.). (2010). *Cautionary tales : Critical curating*. apexart.
- Sandell, R., & Nightingale, E. (Éds.). (2012). *Museums, equality and social justice*. Routledge. doi.org/10.4324/9780203120057
- Savoy, B. (2018). Histoire transnationale des musées en Europe [Retransmission]. Cours du Collège de France, France Culture. www.franceculture.fr/emissions/series/histoire
- Serrell, B. (2015). *Exhibit labels : an interpretive approach* (2nd ed.). Rowman & Littlefield Publishers.
- Solomon-Godeau, A. (1994). 'The label show' : Contemporary art and the museum. *Art in America*, October, 51–55.
- Spica A-E. (2020, 10 juillet). Cartel. Publicationnaire. *Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. <http://publicationnaire.huma-num.fr/notice/cartel>.
- Sternfeld, N. (2012). What can the curatorial learn from the educational? In B. von Bismarck, J. Schaff, & T. Weski (Éds.), *Cultures of the curatorial* (pp. 333–344). Sternberg Press.
- Stienne, A. (2018, juillet 1). Identities – A Re-labelling project. Issuu. issuu.com/angelastienne/docs/elsewhere
- Stienne, A. (2019, février 11). Museum narratives and the refugee experience : Relabeling at New Walk Museum in Leicester. *The Attic*. <http://attic-museumstudies.blogspot.com/2019/02/museum-narratives-and-refugee.html>
- Storr, R. (2006). Show and tell. In P. Marincola (Éd.), *What makes a great exhibition ?* (p. 24). Philadelphia Exhibitions Initiative.

Médiation du religieux et expérience visitorielle

Marine Thébault

Laboratoire Recherche Sociétés & Humanités (LARSH)
Université polytechnique Hauts-de-France

Sophie Dutheillet de Lamothe

Palais des Beaux-arts de Lille

Daniel Schmitt

Laboratoire Recherche Sociétés & Humanités (LARSH)
Université polytechnique Hauts-de-France

Résumé

Présenter dans une collection des œuvres médiévales pouvant avoir une portée religieuse interroge les conditions de leur mise en exposition. Le Palais des Beaux-arts de Lille explore diverses formes de discours pour donner sens à des objets dont l'interprétation initiale peut être mal connue, voire dépréciée des visiteurs contemporains. Une analyse fine de leur expérience de visite permet de reconstruire leur dynamique corporelle, cognitive et émotionnelle durant le parcours. L'étude met en évidence les enjeux médiatiques du cartel et le regard avec lequel le musée peut faciliter la compréhension des œuvres, en activant ou non le sens religieux des objets présentés.

Mots clés : Art religieux, scénographie, cartels, expérience de visite, médiation

Abstract

Mediation of religion and the visitor experience. Presenting medieval works of art in a collection that may have religious significance raises questions about the conditions under which they are displayed. The Palais des Beaux-arts de Lille explores various forms of discourse to give meaning to objects whose initial interpretation may be unfamiliar, or even depreciated by contemporary visitors. A detailed analysis of their visitor experience allows us to reconstruct their bodily, cognitive and emotional dynamics during the visit. The study highlights the mediating stakes of the cartel and the way in which the museum can facilitate an understanding of the works by activating or not the religious meaning of the presented objects.

Key words: Religious art, scenography, labels, visit experience, mediation

Les œuvres religieuses, tableaux et sculptures d'églises, retables et objets de culte, images de méditation et de dévotion, composent souvent une grande part des collections d'art ancien des musées dits de beaux-arts. Face à un amoncellement d'objets dont le sens et la raison d'être s'effacent peu à peu aux yeux du visiteur contemporain, quel positionnement et quel discours adopter ? Le musée, acteur laïc d'une patrimonialisation des œuvres, et le moment présent, à mille lieux d'une société occidentale médiévale dont la christianisation est le fondement, sont-ils favorables à l'exposition de ces objets sacrés, à l'explicitation de leur sens et leurs usages ? Comment les donner à voir et à comprendre aujourd'hui, sans les priver de la dimension universelle que le musée leur confère, venue s'agréger à leur dimension religieuse particulière, ni les réduire pour autant à des jalons de l'histoire de l'art et du goût ?

Le musée ne peut pas considérer que tous les visiteurs disposent d'un socle culturel commun ou de connaissances de l'iconographie chrétienne, de la liturgie et de l'histoire religieuse occidentale, permettant une compréhension de ce qu'est un retable, un calvaire, un encensoir, une croix de procession ou des fonts baptismaux. La difficulté que peut avoir le public à appréhender un ensemble d'œuvres dont la signification et la légitimité lui échappent parfois totalement, invitent les responsables de collections à renouveler leur réflexion sur la manière dont elles peuvent être partagées sans discrimination. Une infinité de voies se dessinent, exploitant l'ensemble des outils dont le musée dispose pour présenter les œuvres au public. La scénographie, la ligne éditoriale des cartels, la présence de textes de salle, d'audioguides et d'applications embarquées, de livrets de visite, la proposition d'outils numériques immersifs ou interactifs, d'images et films, la mise en regard d'art ancien avec des œuvres et références contemporaines, le recours à une expérience sensorielle engageant, outre la vue, le toucher, l'ouïe et l'odorat, sans oublier la médiation humaine ; l'ensemble de ces éléments contribue à construire le décor dans lequel chaque visiteur va construire sa propre expérience de visite, un scénario cognitif et émotionnel propre, un cheminement unique. Comment orienter les choix autour de l'exposition d'artefacts religieux dans un musée aujourd'hui ? Quelle ligne éditoriale, scénographique et quels partis pris scientifiques choisir ? Enfin, comment une analyse des expériences visitatoires peut-elle influencer la manière dont est menée cette réflexion ?

Dans cet article, nous examinons le rôle de la scénographie et de la médiation écrite dans le parcours des visiteurs composé d'une majorité d'œuvres à caractère religieux. Ce faisant, cette étude interroge la pratique muséographique, la manière d'exposer et d'aborder ces objets, et invite à explorer leur circulation et la possible variation de leur sens dans d'autres cadres d'interprétation. Déplacer le regard sur une œuvre pour atteindre différents niveaux de compréhension peut permettre à chacun de trouver son chemin dans l'exposition. Alors que la scénographie cherche à créer un impact sensoriel et émotionnel sur les visiteurs, les cartels favorisent l'expression de points de vue divers sur des réalités complexes. Ils invitent notamment les visiteurs à porter leur attention sur des détails dans l'œuvre, la technique des artistes et le matériau utilisé ; ont recours à des phrases d'accroche au ton possiblement humoristique ou encore, relatent des éléments de la vie quotidienne des siècles précédents. Cette médiation, renforcée avec une diversification des approches et des thèmes abordés, considère la polysémie des œuvres, qui ne trouvent un sens que dans la réactualisation que leur apportent les acteurs du présent. Le réaménagement du département Moyen Âge et Renaissance du Palais des Beaux-arts (2022), troisième phase de son projet scientifique et culturel après la rénovation de l'atrium (2017) et du département des plans-reliefs (2019), a constitué pour les chargés de collections et de médiation qui y ont travaillé l'occasion d'une réflexion en profondeur sur l'exposition des œuvres religieuses. La très grande majorité des artefacts présentés (figure 1) ont en effet été conçus pour répondre aux besoins de la liturgie ou de la piété individuelle : Vierges à l'Enfant, Christ en croix, reliquaires, fragments sculptés et panneaux peints de retables, statues de saints, souvenirs de pèlerins, diptyques et objets de dévotion, calices, croix orfèvrées ou encore encensoirs. Le projet de réaménagement du département a permis d'introduire une médiation qui prend en compte et désigne davantage la nature et la fonction des artefacts présentés dans la société médiévale, sans pour autant réduire l'art du Moyen Âge et de la Renaissance à sa dimension religieuse



Figure 1. Trois objets de la collection Moyen Âge et Renaissance du Palais des Beaux-arts de Lille : (1) la croix stauerothèque de Wasnes-au-Bac ; (2) le triptyque du Bain mystique de Jean Bellegambe et (3) l'Encensoir aux Hébreux. © RMN - Grand Palais / Michel Urtado, René-Gabriel Ojéda, Stéphane Maréchalle

et anthropologique. Un parcours croisant les approches thématiques et chronologiques est apparu comme une réponse possible aux difficultés éprouvées par certains visiteurs face aux collections du musée.

Trésors du Moyen Âge et de la Renaissance : une salle laboratoire

Pendant le chantier de réaménagement du département Moyen Âge et Renaissance, une sélection d'œuvres représentatives de la collection a fait l'objet d'une présentation temporaire dans la première salle du parcours peintures du Palais des Beaux-arts. Un texte de salle précisait les enjeux de cet accrochage, intitulé « Trésors des collections Moyen Âge - Renaissance ». Depuis l'entrée de la salle, une perspective était ouverte vers un grand mur, où se détachait sur fond bleu un Christ crucifié en bois sculpté et peint, entouré des larrons et d'anges portant des instruments de la Passion (figure 2). À la base du mur, une succession régulière de sculptures sur socles, dont un saint Jean et une Vierge de Calvaire au pied du Christ en croix, complétaient cette évocation de la Passion du Christ. Sur les côtés, deux cimaises symétriques permettaient de singulariser des chefs-d'œuvre de la collection, en particulier l'Ascension des élus et la Chute des damnés de Dirk Bouts et le Festin d'Hérode de Donatello. Les autres murs de la salle étaient occupés par des groupes d'œuvres rassemblées selon des thématiques implicites, créant des sous-ensembles : la Vierge à l'Enfant, la vanité, le portrait.

Tout en permettant de laisser une partie de la collection médiévale accessible au public pendant le temps de la fermeture pour travaux du département, l'accrochage « Trésors » est apparu comme un possible laboratoire pour tester des intentions de scénographie et de médiation du futur parcours permanent. Le mur dont l'élément central était un Calvaire monumental constituait ainsi pour le musée une préfiguration du futur mur d'accroche de la première salle du département rénové. Invitation à la contemplation, la composition de ce mur place le Calvaire mosan dans un dispositif de présentation pouvant rappeler sa situation dans un espace ecclésial (en position axiale et en hauteur). Par ses volumes et son architecture amples, le Palais des Beaux-arts peut favoriser un certain rapport du spectateur à l'objet regardé, faisant écho à la perception des œuvres médiévales dans leur contexte d'origine, façonnée par la monumentalité des églises et la pompe des célébrations. Lorsque le visiteur pénètre dans la salle, le « mur de la Passion » est conçu pour le surprendre, le toucher, peut-être l'interpeller.

La salle « Trésors » a également servi de laboratoire pour tester la ligne éditoriale des futurs cartels du département Moyen Âge et Renaissance. Différents formats de cartels sont déployés pour accompagner le visiteur dans sa découverte des œuvres : des cartels « classiques » composés d'un pavé technique et d'un court texte de maximum 600 signes ; des cartels « augmentés » scripto-visuels contenant un pavé technique, un court texte et un visuel tel un schéma, une image de référence, ou encore un complément graphique ; trois

types de cartels spécifiques avec un nouveau regard venant pour quelques œuvres de la salle doubler le cartel « classique » : des cartels « famille » dont le contenu est adapté au jeune public et avec pour cible les visiteurs en famille avec des enfants de 6 à 12 ans ; des cartels « littérature » proposant un extrait littéraire en regard d'une œuvre avec l'indication de l'auteur et de la source ; des cartels « invités » signés par un professionnel venu d'une autre spécialité que l'histoire de l'art, comme la botanique, la musique, l'entomologie, la restauration du patrimoine, la médecine, etc. Enfin, un cartel menuisé associé à un reliquaire invitait le visiteur dans la salle Trésors à un geste d'ouverture, de dévoilement pour aborder le contenant – la boîte orfèvrée – et le contenu – les ossements, les restes humains que l'objet fermé ne laisse qu'entrevoir. Les outils de médiation écrite misent en place dans la salle mettaient globalement l'accent sur un décodage des scènes, une identification des personnages représentés, une explication des usages des œuvres dans leur contexte de production. Afin de stimuler l'attention du visiteur et de le rendre actif dans sa découverte des objets, des éléments d'accroche, des questions d'observation, des interpellations, des pointes d'humour, des renvois à certains détails ou à d'autres œuvres de la salle étaient aussi convoqués dans différents cartels.

Le musée observatoire : la question des cartels

La relation qui peut se tisser entre un visiteur et un objet exposé à l'aide d'un cartel a été décrite comme une opération mentale (Jacobi et Poli, 1991), qui favorise la construction de sens (O'Neill et Dufresne-Tassé, 2000). Ainsi, il est déterminant pour les musées de penser la forme du cartel et ses conditions d'incidence sur la manière d'approcher les objets exposés. Il s'agit non seulement de veiller à la taille, la typographie, la calligraphie, la mise en page, l'emplacement ou encore l'éclairage des cartels, mais aussi à la structuration des informations, dont le contenu peut faire varier l'expérience du visiteur avec un artefact. Les cartels se retrouvent fréquemment rédigés à plusieurs voix pour multiplier les histoires et les significations sur les collections, et, suivant la dynamique des musées, ils cherchent à faire partie ou à favoriser la (re)fabrication du monde (Goodman, 1980). Autrement dit, ils veillent à garantir la réappropriation publique des biens culturels¹. Pour cela, le cartel doit inviter les visiteurs à se tourner vers l'œuvre et fabriquer du sens avec elle, à l'aide d'un vocabulaire facilement compréhensible et une mise en forme éloignée des notices d'œuvres². Le Palais des Beaux-arts de Lille cherche ici à opérer un pas de côté par rapport à l'histoire de l'art communément convoquée dans les cartels pour y développer d'autres approches pouvant trouver écho chez certains visiteurs.


Les cartels font l'objet d'une réflexion toute particulière au Palais des Beaux-arts de Lille, qui a entrepris en 2020 un vaste chantier d'écriture et de refonte de la médiation écrite dans les salles. Il s'agit comme pour bien d'autres institutions engagées dans cette voie – on peut penser notamment au travail inventif mené lors de la rénovation de la Galerie Brera de Milan – de proposer au visiteur une offre de médiation plus accessible et ajustée à ses attentes. Une telle remise à plat de la médiation écrite en salle conduit les professionnels de musée à prendre position sur de nombreuses questions, en s'appuyant sur des évaluations et enquêtes menées auprès de différents visiteurs. Cette réflexion a conduit le musée lillois à la création d'une nouvelle charte graphique, déterminant un nombre de signes et un format se voulant à la fois lisible et riche en contenus, à trancher la question épineuse de la traduction des textes, mais aussi de la ligne éditoriale, qui s'articule autour de quelques grands principes partagés : une syntaxe simple, un lexique abordable, le bannissement ou l'explication systématique de références à des faits ou œuvres risquant d'exclure une partie du public. Les choix d'écriture reposent souvent sur la volonté de stimuler l'interaction entre le visiteur et les œuvres, à travers des jeux d'observation ou l'actualisation du regard sur les collections. Des mises en perspective permettent ainsi d'aborder des problématiques actuelles comme l'attention à la nature, le regard sur la féminité, la violence, les rapports


1 Déclaration de Franco Russoli lors de l'assemblée générale de l'ICOM à Moscou en 1977.


2 Conférence « Les cartels au musée : la voix des œuvres » par James Bradburne, directeur de la Pinacothèque de Brera (Milan) et Jean-Luc Martinez, président-directeur du musée du Louvre, 15 septembre 2017.



CRUCIFIXION
Le Christ en croix entouré des deux larrons

 Brabant ?
(Belgique actuelle)

 Bois polychrome
vers 1500

 Don Gentil Crespel, 1936
Inv. SPBA 368

Imaginez cette Crucifixion suspendue au milieu d'une église. Trois corps suppliciés vous dominent ! Le Christ est mis à mort sur une croix, entouré de deux brigands. L'un d'eux, le « bon larron », regarde vers le Christ ; l'autre s'en détourne. À la fin du Moyen Âge, en particulier dans le Nord de l'Europe, les représentations du Christ en croix mettent davantage l'accent sur la souffrance et la mort. Ici, les corps contorsionnés, les côtes saillantes et les visages douloureux expriment bien cette tendance au réalisme. Saurez-vous trouver dans la salle un autre exemple de Crucifixion avec les larrons ?

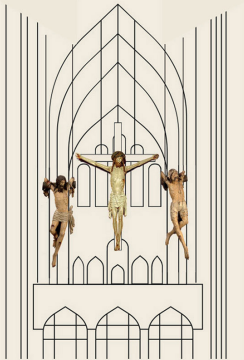


Figure 2. (1) Vue de l'accrochage temporaire depuis l'entrée dans la salle du parcours peintures du Palais des Beaux-arts de Lille. © Daniel Schmitt (2) Le cartel « augmenté » du Calvaire mosan. © Graphica / Palais des Beaux-arts de Lille

de pouvoir, l'histoire des collections, la propagande politique et religieuse, etc.

La question de l'évaluation de ces outils de médiation par le public est primordiale dans la conduite de ce chantier. Dans la continuité d'une première étude (Thébault et al., à paraître 2022), le laboratoire LARSH de l'Université polytechnique Hauts-de-France et le Palais des Beaux-arts de Lille ont étudié en 2021 l'expérience des visiteurs dans cet espace temporaire au discours spécialement enrichi par divers cartels. Les questions que posent ces dispositifs sont nombreuses, nous en retenons : quels usages font les visiteurs de ces différents cartels sur les objets religieux ? Quelle compréhension ont-ils de la proposition ? Les cartels favorisent-ils le choix de s'approcher de l'œuvre ? Le regard sur l'œuvre en est-il modifié ? Quelle place pour l'humour ?

Pour évaluer la pertinence des cartels mis en place en regard des œuvres d'art médiéval et ainsi guider le musée dans la conception du futur parcours permanent, l'attention a été portée sur l'expérience des visiteurs pendant leur déambulation dans la salle, soit ce qui fait sens pour eux au fur et à mesure de leur parcours. Les études de public mettent traditionnellement en œuvre des observations, participantes ou non, des questionnaires pendant ou après la visite, des entretiens d'escorte ou l'enregistrement des pensées des visiteurs verbalisées (Dufresne-Tassé et al., 1998). Néanmoins, pour comprendre ce qui se passe le temps de la visite sans perturber significativement le cours d'expérience des visiteurs, la méthode retenue pour cette étude stimule le rappel mémoriel des visiteurs (Bloom, 1953) au cours d'un entretien post-visite. En s'inscrivant dans une perspective énonciationniste (Varela et al., 1993), cet entretien nous permet d'identifier les séquences élémentaires de l'activité signifiante du point de vue des visiteurs afin de reconstruire la dynamique sensorielle, cognitive et émotionnelle située de leur expérience de visite en

autonomie (Schmitt & Aubert, 2016). Les visiteurs sont équipés d'une micro-caméra embarquée qui enregistre d'un point de vue subjectif les traces de leur activité. Elles sont ensuite visionnées en présence du chercheur pour stimuler la remémoration du visiteur au cours d'un entretien d'une trentaine de minutes en moyenne. Enfin, ces verbatims sont analysés afin de comprendre ce que chaque visiteur a pris en compte dans l'espace, quels savoirs il a mobilisés et construits en relation avec les cartels ou encore les différents états émotionnels qui induisent une activité cognitive et une construction de sens (Theureau, 2006 ; Schmitt, 2015).

L'expérience visitorielle dans les collections d'art sacré

L'expérience de visite et plus spécifiquement l'activité de lecture des œuvres et des cartels dans la salle Trésors a été interrogée. 14 visiteurs ont décrit leur expérience aussitôt après la visite, à partir de la diffusion à l'écran de l'enregistrement de leur perspective subjective. Cela permet de comprendre et reconstruire précisément leur dynamique cognitive et émotionnelle avec les propositions médiatiques.

L'accrochage accroche

La présence d'objets religieux au musée, en particulier l'accrochage du grand Calvaire, est remarquée par les visiteurs, y compris ceux qui ont l'habitude de fréquenter le musée. Ces derniers ne cessent d'ailleurs de comparer cette visite à leur dernière venue au Palais des Beaux-arts. D'une part, ils appréhendent le volume et l'espace qui les accueillent, remarquent la profondeur de champ et les couleurs des murs. D'autre part, avec la mise en scène du « Calvaire et des larrons » dans une scénographie pouvant rappeler leur disposition originale au sein d'une église, les concepteurs parviennent à surprendre et émouvoir les visiteurs dès leur entrée dans la salle. Ces derniers sont, « subjugués », « étonnés », « déstabilisés », « impressionnés », « intrigués » et « reçoivent un choc ». Ce n'est pas tant le triptyque formé par le Christ en croix et les larrons, mais sa présentation qui leur paraît « monumentale ». Ce mur « accroche », « marque », « attire l'œil » des visiteurs. L'effet de surprise est assuré car les visiteurs, même ceux qui fréquentent régulièrement l'institution, ne s'attendent pas à voir des sculptures religieuses, dont le Calvaire, exposées à la façon d'une église au musée. Ils découvrent quelque chose d'inhabituel au musée. Alors que les visiteurs s'attendent à voir des tableaux, ils ont l'impression de rentrer dans une église avec cette œuvre (Calvaire) qui rappelle un autel. L'envie de communiquer est majoritairement exprimée par les visiteurs à cet instant. La composition du mur les attire voire les fait « s'arrêter net » devant. Certains sont dérangés de voir en premier le Calvaire centré sur le mur. L'un d'eux ne le verrait pas dans la première salle du parcours et un autre déclare :

« Je n'apprécie pas la disposition, de rentrer et d'avoir ça directement. Je ne viens pas au musée pour voir ça. Je suis mal à l'aise de voir le thème que je voyais au catéchisme dans un musée. »

Par ailleurs, le manque de couleurs dans les artefacts est largement relevé. Les visiteurs trouvent le thème de la salle sombre ; or, cela les inquiète. Trois enfants ont particulièrement peur de l'ensemble de la salle (figure 3) où sont visibles plusieurs crânes, une piscine de sang, ou des statues mutilées :

« J'ai eu peur du mur-là avec les portraits, [j'ai eu l'impression] qu'il y avait quelqu'un qui avait tiré dans le cœur. »

« Moi j'ai eu peur parce que je ne sais pas [ce qui] lui a coupé le bras, ça m'a fait super peur parce que ça m'a fait ressentir que c'était la vie réelle. »



Figure 3. Vue de l'accrochage temporaire : une croix et un reliquaire au premier plan, un ensemble de Vierges à l'enfant au second plan. © Jean-Marie Dautel / Palais des Beaux-arts de Lille 2021

Un adulte trouve que les Vierges sont morbides et cela le gêne qu'on fasse un objet d'art de quelqu'un, le Christ, mort de manière violente. Cette salle est donc pour la majorité des visiteurs interrogés qualifiée de triste à cause des artefacts qui représentent des personnes qui meurent. Une minorité de personnes interrogées aime au contraire être surprises quand elles se rendent à un endroit et surtout au musée.

Dans ce contexte, lors du repérage de l'espace, les visiteurs mettent au point des tactiques pour élaborer leurs parcours parmi la collection d'art sacré. Soit, ils cherchent à comprendre la présence de ces objets au musée, en observant les détails de l'œuvre et en lisant les cartels. Soit, ils cherchent à éviter et contourner en particulier le grand Calvaire comme cette visiteuse :

« C'est quelque chose de douloureux. J'ai été marquée quand j'ai été enfant par un reportage avec des gens qui se flagellent en lien justement avec cette crucifixion, ça m'a vraiment traumatisée. Là j'évite le regard. »

Les visiteurs détournent leur attention et se déplacent « pour voir des choses plus rassurantes » comme le thème de la pêche miraculeuse qui est très positif d'après l'un d'eux.

Les rôles des cartels

Les cartels permettent aux visiteurs de comprendre la démarche à l'œuvre dans la salle et la raison de la présence d'objets d'art religieux au musée. Ils se doutent bien que ces œuvres n'ont pas été réunies par hasard et mènent une enquête à l'aide des indices dont ils disposent pour comprendre l'ensemble d'un espace. Cela les amène à construire des perceptions personnelles. Alors qu'un enfant cherche par exemple à faire des liens entre les différents éléments de la salle, il a l'impression de retrouver les mêmes personnages dans différentes œuvres. Il cherche à savoir qui est mort, il ne se souvient pas de son prénom, mais il sait que c'est le fils du roi et que tous les autres personnages dans les œuvres sont les membres de sa famille. En apportant des informations sur les œuvres, les cartels permettent d'accéder à ce qui y est invisible ou absent. De façon attendue, les visiteurs y cherchent le titre d'une œuvre et l'année de création. Ils souhaitent également confirmer leurs connaissances, vérifier des hypothèses et confrontent leurs constructions de sens au discours délivré par le musée ; le cartel stabilise leurs impressions. Plus encore, il permet d'ouvrir de nouveaux horizons. Alors que face à certains chefs-d'œuvre, le lien à la religion est immédiat, face à d'autres, il est moins évident. Par exemple, le Christ en croix fait partie de la culture commune, les visiteurs croyants ou non y sont pré-liés, c'est une icône qu'ils peuvent facilement reconnaître. Néanmoins, sa représentation peut créer

un doute ensuite levé par le cartel. Lorsque les visiteurs n'ont pas les savoirs nécessaires pour appréhender un objet, le cartel leur indique quel lien cette œuvre a avec la religion :

« Je n'ai pas fait de catéchisme, je suis vite perdu alors je lis le cartel. »

Les cartels renseignent ce que le musée propose aux visiteurs de regarder. Ils fournissent ainsi un registre d'information qui les détourne parfois de l'aspect religieux pour considérer l'esthétique de l'œuvre. Par exemple :

« Je trouve pas mal parce que d'un seul coup on dit la peinture aussi ça sert à être le témoin de son temps et qu'on voit à travers le tableau comment les chevaliers pouvaient être en tenue et dans le reflet de cette période. »

Une peinture représentant un Calvaire est alors réinscrite dans l'espace d'interprétation historique.

Dans sa fonction déictique qui consiste à guider l'acte du regard, le cartel invite les visiteurs à l'action en favorisant des aller-retours entre le contenu textuel et l'œuvre qu'il raconte (figure 4).

Les visiteurs entrent alors dans un jeu qui leur fait plaisir et sortent de la sensation première d'oppression due aux objets religieux. Cette situation indique le basculement d'un objet du cadre de référence « religieux » à un cadre de référence « non religieux ». Un visiteur s'empresse par exemple devant le *Dénombrement de Bethléem* d'après Brueghel l'Ancien de « chercher Marie comme où est Charlie » et d'être content de la trouver immédiatement dans le tableau. Le cartel arrête les visiteurs sur les œuvres comme ce duo pour qui la consigne invite à chercher Jésus et donc à regarder le tableau ; autrement, ils ne se seraient pas attardés. Un visiteur le résume comme étant « le tableau où il faut chercher Jésus » (figure 5). De façon assidue les visiteurs regardent dans l'œuvre ce qu'ils lisent dans le cartel, sans parfois faire plus attention au reste :

« Je lis et observe en fonction de ce que j'ai lu, je pose la description sur le tableau. »

Les visiteurs regardent par exemple l'armure sur le tableau d'après la photo de l'armure dans le cartel. Par la lecture du cartel, ils sont à la recherche d'un détail, d'une information qu'ils n'auraient peut-être pas perçus en regardant l'œuvre par eux-mêmes. Un visiteur décrit les cartels comme des « facilitateurs pour découvrir seul une œuvre ». Le cartel indique par exemple qu'une forme représente un crâne ou explique le rôle de chaque personnage – les trois Vertus – comme dans une bande dessinée, et invite à regarder leurs coiffes. Ce faisant, les visiteurs prennent le temps de lire les cartels puis de « bien analyser l'œuvre ». Alors que de prime abord les œuvres peuvent être dépréciées par les visiteurs, la lecture des cartels leur apporte une autre perspective : l'histoire de la circulation d'une œuvre, ce qui est inscrit au dos, l'origine du nom d'un personnage, un détail esthétique ou anecdotique. Le cartel augmenté d'un visuel opère par ailleurs comme le signal d'une œuvre plus importante que les autres et permet d'aller à l'essentiel, de voir les incontournables lorsqu'on ne dispose pas de suffisamment de temps pour voir toutes les œuvres exposées. Les visiteurs repèrent aussi particulièrement les œuvres accompagnées de cartels dits « famille ». D'après eux ils sont « accessibles », « faciles à lire », « une description plus simple et plus abordable du tableau pour les gens qui n'aiment pas l'art ». Un visiteur trouve par exemple que c'est une super idée pour des gens moins avertis comme des enfants ou des élèves qui viendraient visiter et qui ne connaissent pas le tableau ou qui se demandent pourquoi cet enfant est là : « On comprenait qui était Jésus ». Ils permettent eux-aussi une interactivité avec l'œuvre comme avec *Le Paradis et l'Enfer* de Dirk Bouts où la chauve-souris peinte sur le panneau représentant l'Enfer prend la parole dans le cartel pour signifier qu'il est préférable d'aller au paradis. Ce texte destiné au jeune public fait soudain rire les adultes venus sans enfant.

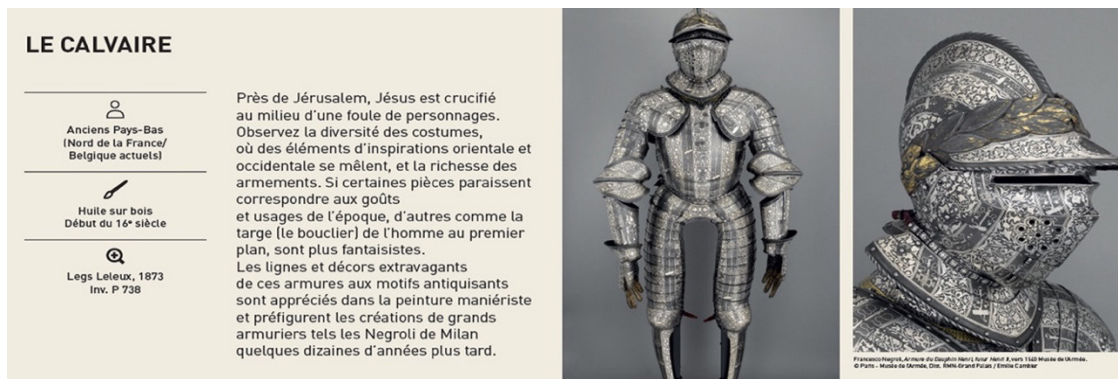


Figure 4. Cartel d'une peinture représentant un Calvaire, avec un complément visuel et une explication sur les armures représentées dans l'œuvre © Graphica / Palais des Beaux-arts de Lille

En somme, les visiteurs sont interpellés par la présence des objets religieux dans la salle. Ils s'arrêtent devant l'œuvre ou la contournent physiquement et mentalement. Le cartel représente alors un espace protégé qui invite les visiteurs à construire du sens avec l'objet en faisant abstraction de son aspect religieux. C'est par le détour d'une histoire parfois détachée de la religion que le musée tente de faire entrer le visiteur dans l'univers de l'art médiéval :

« L'histoire m'intéresse plus que la statue en elle-même. J'ai envie de la retenir. »

Les visiteurs s'intéressent parfois plus aux aspects historiques et culturels qu'à l'œuvre en elle-même. Le cartel peut aussi partir de l'œuvre pour décrire une réalité plus générale, comme la façon de penser ou de vivre à une époque donnée. Finalement, c'est un ensemble de liens entre la médiation et l'objet qui fait sens et intéresse les visiteurs. L'œuvre interpelle et invite à lire le cartel autant que le discours sur cette dernière arrête les visiteurs devant l'œuvre pour la regarder. Dans ce mouvement, les visiteurs disent éprouver « beaucoup de plaisir ».

De l'activité des visiteurs à l'activité des acteurs du musée

L'étude menée par l'équipe de chercheurs permet de faire un diagnostic non-prescriptif ; elle accompagne la réflexion des différents acteurs du musée en les rendant attentifs aux effets de leurs pratiques. En découvrant les récits expérientiels des visiteurs dans la salle, ils ont pu confronter leurs intentions de conception à ce qui a été vécu. Entre confirmations et questionnements, le musée peut s'emparer des résultats de l'étude pour consolider, perfectionner, adapter ou modifier ses projets d'exposition et d'aménagement des collections permanentes. Trois questionnements sont en particulier nourris par cette étude : l'influence de la scénographie dans l'expérience de visite, le rôle joué par le cartel dans la découverte des œuvres, et la définition de la ligne éditoriale de la médiation écrite autour de l'art médiéval, en particulier religieux.

Les exemples d'objets évoqués ici interrogent la permanence de leur fonction et de leurs attaches religieuses dans le temps. Ces questions débouchent sur des considérations de scénographie et de narration expographique (Davallon, 2010). En particulier, s'agissant de l'exposition d'objets religieux, les cartels peuvent permettre de créer les conditions d'un nouveau regard. Ainsi, les cartels ne renvoient pas seulement au monde premier d'usage et de production des objets, mais ils viennent mettre en énigme leur déplacement vers de nouveaux espaces de présentation, d'appréciation, d'interprétation, aussi bien que vers de nouvelles histoires et de nouveaux usages. Leur mise en exposition sous cet angle considère également la diversité des expériences de visite, des publics et des regards que supportent les objets dès lors que leur signification, ici religieuse, évolue dans le temps présent de l'exposition.



Figure 5. Le (1) cartel « classique » et le (3) cartel « famille » du (2) *Dénombrement de Bethléem* de Pieter Bruegel. © RMN - Grand Palais / René-Gabriel Ojéda

L'analyse de l'expérience visito-rielle au sein des collections d'art médiéval du musée indique la puissance du religieux et les stratégies mises en œuvre par les visiteurs pour composer avec cette « force », en s'appuyant sur la médiation. Tout d'abord, le texte dans l'espace d'exposition annonce le thème de la salle ; il permet aux visiteurs de donner du sens au choix de ces œuvres en particulier et il ouvre de nouvelles perspectives. Il semble y avoir un lien de dépendance fertile entre l'œuvre et le récit qui la complète pour le visiteur qui parvient alors à comprendre l'exposition. L'absence de récit qui accompagne ces artefacts a pu être préjudiciable à l'interprétation d'autant que la culture initiale religieuse semble un atout pour comprendre le sens des œuvres. Une question se pose alors : si cette culture religieuse diminue, qu'en est-il du futur de ces collections ? Il semble que délivrer des informations sur le propos de l'exposition, permet aux visiteurs de créer un lien avec ses organisateurs et d'être ouverts à ce qui pourra les perturber. De plus, un discours partant du décor ou des personnages représentés dans une œuvre, par exemple, stimule l'imagination du visiteur et lui ouvre de nouvelles perspectives. La lecture du cartel attise la curiosité des visiteurs et étend l'horizon de pensée au-delà de l'œuvre présentée. Ainsi, les objets se retrouvent susceptibles d'être fonctionnellement réinscrits dans de nouveaux cadres de référence (Quintyn, 2016).

Les cartels soutiennent la mise en espace, qui ne déconnecte pas radicalement les objets de leur espace culturel de référence, mais réinscrit leur usage liturgique dans la scénographie de l'exposition. L'étude fait apparaître l'impact sensoriel et émotionnel de la scénographie, en particulier des couleurs des murs et de l'accrochage d'un ensemble de sculptures autour d'un grand Calvaire. La qualité religieuse de ces objets se trouve ravivée par leur mise en exposition. L'impact du mur d'accroche sur les visiteurs semble répondre aux intentions du musée de créer dès l'accueil du département Moyen Âge et Renaissance réaménagé une émotion à travers un geste scénographique fort. Lorsqu'il est négatif, cet impact peut amener le visiteur à mettre en œuvre des stratégies pour aborder ou éviter certaines œuvres présentées.

L'expérience menée fait en second lieu émerger le rôle clé joué par la médiation écrite pour les visiteurs, en particulier les moins versés dans la visite muséale et la fréquentation des œuvres d'art religieuses, qui cherchent dans le discours proposé des repères pour structurer leur parcours. Le parti pris du Palais des Beaux-arts de proposer un court commentaire pour chaque œuvre présentée peut constituer une réponse à cette attente et à ce besoin d'accompagnement régulièrement exprimé dans les enquêtes menées auprès de ses visiteurs. Le cartel y apparaît bien comme un outil de visite essentiel, rassurant, un point de repère et une entrée possible pour regarder et découvrir des œuvres inconnues, parfois perçues comme inabordables ou même inquiétantes. Dans le cas de collections médiévales et religieuses, la présence d'une médiation écrite accessible constitue pour le musée un outil stratégique pour amener le plus grand nombre à découvrir la richesse des collections par-delà les barrières psychologiques et cognitives.

Enfin, l'étude menée permet de nourrir la réflexion sur le potentiel d'une médiation avec une diversification des approches et des thèmes abordés. Les verbatims des visiteurs interrogés font apparaître les moments où le regard est stimulé par une accroche, un point de vue différent, un ton décalé comme des possibles déclencheurs de plaisir ou de satisfaction. L'attention à un détail, à la technique des artistes, au matériau, ou encore aux traces de la vie quotidienne qui affleurent dans les représentations bibliques, sont dès lors autant de pistes à explorer pour renouveler et enrichir la médiation autour des collections religieuses. L'engouement du panel de visiteurs pour les cartels « famille », bien au-delà de la cible initiale des groupes avec des jeunes enfants, constitue un argument en faveur de formes de médiation plus accessibles, rassurantes et originales.

D'un point de vue plus global, l'expérimentation menée a conforté le musée dans le souhait de proposer pour le département Moyen Âge et Renaissance réaménagé un parcours diversifié, avec une médiation écrite à la fois renforcée et plurielle. L'artefact religieux peut être abordé de multiples façons, favorisant autant de liens cognitifs et émotionnels différents avec le visiteur contemporain. Le discours proposé dans la médiation écrite peut mettre ainsi successivement au premier plan l'iconographie des œuvres, leur fonction culturelle, leur technique de création, leur place dans l'histoire de l'art, leur fortune contemporaine – notamment dans la culture pop de la *medieval fantasy*. Ponctuellement dans le parcours, les œuvres religieuses pourront aussi être commentées à travers le prisme de la vie quotidienne des siècles passés, de leur histoire matérielle, de leurs usagers, de leurs légendes, d'un détail surprenant ou d'une énigme à résoudre. Il s'agit pour le musée de proposer à ses visiteurs un cheminement ouvert à la polysémie des objets et à différentes voix pour guider le regard.

Références

- Bloom, B. (1953). Thought-processes in lectures and discussions. *Journal of General Education*, 7, 160–169.
- Davallon, J. (2010). L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie. *Culture & Musées*, 16(1), 229–238.
- Dufresne-Tassé, C., Sauvé, M., Weltzl-Fairchild, A., Banna, N., Lepage, Y., & Dassa, C. (1998). Pour des expositions muséales plus éducatives, accéder à l'expérience du visiteur adulte. *Revue canadienne de l'éducation*, 23(3), 302–315.
- Goodman, N. (1978/1992). *Manières de faire des mondes*. Gallimard.
- Jacobi, D., & Poli, M.S. (1991). Écrire/Lire les textes des étiquettes dans les musées et expositions scientifiques, actes du colloque sur la muséologie scientifique REMUS. *Palais de la Découverte*, 66–75.
- O'Neill, M.C., & Dufresne-Tassé, C. (2000). Associer le visiteur de musée à la démarche scientifique comme moyen d'accroître son pouvoir d'interprétation des objets, actes du colloque Des expositions scientifiques à l'action culturelle, des collections pour quoi faire ? Muséum national d'Histoire naturelle, 6–7 juillet 2000, 236–247.
- Quintyn, O. (2016). *Dispositifs/Dislocations*. Les Presses du réel.
- Schmitt, D. (2015). Ce que “comprendre” signifie pour les jeunes visiteurs dans un centre de culture scientifique. *Les cultures des sciences en Europe 2*, 225–236.
- Schmitt, D., & Aubert, O. (2016). REMIND, une méthode pour comprendre la micro-dynamique de l'expérience des visiteurs de musées. *Revue des Interactions Humaines Médiatisées*, 17(2), 43–70. hal-01575010
- Thébault, M., Dubuis, M., Raymond, F., Girveau, B., & Schmitt, D. (À paraître 2023). Short but meaningful: Why argue about the time spent looking at an artwork?
- Theureau, J. (2006). *Le cours d'action : méthode développée*. Octares.
- Varela, F., Thompson, E., & Rosch, E. (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit : Sciences cognitives et expérience humaine*. Seuil.

Reconsider l'éclairage muséographique

Viviana Gobbato

Arc de triomphe, Centre des monuments nationaux – Paris, France
Laboratoire Cerlis
(Université de Paris/Université Sorbonne Nouvelle/CNRS)

C'est la qualité de l'éclairage qui fera le bon musée.

Auguste Perret

Résumé

L'éclairage des musées apparaît comme un angle mort de la muséologie, où il est le plus souvent considéré comme un facteur de dégradation à maîtriser pour respecter les normes de conservation préventive. Pourtant, les professionnels de l'éclairage muséal revendiquent depuis plusieurs années l'étendue de ce qui est possible avec la lumière, au-delà de protéger et de valoriser les expôts : contribuer à la manière dont les visiteurs perçoivent et reçoivent ces expositions. Dès lors, la question des applications de l'éclairage au musée se pose. Comment la lumière naturelle et artificielle pourrait-elle être considérée sous d'autres perspectives que ses fonctions techniques en muséologie ? Cet article présente et discute les résultats d'une enquête qualitative menée auprès de vingt-et-un musées d'art en Europe. Les conclusions concordent avec la littérature en matière de conservation préventive, mais soulèvent aussi d'autres applications possibles comme l'interprétation et la médiation par la lumière. Ces résultats ouvrent la voie d'une réflexion en muséologie sur les usages communicationnelle de la lumière et suggèrent de nouvelles pistes d'étude de l'éclairage en tant que dispositif stimulant à part entière l'expérience et la compréhension des visiteurs.

Mots clés : éclairage, musée, collection, médiation, lumière

Abstract

Reconsidering museum lighting. Museum lighting appears to be a blind spot in museology, as it is most often considered a factor in the deterioration of the works to respect the standards of preventive conservation. However, for the past thirty years, museum lighting professionals have been expanding the extent of what is possible with light, beyond protecting and enhancing the exhibits, to contribute to the way visitors perceive and receive the exhibitions. How can museology better consider the question of lighting applications in museums? This article presents and discusses findings from a qualitative survey of twenty-one art museums in Europe. The findings are consistent with the literature on preventive conservation, but also raise other possible applications, such as interpretation and mediation with light. These results open a way of thinking in museology about the communicational uses of light and suggest new avenues for study of lighting as a device that stimulates the experience and understanding of visitors.

Keywords: lighting, museum, collection, mediation, light

Les muséologues, ont-ils négligé la notion d'éclairage au musée ? – entendu comme « l'art de maîtriser la lumière afin de répondre à une demande d'ordre social, culturel ou historique » (Ezrati, 2022, p. 209). La littérature de référence met en évidence un fait : il apparaît une fracture, voire un retard, entre le savoir développé par les professionnels de la lumière et les chercheurs du musée. Les muséologues ont longuement réduit la lumière à un élément technique et fonctionnel. Pourtant, aujourd'hui, de nouvelles technologies et méthodes de recherche (Schmitt, 2015) permettent d'étudier autrement l'influence de la lumière sur l'expérience et la construction de sens des visiteurs. Il émerge alors que l'éclairage n'assure pas que des fonctions techniques, mais aussi cognitives (construction de sens), ostensives (monstration de l'espace et de l'œuvre, restauration visuelle) et esthétiques (stimulation d'états sensibles et contemplatifs).

Les professionnels de la lumière ont mûri une connaissance spécialisée et technique sur l'éclairage, au point d'élire les figures du concepteur lumière et de l'éclairagiste (les *lighting designers*) en tant que les spécialistes de référence (Kelly, 1952 ; Lam, 1977 ; Lemaigre-Voreaux, 1991 ; ACE, 2017). Ces architectes de lumière sont reconnus depuis les années 1960 aux États-Unis et depuis les années 1980-1990 en Europe. Certains se sont par ailleurs exercés à une théorisation de leur pratique – ce qui se traduit par la définition d'un langage et d'une sémiotique d'éclairage (Pasetti, 2003 ; Innes, 2012 ; Ezrati, 2014). Aujourd'hui, des organisations internationales comme l'International Association of Lighting Designers (IALD), l'Illuminating Engineering Society (IES), ou encore Women in Lighting promeuvent le travail de ces *designers* de la lumière. Leur expertise témoigne d'un usage de l'éclairage en tant que média : cela permet certes de préserver les expôts, mais aussi de participer étroitement à l'ambiance du rendu esthétique, et à l'expérience des publics.

Pourtant, cette réalité n'intéresse encore que peu les chercheurs qui étudient le musée. Bien que certains experts aient pointé assez tôt l'intérêt de l'éclairage comme facteur d'expérience pour les visiteurs (Gilman, 1918, p. 163 ; Cellier, 1931 ; Nakamura *et al.*, 1936), les muséologues ont essentiellement développé une connaissance technique qui concerne plus particulièrement la conservation préventive. De ce fait, la lumière naturelle et artificielle fait l'objet de normes et de standards adoptés internationalement dès les années 1940-1950 (ICOM, 1953 ; ICOM, 1971 ; CIE, 2004). Elle est en effet un facteur qui influence l'environnement du musée et qui peut grandement fragiliser les matériaux (Thomson, 1978 ; Brill, 1980 ; Bergeron, 1992). La lumière doit donc être maîtrisée par des seuils spécifiques selon la nature des collections et les caractéristiques des sources (Ambrose et Paine, 1993 ; Cuttle, 2007). Par conséquent, depuis le milieu du XX^e siècle, l'éclairage est surtout devenu un synonyme de danger à maîtriser, plutôt qu'une opportunité à développer.

Plus rarement, certains théoriciens intègrent l'éclairage comme un élément participant au système de communication au sein de l'exposition (McLuhan, Parker et Barzun, 1969). André Gob et Noémie Drouguet considèrent l'éclairage comme « un moyen de mise en valeur » (Gob & Drouguet, 2014, p. 202), ainsi qu'un élément de « communication important » (Gob & Drouguet, 2021, p.186). Selon Elisabeth Caillet, il « modèle l'objet alors réellement donné à voir » (Caillet & Lehalle, 1995, p. 276-277). D'après Serge Chaumier et François Mairesse, l'éclairage peut participer à une mise en ambiance, qui serait porteuse de signes et se présenterait « comme forme de médiation » (Chaumier & Mairesse, p. 2013, p. 55). Après une étude réalisée au Quai Branly, Octave Debary et Mélanie Roustan (2012, 72 p.) ont observé comment l'ambiance sombre au sein des collections influence profondément l'expérience de visite. D'autres études plus spécifiques sur l'éclairage muséal au croisement de disciplines techniques et humaines ont également été menées. Par exemple, Michael Katzberg (2009) en questionne l'usage dans les expositions d'art contemporain qui montrent des œuvres réalisées avec le média lumière. Un autre regard hybride entre technologie et musée est également développé par les chercheurs en architecture. Selon Thomas Schielke (2019 ; 2020), l'éclairage contribue notamment à fonder une sémiotique et des typologies de scénographies lumineuses.

La révolution admise par la LED ouvre également à un nouveau champ d'application prometteur pour mieux connaître la lumière et son potentiel au musée (Ulas, 2021). Par ailleurs, si dans les années 1990, Falk et Dierking soulignaient la difficulté à saisir l'influence et l'impact de l'éclairage avec les méthodes d'enquête traditionnelles (1992, p. 100), ces enjeux s'atténuent davantage aujourd'hui avec les nouvelles technologies d'enquête (*eye-tracking*, numérique, réalité virtuelle). D'autres études récentes au croisement entre la technique et les arts révèlent l'influence de l'éclairage sur l'appréciation des œuvres (Feltrin et al., 2020), ainsi que sur la construction de sens des visiteurs (Gobbato et al., 2021). Ces recherches plus récentes permettent une meilleure compréhension de l'influence de la lumière. Cela témoigne également de l'émergence d'une pensée théorique sur la possibilité de développer des médiations lumineuses. Considérer encore l'éclairage comme un dispositif strictement technique ne semble donc plus suffire.

En effet, il manquait un axe d'études sur les applications concrètes au sein des musées, qui pouvaient étoffer l'intérêt possible de la muséologie sur ces questions. Saisir les motivations et les logiques de la mise en lumière muséographique permettait à notre sens de compléter une réflexion théorique dans le champ de recherche en muséologie, ainsi que de questionner comment les pratiques muséales pourraient enrichir cette réflexion. Cet article repose sur une étude de terrain réalisée au sein de vingt-et-une institutions d'arts en Europe.¹ Il expose et analyse les résultats issus d'entretiens qualitatifs avec vingt-quatre responsables d'institutions (conservateurs, commissaires, régisseurs, éclairagistes), ainsi que certains professionnels prestataires qui ont participé à des projets d'éclairage dans ces mêmes institutions (concepteurs lumière et éclairagistes, bureaux d'études, cabinets d'architecture). Cette recherche n'a certes pas de vocation à être exhaustive, mais permet d'ouvrir des pistes de réflexion sur l'intérêt de la lumière en tant qu'objet d'études muséologiques.

Méthodes et outils de recherche

Notre recherche se fonde sur un Grand Tour muséal d'installations d'éclairage naturel et artificiel en Europe. Une perspective internationale a en effet été souhaitée être conférée, ce qui a permis d'aller à la rencontre de différentes politiques possibles de gestion muséale des collections et de techniques d'éclairage.

Cette enquête mobilise la méthode des entretiens semi-directifs (Blanchet, Ghiglione & Trognon, 2013 ; Kaufmann, 2011 ; Blanchet, Gotman & de Singly, 2006). Les éléments qui ont émergé ont été ensuite couplés d'une observation des installations d'éclairage. Les vingt-quatre responsables rencontrés se répartissent en huit corps de métier : sept conservateurs de l'architecture ou des collections ; quatre responsables de l'éclairage internes à l'institution ; quatre prestataires sur des projets d'aménagement architectural et d'éclairage de trois institutions ; trois responsables du design de l'architecture, des expositions ou du bâtiment ; deux régisseurs ; deux commissaires ; une responsable de site et une responsable des publics. L'apport des conservateurs est ainsi plus important.

Le corpus étudié correspond à une sélection de musées et d'institutions patrimoniales qui se fonde sur trois enjeux : (i) la présence de collections d'œuvres d'art différentes ; (ii) l'existence de systèmes d'éclairage permanent signés par des stararchitectes ; (iii) ou

¹ Le corpus correspond à une partie des institutions muséales et patrimoniales sélectionnées par l'auteur lors de ses recherches de doctorat en muséologie sur l'éclairage muséographique (thèse soutenue en 2022, sous la dir. du professeur François Mairesse, Université Sorbonne Nouvelle). Il s'agit de l'Altes Museum (Berlin), du Bode Museum (Berlin), du Ludwig Museum (Cologne), de BOZAR (Bruxelles), du MACBA (Barcelone), du Guggenheim Museum (Bilbao), du Musée d'arts (Nantes), du Centre Pompidou (Paris), du Musée du Louvre (Paris), du Musée des Beaux-Arts Antoine Lécuyer (Saint-Quentin), du Musée Soulages (Rodez), de la Maison La Roche (Paris), de la Bourse de Commerce (Paris), du British museum (Londres), du Sir John Soane's Museum (Londres), du Museo Antonio Canova (Possagno, Trévise), du Museo di Castelvecchio (Vérone), de la Galerie des Offices (Florence), de la Scuola Grande di San Rocco (Venise), du MAXXI (Rome) et du Nationalmuseum (Stockholm).

qui ont marqué l'histoire de l'architecture et de l'éclairage muséographique. Cela a permis d'observer différentes techniques d'éclairage et pratiques de gestion selon l'exposition à la lumière naturelle, aux sources artificielles et aux matériaux des expôts.

L'éclairage technique : entre danger et contrainte

Tout d'abord, il faut reconnaître que l'éclairage est encore considéré principalement dans la perspective de la conservation préventive par les responsables des musées. Cette première partie restituera ainsi une description de la façon dont les conservateurs considèrent leurs efforts d'atténuation, avant d'envisager d'autres possibilités d'éclairage. Notons néanmoins tout au long de cette section que les normes de conservation préventive en lien à l'éclairage ont un réel impact sur l'aménagement et les politiques de gestion des collections : éclairer le musée, c'est aussi le structurer visuellement et organiser des pratiques d'exposition.

À l'abri de la lumière naturelle

La lumière naturelle se définit par un caractère changeant qui apporte une dynamique par rapport à la lumière artificielle, mais également un certain nombre de contraintes. Elle oblige les responsables des musées à modifier leurs politiques d'exposition permanente. Pour pallier la recherche d'un éclairage respectueux des normes, le premier réflexe muséal consiste effectivement à limiter son exposition. Cela émerge surtout en raison de certaines expositions directes dues aux climats régionaux (lumière méditerranéenne, ou nordique, à certaines heures de la journée ou périodes de l'année).

Les conservateurs se confrontent aussi à la tendance contemporaine curatoriale de combiner différentes typologies artistiques – et donc des matériaux présentant différentes sensibilités à la lumière. En conséquence, les musées créent des espaces spécifiquement dédiés à un ensemble d'œuvres fragiles – telles que les dessins, les aquarelles et les photographies. Ces espaces sont modulés pour exclure ou diminuer les sources naturelles. Par exemple, au musée Soulages à Rodez, les notes préliminaires de l'étude de programmation illustrent également deux types d'éclairages pour le musée : des espaces à lumière artificielle et des espaces à lumière naturelle. Les espaces à lumière artificielle sont spécifiquement conçus pour les œuvres peintes sur papier (gouache, encre, brou de noix) et l'œuvre imprimée de Soulages (eaux-fortes, lithographies). Les espaces éclairés avec une lumière naturelle sont, quant à eux, dédiés aux vitraux de Conques, aux salles de peintures et à l'exposition temporaire.

Une autre solution se trouve donc dans l'interdiction de certains médiums artistiques dans les espaces bénéficiant d'un éclairage naturel. Par exemple, au troisième étage du Museum Ludwig, la salle présentant un éclairage par des baies vitrées expose aujourd'hui – après des négociations de la part de la conservatrice – exclusivement des matériaux non sensibles, comme des sculptures de bronze. Le choix de rotation des collections émerge comme une autre solution possible. Cette politique prend en compte la Dose Totale d'Exposition (DTE), c'est-à-dire le niveau d'éclairement reçu par un objet en rapport au volume horaire annuel de son exposition (Ezrati, 2022, p. 221).

Une recherche de flexibilité

Il existe également toute une gamme d'accessoires et de dispositifs qui permettent au système d'éclairage muséal, naturel et artificiel, d'être flexible avec moins de contraintes architecturales. Des filtres, des stores, des rideaux, des tôles ou encore des morceaux de caoutchouc en fonction de leur opacité permettent d'occulter totalement ou graduellement la quantité de lumière naturelle dans l'espace. Par exemple à l'Altes Museum, une portion d'une galerie présentant des sarcophages et des urnes funéraires étrusques polychromes (3^e-2^e siècles avant J.-C.) bénéficie d'un environnement où des rideaux totalement occultant créent une ambiance plus tamisée. Au Bode Museum, les salles exposant les pièces en

ivoire ont aussi été occultées de toute lumière naturelle par des rideaux opaques du fait du matériau sensible exposé.

Pour certaines collections spécifiques, le choix de faire construire des vitrines sur mesure permet également des actions de préservation. Certaines sont dotées d'un écran partiel de verre dépoli, absorbant et filtrant la lumière naturelle. Cette solution est visible à l'Altes Museum, où une vitrine dans la troisième salle au deuxième étage présente dix portraits de momies de tombeaux romains d'Égypte (250-60 avant Jésus-Christ). La vitrine y est adossée à la fenêtre, protégeant ainsi les objets de la lumière. Les ouvertures latérales sont équipées de stores blancs semi-opaques et, pour les salles au deuxième étage exposées sud, les pans de verre sont aussi équipés de filtres opaques blancs semi-occultant. Il existe ensuite d'autres aménagements qui visent à maintenir un environnement spécifique et exclure la lumière naturelle. Ces vitrines sont fabriquées à partir de verres conçus pour absorber les rayons et intègrent un système de tiroirs ou d'espaces liés à au système d'éclairage intégré, ce dernier est quant à lui connecté à des timers, des capteurs de présence ou à un mécanisme d'ouverture des tiroirs. Ces systèmes se trouvent par exemple au Nationalmuseum de Stockholm et au Bode Museum pour des objets et des œuvres graphiques et textiles.

Une autre possibilité concerne l'installation de protocoles de gestion dynamique. Plus ou moins sophistiqués, impliquant la lumière du jour ou uniquement la lumière artificielle, ces systèmes consentent les responsables à contrôler l'éclairage (avec un logiciel ou une application), et donc l'environnement de l'exposition. Parmi l'ensemble des institutions étudiées, la moitié possède un système d'éclairage dynamique, partiel ou total. Au sein des moyens et des grands musées, ces systèmes sont donc assez communs. Cependant, ces utilisations représentent moins la réalité muséale des petits musées. Cela rend compte d'une réalité de terrain où les solutions de gestion dynamique des sources de lumière naturelle et artificielle paraissent prometteuses, mais encore peu accessibles et maîtrisées.

Pour résumer, quelle que soit l'application adoptée pour maîtriser la lumière, l'institution d'art n'hésite pas à modifier l'architecture et l'aménagement de son parcours, adopter des politiques de gestion des collections ou à investir sur des équipements pour des questions strictement liées à l'éclairage. Cela fait écho aux recommandations présentes dans les manuels de muséologie, diffusés largement dès les années 1990.

Une telle résonance indique néanmoins que l'éclairage n'est pas un épiphénomène du musée pouvant être réduit à quelques considérations en muséologie. À l'inverse, il modifie profondément l'architecture et l'aménagement spatial de l'exposition dès la conception du bâtiment – ce qui a aussi des conséquences sur le parcours de visite. L'éclairage influence également la prise de décision concernant la gestion des collections en matière d'exposition et de rotation. Ces enjeux ne sont que très peu présents dans la littérature bien que quelques fondateurs comme Benjamin Ives Gilman (1918), Jean Gabus (1965) ou encore Georges Henri Rivière (Weis, 1989) portaient une grande attention à l'éclairage muséographique. Les muséologues seraient-ils peut-être plus sensibles à la question en établissant un lien direct entre la lumière, l'exposition et les visiteurs par leur pratique sur le terrain ? L'éclairage même lorsqu'il est traité comme un dispositif purement technique comporte en effet des conséquences formelles, organisationnelles et spatiales majeures – comme cela émerge de notre étude.

L'éclairage communicatif : éclairer pour révéler

Au-delà de protéger les expôts, notre enquête met également en évidence une autre réalité étroitement liée à notre problématique. Il s'agit de la possibilité de communiquer, de faire vivre une expérience, voire de participer à une médiation lumineuse par le déploiement de certains dispositifs d'éclairage. De telles pratiques démontrent une utilisation différente possible par la lumière, et où les muséologues peuvent apprendre et contribuer à l'ensemble de la recherche.

Raconter avec la lumière

Au-delà de protéger, l'éclairage se présente pour certains responsables de musée comme une opportunité d'investir les cadres communicationnels de l'œuvre et de l'exposition. C'est alors un dispositif narratif, entendu ici, un procédé technique au service de l'intelligibilité, de l'interprétation ou de la compréhension d'un expôt. Michael Katzberg et Thomas Schielke, chercheurs et praticiens de l'éclairage, ont déjà entamé une passerelle entre les enjeux techniques, les rendus esthétiques et les réflexions théoriques sur la lumière muséale. Katzberg (2009) évoque, par exemple, une fonction formatrice de l'éclairage pour les œuvres, tandis que Schielke (2019 ; 2020) développe, quant à lui, une approche sémiotique et typologique de la lumière.

Ce traitement spécifique concerne d'abord l'apparence formelle de l'œuvre. Un responsable de l'atelier lumière du Centre Pompidou admet notamment que l'éclairage peut « raconter quelque chose ». Il explique que :

Si l'œuvre présente plein de couleurs, le travail sera certainement au niveau du rendu de celles-ci. S'il y a des jaunes, des rouges, des verts, il faut essayer de rendre tout cela le mieux possible et qu'on peut l'apprécier ainsi.

Cette stratégie peut également s'appliquer au message de l'œuvre. Un éclairagiste du Musée du Louvre en est également convaincu : « bien sûr [l'éclairage], c'est une sorte de médiation. Nous ne voulons pas contredire le propos de l'œuvre ». Par exemple, il affirme qu'« avec un seul éclairage, nous pouvons rendre triste la sculpture, joyeuse ou autre. Il suffit de mettre des cernes avec la lumière et elle va pleurer, tout simplement ». Pour s'aligner à ces attendus, ses équipes ont par ailleurs reçu des formations en histoire de l'art. Elles puisent sur ces connaissances pour concevoir certains effets : « Cela nous permet de comprendre l'œuvre, de ne pas la dénaturer par rapport à ce qu'elle devrait être. . . . On peut faire mentir une œuvre avec de la lumière. »

Par ailleurs, plusieurs études scientifiques montrent l'influence de l'éclairage sur la préférence visiteur en matière de rendu de couleurs des œuvres (Feltrin *et al.*, 2020 ; Liu *et al.*, 2013), de température de couleur de la lumière (Nascimento & Masuda, 2014), d'intensité lumineuse (Ajmat *et al.*, 2011) et de stimuli dynamiques (Gobbato *et al.*, 2020).

La question des motivations qui incitent une telle démarche se pose en conséquence. Ce même responsable de l'éclairage au musée du Louvre témoigne de l'importance d'une collaboration et d'une expérimentation étroites entre les équipes :

L'éclairage dépend aussi de l'œuvre et du propos scientifique : que ce soit une exposition plus dramatique ou pas dramatique, théâtrale ou pas théâtrale. Nous allons nous adapter à cela, plutôt chaud, plutôt froid. Et puis aussi, nous tenons aussi en compte de l'origine des œuvres. Par exemple, nous allons éclairer les peintures italiennes plutôt en chaud, tandis que pour les peintures flamandes nous allons être plutôt sur des 4000 K. Si nous n'avons pas de propos scientifiques qui viennent contredire cela, nous respectons l'œuvre et l'artiste. C'est comme pour l'Égypte, généralement on passe tout en chaud, car ils veulent voir « le gout du sable ».

Une conservatrice du musée d'arts de Nantes s'aligne sur ces considérations. L'éclairage était auparavant conçu par ses équipes d'un seul point de vue technique. Les échanges interprofessionnels (conservateurs, régie, technique) portaient alors sur le climat et les questions de conservation préventive qualifiées par la conservatrice de « pures » – ce qui concorde avec les éléments évoqués précédemment. Cependant, depuis les derniers travaux au Musée d'art de Nantes, le paradigme a changé. La conservatrice explique que :

Cette idée d'avoir un éclairage directif avec des cadreurs sur les œuvres plus importantes est une médiation par le regard qui n'est pas fort, pas trop. . . . Pour moi, l'idée de la médiation lumineuse permettrait d'être moins directifs avec le visiteur, de donner un peu notre avis, mais sans dire à notre visiteur qu'il faut regarder telle ou telle œuvre, car c'est cela qui est important dans la salle.

Ce principe vaut également pour le travail réalisé auprès de la création contemporaine. Lorsque cela est possible, la discussion avec les artistes est nécessaire pour comprendre l'attendu recherché. Dans les trois musées dotés d'une équipe responsable de l'éclairage – le musée MAXXI, le musée du Louvre et le Centre Pompidou –, plusieurs exemples de collaborations existent entre les éclairagistes (ou concepteurs lumière selon leur propre définition) et les artistes vivants. Un éclairagiste rapport notamment sa collaboration avec Ettore Spalletti au musée MAXXI en 2014 :

Il s'est assis et n'a plus bougé. Il y a eu dix jours de rendez-vous, car il fallait créer une lumière Adriatique. J'avais une idée de ce que c'était, mais de là à le réaliser avec des sources de lumière, ce n'est pas si simple. Lui et moi avons travaillé côte à côte, et il est resté silencieux. Au bout de sept jours, il s'est levé et quand nous avons réalisé que nous étions arrivés, il s'est levé, m'a fait un sourire, m'a dit « Merci », et il est parti.

Encore, un éclairagiste raconte dans un podcast sa collaboration avec l'artiste Anselm Kiefer au Centre Pompidou en 2015 :

À la question ' Anselm, que voulez-vous pour l'éclairage ?', il me dit ' je veux le même éclairage que dans mon atelier'. 'Ah, très bien, alors il faut que je vienne voir votre atelier'. Donc on a reproduit un éclairage qui vient du jour, le mieux possible, tout en essayant encore une fois de ne pas trop trahir les œuvres. Parce que quoi qu'on fasse, on fait un geste quand on éclaire une œuvre et on ne sera jamais dans la vérité de l'œuvre. (Bouhellier et Coffin, 2021)

La question est ainsi de considérer l'éclairage comme un geste qui donne indéniablement à voir une perception de l'œuvre cohérente avec celle de son créateur. Un éclairagiste raconte par exemple sa collaboration avec l'artiste Pierre Soulages lors de l'exposition hommage au Salon Carré du musée du Louvre (2019) :

Quand Monsieur Soulages est venu, nous avons discuté avec lui. Cela m'a permis de comprendre aussi les œuvres, car c'est noir, mais il n'y a pas que du noir. Dans les œuvres, il y a beaucoup de reliefs. Justement il veut montrer tout ce qui est reliefs et c'est très intéressant. Nous avons travaillé une semaine, dix jours avec lui, constamment à essayer de travailler sur l'œuvre, à expliquer ce qu'il voulait relever et tout cela.

Cette appropriation de la lumière admet, de ce fait, une pratique possible d'éclairage pour soutenir le propos de l'exposition et de l'œuvre. Elle correspond à la notion d'un index sensoriel spécifiquement lumineux – en reprenant le terme d'index sensoriel soulevé par Harley Parker, qui suggérait de « prendre l'œuvre d'un artiste, trouver à quel profil sensoriel il appartient, et corrélér cela avec ses œuvres d'art [ce qui] devrait nous aider à comprendre la manière de comprendre les artefacts » (McLuhan, Parker & Barzun, 2008, p. 141).

Il est entendu alors, par index sensoriel lumineux, une incidence lumineuse propre au souhait de création de l'artiste, à possiblement prendre en compte lorsqu'elle existe et fait sens en phase d'exposition de son œuvre (Gobbato, 2022), comme on le voit dans la collaboration entre le Louvre et Pierre Soulages.

Ces recherches émergentes, ainsi que les résultats de notre recherche, mettent en évidence que l'éclairage n'est pas neutre. En effet, quel que soit sa source ou son réglage, il y aura inévitablement des effets sur l'apparence, sur la lisibilité et donc sur la perception. La conception d'un éclairage mérite donc une réflexion conjointe, pratique et théorique, pour satisfaire la notion d'un éclairage « juste », qualificatif employé par le responsable de l'éclairage du Centre Pompidou. Un dialogue plus étroit entre les spécialistes de l'éclairage, les responsables et les chercheurs des musées permettrait d'expérimenter davantage les utilisations possibles de l'éclairage en tant que moyen de médiation lumineuse, tout en affinant une connaissance théorique. Ainsi, la muséologie gagnerait plus particulièrement à approfondir la connaissance sur l'influence implicite, infraliminale, permise par la lumière (Gobbato et al., 2021). Une telle connaissance enrichirait des théories encore peu développées et permettrait également de former les étudiants (futurs professionnels) dans la perspective de pratiquer le « musée-école » (Bergeron & Carter, 2015).

Impliquer le visiteur

L'application de l'éclairage au musée se fonde également sur une approche explicite de l'expérience, c'est-à-dire des pratiques visant à impliquer le visiteur par l'inclusion et la participation. Quelques exemples émergent de nos entretiens. Au musée Soulages, par exemple, les textes expographiques au sein du parcours intègrent la notion de lumière dans l'œuvre de Soulages, mais également dans l'agencement du musée. Il est possible de lire, par exemple, dans le premier texte intitulé Un musée inhabituel que « les passages réguliers de l'ombre à la lumière et les élévations rythmées entrent en résonance avec l'œuvre de l'artiste ». Pareillement, dans la salle présentant les Brous de noix, le troisième texte reporte qu'« au contact avec du brou, le blanc du papier fait vibrer la lumière. Il établit avec lui un rapport intime, incitant ainsi à une lecture globale de l'œuvre ».

Ce parcours ponctué par le sujet de la lumière pourrait être mis en perspective avec la lecture de l'ouvrage *Le Louvre, la nuit* d'Henri Verne (1937). Dans ce guide du musée rénové par l'architecte Albert Ferran, le conservateur décrivait les œuvres illuminées par l'électricité, en témoignant une certaine fascination pour la nouvelle relation esthétique permise par l'éclairage artificiel. Chacune des sessions présentait une réalisation particulière. Par exemple, les bas-reliefs des sculptures égyptiennes étaient éclairés par une lumière diffuse, décrite comme « une vaste et tranquille clarté orientale » qui évoque la lumière du jour (Verne, 1937, p. 23). Pour d'autres salles, comme celle accueillant la sculpture grecque, celle du Moyen Âge et celle de la Renaissance, l'éclairage ambiant permettait, selon Verne, « une atmosphère apaisante qui enveloppe le visiteur » (p. 23). Certains chefs-d'œuvre particuliers étaient enfin éclairés par des projecteurs spéciaux, tels que la Vénus de Milo, la Diane de Versailles, la frise des Panathénées, la Diane d'Anet, le tombeau de Philippe Pot et la Victoire de Samothrace : « détachés et modelés rigoureusement dans l'ombre, par le reflet mystérieux d'un astre bienveillant » (p. 26). Cette visite contée existe, sous une autre forme, au Musée Soulages. La lumière s'affirme alors comme un média alimentant un dispositif possible de médiation écrite. Attirer explicitement l'attention du visiteur sur la relation entre la lumière et l'œuvre permet ainsi de stimuler une expérience sensorielle, voire esthétique.

Une autre application de l'éclairage pouvant s'apparenter à une forme de médiation participative concerne l'implication des publics à des expériences. Le Nationalmuseum de Stockholm a notamment inauguré un laboratoire dédié à l'éclairage en 2013 (en période de réflexion pour sa rénovation) (Kåberg & Evans, 2013). Le Lighting Lab, ainsi nommé, a été fondé pour étudier un système de contrôle de l'éclairage adapté aux exigences du musée. Le laboratoire était également ouvert au public. L'approche participative visait alors à encourager la sensibilisation sur les enjeux de l'éclairage, tels que les valeurs d'éclairement, les effets de température de couleur, l'influence de la couleur des cimaises (blanc ou gris), ainsi que la perception différente des œuvres sous l'éclairage en fonction des techniques et des thèmes abordés (peintures de paysages du XVII^e siècle aux tons rouges et marron et du XIX^e siècle aux tons vifs verts et bleus). Cette expérience inclusive rappelle des actions participatives de médiation muséales plus traditionnelles, comme les ateliers ou les visites.

Les possibilités de l'éclairage dynamique

Le dernier enjeu concerne l'éclairage dynamique et ses usages de médiation. Déjà dans les années 1960, les principes de son et lumière stimulaient l'imagination de certains professionnels (Borhegyi, 1963) et théoriciens (McLuhan, Parker & Barzun, 1969) qui considéraient la lumière changeante comme un dispositif communicationnel sensoriel. Le cas de la Grande Galerie de l'Évolution du Muséum national d'Histoire naturelle illustre un projet réussi en la matière (datant des années 1990). Aujourd'hui, les protocoles de gestion dynamique de l'éclairage facilitent le déploiement de tels scénarios. Le projet à la Scuola Grande di San Rocco, en est un exemple saillant. Pour sa rénovation de 2018, l'architecte et concepteur lumière Alberto Pasetti a réalisé six scénarios pouvant être utilisés par les guides, les historiens de l'art et d'autres spécialistes afin des montrer des détails en fonction du propos désiré, de valoriser des œuvres avec un regard spécifique, et d'induire un parcours thématique (Bugarelli, 2018). L'objectif de cet éclairage était :

D'obtenir une nouvelle forme de communication visuelle pour les musées, fonctionnelle à la protection du patrimoine historique et artistique et en même temps capable de susciter et de transmettre les émotions des visiteurs à travers une lumière revitalisante » explique l'architecte Pasetti. (Laganier, 2019)

L'intervention à la Scuola Grande di San Rocco participe aussi à révéler les couleurs des *teleri* du Tintoret. Celles-ci ont effectivement été longuement absentes de la perception du visiteur. Au XIX^e siècle, d'illustres voyageurs et visiteurs comme John Ruskin et Henry James se plaignaient d'une absence de bon éclairage (Mamoli Zorzi, 2019 ; Parker, 2019). Le président de la Scuola Grande di San Rocco a déclaré en redécouvrant la *Preghiera nell'Orto* sous cette nouvelle lumière : « Il s'agit d'une technologie visant un sentiment, une pensée, celle de découvrir la vérité de ces tableaux, quel est leur message. J'ai ainsi compris quelque chose du Tintoret que je n'avais pas encore compris » (Bulgarelli, 2018).²

Ces exemples et considérations montrent que, dans la pratique muséale, l'éclairage émerge comme une opportunité au-delà de sa fonction technique. Il permet de contextualiser la collection, en contribuant à une atmosphère architecturale ou à reproduire les conditions de création. Il permet aussi de résonner avec l'œuvre de l'artiste, son profil sensoriel, sa forme et ses couleurs. Il favorise ensuite l'implication des visiteurs lors d'ateliers ou d'expériences participatives. Il permet de fabriquer également des scènes lumineuses pour raconter une histoire et soutenir le discours des conférenciers. Cette réalité s'affirme alors même que, comme évoqué précédemment, l'éclairage est surtout conçu en tant qu'élément fonctionnel dans ces institutions. En ce sens, au-delà de préserver les œuvres et de permettre une visibilité suffisante, ces dispositifs et ces pratiques ouvrent à des perspectives et des appropriations nouvelles, facilitées par les dernières technologies. Il ne s'agit donc pas uniquement de mettre en lumière, mais possiblement d'interpréter et de transmettre par une approche implicite et explicite, sensorielle, voire sensible, du musée – en stimulant des senseurs physiologiques et psychologiques (Lehmbruck, 1974).

Ces considérations s'inscrivent plus largement dans les courants de la muséologie du sensible (Lebat, 2022) et de l'expérientiel (Chaumier, 2018). Ce sont en effet des médias admettant des formes de médiation sensible (Rispaal, 2009). Éclairer signifie ainsi incarner un concept par la lumière pour donner à voir, ressentir et comprendre. Les possibilités d'élargir la réflexion sur l'éclairage sont nombreuses. Toutefois, il est observé, il existe la nécessité de négociations entre les professionnels de l'éclairage et les conservateurs. Cela existe probablement en raison d'un écart entre le domaine de l'éclairage et celui de la conservation, qui s'ancre dans une tradition qui a entamé une chasse à la lumière depuis les années 1950. En cela, le développement scientifique d'approches esthétiques et sémiotiques de l'éclairage contribuerait à repenser l'éclairage et ses usages contemporains et futurs.

² Traduit par l'auteur.

Conclusion : un autre regard sur l'éclairage

Les résultats de notre recherche confirment que la lumière demeure comprise avant tout comme une contrainte technique. Les enjeux concernent d'abord un impératif de flexibilité pour garantir la conservation des expôts. Ainsi, éclairer signifie principalement ralentir le vieillissement et les dégradations des œuvres, tout en permettant une manipulation aisée des systèmes d'éclairage. Les musées tendent à moins être des institutions dépendantes du jour comme dans le passé (Desvallées & Mairesse, 2011, pp. 27-51). Or, on observe une dépendance envers les systèmes artificiels, comme l'évoquait déjà Gabus (1965).

Toutefois, d'autres questions apparaissent également. Elles concernent la possibilité d'interpréter, de transmettre, et de faire vivre une expérience du musée et des œuvres par la lumière. Certains professionnels des musées conçoivent effectivement l'éclairage comme un dispositif de médiation possible. Notons néanmoins que les postes d'éclairagiste et de concepteurs lumière sont rares au sein des musées et des sites culturels. « Nous sommes des mouches blanches »,³ disait notamment la conceptrice lumière du MAXXI en ouverture de l'entretien. Le savoir sur l'éclairage est ainsi largement externalisé, ce qui exacerbe probablement un manque de vocabulaire et de culture commune pour que la discussion soit facilitée. Il existe en effet un savoir-faire, un professionnalisme, une expérience, une sensibilité, qui est propre au corps de métier des concepteurs lumière et des éclairagistes, et qui ne peut être remplacé. « Sans la lumière, on ne voit rien, tout simplement. Les gens n'y pensent souvent pas », rappelle un responsable de l'éclairage du Centre Pompidou.

Une ambiguïté qui oppose l'acte de conserver à celui d'interpréter continue d'exister, alors même que les deux sont indissociables. En effet, il est impossible de choisir un éclairage strictement de conservation, sans que celui-ci entraîne des conséquences immédiates sur le rendu des caractéristiques de l'objet éclairé, sur l'espace et sur l'ambiance. La température de couleur, l'étendue et la forme du faisceau, l'indice du rendu, le mouvement possible, ce sont des paramètres qui vont indéniablement modifier l'ambiance et l'apparence d'un expôt, et en conséquence la perception de ce dernier. Cependant, puisqu'il semble invisible, l'éclairage tend à être remarqué surtout lorsqu'il dérange. C'est peut-être dans cela que réside une clé d'explication du désintérêt des muséologues envers l'éclairage.

Aujourd'hui, cependant, de nouveaux moyens d'étudier l'influence de l'éclairage sur l'expérience des visiteurs et la construction du sens ouvrent de nouvelles voies de recherche. Dans ses fonctions cognitives, ostensives et esthétiques, l'éclairage va au-delà de la technique. Ces acceptations ouvrent à un nouveau champ de recherche possible en muséologie, tant pour les sujets de conception que les enjeux de perception. Les quelques éléments discutés dans cet article incitent dès lors à reconsidérer le potentiel de la lumière et à développer des programmes de recherche et d'enseignement adaptés.

3 Traduit par l'auteure.

Références

- ACE. (2017). *La conception lumière. Apprendre le contexte, les enjeux et les acteurs*. Le Moniteur.
- Ajmat, R., Sandoval, J., Arana Sema, F., O'Donnell, B., Gor, S., & Alonso, H. (2011). Lighting design in museums: Exhibition vs. preservation. *Structural Studies, Repairs and Maintenance of Heritage Architecture XII the Built Environment*, 118, 195-206.
- Ambrose, T., & Paine, C. (1993). *Museum basics*. ICOM/Routledge.
- Amery, C. (1991). *The National Gallery Sainsbury Wing. A celebration of art & architecture*. National Gallery London.
- Bergeron, Y. & Carter, J. (2015). Repenser la formation professionnelle en muséologie : le cas du Québec, *ICOFOM Study Series*, 43, 39-55. doi.org/10.4000/iss.557
- Blanchet, A., Ghiglione, R., & Trognon, A. (2013). *Les techniques d'enquête en sciences sociales*. Dunod.
- Blanchet, A., Gotman, A. & de Singly, F. (2006). *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*. Armand Colin.
- Borhegyi, S. F. (de). (1963). Visual communication in the science museum. *Curator : The Museum Journal*, 6(1), 45-57.
- Bouhellier, A. (de), & Coffin, D. (2021). Dans les tuyaux du Centre Pompidou. *Les visites du Centre Pompidou*. Consulté le 5 septembre 2021 : www.centrepompidou.fr/fr/collections/notre-batiment
- Brill, T. B. (1980). *Light, its interaction with art and antiquities*. Plenum Publishing Corporation.
- Bugarelli, I. (2018). Tintoretto sotto una nuova luce. L'illuminazione di iGuzzini nella Scuola Grande di San Rocco. *Artribune*. Consulté le 2 juin 2021, www.artribune.com/progettazione/design/2018/12/tintoretto-sotto-una-nuova-luce-lilluminazione-di-iguzzini-nella-scuola-grande-di-san-rocco/
- Caillet, É. & Lehalle É. (1995). *À l'approche du musée, la médiation culturelle*. Presses universitaires de Lyon.
- Cellerier, J.-F. (1931). Le chauffage, la ventilation et l'éclairage dans les salles d'exposition. *Mouseion*, 16(6), 66-76.
- CIE. (2004). *Control of damage to museum objects by optical radiation. 157:2004*. Commission Internationale de l'Éclairage.
- Chaumier, S. (2018). *Altermuséologie : Manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*. Hermann.
- Chaumier, S. & Mairesse, F. (2013). *La médiation culturelle*. Armand Colin.
- Cuttle, C. (2007). *Light for art's sake: Lighting for artworks and museum displays*. Elsevier.
- Debary, O., & Roustan M. (2012). *Voyage au musée du quai Branly*. La documentation Française.
- Desvallées, A. et Mairesse, F. (2011). Architecture. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Armand Colin.
- Ezrati, J.-J. (2022). Éclairage. Dans F. Mairesse (Dir.), *Dictionnaire de muséologie* (pp. 209-211). Armand Colin.
- Ezrati, J.-J. (2018). L'éclairage dynamique sous DALI. *La lettre de l'OCIM*, 175, 22-26
- Ezrati, J.-J. (2014). *Éclairage d'exposition. Musées et autres espaces*. Eyrolles.
- Falk, J. H., & Dierking, L. (1992). *The Museum experience*. Whalesback Books.

- Feltrin, F., Leccese, F., Hanselaer, P., & Smet K. A. G. (2020). Impact of illumination correlated color temperature, background lightness, and painting color content on color appearance and appreciation of paintings. *LEUKOS, the journal of the Illuminating Engineering Society*, 16(1), 25-44.
- Gabus, J. (1965). Aesthetic principles and general planning of educational exhibitions I. *Museum*, 18(1), 3-56.
- Gilman, B. I. (1918). *Museum ideals of purpose and method*. Riverside Press.
- Gob, A., & Drouguet, N. (2021). *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*. Armand Colin.
- Gob, A., & Drouguet, N. (2014). *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*. Armand Colin.
- Gobbato, V. (2022). L'œuvre et son éclairage. *La lettre de l'OCIM*, 202-203, 16-23.
- Gobbato, V., Thébault, M., & Schmitt, D. (2021). L'éclairage au musée, un dispositif de médiation « sensorielle », *RIHM, Revue des Interactions Humaines Médiatisées*, 22(1), 61-89.
- Gobbato, V., Blondeau, V., Thébault, M., & Schmitt, D. (2020). L'éclairage dynamique, un dispositif de médiation. *Activités [en ligne]*, 17(2). doi.org/10.4000/activites.5598
- ICOM. (1971). *La lumière et la protection des objets et spécimens exposés dans les musées et galeries d'art*. ICOM/AFE.
- ICOM. (1953). *Utilisation des lampes fluorescentes dans les musées : considérations générales et conseils pratiques à l'usage des directeurs et des conservateurs de musées*. Conseil international des musées.
- Innes, M. (2012). *Lighting for interior design*. Laurence King Publishing.
- Kåberg, H., & Evans, H. (2013). The Nationalmuseum Lighting Lab. *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, 20, 139-146.
- Katzberg, M. (2009). *Cultures of light: Contemporary trends in museum exhibition*. Amsterdam School for Cultural Analysis, Universiteit van Amsterdam.
- Kaufmann, J.-C., & de Singly, F. (2011). *L'entretien compréhensif. L'enquête et ses méthodes*. Armand Colin.
- Kelly, R. (1952). Light as an integral part of architecture. *College Art Journal*, 12, 24-30.
- Laganier, V. (2019). Le Tintoret en lumière à Venise. *Light Zoom Lumière*. Consulté le 10 août 2021, www.lightzoomlumiere.fr/realisation/venise-la-scuola-grande-de-san-rocco-met-le-tintoret-en-lumiere/
- Lam, W.M.C. (1977). *Perception and lighting as formgivers for architecture*. McGraw-Hill.
- Lebat, C. (2022). Une muséologie du sensible : enjeux et conséquences pour les visiteurs déficients visuels. *Les cahiers de muséologie*, 22, 8-22, 2022.
- Lemaigre-Voreaux, P. (1991). *Guide pour l'éclairage des musées, des collections particulières et des galeries d'art*. Lux/AFE.
- Lehmbruck, M. (1974). Musée et architecture. *Museum*, 26(3-4), 178-189.
- Liu, A., Tuzikas, A., Zukauskas, A., Vaicekauskas, R., Vitta, P., & Shur, M., (2013). Cultural preferences to color quality of illumination of different artwork objects revealed by a color rendition engine. *IEEE Photonics Journal*, 5(4), 6801010.
- Mamoli Zorzi, R. (2019). John Ruskin and Henry James in the enchanting darkness of the Scuola Grande di San Rocco. Dans R. Mamoli Zorzi et K. Manthorne (Ed.), *from darkness to light: Writers in museums, 1798-1898* (pp. 53-70). Open Book Publishers.

- McLuhan, M., Parker, H., & Barzun, J. (1969). *Exploration of the ways, means, and values of museum communication with the viewing public*. Museum of the City of New York.
- McLuhan, M., Parker, H., & Barzun, J. (2008). *Le musée non-linéaire : Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée* (traduit par B. Deloche et F. Mairesse). Aléas.
- Nakamura, S., Kamiya S., & Inoné, K. (1936). Détermination expérimentale de l'éclairage au Musée Impérial de Tokio. *Mouseion*, 33-34, 191-193.
- Nascimento, S. M. C., & Masuda, O. (2014). Best lighting for visual appreciation of artistic paintings: Experiments with real paintings and real illumination. *Journal of the Optical Society of America*, A31(4), A214-A219.
- Parker, J. (2019). In the quiet hours and the deep dusk, these things too recovered their advantage': Henry James on light in European museums. Dans R. Mamoli Zorzi et K. Manthorne (Ed.), *From darkness to light: Writers in museums, 1798-1898* (pp. 262–270). Open Book Publishers.
- Pasetti, A. (2003 [1999]). *Luce e spazio nel museo d'arte*. Edizioni Firenze.
- Rispa. A. (2009). L'architecture et la muséographie comme médiation sensible. *Muséologies*, 3(2), 90-101.
- Schielke, T. (2020). Interpreting art with light: Museum lighting between objectivity and hyperrealism. *LEUKOS*, 16(1), 7-24.
- Schielke, T. (2019). The Language of lighting: Applying semiotics in the evaluation of lighting design. *LEUKOS*, 15(2-3), 227-258.
- Schmitt, D. (2015). Apports et perspectives du « Cours d'expérience » des visiteurs dans les musées. *ICOFOM Study Series*, 43, 249-261.
- Thomson, G. (1978). *The museum environment*. Butterworths.
- Ulas, E. B. (2021). How museums could light up and display more of the world's precious objects for longer. *The Conversation*. Consulté le 19 juillet 2021, theconversation.com/how-museums-could-light-up-and-display-more-of-the-worlds-precious-objects-for-longer-163974
- Verne, H. (1937). *Le Louvre la nuit*. B. Arthaud.
- Weis, H. (1989). *La muséologie selon Georges Henri Rivière*. Dunod.

