

Patrimonio y museos locales:
temas clave para su gestión

Patrimoine et musées locaux :
clés de gestion

Iñaki Arrieta Urtizberea
Iñaki Díaz Balerdi
(eds.)



PASOS

Colección PASOS edita, n° 29

Patrimonio y museos locales: temas clave para su gestión

Patrimoine et musées locaux : clés de gestion

Iñaki Arrieta Urtizberea
Iñaki Díaz Balerdi
(eds.)



Revista de Turismo y Patrimonio Cultural

Pasos Edita, 29

www.pasosonline.org

Patrimonio y museos locales: temas clave para su gestión / Iñaki Arrieta Urtizberea e Iñaki Díaz Balerdi (eds.) / Tenerife: PASOS, RTPC / 2021/ 408 pp. incluida bibliografía.

1. Patrimonio cultural I 2. Museos locales II 3. Gestión del patrimonio III 4. Patrimonio rural IV. I Iñaki Arrieta Urtizberea e Iñaki Díaz Balerdi (eds.) II “Patrimonio y museos locales: temas clave para su gestión” III PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural. IV Colección PASOS Edita

Sistema de Clasificación Decimal Dewey: 069

Edita:

PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural
P.O. Box 33.38360 · El Sauzal
Tenerife (España)
Director de la colección: Agustín Santana Talavera
www.pasosonline.org - Colección PASOS Edita, 29. 2021

Diseño de Portada: Imaginario

Fotos de cubierta: Iñaki Arrieta Urtizberea (Pirineos) y Oriol Riart (Ecomuseu de les valls d'Àneu).

Fons Ecomuseu de les valls d'Àneu

ISBN: 978-84-88429-44-5

DL L 503-2021



Esta publicación se ha llevado a cabo en marco del proyecto *Red pirenaica de centros de patrimonio e innovación rural – PATRIM+* (EFA251/16). El proyecto ha sido cofinanciado al 65% por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) a través del Programa Interreg V-A España-Francia-Andorra (POCTEFA 2014-2020). El objetivo del POCTEFA es reforzar la integración económica y social de la zona fronteriza España-Francia-Andorra. Su ayuda se concentra en el desarrollo de actividades económicas, sociales y medioambientales transfronterizas a través de estrategias conjuntas a favor del desarrollo territorial sostenible.

Cette publication a été réalisée dans le cadre du projet de *Réseau pyrénéen de centres du patrimoine et d'innovation rurale – PATRIM+* (EFA251/16). Le projet a été cofinancé à hauteur de 65% par le Fonds Européen de Développement Régional (FEDER) au travers du Programme Interreg V-A Espagne-France-Andorre (POCTEFA 2014-2020). L'objectif du POCTEFA est de renforcer l'intégration économique et sociale de l'espace frontalier Espagne-France-Andorre. Son aide est concentrée sur le développement d'activités économiques, sociales et environnementales transfrontalières au travers de stratégies conjointes qui favorisent le développement durable du territoire.

Interreg POCTEFA PATRIM+



Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER)
Fonds Européen de Développement Régional (FEDER)



ETORIKIZUNA ORAIN
Es futuro

PATRIM est le tout premier réseau transfrontalier de musées, écomusées et centres d'interprétation du patrimoine des Pyrénées, créé en 2008 avec un objectif, étudier et valoriser cette chaîne de montagnes en tant qu'ensemble culturel, et aussi de l'ambition : même de petites structures culturelles, parfois isolées, aux moyens humains et financiers limités, lorsqu'elle se rassemblent, peuvent accomplir de grandes choses. Grâce à un partenariat étoffé par de nouveaux membres universitaires, ce manuel en est aujourd'hui la preuve. Il a une visée très pratique, formatrice même, et ses diverses sections abordent chacune un aspect fondamental ou concret du travail de gestion du patrimoine et des musées à une échelle locale.

Nous espérons qu'il sera utile à tout.e professionnel.le travaillant dans un contexte similaire à celui des sites du réseau PATRIM. Bonne lecture.

PATRIM es la primera red transfronteriza de museos, ecomuseos y centros de interpretación del patrimonio de los Pirineos. Se creó en el 2008 con un objetivo: el de estudiar y valorizar esta cordillera como conjunto cultural. Y también con la ambición de que se pueden alcanzar grandes logros cuando se trabaja conjuntamente, a pesar de ser pequeñas, a veces aisladas, estructuras culturales con recursos humanos y financieros limitados. Este manual es la prueba de uno de esos logros gracias a la asociación desarrollada con los nuevos miembros universitarios de la red. Este manual busca ser muy práctico, pero también formativo, abordando en cada uno de sus temas un aspecto fundamental o concreto del trabajo de gestión del patrimonio y de los museos a nivel local.

Esperamos que sea de utilidad para todos/as los/as profesionales que trabajan en un contexto similar al de los centros de la red PATRIM. Buena lectura.

Jean-Noël Vigneau
Président de la Communauté de Communes Couserans-Pyrénées
Chef de file du projet PATRIM+ EFA 251/16
Jefe de fila del proyecto PATRIM+ EFA 251/16

Lista de autoras-es:

Liste des autrices et auteurs :

Abella, Jordi (Ecomuseu de les Valls d'Àneu)

Aguirre, Cristina (K6 Gestión Cultural / Caserío-Museo Igartubeiti)

Arrieta Urtizberea, Iñaki (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea)

Beltran, Oriol (Universitat de Barcelona)

Bergeron, Yves (Université du Québec à Montréal)

Chaboussou, Pauline (Communauté de Communes Couserans-Pyrénées)

Chaumier, Serge (Université d'Artois)

Díaz Balerdi, Iñaki (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea)

Estrada Bonell, Ferran (Universitat de Barcelona)

Fontal, Olaia (Universidad de Valladolid)

Gómez Espinosa, Teresa (Museo Arqueológico Nacional)

Ibáñez-Etxeberria, Álex (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea)

Jiménez-Esquinas, Guadalupe (Universidad de Santiago de Compostela)

Loget, Violette (Université du Québec à Montréal / Université Sorbonne Nouvelle)

Luna, Ursula (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea)

Mairesse, François (Université Sorbonne Nouvelle)

Mármol Cartañá, Camila del (Universitat de Barcelona)

Moreno Mendoza, Héctor (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

Mur, Jorge (Espacio Pirineos)

Navajas Corral, Óscar (Universidad de Alcalá)

Pereiro, Xerardo (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro)

Roigé, Xavier (Universitat de Barcelona)

Roura-Expósito, Joan (Instituto de Ciencias del Patrimonio. Incipit-CSIC)

Sánchez-Carretero, Cristina (Instituto de Ciencias del Patrimonio. Incipit-CSIC)

Sandri, Eva (Université Montpellier Paul Valéry 3)

Santana-Talavera, Agustín (Universidad de La Laguna)

Schall, Céline (Avignon Université / Ville d'Esch)

Van Geert, Fabien (Université Sorbonne Nouvelle)

Viau-Courville, Mathieu (Fontys University of Applied Sciences / Université de Lorraine)

Vilatte, Jean-Christophe (Avignon Université)

Índice / Sommaire

<i>Presentación/Présentation/Presentació/Aurkezpena/Presentacion/</i> <i>Presentacion.</i>	11
---	----

Iñaki Arrieta Urtizberea e Iñaki Díaz Balerdi

<i>Prólogo/Avant-propos/Pròleg/Hitzaurrea/Prologo/Prològ.</i>	17
---	----

Pauline Chaboussou, Jordi Abella, Jorge Mur y Cristina Aguirre

<i>El arduo y complejo proceso de gestionar un museo o centro de</i> <i>patrimonio local.</i>	41
--	----

Iñaki Arrieta Urtizberea e Iñaki Díaz Balerdi

<i>Le processus laborieux et complexe de gestion d'un musée ou d'un</i> <i>centre de patrimoine local.</i>	57
---	----

Iñaki Arrieta Urtizberea et Iñaki Díaz Balerdi

I

<i>Patrimoine : sacrifices et investissements à l'occidentale.</i>	77
--	----

François Mairesse

<i>Museología: alma y ciencia de una entidad social.</i>	95
--	----

Óscar Navajas Corral

II

<i>Gestion : le conservateur est mort, vive le gestionnaire ?</i>	115
---	-----

Mathieu Viau-Courville

<i>Collection : gérer le patrimoine, une responsabilité fondamentale.</i>	137
---	-----

Violette Loget et Yves Bergeron

<i>Conservación: un reto permanente.</i>	159
--	-----

Teresa Gómez Espinosa

<i>Exposition : vers l'émergence d'un nouveau paradigme ?</i>	179
---	-----

Serge Chaumier

Educación patrimonial: clave de futuro para la gestión del patrimonio. 197

Olaia Fontal, Ursula Luna y Álex Ibáñez-Etxeberria

Publics : comment les penser et les approcher ? 217

Céline Schall et Jean-Christophe Vilatte

III

Identidades: museos y representación de lo local. 237

Xavier Roigé

Memoria: retos y desafíos en el campo patrimonial y museístico. 257

Xerardo Pereiro

Diversité culturelle : modalités et enjeux de représentation. 277

Fabien Van Geert

Género: cómo revertir las desigualdades desde los museos. 295

Guadalupe Jiménez-Esquinas

Patrimonio cultural inmaterial: enfoques, gestión y desafíos. 309

Ferran Estrada Bonell y Camila del Mármol Cartañá

Patrimonio natural: conservación y uso público. 327

Oriol Beltran

Participación: usos, límites y riesgos en los proyectos patrimoniales. 345

Cristina Sánchez-Carretero y Joan Roura-Expósito

Turismo: simbiosis entre el museo local y el sistema turístico. 365

Agustín Santana-Talavera y Héctor Moreno Mendoza

Technologies : enjeux techniques et symboliques pour la médiation culturelle. 385

Eva Sandri

PRESENTACIÓN

Iñaki Arrieta Urtizberea e Iñaki Díaz Balerdi

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

Esta publicación es resultado de una de las acciones propuesta en el proyecto PATRIM+ (Red Pirenaica de Centros de Patrimonio e Innovación Rural) del programa INTERREG V A España-Francia-Andorra, POCTEFA 2014-2020. El objetivo de la acción es proporcionar a los miembros de los museos, ecomuseos y centros de interpretación que constituyen dicha Red, un instrumento para la gestión de sus centros. Para ello, bajo la dirección del equipo de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), el cual forma parte también de la Red, se ha reunido a un conjunto de investigadores y especialistas en patrimonio y museos, quienes han desarrollado una serie de temas clave para la gestión de esos centros pirenaicos. Obviamente, este manual puede ser útil también para todos/as aquellos/as que estén interesados/as en la gestión de museos y centros de patrimonio locales.

El texto recoge 17 temas clave. Ni que decir tiene que los temas seleccionados no agotan todo el abanico de cuestiones del campo patrimonial y museístico. Eso está claro. No obstante, todos ellos son pertinentes en la gestión de cualquier museo o centro patrimonial y aquí se han dividido en tres grandes apartados. El primero, que aborda los temas clave del “patrimonio” y la “museología”, se centra en cuestiones generales y contextualiza, además, los otros dos apartados. En el segundo, se recogen temas que se consideran *habituales* de los museos y centros de patrimonio: la “gestión”, la “colección”, la “conservación”, la “exposición”, la “educación patrimonial” y, por último, los “públicos”. El tercer apartado reúne temas *básicos* que cualquier especialista, técnico, investigador o estudioso en el campo del patrimonio y los museos no debería pasar por alto: las “identidades”, la “memoria”, la “diversidad cultural”, el “género”, el “patrimonio cultural inmaterial”, el “patrimonio natural”, la “participación”, el “turismo” y, para cerrar la publicación, las “tecnologías”.

PRÉSENTATION

Iñaki Arrieta Urtizberea e Iñaki Díaz Balerdi

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

Cette publication est le résultat d'une des actions du projet PATRIM+ (Réseau Pyrénéen des Centres de Patrimoine et d'Innovation Rurale) du programme INTERREG V A Espagne-France-Andorre, POCTEFA 2014-2020. L'objectif est de fournir aux agents des musées, écomusées et centres d'interprétation du patrimoine qui composent le réseau PATRIM un outil pour la gestion de leur site. Sous la direction de l'équipe de l'Université du Pays Basque/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), qui fait également partie du réseau, un groupe de chercheurs et de spécialistes du patrimoine et des musées s'est réuni pour aborder une série de questions-clés pour la gestion de ces centres pyrénéens. Bien entendu, ce manuel peut également être utile à toutes celles et ceux qui s'intéressent à la gestion des musées locaux et des centres du patrimoine.

Le texte rassemble 17 questions-clés. Il va sans dire que les thèmes retenus n'épuisent pas l'ensemble des questions relatives au patrimoine et aux musées. Cependant, tous sont pertinents pour la gestion de tout musée ou centre du patrimoine que ce soit. Ils ont été répartis en trois sections principales. La première, qui traite des questions-clés du *patrimoine* et de la *muséologie*, se concentre sur les questions générales et pose le contexte, en outre, des deux autres parties. La deuxième section couvre des sujets considérés comme « courants » dans les musées et les centres du patrimoine : *gestion, collection, conservation, exposition, éducation au patrimoine* et, enfin, *publics*. La troisième section rassemble des thèmes « fondamentaux » que tout spécialiste, technicien ou chercheur dans le domaine du patrimoine et des musées ne devrait pas négliger : *identités, mémoire, diversité culturelle, genre, patrimoine culturel immatériel, patrimoine naturel, participation, tourisme* et, pour conclure la publication, *technologies*.

PRESENTACIÓ

Iñaki Arrieta Urtizberea e Iñaki Díaz Balerdi

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

Aquesta publicació és el resultat d'una de les accions proposada en el projecte PATRIM+ (Xarxa Pirinenca de Centres de Patrimoni i Innovació Rural) del programa INTERREG V A Espanya-França-Andorra, POCTEFA 2014-2020. L'objectiu de l'acció és proporcionar als membres dels museus, ecomuseus i centres d'interpretació que constitueixen aquesta Xarxa, un instrument per a la gestió dels seus centres. Per això, sota la direcció de l'equip de la Universitat del País Basc/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), el qual forma part també de la Xarxa, s'ha reunit un conjunt d'investigadors i especialistes en patrimoni i museus, que han desenvolupat una sèrie de temes clau per a la gestió d'aquests centres pirinencs. Òbviament, aquest manual pot ser útil també per a tots/es aquells/es que estiguin interessats/des en la gestió de museus i centres de patrimoni locals.

El text recull 17 temes clau. No cal dir que els temes seleccionats no esgoten tot el ventall de qüestions del camp patrimonial i museístic. Això és clar. No obstant, tots són pertinents en la gestió de qualsevol museu o centre patrimonial i aquí s'han dividit en tres grans apartats. El primer, que aborda els temes clau del "patrimoni" i la "museologia", se centra en qüestions generals i contextualitza, a més a més, els altres dos apartats. En el segon, es recullen temes que es consideren *habituals* dels museus i centres de patrimoni: la "gestió", la "col·lecció", la "conservació", "l'exposició", "l'educació patrimonial" i, per últim, els "públics". El tercer apartat reuneix temes *bàsics* que qualsevol especialista, tècnic, investigador o estudiós en el camp del patrimoni i els museus no hauria de passar per alt: les "identitats", la "memòria", la "diversitat cultural", el "gènere", el "patrimoni cultural immaterial", el "patrimoni natural", la "participació", el "turisme" i, per tancar la publicació, les "tecnologies".

AURKEZPENA

Iñaki Arrieta Urtizberea e Iñaki Díaz Balerdi

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

Argitalpen hau, INTERREG V A Espainia-Frantzia-Andorra Programaren (Pirinioetako Ondarearen eta Landa Berrikuntzaren Guneen Sarea) PATRIM+ proiektuan proposatutako ekintzetako baten emaitza da. Bere helburua, sare hori osatzen duten museoetako, ekomuseoetako eta interpretazio-guneetako kideei tresna bat eskaintzea da beraien guneak kudea ditzaten. Horretarako, museoetan eta ondarean aditu diren ikertzaileen eta espezialisten talde bat osatu da, sare horren partaide den UPV/EHU Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatearen taldearen gidaritzapean. Aditu horiek zenbait giltzarri-gai jorratu dituzte Pirinioetako gune horien kudeaketarako. Jakina, eskuliburu hau baliagarria izan daiteke tokiko museoen eta ondare-guneen kudeaketan interesa duten guztientzat ere.

Liburuak 17 giltzarri-gai biltzen ditu. Zer esanik ez hautatutako gaiak ez dituztela jasotzen museo- eta ondare-eremuaren kontu guztiak. Hori jakina da. Hala ere, giltzarri-gai horiek guztiak egokiak dira edozein museo-
ren edo ondare-guneraren kudeaketan, eta hiru ataletan bereizi dira. Lehendabizikoan, landu diren “ondare” eta “museologia” giltzarri-gaiak kontu orokorrak jorratzen dituzte eta beste bi atalak testuinguratzen dituzte. Bigarrenean, museoetan eta ondare-gunetan *ohikotzat* jotzen diren gaiak biltzen dira: “kudeaketa”, “bilduma”, “zaintza”, “erakusketa”, “ondare-hezkuntza”, eta, bukatzeko, “publikoak”. Hirugarren atalak *oinarrizkoak* jasotzen ditu, ondarearen eta museoaren arloan edozein espezialistak, teknikariek, ikertzailek edo adituek ezingo lituzkeenak alde batera utzi: “identitateak”, “memoria”, “kultur aniztasuna”, “generoa”, “kultur ondare ez-materiala”, “natur ondarea”, “parte-hartzea”, “turismoa” eta, argitalpenari amaiera emateko, “teknologiak”.

PRESENTACION

Iñaki Arrieta Urtizberea e Iñaki Díaz Balerdi

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

Esta publicación é el resultau d’una de las acciones que van proposar-se al proyecto PATRIM+ (Red Pirenaica de Centros de Patrimonio e Innovación Rural), del programa INTERREG V A España-Francia-Andorra, POCTEFA 2014-2020. L’objetivo de l’acción é proporcionar als miembros dels musèus, ecomusèus i centros d’interpretacion que constituyen dita Red, un estrumento pa la gestion dels suyos centros. Pa ixo, baixo la direccion de l’equipo de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU) —el qual tamé forma part de la Red— s’ha reunit un conjunto d’investigadors i especialistas en patrimoniu i musèus, que han desarrollau una sèrie de temas clau pa la gestion d’ixes centros pirinencos. Obviamente, este manual pot ser útil tamé pa toz aquells que s’interesen per la gestion de musèus i centros de patrimoniu locals.

El texto recull 17 temas clau. Els temas seleccionaus, no cal ni dir-lo, no agotan todas las cuestiones del campo patrimonial i museístico. Ixo é claro. Manimenos, toz ells son pertinentes en la gestion de cualquier musèu u centro patrimonial, i aquí s’han dividiu en tres grans apartaus. El primèro, que aborda els temas clau del “patrimoniu” i la “museologia”, se centra en cuestiones generales i contextualiza, además, els otros dos apartaus. En el segundo, se recullen temas que se consideran *habituals* dels musèus i centros de patrimoniu: la “gestion”, la “coleccion”, la “conservacion”, la “exposicion”, la “educacion patrimonial” i, per ultimo, els “publicos”. El tercèr apartau reune temas *básicos* que cualquier especialista, tecnico, investigador u estudioso en el campo del patrimoniu i els musèus no devria ignorar: las “identidaz”, la “memòria”, la “diversidad cultural”, el “genero”, el “patrimoniu cultural inmaterial”, el “patrimoniu natural”, la “participacion”, el “turismo” i, pa tancar la publicacion, las “tecnologias”.

PRESENTACION

Iñaki Arrieta Urtizberea e Iñaki Díaz Balerdi

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

Aguesta publicacion ei eth resultat d'ua des accions proposades en projècte PATRIM+ (Hilat Pirenenc de Centres de Patrimòni e Innovacion Rurau) deth programa INTERREG V A Espanha-França-Andorra, POCTEFA 2014-2020. Er objectiu dera accion qu'ei proporcionar as membres des musèus, ecomusèus e centres d'interpretacion que constituïssen aquest Hilat, un instrument entara gestion des sòns centres. Per açò, jos era direccion dera equipa dera Universitat deth País Basc/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU), que tanben ei part deth Hilat, s'a amassat a un corròp d'investigadors e especialistes en patrimoni e musèus, qu'an desvolopat ua seguida de tèmes clau entara gestion d'aguesti centres pirenenecs. Evidentament, aquest manau pòt èster util tanben tà toti/es aqueri/es que siguen interessadi/des ena gestion de musèus e centres de patrimoni locals.

Eth tèxte arremasse 17 tèmes clau. Va sense díder qu'es tèmes seleccionadi non exaurissen pas tota era gama de qüestions deth camp patrimoniau e museïstic. Aquerò qu'ei clar. Totun, toti son pertinenti ena gestion de quin musèu o centre patrimoniau que sigue e ací s'an dividit en tres grani apartats. Eth prumèr, que parle des tèmes clau deth "patrimòni" e era "museologia", vire ath torn des qüestions generaus e contextualize, ath delà, es auti dus apartats. En dusau, s'arremassen tèmes que se considèren *abituaus* des musèus e centres de patrimoni: era "gestion", era "colleccion", era "conservacion", "era exposicion", "era educacion patrimoniau" e, fin finau, es "publics". Eth tresau apartat amasse tèmes *basics* que tot especialista, tecnic, investigador o estudiós en camp deth patrimoni e es musèus non aurie de desbrembar pas: es "identitats", era "memòria", era "diversitat culturau", eth "genre", eth "patrimòni culturau immateriau", eth "patrimòni naturau", era "participacion", eth "torisme" e, tà barrar era publicacion, es "tecnologies".

Prólogo

Patrimonio y museos locales, una publicación necesaria para la gestión de nuestros centros

Pauline Chaboussou*, Jordi Abella**, Jorge Mur***,
Cristina Aguirre****¹

En octubre de 2008 nació la red de cooperación transfronteriza PATRIM. Su objetivo era crear un entorno permanente de colaboración, apoyo, intercambio de experiencias y buenas prácticas entre museos, ecomuseos y centros de interpretación pirenaicos. Desde entonces hasta hoy, y tras más de 12 años de trabajo, lo que se inició como un primer proyecto cargado de ilusión pero también con muchas incertezas, se ha convertido en una realidad estable y sólida. La red, que inicialmente contaba con nueve equipamientos y centros, fue creciendo, sumándose nuevos museos porque creían firmemente en la cooperación como una de las mejores estrategias para preparar el futuro. Un futuro que se plantea complejo y difícil de predecir. Por tanto, en todos estos años se han desarrollado interesantes acciones y productos conjuntos. Entre otros están: la organización de exposiciones itinerantes; la elaboración de estudios y planificaciones en el ámbito del turismo; acciones en la mejora en la accesibilidad física, cognitiva, económica, cultural y social a los centros; la edición de publicaciones y promociones conjuntas; acciones de intercambio entre técnicas y técnicos de los centros o entre estos/as y la población de proximidad (como escolares o asociaciones); creación de instrumentos de gestión compartidos; o, para concluir, la organización de espacios de debate, reflexión y discusión para adaptar estos equipamientos a las nuevas realidades y demandas sociales. Todas esas acciones han sido necesarias para que los centros patrimoniales sigan siendo útiles para la población y el desarrollo territorial pirenaico.

¹ Communauté de Communes Couserans-Pyrénées* / Ecomuseu de les Valls d'Àneu** / Espacio Pirineos*** / K6 Gestión Cultural, Caserío-Museo Igartubeiti****

El desarrollo de esta red ha sido posible gracias a las ayudas del programa Operativo de Cooperación Territorial España-Francia-Andorra (INTERREG-POCTEFA). Así, la red obtuvo una ayuda de ese programa para el periodo 2010-2012. Posteriormente, en el 2014, volvió a hacerse con otro proyecto INTERREG-POCTEFA, esta vez denominado PATRIM II, que permitió dar un importante paso en la evolución de esta red transfronteriza. En este caso, el objetivo principal fue su consolidación y la creación de una plataforma estable de trabajo, totalmente articulada y que fuera más allá de una simple cooperación puntual. Se consiguió un mayor grado de compromiso y de cohesión entre los miembros de la red. Se realizaron viajes conjuntamente para conocer ejemplos de buenas prácticas, y se llevaron a cabo estudios de público que nos ayudaron a focalizar mejor las estrategias para ser más accesibles a todo tipo de colectivos y empezamos a explorar el ámbito del patrimonio cultural como un buen instrumento de desarrollo local y económico para los Pirineos. Finalmente, en el 2018 conseguimos dar el paso definitivo en la consolidación de la red con un nuevo proyecto INTERREG-POCTEFA, en este caso denominado PATRIM+ (Red Pirenaica de Centros de Patrimonio e Innovación Rural). Esto ha supuesto que nuevos socios se hayan incorporado a la red y que ésta se haya ampliado a otros territorios de los Pirineos en los que anteriormente no estaba presente. La red está integrada por la Communauté de Communes Couserans-Pyrénées, el Consorci Ecomuseu de les Valls d'Àneu; el Ayuntamiento de Ayerbe, la Commune de Beaudéan, la Comarca del Somontano de Barbastro, el Syndicat Mixte du Musée de l'Aurignacien, el Ayuntamiento de Graus, K6 Gestión Cultural / Caserío-Museo Igartubeiti, el Centre d'Estudis del Patrimoni Arqueològic de la Prehistòria. Universitat Autònoma de Barcelona, la Comarca Hoya de Huesca /Plana de Huesca, y la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.

Este tercer proyecto, en el que nos encontramos actualmente y que enmarca el manual que estamos presentando, aporta, como decíamos, una importante novedad. Además de los ecomuseos, museos y centros patrimoniales existentes, en esta última fase, se han incorporado nuevas instituciones científicas y sociales que tienen también como uno de sus ejes de trabajo principal la conservación, gestión y dinamización del patrimonio local de los Pirineos. Este es el caso de las universidades que por primera vez se integran plenamente en la red PATRIM, no como asesores puntuales, tal y como había pasado en fases anteriores, sino como socios y miembros activos y de pleno

derecho. Esta incorporación nos ha permitido abrir nuevos escenarios de colaboración estratégica muy potente y de largo recorrido. Por primera vez en la gestión patrimonial de los Pirineos, se crean conexiones entre el mundo de la gestión local y técnica, muchas veces de base municipal o comarcal, con el mundo del conocimiento, de la teorización y de la conceptualización de la universidad. Esta combinación abre un nuevo marco estructural que permite un interesante acercamiento entre dos sectores que, por desgracia, tradicionalmente habían tenido poco contacto y diálogo.

En este sentido, y aprovechando esta alianza estratégica entre museos y universidad, PATRIM+ plantea la elaboración de un instrumento de gestión, en forma de manual y de fácil acceso, como una de las acciones más visible del proyecto. Elaborado por diferentes especialistas en la gestión patrimonial y en museos, esta publicación busca ayudar y acompañar a los/as técnicos y gestores que trabajan, muchas veces de forma aislada y sin marcos de referencia, en la primera línea de la conservación, puesta en valor, gestión y dinamización del patrimonio material o inmaterial, cultural o natural. Esta publicación tiene, pues, como objetivo principal ayudarnos a afrontar los actuales y futuros retos culturales, sociales y económicos de la gestión patrimonial de los Pirineos, pero perfectamente aplicable también a otras zonas rurales y de montaña de Europa.

En definitiva, este manual quiere convertirse en una publicación de referencia y de apoyo, incluso de cabecera nos atreveríamos a decir, para todas aquellas personas que ven en la salvaguarda sostenible de los recursos patrimoniales locales, y en su gestión compartida y colaborativa, uno de los principales instrumentos endógenos de futuro de los que dispone el territorio pirenaico.

Avant-propos

Patrimoine et musées locaux, un ouvrage nécessaire pour la gestion de nos centres

Pauline Chaboussou*, Jordi Abella**, Jorge Mur***,
Cristina Aguirre****¹

Le réseau de coopération transfrontalière PATRIM a vu le jour en octobre 2008. L'objectif était de créer un cadre permanent de collaboration, de soutien, d'échange d'expériences et de bonnes pratiques entre musées, écomusées et centres d'interprétation du patrimoine pyrénéens. Après plus de 12 ans de travail, ce projet plein d'espoir, mais aussi d'incertitudes, est devenu une réalité stable et solide. Le réseau, qui comptait initialement neuf sites, s'est développé et de nouveaux musées l'ont rejoint, parce qu'ils croient fermement que la coopération est l'une des meilleures stratégies pour préparer l'avenir - un avenir qui paraît complexe et difficile à prédire. Des activités et des réalisations conjointes intéressantes ont été développées au cours de ces années. Il s'agit notamment de l'organisation d'expositions itinérantes, de l'élaboration d'études et de plans dans le domaine du tourisme, d'actions visant à améliorer l'accessibilité physique, cognitive, économique, culturelle et sociale des centres, de l'édition de publications et de supports promotionnels, d'échanges entre les technicien.ne.s des établissements ou entre ceux.celles-ci et la population de proximité (comme les écoliers ou les associations), de la création d'outils de gestion partagés, ou, pour finir, de l'organisation de temps de réflexion et de débat pour adapter ces équipements aux nouvelles réalités et exigences sociales. Toutes ces actions sont nécessaires pour que les centres patrimoniaux continuent d'être utiles aux habitants et au développement territorial des Pyrénées.

L'épanouissement de PATRIM a été possible grâce aux aides du programme opérationnel de coopération territoriale Espagne-France-Andorre

¹ Communauté de Communes Couserans-Pyrénées* / Ecomuseu de les Valls d'Àneu** / Espacio Pirineos*** / K6 Gestión Cultural, Caserío-Museo Igartubeiti****

(INTERREG-POCTEFA). Le réseau a obtenu un premier soutien pour la période 2010-2012. En 2014, un autre projet INTERREG-POCTEFA, appelé PATRIM II, a permis une avancée importante dans l'évolution de ce réseau transfrontalier. L'objectif principal était la consolidation d'une plateforme de travail stable, structurée et allant au-delà d'une simple coopération ponctuelle. L'engagement et la cohésion des membres du réseau ont été renforcés. Ils ont organisé des voyages d'étude pour recueillir des exemples de bonnes pratiques, réalisé des études afin d'affiner les stratégies pour être plus accessibles à tous les types de publics et commencé à reconnaître le patrimoine culturel en tant qu'outil de développement local et économique pour les Pyrénées. Enfin, en 2018, un pas décisif pour la consolidation du réseau a été franchi avec un nouveau projet INTERREG-POCTEFA, appelé PATRIM+ (Réseau Pyrénéen de Centres du Patrimoine et d'Innovation Rurale). De nouveaux partenaires ont ainsi rejoint le réseau et celui-ci s'est étendu à d'autres territoires des Pyrénées où il n'était pas présent auparavant. Le partenariat est composé de la Communauté de Communes Couserans-Pyrénées, du Consorci de l'Ecomuseu dels Valls d'Àneu, de l'Ayuntamiento d'Ayerbe, de la Commune de Beaudéan, de la Comarca du Somontano de Barbastro, du Syndicat Mixte du Musée de l'Aurignacien, de l'Ayuntamiento de Graus, de la société K6 Gestion Culturelle / Caserío-Museo Igartubeiti, du Centre d'Etude du Patrimoine Archéologique de la Préhistoire de l'Universitat Autònoma de Barcelona, de la Comarca Hoya de Huesca – Plana de Huesca, et de l'Université du Pays Basque – Euskal Herriko Unibertsitatea.

Ce troisième projet, toujours en cours et qui permet la réalisation de ce manuel, apporte une nouveauté importante. D'autres institutions scientifiques et sociales qui ont également parmi leurs axes de travail principaux la conservation, la gestion et la dynamisation du patrimoine local des Pyrénées, ont rejoint le réseau de musées, écomusées et centres patrimoniaux. C'est le cas des universités qui, pour la première fois, intègrent pleinement PATRIM, non pas pour des conseils ponctuels, comme c'était le cas auparavant, mais en tant que partenaires et membres actifs, à part entière, du réseau. Cette intégration permet d'engager de nouveaux scénarios de collaboration stratégique très forte et à long terme. Pour la première fois dans la gestion patrimoniale des Pyrénées, des liens se créent entre l'univers de l'administration locale et technique, souvent municipale ou intercommunale, et le monde de la connaissance, de la théorisation et de la conceptualisation de l'université.

Cette combinaison ouvre un nouveau cadre structurel qui permet un rapprochement intéressant entre deux secteurs qui, malheureusement, avaient traditionnellement peu de contacts et de dialogues.

Profitant de cette alliance stratégique entre musées et université, l'élaboration d'un outil de gestion, sous forme de manuel et aisément accessible, est l'une des actions les plus remarquables du projet PATRIM+. Élaborée par différents spécialistes de la gestion patrimoniale et des musées, cette publication cherche à aider et à accompagner les technicien.ne.s et responsables qui travaillent, souvent de manière isolée et sans cadre de références, en première ligne de la conservation, de la mise en valeur, de l'administration et de la dynamisation du patrimoine matériel ou immatériel, culturel ou naturel. Cet ouvrage a donc pour objectif principal d'aider à relever les défis culturels, sociaux et économiques qui se posent, à l'heure actuelle et pour le futur, pour la gestion patrimoniale des Pyrénées, mais vise aussi à être parfaitement applicable à d'autres zones rurales et de montagne d'Europe.

En définitive, ce manuel se veut une publication de référence et de soutien, un incontournable oserions-nous même dire, pour toutes les personnes qui voient dans la sauvegarde durable des ressources patrimoniales locales, et dans leur gestion partagée et collaborative, l'un des principaux instruments endogènes d'avenir dont dispose le territoire pyrénéen.

Pròleg

Patrimoni i museus locals, una publicació necessària per a la gestió dels nostres centres

Pauline Chaboussou*, Jordi Abella**, Jorge Mur***,
Cristina Aguirre****¹

L'octubre de 2008 va néixer la xarxa de cooperació transfronterera PATRIM. El seu objectiu era crear un entorn permanent de col·laboració, recolzament, intercanvi d'experiències i bones pràctiques entre museus, ecomuseus i centres d'interpretació pirinencs. Des d'aleshores fins a l'actualitat, i després de més de 12 anys de feina, el que es va iniciar com un primer projecte carregat d'il·lusió però també amb moltes incerteses, ha esdevingut una realitat estable i sòlida. La xarxa va anar creixent, incorporant nous museus que creien firmament en la cooperació com una de les millors estratègies per preparar el futur. Un futur que es planteja complex i difícil de preveure. Per tant, en tots aquests anys s'han desenvolupat interessants accions i productes conjunts. Cal esmentar, entre altres, l'organització d'exposicions itinerants; l'elaboració d'estudis i planificacions en l'àmbit del turisme; accions en la millora de l'accessibilitat física, cognitiva, econòmica, cultural i social als centres; l'edició de publicacions i promocions conjuntes; accions d'intercanvi entre tècniques i tècnics dels centres o entre aquests/es i la població de proximitat (com escolars o associacions); la creació d'instruments de gestió compartits; o, per finalitzar, l'organització d'espais de debat, reflexió i discussió per adaptar aquests equipaments a les noves realitats i demandes socials. Totes aquestes accions han estat necessàries perquè els centres patrimonials segueixin sent útils per a la població i el desenvolupament territorial pirinenc.

La consolidació d'aquesta xarxa ha estat possible gràcies a les ajudes del programa Operatiu de Cooperació Territorial Espanya-França-Andorra

¹ Communauté de Communes Couserans-Pyrénées* / Ecomuseu de les Valls d'Àneu** / Espacio Pirineos*** / K6 Gestión Cultural, Caserío-Museo Igartubeiti****

(INTERREG-POCTEFA). Així, es va obtenir una ajuda d'aquest programa per al període 2010-2012. Posteriorment, el 2014, es va aconseguir un altre projecte INTERREG-POCTEFA, aquest cop anomenat PATRIM II, que va permetre donar un important pas a l'evolució d'aquesta xarxa transfronterera. En aquest cas, l'objectiu principal va ser la seva consolidació i la creació d'una plataforma estable de treball, totalment articulada i que anés més enllà d'una simple cooperació puntual. Es va aconseguir un major grau de compromís i de cohesió entre els seus membres. Es van realitzar viatges conjuntament per conèixer exemples de bones pràctiques, i es van dur a terme estudis de públic que ens van ajudar a focalitzar millor les estratègies per ser més accessibles a tot tipus de col·lectius, i vam començar a explorar l'àmbit del patrimoni cultural com un bon instrument de desenvolupament local i econòmic per als Pirineus. Finalment, el 2018 aconseguim donar el pas definitiu a la consolidació de la xarxa amb un nou projecte INTERREG-POCTEFA, en aquest cas anomenat PATRIM+ (Xarxa Pirinenca de Centres de Patrimoni i Innovació Rural). Això ha suposat la incorporació de nous socis a la Xarxa i que aquesta s'hagi estès a altres territoris del Pirineu en els quals anteriorment no estava present. La xarxa està integrada per la Communauté de Communes Couserans-Pyrénées, el Consorci Ecomuseu de les Valls d'Àneu; l'Ajuntament d'Ayerbe, la Commune de Beaudéan, la Comarca del Somontano de Barbastre, el Syndicat Mixte du Musée de l'Aurignacien, l'Ajuntament de Graus, K6 Gestió Cultural / Caserío-Museo Igartubeiti, el Centre d'Estudis del Patrimoni Arqueològic de la Prehistòria. Universitat Autònoma de Barcelona, la Comarca Foia d'Osca/Plana d'Osca, i la Universitat del País Basc/Euskal Herriko Unibertsitatea.

Aquest tercer projecte, en el qual ens trobem actualment i que emmarca el manual que estem presentant, aporta una important novetat. A més d'ecomuseus, museus i centres patrimonials, com a membres de la xarxa s'han incorporat noves institucions científiques i socials que també tenen com un dels seus eixos de treball principal la conservació, la gestió i la dinamització del patrimoni local del Pirineu. Aquest és el cas de les universitats que per primera vegada s'integren plenament a la xarxa PATRIM, no com a assessors puntuals, com havia succeït en fases anteriors, sinó com a socis i membres actius i de ple dret. Aquesta incorporació ens ha permès obrir nous escenaris de col·laboració estratègica molt potent i de llarg recorregut. Per primera vegada en la gestió patrimonial dels Pirineus, es creen connexions entre el món

de la gestió local i tècnica, moltes vegades de base municipal o comarcal, amb el món del coneixement, de la teorització i de la conceptualització de la universitat. Aquesta combinació obre un nou marc estructural que permet un interessant apropament entre dos sectors que, per desgràcia, tradicionalment havien tingut poc contacte i diàleg.

En aquest sentit, i aprofitant aquesta aliança estratègica entre museus i universitats, PATRIM+ planteja l'elaboració d'un instrument de gestió, en forma de manual i de fàcil accés, com una de les accions més visibles del projecte. Elaborat per diferents especialistes en la gestió patrimonial i en museus, aquesta publicació cerca ajudar i acompanyar els/les tècnics/tècniques i gestors/gestores que treballen, moltes vegades de forma aïllada i sense marcs de referència, a la primera línia de la conservació, posada en valor, gestió i dinamització del patrimoni material o immaterial, cultural o natural. Aquesta publicació té, doncs, com objectiu principal ajudar-nos a afrontar els actuals i futurs reptes culturals, socials i econòmics de la gestió patrimonial dels Pirineus, però és perfectament aplicable també a altres zones rurals i de muntanya d'Europa.

En definitiva, aquest manual vol esdevenir una publicació de referència i de recolzament, inclús de capçalera ens atreviríem a dir, per a totes aquelles persones que veuen en la protecció sostenible dels recursos patrimonials locals, i en la seva gestió compartida i col·laborativa, un dels principals instruments endògens de futur dels quals disposa el territori pirinenc.

Hitzaurrea

Tokiko ondarea eta museoak, beharrezko argitalpena gure guneak kudeatzeko

Pauline Chaboussou*, Jordi Abella**, Jorge Mur***,
Cristina Aguirre****¹

2008ko urrian PATRIM mugaz gaindiko lankidetzaren sarea sortu zen. Helburua, Pirinioetako museoan, ekomuseoen eta interpretazioen arteko lankidetzaren, laguntzaren, esperientzia-trukeen eta jardunbide egokien ingurune iraunkorra sortzea zen. Ordutik hona, eta 12 urte lanean iraun ondoren, hasiera batean ilusioz betetako eta, aldi berean, zalantza askoko proiektu hura, errealtate iraunkor eta sendo bilakatu da. Sareak bederatzi ekipamendu eta zentro zituen hasieran, eta hazten joan da. Beste museo batzuk gehitu dira; berri horiek, lankidetzaren, etorkizuna prestatzeko estrategiarik egokienetako bat dela, uste dutelako argi eta garbi. Estrategia hori egokitzen jotzen da etorkizuna konplexua eta aurreikusteko zaila delako. Beraz, urte hauetan ekintza eta produktu interesgarriak garatu dituzte elkarrekin. Besteak beste: erakusketa ibiltariak antolatzea; turismo arloan plangintzak eta ikerketak burutzea; guneen irisgarritasun fisikoa, kognitiboa, ekonomikoa, kulturala eta soziala hobetzea; argitalpenak eta promozio bateratuak gauzatzea; jarduerak partekatzea guneetako teknikarien artean edo horien eta hurbileko herritarren artean (hala nola eskolakoak edo elkartekoak); kudeaketa-tresna partekatuak sortzea; edo, bukatzeko, eztabaidarako eta hausnarketarako guneak antolatzea, azpiegiturak errealtate eta gizarte eskaera berrietara egoki daitezen. Jarduera horiek guztiak beharrezkoak izan dira ondare-guneek baliagarriak izaten jarrai dezaten Pirinioetako biztanleriarentzat eta lurralde-garapenerako.

Sare honen garapena posible izan da INTERREG-POCTEFA Espainia-Frantzia-Andorra Lurralde Lankidetzaren Programa Eragilearen laguntzei esker.

¹ Communauté de Communes Couserans-Pyrénées* / Ecomuseu de les Valls d'Àneu** / Espacio Pirineos*** / K6 Gestión Cultural, Caserío-Museo Igartubeiti****

Sareak programa horren diru-laguntza lortu zuen 2010-2012 denboraldian. Ondoren, 2014an, beste INTERREG-POCTEFA proiektu bat eskuratu zuen. Bere izena PATRIM II izan zen, eta urrats handia izan zen mugaz gaindiko sarearen bilakaerako. Kasu honetan, helburuak honakoak izan ziren. Batetik, sarea egonkortzea, eta, bestetik, lan-plataforma iraunkorra sortzea; hau da, plataforma bat erabat uztartua eta lankidetza puntual soil batetik haratago joango zena. Proiektu horretan sareko kideen arteko konpromiso eta kohesio handiagoa lortu zen. Elkarrekin bidaiaak burutu ziren, jardunbide egokietan oinarritutako ereduak ezagutzeko. Publikoari buruzko ikerketak egin ziren, baliagarriak izan zirenak gizarte-talde guztietara errazago iristeko eta gure estrategiak hobetzeko. Halaber, Pirinioetako toki- eta ekonomia-garapenean tresna egokia izan zitekeelakoan, sarea kultur ondarearen egokitasuna hasi zen aztertzen. Bukatzeko, 2018an, sarea finkatzeko azken behin-betiko urratsa ematea lortu zen, hirugarren INTERREG-POCTEFA proiektua eskuratzera. Bere izena (Pirinioetako Ondarearen eta Landa Berrikuntzaren Guneen Sarea) PATRIM+ da. Bazkide berriak gehitu dira, eta sarea zabaldu da lehen presentzia ez zuen Pirinioetako lurralde batzuetara. Sareko kideak honakoak dira: Communauté de Communes Couserans-Pyrénées, Consorci Ecomuseu de les Valls d'Àneu; Ayuntamiento de Ayerbe, Commune de Beaudéan, la Comarca del Somontano de Barbastro, Syndicat Mixte du Musée de l'Aurignacien, Ayuntamiento de Graus, K6 Gestión Cultural / Igartubeiti Baserri-Museoa, Centre d'Estudis del Patrimoni Arqueològic de la Prehistòria-Universitat Autònoma de Barcelona, Comarca Hoya de Huesca/Plana de Huesca, eta Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.

Egun betetzen ari garen hirugarren proiektu honek, aurkezten ari garen esku-liburu hau testuinguratzen duenak, berrikuntza garrantzitsu bat dakar. Ekomuseoak, museoak eta interpretazio-guneak ez ezik, erakunde zientifiko eta sozial berriak sartu dira sarean. Beraien lan-ardatz nagusietako bat Pirinioetako toki-ondarea zaintzea, kudeatzea eta dinamizatzea da baita ere. Kide berri horien artean unibertsitateak daude. Hau da lehen aldiz sarean erabat integratzen diren unibertsitateen kasua. Ez unean uneko aholkulari gisa, aurreko faseetan gertatu den bezala. Oraingo honetan bazkide eta kide aktibo bezala, eskubide osoz. Honek ekarri du epe luzerako lankidetza estrategiko oso indartsuaren agertoki berriak zabaltzea. Lehen aldia da Pirinioetako ondarearen kudeaketan harremanak sortu direla, batetik, askotan udal- edo

eskualde-oinarri duten tokiko kudeaketaren eta kudeaketa teknikoaren eta, bestetik, ezagutza, teorizazioa eta kontzeptualizazioa lantzen dituen unibertsitatearen artean. Konbinazio horrek egiturazko esparru berri bat zabaldu du, eta bi sektore horien arteko hurbilpen interesgarri bat ahalbideratu du. Era honetan gainditzen da zoritxarrez tradizioz bi sektoreek izan duten harreman eta elkarriketa eskasa.

Museoek eta unibertsitateak sustatutako lotura estrategiko horretaz baliatuz, PATRIM+-ek kudeaketa-tresna bat egitea planteatu du proiektuaren jarduera nabariaren artean. Tresna hori esku-liburu bat izan da, eta erraz eskuratzea izango dena. Ondaregintzan eta museogintzan hainbat adituk idatzita, argitalpen honen helburua, ondare kultural edo natural, material edo ez-materialaren dinamizazioaren, kudeaketaren, balio nabarmentzearen edo zaintzaren lehen lerroan lan egiten duten teknikoei eta kudeatzaileei sostengua eta laguntza eskaintzea izango da; askotan bakarka edo inongo erreferentzia-markorik gabe lan egiten duten horientzat. Beraz, argitalpen honen helburua guri laguntzea da, Pirinioetako egungo eta etorkizuneko kultur kudeaketaren erronka kulturei, sozialei eta ekonomikoei aurre egin diezaiegun. Hala ere, esku-liburu hau guztiz aplikagarria da Europako beste landa- eta mendi-eremu batzuetan ere.

Azken batean, esku-liburu honek erreferentziazko eta laguntzazko argitalpena izan nahi du – behar-beharrezkoa ere esango genuke –, Pirinioetako lurraldeak dituen etorkizuneko tresna endogeno nagusietako bat, tokiko ondare-baliabideen zaintza jasangarria eta beraien kudeaketa partekatua eta kolaboratiboa dela ikusten duten pertsona guztientzat.

Prologo

Patrimònio i musèus locals, una publicacion necesària pa la gestion dels nuestros centros

Pauline Chaboussou*, Jordi Abella**, Jorge Mur*** ,
Cristina Aguirre****¹

En octubre de 2008, va naixer la ret de cooperacion transfronteriça PATRIM. El suyo objetivo eva crear un entorno permanent de colaboracion, emparo, intercàmbio d'experièncias i buenas practicas entre musèus, ecomusèus i centros d'interpretacion pirinencos. Dende alavez i hasta avui, i dimpués de més de 12 ans de treball, lo que va iniciar-se coma un primèr proyecto cargau d'illusion, pero tamé en moltas incerteças, s'ha convertiu en una realitat estable i solida. La ret, que inicialment contava en nòu equipamentos i centros, va ir creixent: se hi van sumar nuevos musèus, perque creyevam fermement en la cooperacion coma una de las millors estratègias pa preparar el futuro. Un futuro que se presenta compllexo i de mal predir. Per tanto, en toz estes ans, s'han desarrollau interesants accions i productos conjuntos. Entre atros hi destacan: la organizacion d'exposicions itinerants; la elaboracion d'estúdios i pllanificacions en l'ambito del turismo; accions en la millora de l'accessibilitat fisica, cognitiva, economica, cultural i social als centros; la edicion de publicacions i promocions conjuntas; accions d'intercàmbio entre tecnicos dels centros u entre éstes i la poblacion de proximidat (coma escolars u associacions); creacion d'estrumentos de gestion compartius; u, pa conclluir, la organizacion d'espàcios de debat, reflexion i discusion pa adaptar estes equipamentos a las nuevas realidaz i demandas sociales. Totas ixas accions han estau necesàrias pa que els centros patrimonials sigan sent útils pa la poblacion i el desarrollo territorial pirinenco.

El desarrollo d'esta ret ha estau posiblle gràcias a las aduyas del programa Operativo de Cooperación Territorial España-Francia-Andorra (IN-

¹ Communauté de Communes Couserans-Pyrénées* / Ecomuseu de les Valls d'Àneu** / Espacio Pirineos*** / K6 Gestión Cultural, Caserío-Museo Igartubeiti****

TERREG-POCTEFA). Així, la ret va obtenir una aduya d'ixe programa pa el periodo 2010-2012. Posteriorment, l'an 2014, va tornar a fèr-se en un atro proyecto INTERREG-POCTEFA, esta vez denominau PATRIM II, que va permitir de dar un important paso en la evolucion d'esta ret transfronteriça. En este caso, l'objetivo principal va estar la suya consolidacion i la creacion d'una pllataforma estable de treball, totalment articulada i que fuese més allà d'una mera cooperacion puntual. Va aconseguir-se un mayor gràu de compromís i de cohesion entre els miembros de la ret. Van fèr-se viages conjuntament pa coneixer exemplos de buenas practicas, van fèr-se estúdios de publico que van aduyar-mos a focalizar millor las estratégias pa ser més accesibbles a tot tipo de colectivos, i vam encomençar a expllorar l'ambito del patrimoni cultural coma un buen estrumento de desarrollo local i economico pa els Pirinèus. Finalment, l'an 2018, vam aconseguir dar el paso definitivo en la consolidacion de la ret en un nuevo proyecto INTERREG-POCTEFA, denominau ara PATRIM+ (Red Pirenaica de Centros de Patrimonio e Innovación Rural). Esto ha suposau que nuevos sócios s'haigan incorporau a la ret, i que ésta s'haiga amplliau a atos territòrios dels Pirinèus an que anteriorment no hi estava present. La ret està integrada per la Communauté de Communes Couserans-Pyrénées, el Consorci Ecomuseu de les Valls d'Àneu; l'Ayuntamiento de Ayerbe, la Commune de Beudéan, la Comarca del Somontano de Barbastro, el Syndicat Mixte du Musée de l'Aurignacien, l'Ayuntamiento de Graus, K6 Gestión Cultural / Caserío-Museo Igartubeiti, el Centre d'Estudis del Patrimoni Arqueològic de la Prehistòria. Universitat Autònoma de Barcelona, la Comarca Hoya de Huesca/Plana de Huesca, i la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.

Este tercèr proyecto, en el que mos trobam actualment, i que enmarca el manual que presentam, aporta, coma divam, una important novetat. A més dels ecomusèus, musèus i centros patrimonials existents, en esta ultima fase, se hi han incorporau nuevas institucions científicas i socials que tienen tamé coma uno dels suyos eixes de treball principal la conservacion, gestion i dinamizacion del patrimoni local dels Pirinèus. Este é el caso de las universidaz que per primèr vez s'integran pllenament en la ret PATRIM, no coma asesors puntuals, tal i coma heva pasau en fases anteriors, sino coma sócios i miembros activos i de pleno dreto. Esta incorporacion mos ha permetiu d'ubrir nuevos escenàrios de colaboracion estrategica molt potent i de llargo recorriu. Per primèr vez en la gestion patrimonial dels Pirinèus, se crean conexions

entre el mon de la gestion local i tecnica, moltes veges de base municipal u comarcal, i el mon del coneiximento, de la teorizacion i de la conceptualizacion de la universitat. Esta combinacion ubre un nuevo marco estructural que permite un interesant acercamento entre dòs sectors que, per desgràcia, tradicionalment hevan tenui pòco contacto i dialogo.

En este sentiu, i aprofitant esta alianza estrategica entre musèus i universitat, PATRIM+ proposa la elaboracion d'un estrumento de gestion, en forma de manual i de ben consultar, coma una de las accions més visibles del proyecto. Elaborau per diferents especialistas en la gestion patrimonial i en musèus, esta publicacion mira d'aduyar i acompanyar als tecnicos i gestors que treballan, moltes veges de forma aislada i sinse marcos de referència, en la primèra línia de la conservacion, valorizacion, gestion i dinamizacion del patrimònio material u immaterial, cultural u natural. Esta publicacion, per tanto, tien coma objetivo principal aduyar-mos a afrontar els actuals i futuros retos culturals, socials i economicos de la gestion patrimonial dels Pirinèus, pero é perfectament aplicablle tamé a atras zonas rurals i de montanya d'Europa.

En definitiva, este manual quiere convertir-se en una publicacion de referència i d'emparo, incluso de cabecèra, mos atreviriam a dir, pa totas aquellas personas que veyen en la salvaguarda sosteniblle dels recursos patrimonials locals, i en la suya gestion compartida i colaborativa, uno dels principals estrumentos endogenos de futuro dels que disposa el territòrio pirinenco.

Prològ

Patrimòni e musèus locaus, ua publicacion de besonh entara gestion des nòsti centres

Pauline Chaboussou*, Jordi Abella**, Jorge Mur***,
Cristina Aguirre****¹

En octobre de 2008 neishec eth hilat de cooperacion transfronterera PATRIM. Eth sòn objectiu qu'ère crear un entorn permanent de collaboracion, supòrt, escambi d'experiéncias e bones practiques entre musèus, ecomusèus e centres d'interpretacion pirenenes. D'alavetz enquiara actualitat, e dempús de mès de 12 ans de trabalh, çò que comencèc com un prumèr projècte cargat d'illusion mès tanben damb fòrça incertituds, a vengut ua realitat establa e solida. Eth hilat que creishec, incorporèc d'auti musèus que creiguien fèrma-ment ena cooperacion com ua des milhors estratègies tà preparar eth futur. Un futur que se plantege complèxe e de mau preveir. Qu'ei pr'amor d'açò qu'en toti aguesti ans s'an desvolopat interessantes accions e productes amassa. Cau nomenar, entre d'autes, era organizacion d'exposicions itinerantes; era elaboracion d'estudis e planificacions en sector deth torisme; accions entara mil-hora dera accessibilitat fisica, psicologica, economica, culturau e sociau enes centres; era edicion de publicacions e promocions amassa; accions d'inter-cambi entre techniques e tecnicas des centres o entre aguesti/es e era poblacion de proximitat (coma escolans o associacions); era creacion d'instruments de gestion compartidi; o, entà acabar, era organizacion d'espacis de debat, re-flexion e discussion entà adaptar aguesti equipaments as naues realitats e de-manes sociaus. Totes aguestes accions an estat necessàries entà qu'es centres patrimonius siguen encara d'utilitat entara poblacion e eth desenvolopament territorialu pirenenec.

Era consolidacion d'aguest hilat a estat possible gràcies as ajudes deth programa Operatiu de Cooperacion Territorialu Espanha-França-Andòrra

¹ Communauté de Communes Couserans-Pyrénées* / Ecomuseu de les Valls d'Àneu** / Espacio Pirineos*** / K6 Gestión Cultural, Caserío-Museo Igartubeiti****

(INTERREG-POCTEFA). D'aguesta manèra, s'obtenhuc ua ajuda d'aguest programa entath periòde 2010-2012. Posteriorament, en 2014, s'artenhec un aute projècte INTERREG-POCTEFA, aguest viatge nomenat PATRIM II, que permetec dar un pas important entara evolucion d'aguest hilat transfronterèr. En aguest cas, er objectiu principau que siguec era sua consolidacion e era creacion d'ua plataforma establa de trabalh, totaument articulada e qu'anèsse mès enlà d'ua simpla cooperacion puntuau. S'artenhec un màger grad de compromís e de coesion entre es sòns membres. Se heren viatges amassa tà conèisher exemples de bones practiques, e se desvolopèren estudis de public que mos ajudèren a focalizar milhor es estratègies entà èster mès accessibles a tot tipe de collectius, e comencèrem a explorar eth camp deth patrimòni culturau coma un bon instrument de desenvolopament locau e economic entàs Pirenèus. Finaument, en 2018 artemhem de hèr eth pas definitiu entara consolidacion deth hilat damb un nau projècte INTERREG-POCTEFA, en aguest cas nomenat PATRIM+ (Hilat Pirenenc de Centres de Patrimòni e Innovacion Ruralu). Açò a representat era incorporacion de nauï sòcis en Hilat e qu'aguest s'age estenut tà d'auti territòris deth Pirenèu a on anteriorament non ère present. Eth hilat qu'ei composat pera Communauté de Communes Couserans-Pyrénées, eth Consorci Ecomuseu de les Valls d'Àneu; er Ajuntament d'Ayerbe, era Commune de Beudéan, era Comarca del Somontano de Barbastro, eth Syndicat Mixte du Musée de l'Aurignacien, er Ajuntament de Graus, K6 Gestión Cultural / Caserío-Museo Igartubeiti, eth Centre d'Estudis del Patrimoni Arqueològic de la Prehistòria. Universitat Autònoma de Barcelona, era Comarca Foia de Uesca/Plana de Uesca, e era Universitat deth País Basc/Euskal Herriko Unibertsitatea.

Aguest tresau projècte, a on mos trobam actuaument e qu'enquadre eth manau que presentam, apòrte ua nauetat importanta. Ath delà d'ecomusèus, musèus e centres patrimoniaux, coma membres deth hilat s'an incorporat naues institucions scientificas e sociaus que tanben an com un des sòns èishi de trabalh principau era conservacion, era gestion e era dinamizacion deth patrimòni locau deth Pirenèu. Aguest qu'ei eth cas des universitats que per prumèr viatge s'intègren totaument en hilat PATRIM, non pas coma consultors puntuaus, com auie passat en fases anteriores, senon coma sòcis e membres actius e de plen dret. Aguesta incorporacion mos a permetut daurir nauï scenaris de collaboracion estrategica fòrça potenta e de long recorrut. Per prumèr viatge ena gestion patrimoniau des Pirenèus, se creen connexions

entre eth mon dera gestion locau e tecnica, fòrça viatges de basa municipau o comarcau, damb eth mon deth saber, dera teorizacion e dera conceptualizacion dera universitat. Aquesta combinason daurís un nau encastre estructurau que permet un interessant apropament entre dus sectors que, per desgràcia, tradicionaument auien agut pòc contacte e dialòg.

En aquest sens, e profitant aquesta aliança estrategica entre musèus e universitats, PATRIM+ plantege era elaboracion d'un instrument de gestion, en forma de manau e d'accès facil, com ua des accions mès visibles deth projècte. Elaborat per diferenti especialistes ena gestion patrimoniau e en musèus, aquesta publicacion vò ajudar e acompanyar as tecnicos/tecnicas e gestors/gestores que trabalhen, fòrça viatges de manèra isolada e sense encastres de referéncia, ena prumèra linha dera conservacion, metuda en valor, gestion e dinamizacion deth patrimòni materiau o immateriau, culturau o natura. Aquesta publicacion a, donc, coma objectiu principau ajudar-mos a hèr front as actuaus e futurs projèctes culturaus, sociaus e economics dera gestion patrimoniau des Pirenèus, mès ei perfèctament aplicabla tanben a d'aites zònes ruraus e de montanha d'Euròpa.

En definitiva, aquest manau vò èster ua publicacion de referéncia e de supòrt, e de cabecèra e tot, gosariem díder, entà totes aqueres persones que ven ena proteccion duradissa des recorsi patrimoniaus locals, e ena sua gestion compartida e collaborativa, un des principaus instruments endogèns de futur des quaus dispòse eth territòri pirenenc.

El arduo y complejo proceso de gestionar un museo o centro de patrimonio local¹

Iñaki Arrieta Urtizberea e Iñaki Díaz Balerdi

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

Resumen

El presente texto responde al deseo de sintetizar los retos a los que un profesional deberá hacer frente al incorporarse a un museo local. Un museo o centro de patrimonio sin áreas especializadas, quizá un museo rural o situado en núcleos urbanos reducidos donde tenga que realizar un trabajo misceláneo para poder abordar la complejidad de las actividades a realizar. Uno en el que quizá ese profesional tenga que ocuparse de tareas alejadas del bagaje técnico especializado y enfrentarse a cuestiones conceptuales, teóricas relacionadas con el patrimonio y su gestión; también con la personalidad del museo y sus inevitables transformaciones; con su ubicación y su papel en un contexto social determinado; y, finalmente, con el trabajo práctico (gestionar, inventariar, conservar, exhibir, difundir, realizar actividades, etcétera).

1. Retos a encarar en la gestión museística

En 1969 decía Raymond Singleton, fundador y primer director del Departamento de Estudios Museísticos de la Universidad de Leicester, que había que formar a quienes se fueran a dedicar a la gestión museística, dado que las competencias y habilidades indispensables para desempeñar dicha labor no se poseían de manera innata. Y tampoco bastaba con el buen juicio. De no

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto Red Pirenaica de Centros de Patrimonio e Innovación Rural-PATRIM+ (EFA251/16), financiado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) a través del Programa INTERREG V-A España-Francia-Andorra (POCTEFA 2014-2020).

hacerlo, decía, adquirir la experiencia necesaria sería un duro y largo proceso, con el evidente riesgo de perder mucho tiempo y de no obtener resultados operativos y satisfactorios.

Claro, se dirá, pero eso lo afirmaba en 1969. Y las cosas han cambiado desde entonces. Sin ir más lejos, los planes universitarios de formación en museología se han generalizado. Cada vez más, quienes trabajan en un museo o en un centro de patrimonio han recibido algún tipo de formación especializada. Formación que, por lo general, se adecúa, con todas sus variaciones posibles, a lo que son los lineamientos básicos emanados de instancias competentes. Por ejemplo, las propuestas aprobadas en la IX Conferencia General del ICOM (París y Grenoble, 1971) o los trabajos del ICTOP (Comité Internacional de Formación del Personal), plasmados en sus famosos Syllabus (ICOM, 1989).

En dichos programas de formación se pueden rastrear dos grandes problemas. El primero, el de las prácticas, que no están garantizadas en todos los casos ni son eficaces u operativas en algunos de ellos. El segundo, el de la homogeneidad y coherencia. Al ser formación de postgrado no está regulada en sus puntos esenciales por una directiva nacional, con lo que la disparidad prevalece y no existe la posibilidad de establecer baremos comparativos.

Además, se debe señalar que ninguno de los programas prepara para la multiplicidad de situaciones, retos o conflictos en los que se puede ver inmerso el futuro profesional. Y no lo hace porque sería imposible dar algo más que directrices vagas y generalistas sobre aspectos de tanta enjundia como vocación, sensibilidad, talante o mano izquierda a la hora de tratar con el político de turno, por señalar algunos que tendrán gran importancia en el desempeño profesional.

Pero al margen de lo que son los programas y sus objetivos, y al margen también de que estén mayoritariamente estructurados teniendo como referencia a los grandes museos, cabría preguntarse acerca de cuáles son los retos a los que el futuro profesional se deberá enfrentar. Y lo podríamos hacer imaginando que ese profesional no se va a incorporar a un gran museo con áreas especializadas sino a uno más modesto². Uno de esos museos rurales o

² Recordemos que en las resoluciones de la Mesa Redonda de Santiago de Chile, de 1972, se afirmaba textualmente que “El nuevo tipo de museo, por sus características específicas, parecería el

situados en núcleos urbanos reducidos. Uno donde no haya departamentos de conservación, didáctica o exposiciones y, consecuentemente, tenga que realizar un intenso trabajo para poder abordar la complejidad que presentan esas actividades (Bergeron, 2011; Chaumier, 2018; Fontal y Ibáñez-Etxeberria, 2015; Gómez Espinosa, 2016; Luna, 2018; Loget, 2018). Uno en el que haya que hacer de todo, incluso tareas alejadas del bagaje técnico especializado de un museólogo. Uno cuyo anonimato solo se ve perturbado, si acaso, por algún acontecimiento que despierta la curiosidad –efímera– de los media por algo que, generalmente, nada tiene que ver con su actividad cotidiana y sus labores y mecánicas patrimoniales (inventariar, conservar, exhibir, difundir, realizar actividades, etcétera).

Si nos pusiéramos en ese supuesto, y al margen de las recomendaciones de determinadas organizaciones (OCDE/ICOM, 2019³) acerca de las posibilidades de los museos en comunidades locales, podríamos dividir los retos a los que se va a enfrentar nuestro protagonista en ámbitos más o menos homogéneos, más o menos acuciantes, más o menos dificultosos, más o menos agradables. El primer ámbito tendría que ver con los conceptos, con el sustrato conceptual, teórico, incluso ideológico, que subyace al propio museo o centro de patrimonio, y con los fines y objetivos que se le suponen.

El segundo estaría relacionado con las transformaciones que el museo haya podido experimentar en virtud de su devenir histórico. Todo museo es único, distinto de cualquier otro. Pero dentro de esa unicidad, también se transforma, como las personas –únicas e incomparables–, evoluciona y, a veces, se aleja del modelo que lo caracterizaba en el momento de su apertura. Y cuando nuestro protagonista se incorporase a sus nuevas tareas, tendría que asimilar la naturaleza y especificidad del museo y anticiparse a los cambios, a corto y largo plazo, que se le pueden suponer, o al menos vislumbrarlos y estar preparado para ellos.

El tercer ámbito tendría que ver con las relaciones, digamos, sociales de la institución. Los lazos y las complicidades (o, al contrario, la distancia o

más adecuado para actuar a nivel de museo regional o de museo de poblaciones medianas y pequeñas” <http://www.iber museos.org/recursos/publicaciones/8962/> p. 31 [consulta: marzo de 2021].

³ <https://icom.museum/es/news/la-version-final-de-la-guia-icom-ocde-para-gobiernos-locales-comunidades-y-museos-ya-esta-disponible-en-linea-y-sera-presentada-en-kioto> [consulta: marzo de 2021].

el desinterés) con relación a su contexto social en el que el museo o centro de patrimonio se desarrolla y encuentra, o debería encontrar, su sentido.

Y el cuarto se podría referir a cómo encarar y planificar las mecánicas relacionadas con el trabajo práctico y la gestión de museos y centros de patrimonio. También a analizar, sin optimismos ingenuos, los recursos, financieros y humanos, con que se podría contar. Los financieros permitirán desahogos o sumirán en la incertidumbre. Los humanos serán el motor que asegure la buena marcha del complejo engranaje museístico.

Aclaremos, con todo, que lo aquí enunciado no agota todas las posibilidades. Podríamos incorporar otras, pero eso nos llevaría a excedernos del propósito de estas líneas.

2. Los conceptos

El primer interrogante que se le plantearía a nuestro protagonista sería el entender de manera cabal lo que es ese proyecto al que se incorpora y lo que se puede plantear respecto a su futuro. No se trataría, pues, de encofrarlo de acuerdo a unas tipologías que, por lo general, utilizan como elemento referencial la naturaleza de las colecciones. Más bien de entenderlo en todas sus vertientes y posibilidades o, si se prefiere, de establecer distintas aproximaciones taxonómicas al mismo a partir de factores referenciales diversos: colecciones sí, pero también ubicación, titularidad, recursos económicos o relaciones con la sociedad, por mencionar solo algunos.

En este punto le serían de utilidad algunas de las enseñanzas adquiridas en el curso de formación (si es que lo hubiera hecho), empezando por la propia definición del museo establecida por el ICOM⁴. Y debería preguntarse por qué esa definición pervive, casi sin variaciones, desde hace décadas, sin que por el momento hayan prosperado los intentos de cambiarla —la última vez en la Asamblea General de 2019 en Kioto—, aunque haya en marcha un proceso de discusión al respecto (Mairesse, 2020; Mairesse y Guiragossian, 2020). ¿Quizá sea porque la actual definición dice mucho, aunque no todo, resulta cómoda y poco problemática? De todas formas, habría que plantearse

⁴ <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> [consulta: marzo de 2021].

la operatividad de dicha definición y las posibilidades que otras puedan brindar. Y también merecería la pena detenerse —y si no es al principio, ya llegará el momento de hacerlo— en esa especie de distorsión entre lo que es la teoría museística, teñida casi siempre de positivismo biempensante y trufada de idealismo irreductible, y la práctica cotidiana, más propensa a mostrar facetas menos idealizadas y más pedestres, cuando no ramplonas e incluso sórdidas.

Al fin y al cabo, la museología, esa “ciencia del museo”, como la denomina el ICOM, no es un vademécum al uso. Se parece más a un repertorio referencial necesitado de múltiples combinaciones transdisciplinares para orientar en la búsqueda de una solución particular para un problema particular. Sin que dichas soluciones, además, sean extrapolables de manera automática a problemas semejantes. Y todo ello sin contar con los sesgos que la opción por una u otra museología (que las hay diferentes: tradicionales, alternativas, que ponen el acento en el objeto, o en el sujeto, o en el espectáculo...) pueda marcar en el día a día del desempeño profesional (Navajas Corral, 2020).

Otro tanto ocurrirá cuando nuestro protagonista analice el patrimonio con el que el museo cuenta o puede contar. Hace 80 años parecía sobreentenderse que el término “patrimonio” designaba, al menos a lo que en cultura pública se refiere, a una serie de objetos excepcionales que constituían algo así como las materializaciones más escogidas del espíritu humano. Las concreciones señeras de determinados acontecimientos, hechos o singularidades del mundo físico, de la historia, del genio creativo. Sin embargo, actualmente las cosas no están tan claras. Probablemente como consecuencia de cambios antropológicos de hondo calado, al menos en el mundo occidental, ocurridos a mediados del siglo XX. En el mundo patrimonial tenemos un elocuente ejemplo en el arte pop y su reivindicación de la disolución de fronteras entre alta cultura y cultura popular. Con inevitables consecuencias para los museos de arte que, en adelante, deberían abrirse a otras formas artísticas (Restany, 1968; Lippard, 1993). Desde entonces, el ensanchamiento de lo patrimonial no conoce límites.

En la actualidad todo es patrimonio. O todo puede ser patrimonio, lo que plantea el problema de la saturación de los equipamientos y la dificultad de seleccionar lo que realmente debe ser preservado (y socializado) y lo que no. Y en esos dilemas entran tanto lo objetual (patrimonio material), lo

no objetual (patrimonio intangible) y lo natural (paisajes culturales), lo cual complica el panorama de unos modos de hacer que fundamentalmente giraban en torno al patrimonio objetual (Beltran y Vaccaro, 2014; Estrada Bonell y Mármol Cartaña, 2014; Mármol Cartaña, 2020).

El papel del museo en la preservación de esos otros patrimonios difícilmente tiene un encaje conocido, al margen de poder funcionar como un lugar de archivos e inventarios acerca de, por ejemplo, ese patrimonio intangible. Un patrimonio, por otro lado, que tiene su razón de ser no en la fosilización provocada por las paredes de un museo, sino en la salvaguarda de unas prácticas en las que el factor central no es el objeto sino el sujeto, entendido como agente activo y no meramente pasivo de las mecánicas patrimoniales.

Finalmente, una pregunta cuya respuesta no es tan obvia como aparentemente la consideramos (Viau-Courville, 2016): ¿al servicio de qué o de quién está o debe estar ese museo? ¿Del patrimonio? ¿De una entidad jurídico-administrativa —léase Ayuntamiento, Diputación, Comunidad autónoma, Estado—? ¿Del patronato que tiene la última palabra? ¿Del político de turno? ¿De los especialistas —director, técnicos, auxiliares—? ¿De la sociedad —o de una parte de la misma—?

3. Las transformaciones

El segundo apartado correspondería a las transformaciones experimentadas por el museo. Desde que en el lejano siglo XVII se inaugurara el Ashmolean Museum en Oxford (considerado de manera general como el primer museo de la Historia) las cosas han cambiado sin cesar. Aunque es preciso constatar que los museos casi siempre han ido a la zaga de las transformaciones sociales. No han sido un espejo abierto, sensible y rápido a las preocupaciones del magma social, excepto, probablemente, en campos cercanos a la etnografía o, mejor dicho, a la antropología social.

¿Cómo extrañarse, entonces, de esa desafección del sujeto a pie de calle por los museos? ¿Cómo no entender el alejamiento de los colectivos sociales por el lugar donde supuestamente se acumulaban sus bienes más preciados, más excepcionales? ¿Cómo no dar la razón a Ferguson (1996, 188) cuando

hablaba del sonido del fracaso curatorial y de la decepción de la audiencia? ¿Y por qué ha sucedido esto?

Quizá porque los museos no han sido capaces de dar respuestas a grandes interrogantes sociales o a asuntos de interés general, volcados como estaban, mayoritariamente, en asuntos del pasado o en cuestiones específicas del centro o el personal. Quizá también porque al primar unos discursos, establecidos principalmente por la élite política o académica, sobre otros posibles, el proceso conducía al ninguneo de todo (o casi todo) lo que tuviera que ver con lo marginal –con los marginados–, con la explotación –con los explotados–, con los vituperios –con los vituperados–, con la exclusión –con los excluidos–, con la diversidad –con los otros–. Nuestro protagonista, que está a punto de integrarse a un museo, deberá por tanto enfrentarse a algunos retos de enjundia: sin citarlos todos, nos podríamos referir a cuestiones de género, de diversidad, de accesibilidad y de sostenibilidad (Chaumier y Porcedda, 2011; Jiménez-Esquinas, 2017; Van Geert, 2020).

¿En cuántos museos se trabajaban las cuestiones de género décadas atrás? ¿Dónde quedaba el papel activo de la mujer en, por ejemplo, el mundo del arte y sus exposiciones? ¿Cuántas directoras de museos ha habido, qué porcentaje alcanza su número? Eso, si nos referimos al pasado. ¿Y qué o cuánto cambia si conjugamos los verbos de esas preguntas en presente y no en pasado?

Con todo, hay que reconocer que ahora se constata una emergente sensibilidad para integrar las cuestiones de género a los discursos museísticos. Incluso se rastrea una cierta preocupación (¿cuánta?) por temas que trascienden del género binario⁵ e inciden en asuntos conflictivos en el plano social o jurídico. Son intentos minoritarios y los temas tradicionales siguen imperando, pero intentar se intenta, hay que reconocerlo. Aunque los intentos no dejan de generar interrogantes o críticas.

En el fondo, ese tipo de críticas plantea algo más amplio y complejo que las ya de por sí complejas cuestiones de género. ¿Se puede representar la diversidad –de género o de cualquier otra naturaleza– sin ceder el poder del comisariado a esos otros, a esos ajenos, a esos sujetos que no detentan la potestad de elaborar los discursos del museo? ¿Por qué en las mecánicas patri-

⁵ Los que podría sintetizarse en el acrónimo LGTBIQ+

moniales se eterniza la disociación entre agentes activos y agentes pasivos a los que, en todo caso se les pide la opinión, pero no se les otorga la capacidad de decisión?

Además, ¿quién elige la exposición, el tema o el discurso que se va a escenificar en el museo? (Chaumier, 2018) ¿El patronato? ¿El director? ¿Los técnicos? Y, cuando ya se ha decidido hacer algo sobre lo “diverso”, ¿cómo elegir interlocutores? ¿Cómo optar por una voz u otra que represente a eso que, ya por el hecho de denominarlo o englobarlo en el ambiguo campo de lo diverso, quizá estemos destacando su sambenito de lo otro?

Y, llevando la hipótesis de una exhibición hasta alguno de sus posibles extremos, ¿qué hacer, cómo actuar, para elaborar un discurso, si el tema remite a una ideología o unas creencias que pueden estar en contradicción con los derechos habituales de, pongamos por caso, un país occidental? ¿Se debería considerar como interlocutor válido —entre otros— a quien defiende los postulados contrarios al estado de derecho⁶? Imaginemos temas dolorosos, la legitimidad del terrorismo, la aplicación estricta de la sharía, la ablación del clítoris, etcétera.

También la accesibilidad recibe ahora una atención de la que no ha gozado tradicionalmente (Espinosa y Bonmatí, 2014; Prous, 2014; AA.VV., 2016), aunque queda un largo camino que recorrer en pos de no olvidar ninguna posible exclusión en función de razones físicas, sensoriales, orgánicas, intelectuales, de edad, de sexo, de raza, de proveniencia, económicas o tecnológicas, y de hacerlo de manera continuada y no eventual o aleatoria. De ahí que nuestro protagonista deberá preguntarse por su panorama particular y actuar al respecto. ¿Qué tipo de exclusiones se trabajan —o se deben trabajar en el museo— y cuáles quedan olvidadas (las derivadas del conocimiento, la brecha digital, etcétera)? ¿Cuáles podrían ser las estrategias más efectivas para lograrlo? ¿Existen exclusiones de las que todavía no somos conscientes?

¿Y qué decir de la sostenibilidad? Otra palabra talismán, empleada con profusión, repetida por tiros y troyanos⁷ y que, muchas veces, tan solo es

⁶ Aunque solo fuera por el prurito de conocer sus razones para mejor elaborar una pedagogía rigurosa y operativa.

⁷ Como tantas otras que parecen ponerse de moda en determinado momento. Entre las más utilizadas en los últimos tiempos, ecología —o cualquier palabro al que se añade el prefijo “eco”—, excelencia,

parte de un lenguaje políticamente correcto sin efectos tangibles. Al fin y al cabo ¿qué se entiende en los museos por sostenibilidad? ¿La propia supervivencia del museo? ¿Su éxito, tanto en términos de atención mediática como de cuantificación de visitantes? ¿La capacidad de producir sin cesar exposiciones temporales que satisfagan la actual necesidad de cambios incesantes y entretenimientos instantáneos (Huyssen, 1995)? ¿La preocupación por las consecuencias medioambientales que las actividades del museo puedan tener? ¿El enraizamiento del museo en un colectivo social que pueda investirlo de significado y establezca con él lazos de identificación perdurable?

4. Las relaciones sociales

Diversidad, accesibilidad, sostenibilidad y, también, memoria e identidad (Pereiro, 2011; Roigé, 2016) son conceptos todos que se relacionan directamente con el papel que se le otorga al museo en un contexto social determinado. Un contexto algo distante en no pocos casos. No suele ser muy alto el porcentaje de población que acude con cierta asiduidad al museo. No confundamos esta afirmación con la evidencia de que hay museos con gran capacidad de arrastre mediático que se configuran como lugares de peregrinación laica. Espacios pragmáticos (Annis, 1986) donde lo importante, al margen de lo que contengan o muestren, es estar allí. Yo estuve allí. O allá. Y aproveché que estaba en París para hacerme un selfi con la Victoria de Samotracia.

Eso pasa, claro que sí. Pero ¿qué porcentaje de museos entra en ese top museístico? ¿Dónde quedan en el imaginario colectivo esas enormes cantidades de museos desconocidos, ajenos, distantes, y que ni siquiera son visitados por su público (volveremos sobre la palabra) de proximidad? ¿Por qué son tantos? ¿Por esa auténtica explosión, esa desatada fiebre de apertura de museos que se dio a partir del final de la II Guerra Mundial⁸? ¿Por ese mantra extendido por doquier de que la apertura de un museo significaba automáticamente flujo de turistas y generación de recursos, algo así como el descubrimiento de un nuevo maná para las siempre maltrechas arcas públicas? (Moreno Mendoza y Santana-Talavera, 2017; Santana-Talavera, 2020).

competitividad, empoderamiento, resiliencia, sinergia, proactividad, digitalización, igualdad, etcétera.

⁸ Patrick Boylan (2002) afirmaba que más del 90% de los museos en el mundo tenía menos de 50 años.

¿Y a qué categoría –si se puede hablar así– pertenecerá el museo al que se va a incorporar nuestro protagonista? Lo más probable es que no se englobe en el *top* y se acerque, más bien, a lo modesto, al anonimato, al desinterés. Si es así, debería plantearse cuáles han sido las relaciones del centro con su entorno y cuáles deberían ser en adelante. Convendría que analizara si el museo se enraíza en su contexto o funciona como una especie de burbuja, dominada por un *pensamiento museístico* poco permeable a lo que acontece en el exterior (Greeves, 1996: 27).

Un primer paso podría consistir en analizar los índices de asistencia al museo. Analizarlos, no simplemente cuantificarlos. No caer en la tentación inherente al simplismo de pensar que mucho significa bien y poco, mal. Difícil de hacerlo después de que el ejemplo de algunos museos de postín haya impuesto un concepto meramente economicista de rentabilidad como baremo o condición *sine qua non* para la viabilidad del museo. Rentabilidades las hay de muchos tipos, por lo que habrá que enunciarlas y, lamentablemente, utilizarlas para una labor de pedagogía, de convencimiento a las autoridades de las que depende la institución.

Junto con la cuantificación, el análisis cualitativo. Tocando aspectos como el por qué va la gente al museo y por qué no lo hace quien no acude a él (Gottesdiener y Vilatte, 2014; Schall, 2014; Varela, 2016). Conociendo las posibilidades de colaboración con otros agentes sociales (centros educativos, asociaciones, organizaciones, instituciones, infraestructuras, etcétera.). Y conociendo, en definitiva, a ese factor casi siempre olvidado en las mecánicas patrimoniales: el público. Teóricamente todo está destinado a él, pero en la práctica ¿cuántos estudios de público se realizan en nuestro país⁹. Si se hacen pocos, ¿cómo conocen los museos a su público –y a su no-público–? ¿O seguimos con la inveterada costumbre de actuar por presuposiciones, por lo que creemos –los técnicos, los especialistas– que conviene al público, sea una exposición, sea una actividad del tipo que sea? Hijo como es el museo de la Ilustración, sigue practicando una suerte de despotismos ilustrado: todo para el pueblo (el público), pero sin el pueblo.

⁹ Cuando se realizan, los resultados pueden llegar a ser francamente desalentadores, como se puede comprobar en los informes del Laboratorio permanente de público de museos, del Ministerio de Cultura y Deporte <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/laboratorio-museos/inicio.html> [consulta: marzo de 2021].

Por cierto, hablemos del público. ¿Por qué público? ¿No denota esa categorización el mantenimiento de jerarquías cuestionables que otorgan a unos –los técnicos, los especialistas– potestad de actuación, y a otros, al resto de los mortales, la condición de sujetos pasivos de las mecánicas patrimoniales? Se habla mucho de la democratización cultural. Y la hay, qué duda cabe, si la comparamos con épocas pasadas. Pero ¿qué hay de la democracia cultural? Quizá habría que plantearse, de una vez por todas, la posibilidad de devolver al sujeto, a los sujetos, la capacidad de intervención activa en las cuestiones patrimoniales.

Intervención, además, desde el comienzo de la actividad. Conocer opiniones a posteriori está bien. Mejor que no conocerlas. Pero ¿por qué no hacerlo desde el principio? Se dirá, claro, que eso es difícil, que la gente no está dispuesta a trabajar, a comprometerse, si no recibe algo a cambio (y si es dinero, mejor). O que resulta complicado el lograr una participación continuada de los grupos sociales en los temas patrimoniales. Probablemente sea así, y habría que preguntarse por qué es así y si lo que se propone desde el museo responde a una preocupación social o constituye un mero detritus de la burbuja museística. Además ¿cuántas veces lo intentamos? Reconozcámoslo, es más fácil seguir con las dinámicas habituales, llevar a cabo proyectos de los sabihondos, que involucrarse en un trabajo más costoso y que quizá cuestione esa pretendida autoridad que aureola a quienes detentan el poder en la institución.

Todo esto suena, claro, a *participación* (Roura-Expósito y *et. al.* 2018; Sánchez-Carretero y *et. al.* 2019; Sánchez-Carretero, Ruiz-Blanch y Muñoz-Albaladejo, 2019). Y habría que preguntarse sobre su significado, sobre el alcance del término, sobre qué tipo de participación resultaría más operativa. También convendría interrogarse acerca de si realmente existen participaciones espontáneas o si se pueden poner en marcha procesos participativos no jerárquicos o no dirigistas. Porque ese sería el único camino para no tratar al *público* como a un sujeto de segunda clase, un paria, en realidad, que se tiene que conformar con lo que el paternalismo bienintencionado del museo (concedámosle el beneficio de la duda) tiene a bien ofertarle. Y entender que el conocimiento (y los valores emotivos del patrimonio) no se transmite, sino que se construye entre todos los actores de la trama.

5. *Las mecánicas patrimoniales*

Llegados a este punto, y analizados los tres ámbitos anteriores que implica la aventura de trabajar en un museo (y tener cierta capacidad para decidir sobre asuntos clave), nuestro protagonista estaría en condiciones óptimas para enfrentarse a su trabajo cotidiano. Si no los ha tenido en cuenta o no ha sido capaz de vislumbrar algunas respuestas a las preguntas planteadas en los apartados anteriores, también podrá trabajar, qué duda cabe, pero lo hará de distinta forma. Lo hará a la manera tradicional, conjugando aspectos básicos (espacio, obras, colecciones, público hipotético) y optando por una u otra posibilidad. Algo parecido a como muchas veces se montan exposiciones: tengo esto, tengo aquello y lo de más allá, vamos a ver cómo y sobre qué puedo montar una exposición (o el propio museo).

Sin embargo, desde hace tiempo se propugna optar por un procedimiento diferente: definir una idea inicial (el qué), identificar los objetos –o los recursos– más adecuados para materializarla (el con qué) y optar por un orden para exponerlos, una información complementaria y un lenguaje para comunicar aquella idea inicial (el cómo) (Hall, 1987). Antes de hacerlo, sería indispensable clarificar dos factores básicos: los objetivos que se pretenden alcanzar con la exposición (el para qué), así como los destinatarios de la misma (el para quién o el con quién).

Estos dos últimos factores remiten a los tres ámbitos conceptuales desarrollados en páginas precedentes. Después, ya llegará el momento de proyectar y llevar a la práctica eso que habitualmente se visualiza como trabajo en un museo: adquirir, inventariar, catalogar, conservar, exhibir, comunicar, difundir o realizar cuantas actividades se nos puedan ocurrir.

A todo ello habrá que añadir todo el cúmulo de trabajo burocrático, que ocupará buena parte de los esfuerzos laborales. También la necesidad, como decíamos antes, de ejercer una suerte de *márketing* desdoblado en dos vías. La primera, dirigida a las instancias políticas o responsables, y encaminada a hacerles ver la necesidad o los beneficios de las actividades museísticas. La segunda, cuyo destinatario será el magma social en que se inserta el museo y que, a su vez, se desdoblará en sujetos indiferentes, cuando no hostiles, sujetos con cierto interés patrimonial y sujetos (la inmensa minoría) dispuestos a involucrarse en tareas patrimoniales.

De capital importancia será la proyección económica de la institución, la planificación financiera y la búsqueda de una financiación con garantías de suficiencia y perdurabilidad. Y, por supuesto, el manejo de los recursos humanos, siempre que nuestro protagonista no sea el único en ejercer funciones profesionales en el museo.

En esta fase práctica cabe, al igual que en la conceptual, repetirse las mismas preguntas: qué, con qué, cómo, para qué, para quién se hace lo que se hace. Y quién lo hace, claro. ¿El museo –sus técnicos– o los sujetos participativos dispuestos a ejercer el papel de agentes activos? En los dos casos ¿el museo sigue siendo un espacio autorizado, objetivo, para el manejo de la memoria? ¿O el hecho de intervenir sobre la misma –sea una acción creativa o meramente enunciativa– no representa un principio de manipulación de la misma?

Al fin y al cabo, nuestro protagonista deberá moverse ante una serie de retos para los que, muchas veces, las respuestas no habrán de ser necesariamente onerosas (Martínez y Santacana, 2013). Y tampoco fiarlo todo a las ventajas que brindan las nuevas tecnologías (Sandri, 2020). O, en términos de rabiosa actualidad, la digitalización, la cual también proyecta dos riesgos evidentes: la sustitución de la experiencia directa por otra a través de una interfaz, y la posibilidad de pérdidas de puestos de trabajo a partir de este vendaval al que nos ha conducido la pandemia. Eso sí, será necesario el buen juicio que se apuntaba al principio, además de rigor, imaginación y una forma de hacer las cosas no *para* los demás sino *con* los demás, y haciéndolo como nos gustaría que alguien nos lo hiciera para nosotros.

6. Bibliografía

- AA.VV. 2016. *Inclusión cultural en Museos y Patrimonio*. *Heré&Mus* 17.
- Annis, S. 1986. “El museo como espacio de la acción simbólica”. *Museum*, 151:168-171.
- Beltran, O. y I. Vaccaro. 2014. *Parcs als comunals. La patrimonialització de la muntanya al Pallars Sobirà*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Bergeron, Y. 2011. “Collection”. En A. Desvallées y F. Mairesse (dirs.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 53-69). Paris: Armand Collin.

- Boylan, P. 2002. "A revolution in management requires a revolution in museum professional education and Training". En K-N. Huang (ed.), *Museum Professional: Forum of Museums Directors* (pp. 157-198). Taipei: National Museums of History.
- Chaumier, S. 2018. *Altermuséologie: Manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*. París: Hermann.
- Chaumier, S. y A. Porcedda. 2011. *Musées et développement durable*. París: Documentation Française.
- Csikszentmihalyi, M y E. Rochberg-Halton. 1981. *The Meaning of Things*. Londres: Cambridge University Press.
- Espinosa Ruiz, A. y C. Bonmatí Lledó (eds.). 2014. *Manual de accesibilidad e inclusión en museos y lugares del patrimonio cultural y natural*. Gijón: Trea.
- Estrada Bonell, F. y C. del Mármol Cartañá. 2014. "La patrimonialización de la cultura inmateriallos oficios". *Arxiu de sociologia*, 30: 45-58.
- Ferguson, B. W. 1996. "Exhibition Rethorics. Material Speech and Utter Sense". En R. Greenberg, B. W. Ferguson y S. Nairne (eds.) *Thinking about Exhibitions* (pp. 175-190). Londres y Nueva York: Routledge.
- Fontal, O. y A. Ibáñez-Etxeberria. 2015. "Estrategias e instrumentos para la educación patrimonial en España". *Educatio siglo XXI: Revista de la Facultad de Educación*, 33(1): 15-32.
- Gómez Espinosa, T. 2016. "La renovación de un gran museo: conservar y restaurar las colecciones del Museo Arqueológico Nacional". En J. Martínez Montero y L. Santos de Paz (coords.), *El conservador-restaurador del patrimonio cultural: instituciones educativas y profesionales de bienes culturales* (pp. 63-88). León: Universidad de León.
- Gottesdiener, H. y J. C. Vilatte. 2014. "Los principales determinantes de la concurrencia a museos de arte modern y contemporáneo: una encuesta a estudiantes". En J. Eidelman, M. Roustann y B. Goldstein (comps.), *El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra* (pp. 198-205). Barcelona: Ariel.
- Greeves, M. 1996. "Working in partnership with the Museum Training Institute: Providing in-service training for museum personnel". *Cadernos de Sociomuseologia*, 6: 25-29.
- Huyssen, A. 1995. *Twilight Memories*. Londres: Routledge.

- ICOM. 1989. "The ICOM common basic syllabus for professional museum training". *Nouvelles de l'ICOM*, 41(2): 5-8.
- Jiménez-Esquinas, G. 2017. "El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial feminista". En I. Arrieta Urtizberea (ed.), *El género en el patrimonio cultural* (pp.19-48). Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco//Euskal Herriko Unibersitateko Argitalpen Zerbitzua <https://addi.ehu.es/handle/10810/26047> [consulta: marzo de 2021].
- Lippard, L.R. 1993. *Pop Art*. Barcelona: Destino.
- Loget, V. 2018. "L'aliénation des œuvres d'art: raisons et déraisons". *Vie des Arts*, 252: 36-38.
- Luna, U. 2018. "Aprender en el museo. Un recorrido por la historia de los museos de Gipuzkoa". *Enseñanza de las ciencias sociales*, 17: 37-49.
- Mairesse, F. 2020. "Museum Diversity through the Lens of the Kyoto Definition". *Muz*, 61: 75-79
- Mairesse, F. y O. Guiragossian. 2020. "Définir le musée à travers le monde". *Icofom Study Series*, 48(2): 147-162.
- Mármol Cartañá, C. del. 2020. "« Un tango pintado a pincel »: La participación comunitaria en las postulaciones de patrimonio inmaterial para la Unesco". *Disparidades. Revista de Antropología*, 75(2) <https://doi.org/10.3989/dra.2020.024> [consulta: marzo de 2021].
- Martínez, T. y J. Santacana. 2013. *La cultura museística en tiempos difíciles*. Gijón: Trea.
- Moreno Mendoza, H. y A. Santana-Talavera. 2017. "Museos y participación en destinos turísticos: dinámicas de sostenibilidad". *RITUR-Revista Iberoamericana de Turismo*, 7: 137-166.
- Navajas Corral, Ó. 2020. *Nueva museología y museología social. Una historia narrada desde la experiencia española*. Gijón: Trea.
- Pereiro, X. 2011. "Antropología, memoria social e historia". *Etnicex*, 3: 65-79.
- Prous Climent, E. 2014. "Acceso visible. Un paseo por un museo para todas". *Museos.es*, 9-10: 112-119.
- Restany, P. 1968. *Les nouveaux réalistes*. París: Planète.
- Roigé, X. 2016. "Museos, identidades territoriales y evolución de las políticas culturales en España. De la expansión a la crisis económica". En J. Rius-Ull-demolins y J.A. Rubio Arostegui (eds.), *Treinta años de políticas culturales*

en España. *Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales* (pp. 265-283). Valencia: PUV.

- Roura-Expósito, J. y *et.al.* 2018. “Repensando las prácticas académicas: el diseño colaborativo de un proyecto de investigación a partir de la metodología IAP”. *Disparidades. Revista de Antropología*, 73(2): 407-424 <https://doi.org/10.3989/rdtp.2018.02.007> [consulta: marzo de 2021].
- Sandri, E. 2020. *Les imaginaires numériques au musée?: débats sur les injonctions à l'innovation*. Paris: MkF Éditions.
- Sánchez-Carretero, C. y *et. al.* 2019. “Las entretelas de un proyecto sobre participación y patrimonio”. En Sánchez-Carretero, C., A. Ruiz-Blanch y J. Muñoz-Albaladejo (eds.). 2019. *El imperativo de la participación en la gestión patrimonial* (pp. 14-40). Madrid: CSIC
- Sánchez-Carretero, C., A. Ruiz-Blanch y J. Muñoz-Albaladejo (eds.). 2019. *El imperativo de la participación en la gestión patrimonial*. Madrid: CSIC
- Santana-Talavera, A. 2020. “Turismo, un objeto de estudio para la antropología social”. *Disparidades. Revista de Antropología*, 75(1) <https://doi.org/10.3989/dra.2020.001a> [consulta: marzo de 2021].
- Schall, C. 2014. “L'intérêt et l'usage des études de publics pour les responsables de petits et grands musées”. En L. Daignault y B. Schiele (eds.), *Les musées et leurs publics: savoirs et enjeux* (pp. 85-100). Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Singleton, R. 1969. “The Purpose of Museums and Museum Training”. *Museum Journal*, 69(3): 133.
- Van Geert, F. 2020. *Du musée ethnographique au musée multiculturel. Chronique d'une transformation globale*. Paris: La documentation française.
- Varela Agüí, E. 2016. “‘Un museo es un lugar donde... no voy’. Aproximaciones al museo desde la mirada del no-público”, *Museos.es*, 11-12: 119-134.
- Viau-Courville, M. 2016. “Museums Without (Scholar-)Curators: Exhibition-Making in Times of Managerial Curatorship”. *Museum International*, 68(3-4): 11-32 <https://doi.org/10.1111/muse.12126> [consulta: marzo de 2021].

Le processus laborieux et complexe de gestion d'un musée ou d'un centre de patrimoine local¹

Iñaki Arrieta Urtizberea et Iñaki Díaz Balerdi

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

Résumé

Ce texte répond à la volonté de synthétiser les défis qu'un.e professionnel.le doit relever lorsqu'il/elle rejoint un musée local. Un musée ou un centre du patrimoine sans services spécialisés, peut-être un musée rural ou un musée situé dans une petite ville, où il/elle devra effectuer des missions diverses pour aborder la complexité des activités à réaliser. Un centre où ce.tte professionnel.le peut être amené.e à s'occuper de tâches très éloignées de sa formation technique spécialisée et être confronté.e à des questions conceptuelles et théoriques liées au patrimoine et à sa gestion ; également à la personnalité du musée et à ses inévitables transformations ; à sa place et à son rôle dans un contexte social donné ; et enfin à des travaux pratiques (gestion, inventaire, conservation, exposition, diffusion, réalisation d'activités, etc.).

1. Défis à relever dans la gestion des musées

En 1969, Raymond Singleton, fondateur et premier directeur du département des études muséales de l'université de Leicester, affirme qu'il est nécessaire de former ceux qui vont travailler dans la gestion des musées, car les compétences et les capacités requises pour effectuer ce travail ne sont pas

¹ Ce travail a été réalisé dans le cadre du projet *Réseau pyrénéen de Centres de Patrimoine et d'Innovation rurale* – PATRIM+ (EFA 251-16), financé par le Fonds Européen de Développement Régional (FEDER) à travers le Programme INTERREG V-A Espagne-France-Andorre (POCTEFA 2014-2020).

innées. Faire preuve de discernement ne suffit pas non plus, car, dit-il, l'acquisition de l'expérience nécessaire est un processus long et difficile, le risque étant de perdre beaucoup de temps et de ne pas obtenir de résultats efficaces et satisfaisants.

D'accord, pourrait-on dire, mais cette déclaration remonte à 1969, et les choses ont changé depuis. Sans aller plus loin, les formations universitaires en muséologie se sont généralisées. Aujourd'hui, on constate de plus en plus que les personnes qui travaillent dans un musée ou un centre du patrimoine ont suivi une formation spécialisée. Celle-ci est généralement conforme, avec toutes les déclinaisons possibles, aux directives de base émises par les autorités compétentes. Par exemple, les propositions approuvées lors de la IX^e Conférence Générale de l'ICOM (Paris et Grenoble, 1971) ou les travaux de l'ICTOP (Comité International de Formation du Personnel), reproduits dans les célèbres Syllabus (ICOM, 1989).

Deux problèmes majeurs se posent dans ces programmes de formation. Le premier est celui des stages, qui ne sont pas garantis dans tous les cas, et qui parfois ne sont ni efficaces ni opérationnels. Le second est celui de l'homogénéité et de la cohérence. La formation au niveau master n'est pas régulée dans ses points essentiels par une directive nationale, par conséquent la disparité prévaut et il n'est pas possible d'établir des barèmes comparatifs.

En outre, il convient de souligner qu'aucun des programmes ne prépare à la multiplicité des situations, des défis ou des conflits dans lesquels peut se retrouver le futur professionnel, pour la simple raison qu'il est impossible de donner autre chose que des indications vagues et générales sur des aspects essentiels qui auront une grande importance dans l'accomplissement du travail, face au responsable politique en place, comme la vocation, la sensibilité, le talent ou l'habileté.

Mais au-delà des programmes et de leurs objectifs, et au-delà du fait qu'ils sont pour la plupart articulés autour des grands musées, il faut se demander quels sont les défis auxquels le futur professionnel devra faire face. Et nous pouvons le faire en imaginant que ce professionnel ne va pas rejoindre un grand musée avec des services spécialisés mais un musée

plus modeste². Un de ces musées ruraux ou situés dans une petite ville. Un musée où il n'y a pas de départements de conservation, de médiation ou d'exposition et, par conséquent, où il y a beaucoup de travail à accomplir pour faire face à la complexité de ces activités (Bergeron, 2011 ; Chaumier, 2018 ; Fontal et Ibáñez-Etxeberria, 2015 ; Gómez Espinosa, 2016 ; Luna, 2018 ; Loget, 2018). Un musée où il faudrait faire un peu de tout, même les tâches les plus éloignées de la formation technique spécialisée d'un.e muséologue. Celui/ celle dont l'anonymat n'est troublé, si tant est qu'il le soit, que par un événement qui éveille la curiosité – éphémère – des médias sur quelque chose qui n'a généralement rien à voir avec son activité quotidienne et les tâches et mécaniques patrimoniales (inventorier, conserver, exposer, diffuser, réaliser des activités, etc.)

Si nous envisageons ce scénario, et en dehors des recommandations de certaines organisations (OCDE/ICOM, 2019³) sur les possibilités des musées dans les communautés locales, nous pouvons diviser les défis auxquels notre protagoniste sera confronté.e dans des domaines plus ou moins homogènes, plus ou moins urgents, plus ou moins compliqués, plus ou moins agréables. Le premier domaine concerne les concepts, le substrat conceptuel, théorique, voire idéologique, sous-jacent au musée ou au centre patrimonial lui-même, ainsi que les buts et objectifs qu'il est censé poursuivre.

Le second est lié aux transformations que le musée a pu connaître du fait de son évolution historique. Chaque musée est unique, différent des autres. Mais dans le cadre de cette unicité, il se transforme aussi, comme les personnes – uniques et incomparables –, il évolue et s'écarte parfois du modèle qui le caractérisait au moment de son ouverture. Et lorsque notre protagoniste assumera ses nouvelles tâches, il/elle devra assimiler la nature et la spécificité du musée et anticiper les changements, à court et à long terme, que l'on peut attendre, ou du moins les entrevoir et s'y préparer.

² Les résolutions de la table ronde de Santiago du Chili de 1972 stipulent que « le nouveau type de musée, en raison de ses caractéristiques spécifiques, semble être le plus approprié pour une action au niveau des musées régionaux ou des musées de villes et villages de petite et moyenne taille ». <http://www.bermuseos.org/recursos/publicaciones/8962/> p. 31 [consultation : mars 2021].

³ <https://icom.museum/es/news/la-version-final-de-la-guia-icom-ocde-para-gobiernos-locales-comunidades-y-museos-ya-esta-disponible-en-linea-y-sera-presentada-en-kioto> [consultation : mars 2021].

Le troisième domaine concerne les relations, disons, sociales de l'institution. Les liens et les affinités (ou, au contraire, la distance ou le désintérêt) avec le contexte social dans lequel le musée ou le centre patrimonial se développe et trouve, ou devrait trouver, son sens.

Et le quatrième porte sur la manière de prendre en charge et de planifier les rouages du travail pratique et de la gestion des musées et des centres de patrimoine. Il s'agit aussi d'analyser, sans optimisme naïf, les ressources financières et humaines disponibles. Les finances peuvent apporter une certaine sérénité ou au contraire de l'incertitude. Les ressources humaines sont le moteur qui assure le bon fonctionnement du mécanisme complexe d'un musée.

Précisons toutefois que ce qui est dit ici n'épuise pas toutes les possibilités. Nous pourrions en intégrer d'autres, mais cela nous conduirait à dépasser l'objectif de ces propos.

2. Les concepts

La première question qui se pose à notre protagoniste est de bien comprendre le projet auquel il/elle s'intègre et ce qui peut être envisagé pour son avenir. Il ne s'agit donc pas de le restreindre selon des typologies qui, en général, utilisent la nature des collections comme élément référentiel. Mais plutôt de l'envisager dans tous ses aspects et possibilités ou, si l'on préfère, d'établir différentes approches taxonomiques en fonction de différents facteurs référentiels : les collections, certes, mais aussi la localisation, la propriété, les ressources économiques ou les relations avec la société, pour n'en citer que quelques-uns.

À ce stade, certains des enseignements acquis en formation (le cas échéant) sont utiles, à commencer par la définition même du musée établie par l'ICOM⁴. Et il faut se demander pourquoi cette définition a survécu, presque inchangée, depuis des décennies, sans que les tentatives pour la modifier n'aient encore abouti – la dernière en date étant l'Assemblée générale de 2019 à Kyoto – même si un débat est actuellement en cours (Mairesse, 2020 ;

⁴ <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/> [consultation : mars 2021].

Mairesse et Guiragossian, 2020). Peut-être est-ce parce que la définition actuelle en dit long, mais ne dit pas tout, qu'elle est pratique et ne pose pas de problème ? En tout état de cause, il est nécessaire d'examiner l'opérabilité de cette définition et les possibilités que d'autres pourraient offrir. Il convient également de s'attarder, et si ce n'est pas dès le début, à un moment donné, sur cette sorte de distorsion entre la théorie muséale, presque toujours teintée d'un positivisme bien-pensant et empreinte d'un idéalisme irréductible, et la pratique quotidienne, plus encline à montrer des facettes moins idéalisées et plus terre-à-terre, voire médiocres et même sordides.

Après tout, la muséologie, cette « science du musée », comme l'appelle l'ICOM, n'est pas un vade-mecum. Il s'agit plutôt d'un répertoire référentiel nécessitant de multiples combinaisons transdisciplinaires pour guider la recherche d'une solution particulière à un problème particulier. Par ailleurs, ces solutions ne peuvent être automatiquement extrapolées à des problèmes similaires. Et tout cela sans tenir compte des biais que le choix de telle ou telle muséologie (il en existe plusieurs : traditionnelles, alternatives, qui mettent l'accent sur l'objet, ou sur le sujet, ou sur le spectacle...) peut engendrer dans l'exercice professionnel quotidien (Navajas Corral, 2020).

Il en va de même lorsque notre protagoniste analyse le patrimoine dont dispose ou peut disposer le musée. Il y a quatre-vingts ans, il semblait sous-entendu que le terme « patrimoine » désignait, du moins en ce qui concerne la culture publique, une série d'objets exceptionnels qui constituaient en quelque sorte les incarnations les plus choisies de l'esprit humain. La matérialisation marquante de certains événements, faits ou singularités du monde physique, de l'histoire, du génie créatif. Cependant, de nos jours, les choses ne sont pas aussi claires. Probablement en raison des profonds changements anthropologiques, du moins dans le monde occidental, qui ont eu lieu au milieu du vingtième siècle. Dans le domaine patrimonial, l'exemple du pop art et sa revendication de la dissolution des frontières entre la grande culture et la culture populaire est éloquent. Avec des conséquences inévitables pour les musées des beaux-arts, qui doivent désormais s'ouvrir à *d'autres* formes d'art (Restany, 1968 ; Lippard, 1993). Depuis lors, l'expansion du patrimoine n'a pas de limites.

Aujourd'hui, tout est patrimoine. Ou bien tout peut être patrimoine, ce qui pose le problème de la saturation des équipements et de la difficulté de

sélectionner ce qui doit vraiment être préservé (et socialisé) et ce qui ne doit pas l'être. Et ces dilemmes incluent à la fois l'objet (patrimoine matériel), le non-objet (patrimoine immatériel) et le naturel (paysages culturels), ce qui complique le panorama des manières de faire qui tournaient principalement autour du patrimoine matériel (Beltran et Vaccaro, 2014 ; Estrada Bonell et Mármol Cartaña ; Mármol Cartaña, 2020).

Le rôle du musée dans la préservation de ces autres patrimoines n'est guère connu, si ce n'est qu'il peut fonctionner comme un lieu d'archives et d'inventaires de ce patrimoine immatériel, par exemple. Un patrimoine, en revanche, qui a sa raison d'être non pas dans la fossilisation provoquée par les murs d'un musée, mais dans la sauvegarde de pratiques où le facteur central n'est pas l'objet mais le sujet, compris comme un agent actif et pas seulement passif des mécaniques patrimoniales.

Enfin, se pose une question dont la réponse n'est pas aussi évidente que l'on pourrait le croire (Viau-Courville, 2016) : au service de quoi ou de qui est, ou doit être, ce musée ? Du patrimoine ? D'une entité juridico-administrative – commune, communauté de communes, département, région, État ? D'un conseil d'administration qui a le dernier mot ? Du responsable politique en place ? De spécialistes (directeur.trice, technicien.ne.s, assistant.e.s) ? De la société (ou d'une partie de celle-ci) ?

3. Les transformations

La deuxième question correspond aux transformations subies par le musée. Depuis l'inauguration de l'Ashmolean Museum à Oxford au lointain XVII^e siècle (généralement considéré comme le premier musée de l'histoire), les choses n'ont cessé d'évoluer. Mais force est de constater que les musées ont presque toujours été à la traîne des transformations sociales. Ils n'ont pas été un reflet ouvert, sensible et rapide des préoccupations du magma social, sauf probablement dans des domaines proches de l'ethnographie ou, mieux, de l'anthropologie sociale.

Comment s'étonner alors de la désaffection du/de la citoyen.ne de base pour les musées ? Comment ne pas comprendre le détachement des groupes sociaux du lieu où sont censés s'accumuler leurs biens les plus précieux, les

plus exceptionnels ? Comment ne pas être d'accord avec Ferguson (1996, 188) lorsqu'il parle du bruit de l'échec curatorial et de la déception du public ? Et pourquoi cela s'est-il produit ?

Et bien peut-être parce que les musées n'ont pas été à même de fournir des réponses aux grandes questions sociales ou d'intérêt général, puisqu'ils se focalisaient, pour la plupart, sur des sujets du passé ou sur des questions spécifiques à l'établissement ou à son personnel. Peut-être aussi parce qu'en privilégiant certains discours, établis principalement par l'élite politique ou académique, par rapport à d'autres discours possibles, le processus a conduit à ignorer tout (ou presque) ce qui avait trait au marginal (aux marginaux), à l'exploitation (aux exploités), aux protestations (aux protestataires), à l'exclusion (aux exclus), à la diversité (aux autres). Notre protagoniste, qui s'apprête à rejoindre un musée, devra donc faire face à des défis majeurs : sans les citer tous, nous pourrions évoquer les questions de genre, de diversité, d'accessibilité et de durabilité (Chaumier et Porcedda, 2011 ; Jiménez-Esquinas, 2017 ; Van Geert, 2020).

Combien de musées travaillaient sur les questions de genre il y a plusieurs décennies ? Où résidait le rôle actif des femmes dans, par exemple, le monde de l'art et de ses expositions ? Combien de femmes ont été directrices de musée, quel est leur pourcentage ? Et qu'est-ce que cela change, ou dans quelle mesure, si nous conjugons les verbes de ces questions au présent et non au passé ?

Il faut cependant reconnaître qu'il y a maintenant une sensibilité émergente pour intégrer les questions de genre dans les discours muséaux. Il y a même un certain intérêt (jusqu'à quel point ?) pour les thèmes qui dépassent le genre binaire⁵ et touchent à des questions conflictuelles sur le plan social ou juridique. Ce sont des tentatives minoritaires et les thèmes traditionnels continuent de prévaloir, mais il y a des essais, il faut le reconnaître. Même si ces tentatives ne cessent de susciter des interrogations ou des critiques.

Au fond, ce type de critiques soulève quelque chose de plus vaste et de plus complexe que les questions déjà elles-mêmes complexes du genre : peut-on représenter la diversité – de genre ou autre – sans céder le pouvoir de conservation à ces autres, à ces “étrangers”, à ces sujets qui n'ont pas le

⁵ Ce qui pourrait être synthétisé dans l'acronyme LGBTQI+

pouvoir de développer les discours du musée ? Pourquoi, dans la mécanique patrimoniale, la dissociation entre les agents actifs et les agents passifs, à qui l'on demande parfois leur avis, mais à qui l'on ne donne pas la capacité de prendre des décisions, perdure-t-elle éternellement ?

De plus, qui choisit l'exposition, le thème ou le discours à mettre en scène dans le musée ? (Chaumier, 2018) Le conseil d'administration ? Le directeur/la directrice ? Les technicien.ne.s ? Et quand on a enfin décidé de faire quelque chose à propos du « divers », comment choisir les interlocuteurs ? Comment opter pour une voix ou une autre qui représente ce qui, ne serait-ce que par le fait de le nommer ou de l'englober dans le champ ambigu du *divers*, est peut-être singularisé sous l'étiquette de *l'autre* ?

En outre, en poussant l'hypothèse d'une exposition à l'un de ses extrêmes possibles, que faire, comment agir pour élaborer un discours, si le sujet fait référence à une idéologie ou à des croyances susceptibles d'être en contradiction avec les droits habituels d'un pays occidental, par exemple ? Devrions-nous considérer comme un interlocuteur valable – entre autres – celui qui défend des postulats contraires à l'État de droit⁶ ? Imaginons des questions douloureuses comme la légitimité du terrorisme, l'application stricte de la *charia*, l'ablation du clitoris, etc.

L'accessibilité reçoit également aujourd'hui une attention dont elle n'a pas bénéficié traditionnellement (Espinosa et Bonmati, 2014 ; Prous, 2014 ; AA.VV., 2016), bien qu'il reste encore un long chemin à parcourir pour ne négliger aucune exclusion possible fondée sur des raisons physiques, sensorielles, organiques, intellectuelles, d'âge, de sexe, de race, d'origine, économiques ou technologiques, et ce de manière constante et non pas occasionnelle ou aléatoire. C'est pourquoi notre protagoniste devra s'interroger sur son environnement particulier et agir en conséquence. Quels types d'exclusions sont – ou devraient être – pris en compte dans le musée et lesquels sont oubliés (ceux qui découlent du bagage de connaissance, de la fracture numérique, etc.) ? Quelles pourraient être les stratégies les plus efficaces pour y parvenir ? Existe-t-il des exclusions dont nous ne sommes pas encore conscient.e.s ?

⁶ Ne serait-ce que pour connaître leurs raisons afin de mieux élaborer une pédagogie rigoureuse et opérante.

Et que dire de la durabilité ? Un autre mot fétiche, utilisé à profusion, répété ‘en veux-tu en voilà’⁷ et qui n’est souvent qu’un élément du langage politiquement correct sans effets tangibles. Après tout, qu’entend-on par durabilité dans les musées ? La survie même du musée, son succès, tant en termes d’attention médiatique que de fréquentation, sa capacité à produire sans cesse des expositions temporaires qui répondent au besoin actuel de changement incessant et de divertissement instantané (Huyssen, 1995) ? Le souci des conséquences environnementales liées aux activités du musée ? L’ancrage du musée dans un collectif social pouvant lui conférer un sens et établir des liens d’identification durables avec lui ?

4. Les relations sociales

La diversité, l’accessibilité, la durabilité mais aussi la mémoire et l’identité (Pereiro, 2011 ; Roigé, 2016) sont autant de concepts directement liés au rôle donné au musée dans un contexte social défini. Un contexte quelque peu éloigné dans de nombreux cas. Le pourcentage de la population qui se rend au musée avec assiduité n’est généralement pas très élevé. Ne confondons pas cette affirmation avec l’évidence qu’il existe des musées ayant une grande capacité d’attraction médiatique, configurés comme des lieux de pèlerinage laïque. Des espaces pragmatiques (Annis, 1986) où l’important, indépendamment de ce qu’ils contiennent ou montrent, c’est de s’y rendre. On a « fait » ceci. Ou cela. Et on a profité du voyage à Paris pour faire un selfie avec la Victoire de Samothrace.

Ça arrive, bien sûr que ça arrive. Mais quel est le pourcentage de musées inclus dans ce *top* des musées ? Où se trouvent dans l’imaginaire collectif ces énormes quantités de musées inconnus, étrangers, lointains, et qui ne sont même pas visités par leur public de proximité (nous reviendrons sur le mot) ? Pourquoi sont-ils si nombreux ? À cause de cette véritable explosion, de cette fièvre d’ouverture de musées qui s’est produite à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale⁸ ? À cause de ce mantra récité partout selon lequel

⁷ Comme tant d’autres qui semblent devenir à la mode à tout moment. Parmi les plus utilisés ces derniers temps, écologie – ou tout autre mot auquel est ajouté le préfixe « éco » –, excellence, compétitivité, autonomisation, résilience, synergie, proactivité, numérisation, égalité, etc.

⁸ Patrick Boylan (2002) affirmait que plus de 90% des musées dans le monde avaient moins de 50 ans.

l'ouverture d'un musée signifie automatiquement une affluence de touristes et la génération de ressources, quelque chose comme la découverte d'une nouvelle manne pour les caisses publiques toujours malmenées ? (Moreno Mendoza et Santana-Talavera, 2017 ; Santana-Talavera, 2020).

Et à quelle catégorie – si l'on peut parler ainsi – appartiendra le musée que notre protagoniste va rejoindre ? Il est très probable qu'il ne figurera pas dans le *top* et qu'il sera plus proche du modeste, de l'anonymat, du désintérêt. Si c'est le cas, il ou elle devra réfléchir sur les relations de la structure avec son environnement et à ce qu'elles devraient être à l'avenir. Il ou elle devra analyser si le musée est ancré dans son contexte ou s'il fonctionne comme une sorte de bulle, dominée par une *pensée muséale* peu perméable à ce qui se passe à l'extérieur (Greeves, 1996 : 27).

Une première étape pourra être une analyse des taux de fréquentation du musée. Les analyser, et non pas simplement les quantifier. Ne pas tomber dans la tentation inhérente au simplisme qui consiste à penser que beaucoup signifie bien et peu signifie mal. Cela est difficile à faire après que l'exemple de certains musées très en vue a imposé un concept purement économique de rentabilité comme baromètre ou condition *sine qua non* de la viabilité du musée. Il existe de nombreux types de rentabilité, c'est pourquoi il faudra les énoncer et, malheureusement, les utiliser pour un travail pédagogique, pour convaincre les autorités dont l'institution dépend.

Parallèlement à la quantification se trouve l'analyse qualitative, en abordant des aspects tels que la raison pour laquelle les gens vont au musée ou pourquoi ils n'y vont pas (Gottesdiener et Vilatte, 2014 ; Schall, 2014 ; Varela, 2016), en connaissant les possibilités de collaboration avec d'autres agents sociaux (centres éducatifs, associations, organisations, institutions, infrastructures, etc.), et en apprenant à connaître, en somme, ce facteur presque toujours oublié dans la mécanique du patrimoine : le public. Théoriquement, tout lui est destiné, mais dans la pratique, combien d'études du public sont réalisées dans notre pays⁹ ? S'il y en a peu, comment les musées connaissent-ils leur public – et leur non-public ? Ou bien continuons-nous à agir sur des

⁹ Lorsqu'elles sont réalisées, les résultats peuvent être franchement décourageants, comme en témoignent les rapports du Laboratoire permanent du public des musées, du ministère de la Culture et des Sports. <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/laboratorio-museos/inicio.html> [consultation : mars 2021].

hypothèses, sur ce que nous – les technicien.ne.s, les spécialistes – croyons convenir au public, qu’il s’agisse d’une exposition ou d’une activité quelconque ? Bien que le musée soit fils du siècle des Lumières, il continue à pratiquer une sorte de despotisme éclairé : tout pour le peuple (le public), mais sans le peuple.

Parlons d’ailleurs du public : pourquoi public ? Cette catégorisation ne dénote-t-elle pas le maintien de hiérarchies douteuses qui donnent aux uns – les technicien.ne.s, les spécialistes – le pouvoir d’agir, et aux autres, le reste des mortels, la condition de sujets passifs de la mécanique patrimoniale ? On parle beaucoup de démocratisation culturelle. Et elle existe, sans aucun doute, si on la compare avec les temps passés. Mais qu’en est-il de la démocratie culturelle ? Peut-être devrions-nous envisager, une fois pour toutes, la possibilité de rendre au sujet, aux sujets, la capacité d’intervention active dans les questions patrimoniales.

Intervenir, en outre, dès le début de l’activité. Connaître les opinions *a posteriori*, c’est bien. C’est mieux que de ne pas les connaître du tout. Mais pourquoi ne pas le faire dès le début ? On dira, bien sûr, que c’est difficile, que les gens ne sont pas prêts à travailler, à s’engager, s’ils ne reçoivent pas quelque chose en retour (et si c’est de l’argent, c’est encore mieux), ou bien qu’il est difficile de parvenir à une participation continue des groupes sociaux aux questions de patrimoine. C’est probablement le cas, et nous devons nous demander pourquoi il en est ainsi et si ce qui est proposé par le musée répond à une préoccupation sociale ou s’il s’agit d’un simple détritisme de la bulle muséale. D’ailleurs, combien de fois avons-nous essayé ? Avouons-le, il est plus facile de poursuivre la dynamique habituelle, de réaliser les projets des ‘monsieur je-sais-tout’, que de s’engager dans un travail plus coûteux qui remet peut-être en cause la prétendue autorité qui auréole ceux qui détiennent le pouvoir dans l’institution.

Tout cela ressemble, bien sûr, à de la participation (Roura-Expósito et et. al. 2018 ; Sánchez-Carretero et et. al. 2019 ; Sánchez-Carretero, Ruiz-Blanch et Muñoz-Albaladejo, 2019). Et nous devons nous interroger sur sa signification, sur la portée du terme, sur le type de participation qui serait le plus opérationnel. Il convient également de se demander si la participation spontanée existe réellement ou si des processus participatifs non hiérarchiques ou non directifs sont envisageables. Car c’est la seule façon de ne

pas traiter le *public* comme un sujet de deuxième classe, un paria, qui doit se contenter de ce que le paternalisme bien intentionné du musée (laissons-lui le bénéfice du doute) veut bien lui offrir et comprendre que les connaissances (et les valeurs émotionnelles du patrimoine) ne se transmettent pas, mais se construisent entre tous les acteurs de la scène.

5. *Les mécaniques patrimoniales*

Après avoir analysé les trois domaines précédents de l'aventure du travail dans un musée (et avoir acquis une certaine capacité de décision sur les questions clés), notre protagoniste sera alors dans les meilleures conditions pour affronter son travail quotidien. S'il/elle n'en a pas tenu compte ou n'a pas pu entrevoir certaines des réponses aux questions soulevées dans les paragraphes précédents, il/elle pourra toujours travailler, bien sûr, mais il/elle le fera d'une manière différente. Il/elle le fera de manière traditionnelle, en combinant les aspects fondamentaux (espace, œuvres, collections, public hypothétique) et en optant pour telle ou telle possibilité. Un peu comme la façon dont les expositions sont souvent montées : j'ai ceci, j'ai cela, voyons comment et sur quoi je peux construire une exposition (ou le musée lui-même).

Cependant, depuis quelque temps, une procédure différente est préconisée : définir une idée initiale (le quoi), identifier les objets – ou les ressources – les plus appropriés pour la matérialiser (avec quoi) et opter pour un ordre pour les exposer, des informations complémentaires et un langage pour communiquer cette idée initiale (le comment) (Hall, 1987). Au préalable, il sera essentiel de clarifier deux facteurs fondamentaux : les objectifs à atteindre avec l'exposition (le pourquoi), ainsi que ses destinataires (pour qui ou avec qui).

Ces deux derniers facteurs font référence aux trois domaines conceptuels développés dans les pages précédentes. Il sera alors temps de planifier et de mettre en pratique ce que l'on considère habituellement comme le travail d'un musée : acquérir, inventorier, cataloguer, conserver, exposer, communiquer, diffuser, ou réaliser toute autre activité.

À tout cela, il faut ajouter toute l'accumulation de travail bureaucratique, qui absorbera une bonne partie de l'effort de travail. La nécessité,

comme nous l'avons déjà dit, d'exercer une sorte de marketing divisé en deux. Le premier, destiné aux organes politiques ou en situation de responsabilité, visera à leur faire percevoir la nécessité ou les avantages des activités des musées. Le second, destiné au magma social dans lequel le musée est inséré et qui, à son tour, se divisera en sujets indifférents, voire hostiles, en sujets ayant un certain intérêt pour le patrimoine et en sujets (la grande minorité) désireux de s'impliquer dans les tâches patrimoniales.

La projection économique de l'institution, la planification financière et la recherche de financements offrant des garanties de réponse aux besoins et de durabilité seront d'une importance capitale. Et, bien sûr, la gestion des ressources humaines, à condition que notre protagoniste ne soit pas le seul/la seule à exercer des fonctions professionnelles dans le musée.

Dans cette phase pratique, comme dans la phase conceptuelle, il convient de se poser sans cesse les mêmes questions : quoi ? Avec quoi ? Comment ? Pour quoi ? Pour qui ? Et qui le fait ? Bien sûr : le musée – ses technicien.ne.s – ou les sujets participatifs prêts à jouer le rôle d'agents actifs ? Dans les deux cas, le musée est-il toujours un espace autorisé et objectif pour la gestion de la mémoire ? Ou bien le fait d'intervenir sur elle – qu'il s'agisse d'une action créative ou simplement énonciative – ne représente-t-il pas un principe de manipulation de celle-ci ?

En fin de compte, notre protagoniste devra faire face à une série de défis pour lesquels, bien souvent, les réponses n'impliqueront pas nécessairement des dépenses (Martínez et Santacana, 2013). Il ne s'agira pas non plus de se fier entièrement aux avantages offerts par les nouvelles technologies (Sandri, 2020). Ou, en termes de triste actualité, au virtuel, qui projette également deux risques évidents : le remplacement de l'expérience directe par une autre à travers une interface, et la possibilité de pertes d'emplois dans la bourrasque soulevée par la pandémie. Bien entendu cela nécessitera le discernement mentionné au début, ainsi que de la rigueur, de l'imagination et une façon de faire les choses non pas *pour* les autres mais *avec* les autres, et de le faire comme nous aimerions que quelqu'un le fasse pour nous.

6. Bibliographie

AA.VV. 2016. *Inclusión cultural en Museos y Patrimonio*. HeréMus 17.

- Annis, S. 1986. « El museo como espacio de la acción simbólica ». *Museum*, 151 : 168-171.
- Beltran, O. et I. Vaccaro. 2014. *Parcs als comunals. La patrimonialització de la muntanya al Pallars Sobirà*. Barcelone : Generalitat de Catalunya.
- Bergeron, Y. 2011. « Collection ». Dans A. Desvallées y F. Mairesse (dirs.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 53-69). Paris : Armand Colin.
- Boylan, P. 2002. « A revolution in management requires a revolution in museum professional education and Training ». Dans K-N. Huang (ed.), *Museum Professional : Forum of Museums Directors* (pp. 157-198). Taipei : National Museums of History.
- Chaumier, S. 2018. *Altermuséologie : Manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*. Paris : Hermann.
- Chaumier, S. et A. Porcedda. 2011. *Musées et développement durable*. Paris : Documentation Française.
- Csikszentmihályi, M. et E. Rochberg-Halton. 1981. *The Meaning of Things*. Londres : Cambridge University Press.
- Espinosa Ruiz, A. et C. Bonmatí Lledó (eds.). 2014. *Manual de accesibilidad e inclusión en museos y lugares del patrimonio cultural y natural*. Gijón : Trea.
- Estrada Bonell, F. et C. del Mármol Cartaña. 2014. « La patrimonialización de la cultura inmateriallos oficios ». *Arxius de sociologia*, 30 : 45-58.
- Ferguson, B. W. 1996. « Exhibition Rethorics. Material Speech and Utter Sense ». Dans R. Greenberg, B. W. Ferguson et S. Nairne (eds.) *Thinking about Exhibitions* (pp. 175-190). Londres y New York : Routledge.
- Fontal, O. et A. Ibáñez-Etxeberria. 2015. « Estrategias e instrumentos para la educación patrimonial en España ». *Educatio siglo XXI : Revista de la Facultad de Educación*, 33(1) : 15-32.
- Gómez Espinosa, T. 2016. « La renovación de un gran museo : conservar y restaurar las colecciones del Museo Arqueológico Nacional ». Dans J. Martínez Montero et L. Santos de Paz (coords.), *El conservador-restaurador del patrimonio cultural : instituciones educativas y profesionales de bienes culturales* (pp. 63-88). León : Universidad de León.
- Gottesdiener, H. et J. C. Vilatte. 2014. « Los principales determinantes de la concurrencia a museos de arte modern y contemporáneo : una encuesta a

- estudiantes ». Dans J. Eidelman, M. Roustann et B. Goldstein (comps.), *El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra* (pp. 198-205). Barcelone : Ariel.
- Greeves, M. 1996. « Working in partnership with the Museum Training Institute : Providing in-service training for museum personnel ». *Cadernos de Sociomuseologia*, 6 : 25-29.
- Huyssen, A. 1995. *Twilight Memories*. Londres : Routledge.
- ICOM. 1989. « The ICOM common basic syllabus for professional museum training ». *Nouvelles de l'ICOM*, 41(2) : 5-8.
- Jiménez-Esquinas, G. 2017. « El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial feminista ». Dans I. Arrieta Urtizberea (ed.), *El género en el patrimonio cultural* (pp.19-48). Bilbao : Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco//Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua <https://addi.ehu.es/handle/10810/26047> [consultation : mars de 2021].
- Lippard, L.R. 1993. *Pop Art*. Barcelone : Destino.
- Loget, V. 2018. « L'aliénation des œuvres d'art : raisons et déraisons ». *Vie des Arts*, 252 : 36-38.
- Luna, U. 2018. « Aprender en el museo. Un recorrido por la historia de los museos de Gipuzkoa ». *Enseñanza de las ciencias sociales*, 17 : 37-49.
- Mairesse, F. 2020. « Museum Diversity through the Lens of the Kyoto Definition ». *Muz*, 61 : 75-79
- Mairesse, F. et O. Guiragossian. 2020. « Définir le musée à travers le monde ». *Icoform Study Series*, 48(2) : 147-162.
- Mármol Cartañá, C. del. 2020. « 'Un tango pintado a pincel' : La participación comunitaria en las postulaciones de patrimonio inmaterial para la Unesco ». *Disparidades. Revista de Antropología*, 75(2) <https://doi.org/10.3989/dra.2020.024> [consultation : mars de 2021].
- Martínez, T. et J. Santacana. 2013. *La cultura museística en tiempos difíciles*. Gijón : Trea.
- Moreno Mendoza, H. et A. Santana-Talavera. 2017. « Museos y participación en destinos turísticos : dinámicas de sostenibilidad ». *RITUR-Revista Iberoamericana de Turismo*, 7 : 137-166.
- Navajas Corral, Ó. 2020. *Nueva museología y museología social. Una historia narrada desde la experiencia española*. Gijón : Trea.

- Pereiro, X. 2011. « Antropología, memoria social e historia ». *Etnicex*, 3 : 65-79.
- Prous Climent, E. 2014. « Acceso visible. Un paseo por un museo para todas ». *Museos.es*, 9-10 : 112-119.
- Restany, P. 1968. *Les nouveaux réalistes*. Paris : Planète.
- Roigé, X. 2016. « Museos, identidades territoriales y evolución de las políticas culturales en España. De la expansión a la crisis económica ». Dans J. Rius-Ulldemolins et J.A. Rubio Arostegui (eds.), *Treinta años de políticas culturales en España. Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales* (pp. 265-283). Valence : PUV.
- Roura-Expósito, J. et *et.al.* 2018. « Repensando las prácticas académicas : el diseño colaborativo de un proyecto de investigación a partir de la metodología IAP ». *Disparidades. Revista de Antropología*, 73(2) : 407-424 <https://doi.org/10.3989/rdtp.2018.02.007> [consultation : mars de 2021].
- Sandri, E. 2020. *Les imaginaires numériques au musée ? : débats sur les injonctions à l'innovation*. Paris : MkF Éditions.
- Sánchez-Carretero, C. et *et. al.* 2019. « Las entretelas de un proyecto sobre participación y patrimonio ». Dans Sánchez-Carretero, C., A. Ruiz-Blanch et J. Muñoz-Albaladejo (eds.). 2019. *El imperativo de la participación en la gestión patrimonial* (pp. 14-40). Madrid : CSIC
- Sánchez-Carretero, C., A. Ruiz-Blanch et J. Muñoz-Albaladejo (eds.). 2019. *El imperativo de la participación en la gestión patrimonial*. Madrid : CSIC
- Santana-Talavera, A. 2020. « Turismo, un objeto de estudio para la antropología social ». *Disparidades. Revista de Antropología*, 75(1) <https://doi.org/10.3989/dra.2020.001a> [consultation : mars de 2021].
- Schall, C. 2014. « L'intérêt et l'usage des études de publics pour les responsables de petits et grands musées ». Dans L. Daignault et B. Schiele (eds.), *Les musées et leurs publics : savoirs et enjeux* (pp. 85-100). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Singleton, R. 1969. « The Purpose of Museums and Museum Training ». *Museum Journal*, 69(3) : 133.
- Van Geert, F. 2020. *Du musée ethnographique au musée multiculturel. Chronique d'une transformation globale*. Paris : La documentation française.
- Varela Agüí, E. 2016. « 'Un museo es un lugar donde... no voy'. Aproximaciones al museo desde la mirada del no-público », *Museos.es*, 11-12 : 119-134.

Viau-Courville, M. 2016. « Museums Without (Scholar-) Curators : Exhibition-Making in Times of Managerial Curatorship ». *Museum International*, 68(3-4) : 11-32 <https://doi.org/10.1111/muse.12126> [consultation: mars 2021].

I

Patrimoine : sacrifices et investissements à l'occidentale

Patrimonio: sacrificios e inversiones al estilo occidental

François Mairesse

Université Sorbonne Nouvelle, Chaire Unesco pour l'étude de la diversité
muséale et son évolution, CERLIS, FNRS, Labex ICCA

Résumé/Resumen

La notion de patrimoine désigne un ensemble d'objets, matériels ou immatériels, reconnus par un groupe social (une famille, une communauté, une nation) en tant que témoignage du passé, transmis par les générations précédentes et méritant à ce titre d'être conservé, mis en valeur et transmis à son tour aux générations futures. Son origine remonte à l'Antiquité, mais son sens s'est considérablement étendu au cours des deux derniers siècles : il recouvre les monuments, les collections muséales, mais aussi le patrimoine naturel et l'immatériel, transmis de génération en génération. La logique de préservation qui lui est sous-jacente suppose des sacrifices, et ces dernières années, les liens entre patrimoine et économie se sont renforcés, au risque d'en dénaturer les fondements. Notion se présentant comme universelle, le patrimoine n'en est pas moins originaire d'Occident, et sa nature est de plus en plus questionnée à ce titre, à partir du prisme post-colonial et de celui du genre.

La noción de patrimonio se refiere a un conjunto de objetos, materiales o inmateriales, reconocidos por un grupo social (una familia, una comunidad, una nación) como testimonio del pasado, transmitido por las generaciones anteriores y que, como tal, merece ser conservado, valorizado y transmitido a su vez a las generaciones futuras. Su

origen se remonta a la Antigüedad, pero su significado se ha ampliado notablemente en los dos últimos siglos: abarca los monumentos, las colecciones de los museos, así como el patrimonio natural e inmaterial, transmitido de generación en generación. La lógica subyacente de la preservación implica sacrificios, y en los últimos años se han reforzado los vínculos entre el patrimonio y la economía, so pena de desvirtuar sus fundamentos. Aunque la noción de patrimonio es universal, sin embargo tiene su origen en Occidente, y su naturaleza se cuestiona cada vez más en este sentido, desde la perspectiva poscolonial y la de género.

1. Introduction

La notion de patrimoine désigne un ensemble d'objets, matériels ou immatériels, reconnus par un groupe social (une famille, une communauté, une nation) en tant que témoignage du passé, transmis par les générations précédentes et méritant à ce titre d'être conservé, mis en valeur et transmis à son tour aux générations futures.

Le terme 'patrimoine' est emprunté au latin *patrimonium* qui désignait alors, dans le droit romain, l'ensemble des biens transmis par succession des parents à leur descendance. La notion de patrimoine familial, au sens juridique du terme, existe toujours ; sur le plan culturel, elle s'est progressivement développée à partir du XVII^e siècle (avec Leibniz), mais son usage connaît un tournant décisif à l'époque de la Révolution française, lors de la saisie et la dispersion des biens issus de la noblesse et du clergé. La notion de patrimoine national, développée notamment par François Puthod de Maissonrouge en 1790, vise à la fois à transformer l'image négative associée aux familles nobles ou à l'Eglise et à faire accepter la possibilité de conserver ce patrimoine pourtant honni, tout en enrichissant la Nation (Desvallées, Mairesse et Deloche, 2011). Le terme de bien culturel, ou de *cultural property*, a été longuement privilégié dans plusieurs pays, notamment en Italie et en Grande-Bretagne ; ce n'est qu'à partir des années 1950 que la notion de patrimoine a été plus largement utilisée dans les pays latins, tandis que celle de *heritage* a été privilégiée dans les pays anglo-saxons. La charte d'Athènes (1931) et celle de Venise (1964) constituent des étapes importantes qui voient

la logique patrimoniale s'étendre aux pays européens, puis à l'ensemble du monde. Ce n'est cependant qu'à partir de 1972 que l'UNESCO concrétise ce mouvement par le biais de la *Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel*¹, ratifiée par 193 pays dans le monde. L'ICOMOS (International Council for Monuments and Sites), fondé en 1964, a longtemps été présenté comme le partenaire le plus directement impliqué sur ces questions au plan international. La notion de patrimoine a en effet pendant longtemps été associée au patrimoine immobilier : les monuments (monuments intentionnels, conçus par l'homme à des fins de commémoration) et les monuments historiques et artistiques, au sens où Alois Riegl (1984) les définit au début du XX^e siècle. Ce n'est que progressivement que cette notion, souvent confondue avec celle de *monument historique*, a été étendue au patrimoine mobilier, notamment celui détenu dans les musées, au patrimoine naturel, puis au patrimoine immatériel.

Le fonctionnement du patrimoine n'est pas sans rappeler celui des musées : les ensembles protégés à ce titre bénéficient de mesures de préservation (conservation préventive ou curative, mesures de restauration, parfois une politique d'acquisition pour retrouver certains biens dispersés et associés au lieu), ils se visitent, sont interprétés pour le public et les professionnels qui y travaillent développent de plus en plus régulièrement un programme d'expositions temporaires ou d'événements en tout point similaire à ceux des musées. Il semble bien souvent difficile de distinguer les deux : certains palais et châteaux (comme Versailles) sont considérés comme des musées et nombre de musées sont abrités dans des monuments historiques. Les collections de musée peuvent être considérées comme du patrimoine mobilier, intégrant dès lors le champ plus large du patrimoine (immobilier, biologique, linguistique, etc.). La frontière entre les deux domaines apparaît-elle encore nécessaire ? S'il est exact que le musée intègre le champ patrimonial, fondé sur la transmission, il se développe également sur un autre plan, celui du muséal, caractérisé par la recherche et le développement des connaissances (par la présentation sensible et la mise en marge de la réalité, selon les termes de Bernard Deloche (2003)). Le rôle du musée, en tant que facteur de développement des connaissances, s'est notamment avéré d'une grande importance dans le domaine des sciences naturelles ou de l'histoire de l'art, tout au long des derniers siècles. En ce sens, les deux types d'établissements, s'ils possèdent un grand nombre

¹ <https://whc.unesco.org/archive/convention-fr.pdf> [consultation : septembre 2020].

de traits communs, au point de parfois les confondre, développent des spécificités qui permettent encore de reconnaître le statut d'institution scientifique à nombre de musées – même si cette caractéristique, jadis dominante, connaît un certain déclin depuis quelques décennies.

2. *Au nom du patrimoine*

L'institutionnalisation du patrimoine, dès la première moitié du XIX^e siècle en Europe, suppose sa prise en charge par les pouvoirs publics (administration du patrimoine ou des monuments historiques), mais aussi l'idée d'une politique du patrimoine, utilisée par l'Etat à des fins symboliques ou de propagande (Poulot, 2006). Le patrimoine va ainsi jouer un rôle fondateur en tant que « lieu de mémoire », selon l'expression de Pierre Nora (1984-87), pour illustrer le récit national que se forgent les puissances européennes. L'Antiquité la plus ancienne est souvent plébiscitée pour contribuer à forger ou à renforcer les témoignages d'un passé glorieux. En France, des fouilles sont entreprises par Napoléon III pour retrouver la cité d'Alésia, illustration de la résistance gauloise face à l'envahisseur romain. En Italie, de nombreux monuments de l'Antiquité sont fouillés, restaurés et mis en valeur, durant l'époque mussolinienne, afin d'associer le régime fasciste aux grandes heures de l'histoire romaine. En ce sens, toute opération patrimoniale revêt une dimension politique, visant à entretenir un discours fondé sur l'aura d'un passé souvent édulcoré. L'Allemagne nazie n'échappe pas au phénomène, cherchant partout en Europe voire jusqu'au Tibet, des témoignages du passé aryen. Le patrimoine apparaît dès lors rapidement comme le témoignage sensible et objectif d'une histoire que le pouvoir national ou régional cherche à associer à son image afin de s'en prévaloir.

Longtemps, c'est un patrimoine glorieux qui est valorisé, celui destiné à induire un sentiment de fierté et souder la communauté ou le groupe autour d'un récit commun. L'entretien du souvenir, ou d'un certain type de souvenir, va de pair avec l'oubli : le patrimoine sert aussi à oublier, en sélectionnant les souvenirs qu'il cherche à transmettre aux générations suivantes (Déotte, 1994). La *damnatio memoriae*, que l'on retrouve à Rome ou en Egypte, consiste à effacer le nom d'un adversaire politique des monuments où il figurait. A cette logique de l'oubli actif se joint celle d'une mémoire sélective, décidant consciemment ou inconsciemment ce qu'elle cherchera à conserver

à l'esprit, au détriment du reste. La gestion patrimoniale, en décidant de restaurer ou de préserver certains lieux aux dépens des autres, repose implicitement sur des choix politiques, souvent complexes. Longtemps réservée aux épisodes les plus glorieux de l'histoire, la logique patrimoniale s'est progressivement aussi investie dans les souvenirs difficiles, les passés douloureux. Sans doute le programme d'extermination des juifs d'Europe, opéré par le régime nazi, a-t-il contribué plus que les autres, par son caractère exceptionnel dans l'échelle de l'abomination, à l'entretien d'un dispositif très largement patrimonial (conservation et restauration des camps de concentration ou d'extermination, création de mémoriaux et de musées) visant à maintenir à l'esprit la possibilité toujours présente d'un tel geste. La tendance dans lequel s'inscrit cet épisode tragique est ancienne, portée par une politique mémorielle souvent plus discrète mais néanmoins présente, liée aux massacres causés par les guerres et les conflits (monuments aux morts, chapelles expiatoires, etc.).

La notion de patrimoine, en effet, s'est étendue à l'ensemble des domaines du patrimonialisable. Au départ, ce secteur est limité aux monuments intentionnels (arc de triomphe, cénotaphe, inscription, buste...) ou historiques et artistiques (temple, église, château, etc.). Jusque dans les années 1950, le spectre patrimonial est relativement limité, se fondant essentiellement sur la valeur artistique ou d'ancienneté. Progressivement, le bâti plus récent, sur le point de disparaître, suscite l'intérêt : patrimoine rural d'une part, à une époque où l'Europe connaît un exode vers les villes et que les campagnes se vident ; industriel de l'autre, lorsque les témoignages (usines, construction du génie civil) de la révolution industrielle connaissent à leur tour le même sort. L'industrialisation à marche forcée menace également les espaces naturels. Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, les premières mesures sont prises, en Europe et en Amérique, pour préserver certains espaces remarquables par le biais de la création de parcs nationaux. Les mesures de protection s'étendent progressivement à des éléments plus modestes mais constitutifs d'ensembles – des quartiers historiques – (c'est le principe de la Charte d'Athènes). Au fur et à mesure de la reconnaissance de la notion de patrimoine, durant la Seconde moitié du XX^e siècle, la liste des monuments inscrits sur les inventaires visant à les préserver (monuments classés, monuments historiques, monuments nationaux, trésors nationaux, selon les différentes législations en place) s'allonge, induisant une hiérarchie passant du national ou de l'international (patrimoine mondial) au local (patrimoine régional ou communal). Les mesures de restriction édictées dans ce contexte – nécessité d'obtenir une autorisation

en cas de transformation du bien – rendent parfois toute modification ou projet urbanistique quasiment impossible, dans de nombreux lieux, conduisant à des protestations autour de l’emballement de cette ‘machine patrimoniale’, selon les termes de Henri-Pierre Jeudy (2008). Selon le même rythme que l’on peut observer alors au niveau des musées dont le spectre longtemps resté classique (art, histoire, science) s’est étendu aux arts populaires, aux techniques, puis aux thématiques les plus variées, le patrimoine semble alors s’étendre à tous les domaines, s’inscrivant dès lors dans une logique fondée non plus sur un nombre limité de critères spécifiques (esthétique, ancienneté) mais sur la reconnaissance par un groupe d’individus. Tout apparaît, ainsi, patrimonialisable, pour autant qu’un nombre suffisant de citoyens décide de se mobiliser afin d’en obtenir la protection légale, ainsi que les fonds nécessaires à son maintien. Cette impression s’est encore très largement renforcée avec la notion de patrimoine immatériel, développée au début du XXI^e siècle.

3. *Patrimoine matériel et immatériel*

On peut certainement voir, dans la reconnaissance par l’UNESCO de la notion de patrimoine culturel immatériel² (PCI), l’influence grandissante de l’Asie sur le reste du monde. C’est d’abord, en 1993, le terme de « trésor humain vivant » que l’UNESCO met à l’honneur « une personne passée maître dans la pratique de musiques, de danses, de jeux, de manifestations théâtrales et de rites ayant une valeur artistique et historique exceptionnelle dans leur pays, tels que définis dans la recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire » (UNESCO, 1993) selon le programme mis en œuvre à cette époque par l’organisation internationale et visant à souligner l’importance du facteur humain dans la transmission patrimoniale. Cette logique existe depuis des siècles en Occident, à travers le compagnonnage et la formation des apprentis par les maîtres, mais c’est essentiellement en Orient qu’on la retrouve dès les années 1960 dans un certain nombre de législations patrimoniales, notamment au Japon et en Corée. Ce dernier pays, qui est à l’initiative du programme auprès de l’UNESCO, va également jouer un rôle central pour la reconnaissance de la notion de patrimoine immatériel, dix ans plus tard. La *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, approuvée en 2003, est aujourd’hui ratifiée par plus de 160

² Pour plus d’informations concernant cette question, nous renvoyons à l’entrée spécifique de cet ouvrage destinée à ce type de patrimoine.

Etats membres. Son texte définit, par patrimoine culturel immatériel (PCI), « les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d’identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine »³ (UNESCO, 2003). Selon cette définition, le patrimoine n’apparaît pas seulement à travers ses manifestations matérielles mais à partir d’un ensemble de pratiques bien plus vaste, comme le théâtre, la musique ou le tissage, bref un ensemble d’activités dont le résultat tangible (un accessoire de théâtre ou un panier en osier) ne constitue pas l’élément principal. La transmission de ce patrimoine s’effectue selon la même logique que celle du maître à l’apprenti, de génération en génération, la conservation des accessoires n’apparaissant pas comme une garantie suffisante que l’essentiel – l’art ou la technique – soit préservé. On a souvent évoqué, dans ce contexte, les divergences existant à cet égard entre Orient et Occident et se manifestant notamment au niveau du critère d’authenticité (ce que cherche à clarifier le Document de Nara, préparé en 1994 sous l’égide de l’UNESCO⁴). Un temple, au Japon, peut être reconstruit tous les vingt-cinq ans avec de nouveaux matériaux et considéré comme authentique, ce qui apparaîtrait hérétique en Europe, privilégiant l’authenticité des matériaux sur la forme (Gravari-Barbas et Guichard-Anguis, 2003). Dans le cas oriental, l’idée et le savoir-faire, éléments essentiellement immatériels, constituent les éléments principaux de la transmission, contrairement à l’Occident, privilégiant le patrimoine matériel.

La reconnaissance du PCI par l’UNESCO a permis de rééquilibrer, à l’échelle mondiale, une liste de monuments et sites jugée trop occidentale, même si le nombre de biens intégrés dans la liste demeure encore largement à l’avantage des Européens. Car si la danse, le théâtre, le conte ou nombre de techniques artistiques permettent de mieux tenir compte du patrimoine asiatique ou africain, ces pratiques prennent une place tout aussi remarquable en Europe. Nombre de carnivals, de musiques traditionnelles européennes, mais

³ <https://ich.unesco.org/fr/convention> [consultation : septembre 2020].

⁴ <https://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf> [consultation : septembre 2020].

aussi l'alpinisme, la fauconnerie, les fêtes du feu, le repas gastronomique, l'art du pizzaïolo ou la culture de la bière ont été également inscrits sur les listes... Le principe du PCI a engendré des remarques sarcastiques à son encontre : comment représenter, dans les musées ou les centres, l'immatériel sinon par le matériel ? Le patrimoine immatériel serait-il vraiment tel qu'il se définit, ou ne s'agit-il finalement que d'un patrimoine déjà bien en place dans les musées ? La vérité se présente sur un autre plan, qui permet de préciser une caractéristique essentielle du patrimoine : matériel et immatériel constituent les deux faces d'un même projet, qui ne se révèle que dans l'animation, la « performance » de ce dernier.

La reconnaissance du PCI, et des « instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés », permet de souligner, d'emblée, que les pratiques ou savoir-faire du théâtre, de la danse ou de la préparation d'un repas gastronomique ne peuvent s'exposer qu'à travers des objets matériels et des lieux tangibles. Ce qui est vrai pour le théâtre ou la musique l'est tout autant pour la peinture, la médecine, le travail de l'ingénieur ou de l'architecte : derrière le patrimoine matériel reconnu en 1972 et, de manière plus générale, derrière tout élément de patrimoine, on trouve aussi des « pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire ». Et ces connaissances méritent tout autant d'être valorisées, transmises de génération en génération par des lignées de maîtres à apprentis. La perception, derrière tout objet, d'une dimension immatérielle liée aux connaissances, aux croyances et aux pratiques quotidiennes constitue un phénomène classique pour l'ethnologue, habitué à de telles approches dans ses études des sociétés traditionnelles. Ce cadre est en tous points identique pour ce qui concerne la société occidentale actuelle, comme se plaisent à le montrer certains musées d'ethnographie spécialement investis au niveau de l'étude de nos sociétés, à l'instar du musée d'Ethnographie de Neuchâtel, pionnier en la matière (Gonseth, Hainard et Kaehr, 2005). Matériel et immatériel sont l'avvers et le revers d'une même médaille, ce qui signifie aussi que la seule dimension matérielle d'un objet ne rend compte que très partiellement de son potentiel. On peut en conclure que pour pleinement rendre compte du patrimoine sous ses deux dimensions, il convient de le faire vivre, de le « performer » (au sens des *performing arts*, ou des arts de la scène). Il est aisé de comprendre que quelques instruments de musique dans une vitrine ne rendent que très peu compte du charme d'un concert. La documentation qui peut en être réalisée, par des enregistrements

sonores ou visuels, en apporte un témoignage plus riche, bien que le niveau de restitution le plus élevé de ce qui se joue à travers les instruments ne se perçoit qu'à partir du moment où ceux-ci sont réellement utilisés par des joueurs pour un public, lors d'un spectacle ou d'une cérémonie. La musique et le théâtre se jouent, comme la préparation et la consommation d'un repas, ou celle d'un feu durant le solstice d'été. Il en va de même, bien que de manière plus discrète, pour la création et la présentation d'un retable ou pour la construction et l'aménagement d'un palais. Il y a autant d'immatériel que de matériel à Versailles ou à l'Escorial, et même si leur dimension matérielle semble s'imposer par elle-même pour évoquer le lieu, elle n'en constitue pas pour autant un témoignage complet, en regard de tous ceux qui ont fait vivre le lieu : les centaines de nobles, de courtisans, de serviteurs et d'ouvriers qui l'ont « performé », les architectes et les artistes qui l'ont conçu, les fêtes et les drames qui s'y sont joués, etc. Il serait caricatural de faire « revivre » de tels édifices en les peuplant de figurants, comme on peut le voir au Colonial Williamsburg, reconstitution conçue au début des années 1920 de la capitale coloniale de Virginie au XVIII^e siècle, et animée par des dizaines d'acteurs américains. Il n'empêche que la recreation de l'histoire (*living history*), telle qu'on peut l'observer dans de nombreux sites d'Amérique du Nord, souligne l'importance de la présence humaine, même largement factice, pour comprendre les multiples dimensions d'un lieu (Piché, 2012).

4. Un investissement qui suppose des sacrifices

« Le patrimoine se reconnaît au fait que sa perte constitue un sacrifice et que sa conservation suppose des sacrifices », écrivent Jean-Pierre Babelon et André Chastel (1994 : 101), soulignant un paradoxe difficile à résoudre. La plupart des citoyens, généralement, sont favorables à l'entretien du patrimoine pour les générations à venir. C'est le plus souvent à partir de la perte d'un bien ou d'une catégorie de biens que le patrimoine se révèle. L'émergence de la notion à la Révolution française n'est pas un hasard, alors que la destruction massive d'une grande partie des monuments et objets d'art, associés au clergé et à la noblesse, apparaissait comme une hypothèse crédible. C'est aussi parce qu'ils se voient menacés de disparition que bon nombre d'espaces naturels et, plus tard, d'édifices industriels, vont progressivement donner naissance à l'idée d'un patrimoine naturel et industriel. Mais la plupart des citoyens

(souvent les mêmes) sont également opposés à l'augmentation des taxes ou de leurs impôts (seul, un petit nombre de citoyens militants seront prêts à s'appauvrir pour assurer une meilleure préservation du patrimoine). Il en résulte qu'un très grand nombre de musées et de lieux de patrimoine sont peu ou mal entretenus, nécessitant des interventions coûteuses qui ne peuvent être prises en charge, faute de crédits ou de donateurs. Sur l'autel des finances, le patrimoine, aussi bien que les musées, est ainsi longtemps apparu comme la « danseuse du patron », hommage esthétique mais futile à la beauté ou à l'ancienneté, choix subjectif assumé par le pouvoir et objectivement indéfendable lorsqu'il convient de réaliser des économies budgétaires.

Ce problème s'est renforcé au cours des années 1980, au gré de la vague néolibérale se répandant en Occident. La logique économique classique (et *a fortiori*, celle dite néolibérale), appliquée de manière stricte, suppose que les pouvoirs publics ne prennent en charge que les biens ne pouvant être régis par le marché, réputé optimiser le bien-être du consommateur. Dans cette perspective, l'économie classique admet la prise en charge d'un certain nombre d'infrastructures de base (les routes, ports, ponts...) ainsi que celles de la justice ou de la force légitime (police et armée). En revanche, ce qui ressort de la culture constitue à quelques exceptions près, selon les économistes, un marché comme les autres, devant être laissé à l'appréciation du consommateur ou d'un mécène. Longtemps, les pouvoirs publics (durant le XIX^e siècle et jusque dans les années 1930, en Europe, mais encore de nos jours en Amérique du Nord) se sont pour cette raison peu investis dans le domaine de la culture, se contentant de financer un certain nombre de projets nationaux (musées nationaux, opéra, monuments nationaux) en lien avec le pouvoir régalien. Les changements de politique économique (keynésienne) qui se sont opérés durant les Trente glorieuses, après la Seconde Guerre mondiale, ont conduit à une prise en charge plus importante par les pouvoirs publics de secteurs alors peu soutenus, tels que l'éducation, la santé et la culture. L'inversion de ce mouvement, initiée au cours des années 1980, a conduit à un certain désinvestissement de l'Etat, d'une part, ainsi qu'au développement, d'autre part, de nouveaux modes de gestion publique, pour les institutions bénéficiant encore de son soutien, exigeant des modes de gestion de plus en plus proches de ceux du secteur privé. Le secteur du patrimoine, dans cette perspective, a été sommé – comme les autres – de montrer sa performance et de démontrer les raisons pour lesquelles il devrait continuer à être partiellement financé par

les pouvoirs publics. Il s'agit de prouver que les sacrifices des citoyens devant l'impôt sont bien justifiés, en recourant à des arguments économiques, plutôt qu'en plaidant la valeur esthétique ou d'ancienneté. Cette logique a conduit le secteur du patrimoine à tenter de démontrer le rôle qu'il pouvait jouer au sein de l'économie, afin de garantir la pérennité des ressources publiques.

C'est dans ce contexte que l'argument du développement touristique et économique, jadis bien peu répandu, s'est considérablement développé dans les lieux de patrimoine. Le principe du « rôle économique du patrimoine » ne repose aucunement sur des questions de préservation ou d'éducation, les arguments doivent être plus concrets. Parmi ceux qui ont rapidement été mis en exergue, l'idée du développement économique d'une région, par le tourisme, est rapidement apparue comme l'une des plus porteuses. Le raisonnement est simple : en attirant des touristes dans une région, par le seul fait de sa présence, un lieu de patrimoine (ou un musée, comme cela a pleinement été démontré avec le musée Guggenheim de Bilbao) permet de faire bénéficier la région de recettes indirectes : nuits d'hôtel, repas au restaurant, shopping... autant de visites qui peuvent être attribuées à l'activité du lieu – dès lors qu'il peut être démontré que c'est bien pour lui que les visiteurs se sont déplacés. Par ailleurs, ce qu'on appelle « effet multiplicateur » suppose que ces recettes, au même titre que les dépenses des pouvoirs publics qui sont réalisées dans la région, enrichissent à leur tour ses habitants, notamment les hôteliers et autres producteurs locaux qui dépenseront dès lors plus dans l'économie locale, participant ainsi à l'augmentation de la prospérité de leur région (et mécaniquement, à l'augmentation des taxes qui en résultera). Ainsi, si l'Etat investit 10 millions dans un projet patrimonial, cet investissement pourrait lui rapporter, parfois, dix fois plus en revenus indirects et par le biais du multiplicateur. Cette argumentation parfois contestable (Greffé, 1990) s'est progressivement diffusée à travers le monde de la culture, au point de se retrouver au cœur de la logique du patrimoine mondial. Alors que les listes du patrimoine culturel et naturel avaient été conçues, au début des années 1970, dans une volonté de contribution à la protection d'un héritage commun à l'humanité, le patrimoine mondial s'est ainsi largement transformé au fil des années, en une sorte de label touristique très efficace, partagé dans les guides de voyage et susceptible d'attirer les visiteurs du monde entier.

Selon les mêmes principes, les nouveaux citoyens, établis dans la région du fait de la nouvelle image créée par ces investissements patrimoniaux

et l'activité qui en résulte, contribueront à leur tour, par leurs impôts et leurs achats, à la prospérité de la région dans laquelle ils se sont installés. Si ce principe fonctionne, en théorie, et qu'un certain nombre d'exemples témoignent des résultats dus à ces investissements dans le domaine du patrimoine, il s'est aussi largement dilué dans la pratique, du fait que de tels 'investissements' ont été réalisés un peu partout en Occident, tandis que le nombre total de touristes ou de nouveaux citoyens n'augmentait que de manière limitée. Un grand nombre de projets ont cependant pu être réalisés à partir de cette rhétorique mercantile – utilisée dans le financement de projets aussi bien nationaux qu'européens – présentant des calculs de 'retour sur investissements' fondés sur des espérances de fréquentation souvent très optimistes. La réalité a souvent permis de relativiser ces espoirs établis sur le papier, et si bon nombre de lieux de patrimoine ont pu être rénovés et mis en valeur à partir d'une telle argumentation, ils demeurent parfois très largement sous-fréquentés, au risque de se voir, pour les mêmes raisons économiques sous-jacentes, privés de subventions du fait de leur inadéquation au marché.

De manière concrète pourtant, bien qu'elle soit difficile à évaluer, la présence du patrimoine – d'un certain patrimoine, relié à une mémoire positive – contribue largement au cadre général de notre vie. Son utilisation, en tant qu'outil de développement d'une population, s'inscrit au cœur de ce que l'on a progressivement intitulé la nouvelle muséologie, à l'initiative de Georges Henri Rivière et Hugues de Varine (2017). Une telle logique, fondée sur le développement local et l'utilisation du patrimoine à des fins d'éducation permanente, de miroir qu'une population se donne (selon l'expression de Rivière) pour réfléchir sur ses racines, son identité, afin de mieux préparer le futur. Le patrimoine, dans cette perspective, constitue un outil de développement, au service des citoyens d'une région ou d'une localité. Il interagit, moins avec des visiteurs extérieurs ou des touristes qu'avec la population elle-même. Il permet en ce sens à cette dernière de resserrer ses liens autour de ces enjeux de développement, et d'ainsi mieux se préparer pour le futur. Cette logique est ancienne, remontant au moins aux années 1970. Elle n'a cessé de se développer, souvent de manière plus discrète (en regard des grandes opérations touristico-patrimoniales), en se concentrant sur son rôle d'inclusion sociale, voire ses vertus médicales. Le rôle social joué par le patrimoine est ancien, mais c'est à travers la nouvelle muséologie qu'il s'est très largement déployé, montrant ses vertus intégratives à travers une dynamique participative. Beau-

coup de lieux de patrimoine ont d'abord été sauvés par l'initiative locale, dès le XIX^e siècle, mais c'est au cours des années 1980, dans un contexte marqué à la fois par l'exode rural et par un certain retour à la terre, que le nombre d'initiative locales en la matière s'accroît de manière exponentielle. La logique associative, participative, s'oppose alors parfois frontalement au cadre strict des réglementations publiques, souvent jugées trop tatillonnes, tout en s'accommodant des règles du marché touristique. Par-delà la logique publique ou celle du marché, le projet patrimonial apparaît cependant ici comme une entreprise réellement collective, développée à la base par un groupe social plus ou moins homogène et dont l'action contribue à renforcer son identité. Si cette dynamique enthousiaste s'épanouit lors de certaines phases des projets patrimoniaux, notamment à leur début, elle s'avère plus difficile à maintenir sur le long terme, lors des cycles de successions générationnelles. La question de la transmission, de génération en génération, est non seulement vraie pour le patrimoine immatériel, mais aussi pour les organisations en charge de le préserver et de le communiquer.

5. Une notion genrée et très occidentale

L'histoire du patrimoine est ancienne. Le terme remonte en Europe à l'Antiquité classique, dans un sens plus limité et familial, mais le concept qu'il sous-tend est bien plus répandu à travers le monde. Un certain nombre de témoignages, trouvés au cours de fouilles archéologiques, nous incitent à penser que l'homme préhistorique avait déjà développé une relation très spécifique à la réalité, cherchant à sélectionner un certain nombre de témoignages afin de les conserver à l'abri, et les transmettre à la postérité (Desvallées et Mairesse, 2011). L'archéologie autant que l'ethnologie apportent les témoignages d'une attitude partagée par l'ensemble de l'espèce humaine, sur tous les continents, et visant à transmettre, à travers la tradition orale ou écrite, la religion, le culte des ancêtres, un certain nombre d'éléments liés à l'histoire de leur famille, communauté ou société. La notion de patrimoine, en revanche, a suivi un chemin plus spécifique, fondé sur une perspective essentiellement matérielle. Lorsqu'on la retrouve à la Révolution française, elle a cependant pour vocation de se présenter comme universelle, au même titre que l'idée de musée, et ce sont les mêmes chemins – ceux de l'impérialisme colonial – qu'elle prend progressivement pour se répandre à travers le monde. Lorsqu'est suggérée

l'idée d'un patrimoine de l'humanité (le terme est lancé en 1930, dans la revue de l'Office international des musées), ses caractéristiques apparaissent encore très occidentales, épousant celles des pays alors dominants. La notion de patrimoine, adoptée par l'UNESCO en 1972⁵, repose toujours sur cette vision limitée du patrimoine, essentiellement centrée sur le caractère monumental et matériel des objets à conserver. Le dispositif développé pour reconnaître les sites, mis en place par l'organisation internationale, semble ainsi donner la prééminence aux nations européennes, si l'on en croit la part singulièrement élevée que ces pays occupent dans la liste. Le développement de la notion de patrimoine immatériel, plébiscitée par les pays asiatiques, n'a pas singulièrement transformé la donne, même s'il l'a quelque peu modifiée.

Stanislas Adotevi dénonçait déjà il y a un demi-siècle le caractère colonialiste de la logique du musée et de celle du patrimoine :

L'internationalisation du concept de patrimoine de l'humanité n'est [...] pas seulement factice, mais dangereuse dans la mesure où l'on surimprime un ensemble de connaissances et de préjugés dont tous les critères sont les expressions de valeurs élaborées à partir de données esthétiques, morales, culturelles, bref de l'idéologie d'une caste dans une société dont les structures sont irréductibles à celles du Tiers Monde en général et de l'Afrique en particulier (Adotevi, 1971 : 127).

Chercher à définir le patrimoine africain, à partir d'une notion occidentale fondée essentiellement sur la conservation des témoignages matériels authentiques – et en conclure partiellement à son absence – relève d'une vision pour le moins partielle de la réalité. Ce parti-pris, issu d'une vision du monde très particulière développée durant l'Antiquité classique, en Grèce puis à travers l'empire Romain, définit les principes d'une mémoire essentiellement structurée à partir de la matière, seul gage de son authenticité. Les Grecs s'interrogeaient déjà sur le paradoxe du bateau de Thésée, évoqué par Plutarque. Ce bateau, conservé dans le port d'Athènes durant des siècles par ses habitants qui en changeaient les pièces lorsque l'une d'entre elles pourrissait, était-il encore le bateau de celui qui avait combattu le Minotaure dès lors qu'après plusieurs générations, toutes les planches avaient été remplacées (Ferret, 1996) ? L'identité figure-t-elle dans la forme ou la matière ?

⁵ <https://whc.unesco.org/archive/convention-fr.pdf> [consultation : septembre 2020].

Et qu'est-il, dans cette perspective, plus important de préserver ? Nul doute que les réponses diffèrent largement, à travers le monde. L'idée même que le patrimoine puisse être principalement reconnu, sur le plan mondial, pour sa valeur financière, directement dérivée des principes de l'économie classique, ou la possibilité d'en aliéner une partie et de la vendre comme tout autre bien, constituent également des visions fondées sur une logique particulière (l'économie capitaliste), chronologiquement et géographiquement localisable même si elle semble s'imposer aujourd'hui sur l'ensemble du globe. La question des restitutions du patrimoine mobilier, très largement évoquée ces dernières années, dans le cadre du rapport Saar-Savoy (2018) autour des collections africaines, illustre encore l'idée d'un patrimoine essentiellement matériel et valorisable à partir du marché de l'art... En détruisant de manière spectaculaire les bouddhas de Bâmiyân ou les monuments antiques de Palmyre, les talibans et l'Etat Islamique rappelaient cruellement la possibilité d'un désaccord autour de ce qui s'impose comme un dogme international sur le plan patrimonial. L'acte de destruction, répercuté par toutes les caméras mondiales, a été vécu, par nombre d'occidentaux, comme un traumatisme méritant de figurer au palmarès des crimes contre l'humanité, tout en illustrant leur attachement matériel pour la matière, communément partagé à travers le monde.

La contestation du modèle occidental, dans cette perspective, passe ainsi par celle de ses notions, comme celle du patrimoine, lequel apparaît de plus en plus comme une valeur à l'universalité discutable. Cela d'autant plus que le terme, dérivé du latin *patrimonium*, rappelle le caractère masculin de la transmission (selon les règles de l'héritage). Pourquoi pas matrimoine, se sont indignés certains ? Les anglo-saxons ont sagement choisi une notion plus neutre sur le plan du genre (*heritage*), soulignant le caractère patriarcal des Nations ayant privilégié le terme latin. On pourrait évoquer, certes, le fait qu'à travers le mot transite surtout, de nos jours, la notion de patrie, moins directement liée à la domination masculine, il n'en reste pas moins qu'elle rappelle un mode d'héritage et un des systèmes juridiques justifiant une certaine idée de domination.

6. Bibliographie

- Adotevi, S. 1971. « Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains ». Dans *Actes de la neuvième conférence générale de l'Icom* (pp. 19-30). Grenoble : ICOM.
- Audrerie, D. 1997. *La Notion et la protection du patrimoine*. Paris : Presses universitaires de France (Que sais-je ?).
- Babelon, J.-P. et A. Chastel. 1994. *La notion de patrimoine*. Paris : Liana Levi.
- Bendix, R., A. Eggert, et A. Peselmann (dirs.). 2012. *Heritage Regimes and the State*, Göttingen. Göttingen : University Press.
- Cameron, C. et M. Rössler. 2013. *Many Voices, One Vision: The Early Years of the World Heritage Convention*. Farmham : Ashgate.
- Chaumier, S. 2003. *Des musées en quête d'identité*. Paris : l'Harmattan.
- Choay, F. 1992. *L'allégorie du patrimoine*. Paris : Seuil.
- Davallon, J. 2006. *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Lavoisier.
- Deloche, B. 2003. *El museo virtual*. Gijón : Trea.
- Déotte J.L. 1994. *Oubliez! Les ruines, l'Europe, le musée*. Paris : l'Harmattan.
- Desvallées, A., F. Mairesse et B. Deloche. 2011. « Patrimoine ». Dans A. A. Desvallées et F. Mairesse (dirs.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 421-452). Paris : Armand Colin.
- Ferret, S. 1996. *Le bateau de Thésée, Le problème de l'identité à travers le temps*. Paris : Minuit.
- Gonseth, M.-O., J. Hainard et R. Kaehr. 2005. *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas. 1904-2004*. Neuchâtel : MEN.
- Gravari-Barbas, M. et S. Guichard-Anguis. 2003. *Regards croisés sur le patrimoine dans le monde à l'aube du XXI^e siècle*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Greffé, X. 1990. *La valeur économique du patrimoine*. Paris : Anthropos.
- Hafstein, V. 2018. *Making Intangible Heritage*. Boomington : University of Indiana Press.
- Jeudy, H.-P. 2008. *La machine patrimoniale*. Belval : Circé.

- Lempereur, F. (dir.). 2017. *Patrimoine culturel immatériel*. Liège : Presses Universitaires de Liège.
- Nora, P. (dir.) 1984-1987. *Les lieux de mémoire. La République, la Nation, les France*. Paris : Gallimard.
- Piché, C.A. 2012. *La matière du passé*. Québec : Septentrion.
- Poulot, D. 2006. *Une histoire du patrimoine en Occident*. Paris : Presses universitaires de France.
- Riegl, A. 1984. *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*. Paris : Éditions du Seuil.
- Saar, F. et B. Savoy. 2018. *Restituer le patrimoine africain*. Paris : Seuil.
- Smith, L. et N. Akagawa (dirs.). 2018. *Safeguarding Intangible Heritage*. Londres et New York : Routledge.
- Turgeon, L. 2003. *Patrimoines métissés. Contextes coloniaux et postcoloniaux*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Varine, H. de. 2017. *L'écomusée, singulier et pluriel*. Paris : L'Harmattan.

Museología: alma y ciencia de una entidad social

Muséologie : l'âme et la science d'une entité sociale

Óscar Navajas Corral

Universidad de Alcalá

Resumen/Résumé

El significado del concepto ‘museología’ parece poseer a nivel general un sentido consensuado, sin embargo, las publicaciones reflejan diferentes posturas, controversias y debates de un término que posee poco más de 200 años de historia. Tradicionalmente se ha considerado como un campo de conocimiento dentro de la órbita de las ciencias sociales, encargado de implementar acciones que sirvan de vínculo relacional entre los bienes patrimoniales y el ser humano. No obstante, esta concepción dialógica de la museología es reciente; fruto de los últimos cincuenta años en los que se han producido intensos debates por establecer y concretar los límites de su objeto de estudio, su metodología de trabajo, e incluso su propio posicionamiento como ciencia independiente. En las siguientes líneas se desarrolla el concepto de museología y el de su objeto de estudio: el museo, desde una perspectiva que plantea sus restos y desafíos para el futuro como herramienta democratizadora y territorial.

La signification du concept de « muséologie » semble posséder un sens généralement accepté ; cependant, les publications reflètent plusieurs positions, controverses et débats à propos d'un terme qui a un peu plus de 200 ans d'histoire. Traditionnellement, elle est considérée comme un domaine de connaissance dans l'orbite des sciences sociales, chargée de la mise en œuvre d'actions qui servent de lien entre les

biens patrimoniaux et les êtres humains. Cependant, cette conception dialogique de la muséologie est récente ; elle est le résultat des cinquante dernières années au cours desquelles d'intenses débats ont eu lieu pour établir et préciser les limites de son objet d'étude, de sa méthodologie de travail, et même de sa propre position en tant que science indépendante. Les lignes suivantes décrivent le concept de muséologie et son objet d'étude : le musée, dans une perspective qui présente ses vestiges et ses défis pour l'avenir en tant qu'outil de démocratisation et de territorialisation.

1. *Museología y museo*

1.1. *Museología. Concepto, encrucijadas y debates*

El término museología¹ suscita confusión, simplemente porque de entrada existen diversos vocablos y diferentes acepciones para una misma realidad. En cuanto a la diversidad de vocablos, se han constatado más de 300 locuciones relacionadas directamente con esta disciplina (Mairesse, Desvallées y Deloche, 2009: 91), sin contar con sus variaciones lingüísticas: *muséologie*, *museology*, *museum studies*, *museumology*, etcétera², y la confusión durante décadas entre museografía y museología³. Si bien, al menos en esta aproximación etimológica, existe cierta conformidad, pues entiende la museología como la ciencia del museo por la fusión de “museo” (*Mouseion*) y “pensamiento” (*logos*); diferenciándola de la museografía como la parte práctica del museo o la aplicación de la museología.

¹ Peter Van Mensch (1995) constata la primera vez que se usa el término “museología” en el escrito de Philipp Leopold Martin, *Die Praxis der Naturgeschichte* (1869).

² La historiografía de la disciplina tiende a citar las fuentes anglosajonas y francófonas, sin embargo, las investigaciones apuntan a que fue el entorno germano el que en un primer momento utilizó el término museología (Aquilina, [2011] 2016).

³ La distinción entre museografía y museología fue una de las primeras “batallas” de la disciplina. Una dialéctica que se comenzó a resolver en la segunda postguerra mundial. Sería probablemente Jan Jelínek, presidente del ICOM entre 1971-1977, quien propuso la diferenciación terminológica de museología y museografía tal y como la conocemos hoy en día (Lorente, 2012: 17).

El panorama se complica cuando atendemos a las diferentes acepciones y más si entramos en su posicionamiento como ciencia independiente. Aquí, se podrían trazar dos líneas paralelas. Por un lado, la literatura contemporánea ha sistematizado su definición y su justificación científica por medio de su evolución histórica, es decir, entendiendo como su objeto de estudio el museo y las acciones realizadas en él. Por otro lado, se ha realizado ese mismo esfuerzo desde los supuestos teóricos que abren su objeto de estudio más allá de las fronteras del museo, para abarcar una realidad más extensa, lo que se ha denominado como “lo museal” (Deloche, 2002), o incluso la “patrimoniología” (Mairesse, 2000). Estas dos líneas resumen en gran medida que la problemática de la definición de la museología se centra en la demarcación y definición de su objeto de estudio.

La primera de estas líneas estaría en consonancia con las dos primeras acepciones del *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Desvallées y Mairesse, 2011: 343-345). En ellas se hace referencia al término para indicar la profesión y las cuestiones relativas a departamentos de instituciones culturales que hacen trabajo museológico. Un uso del término utilizado en el entorno académico y de investigación para enmarcarla como el campo del conocimiento que se encarga de estudiar la razón de ser del museo, su historia, organización, conservación, etcétera.

La referida enciclopedia subraya otras tres acepciones que estarían en la línea de lo “museal”. Una mirada conceptual y transversal que circunscribe a la museología como ciencia social. Por un lado, en una tercera acepción, las investigaciones desarrolladas en los países del Este en los años setenta, y potenciadas por los debates del Comité Internacional para la Museología (ICOFOM), defenderán una disciplina cuyo objeto es el estudio de la relación entre el ser humano con los bienes culturales en un escenario denominado “museo” (Grégorová, 1980; Russo, 1989; Stránský, 1995). Por otro lado, la cuarta acepción se circunscribe a la corriente de la Nueva Museología surgida en los años setenta y ochenta, y que entenderá que el objetivo era potenciar la función social de los museos. La quinta y última acepción recoge y engloba a las anteriores para identificar la museología como el común denominador de la investigación, teorización y práctica de la relación específica del ser humano con la realidad por medio de la apropiación, conservación y difusión de

bienes patrimoniales en un entorno museal. Para Bernard Deloche (2002) esta última acepción supondría que la museología, al tratar esa relación: ser humano-existencia, entraría en el campo de las metateorías, como la filosofía⁴.

Este panorama nos deja el camino trazado para comprender tanto la complejidad del término, su bisonñez, así como su evolución, que no ha cesado hasta la actualidad. Sin embargo, de los pocos elementos que se han podido consensuar es que la museología, elevada o no a la rigurosa atención de la filosofía, no deja, por otro lado, de estar en contacto directo con la realidad social. Si algo quedó claro fue esa triada: “ser humano-bienes culturales-espacio museal”. Esta ecuación es lo que a día de hoy tiene un consenso generalizado. Una conquista irrenunciable de la museología de los años ochenta en adelante, ya sea para el museo denominado “tradicional” o para el entorno museal ampliado al territorio.

1.2. El objeto de la museología: el museo

Entre “acción práctica” y “metateoría”, la museología deja un espacio amplio –quizás demasiado– de qué es y cuál es su sentido; incluso parecería que en función del *uso* que se desee realizar de su objeto de estudio se aboga por una definición u otra, por lo que al tratar la museología es imprescindible en primer lugar hablar de la práctica, del museo⁵.

⁴ Para esta parte se recomienda la lectura de las publicaciones del ICOFOM, como Documents de Travail sur la Muséologie (DoTraM): revue de debat sur les problèmes fondamentaux de la muséologie (1980), accesible en: [http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/DoTraM_MuWoP%20\(1980\)%20Fre.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/DoTraM_MuWoP%20(1980)%20Fre.pdf) [consulta: 10 de agosto de 2020]. Así mismo, son de referencia las publicaciones que desarrollarán en este sentido desde el lado francófono autores como Pierre Mayrand, Adré Desvallées, Hugues de Varine o Georges-Henri Rivière; y en el contexto anglosajón Black Radley, Kevin Moore, Susan Pearce, Eilean Hooper-Greenhill y Peter Vergo.

⁵ Al contrario que la museología, la museografía o los tratados sobre cómo ordenar los bienes y colecciones (privados) se remontan a la Edad Moderna. El primer tratado que se considera de museografía es el del médico Samuel Quiccheberg, *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias*, de 1565. Le seguirá el tratado de 1674 de Daniel Johan Major, *Unvorgreiflichen Bedenken von Hunst und Naturalien-Kammern insgemein*; y el libro de Michael Bernhard Valentini, *Museum Museorum oder vollständiges Schau-Bühne*, de 1704. Aunque el tratado que da comienzo a la disciplina y que usa dicho neologismo en el título será el de Caspard Friedrich Neickel, *Museographia oder anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum, oder Raritäten-Kammern*, de 1727.

El museo contemporáneo, con su fecha simbólica en 1793, vio su fin con el agotamiento del proyecto de la Modernidad a mediados del siglo XX, donde comienza un replanteamiento de la historia de la institución, más allá de sus raíces legendarias (las del *Museum* helenístico) y de las ideas eurocentristas; y más cerca de un pensamiento mestizo (Andrade, Mellado, Rueda y Villar, 2018; Gruzinski, 2000). Sin embargo, la historia del museo se ha basado en estudios enciclopédicos que realizaban descripciones cronológicas sobre la institución o sobre colecciones y museos concretos (Iniasta, 1994: 27-28), siempre en función del desarrollo de un pensamiento occidental. Es decir, se ha generalizado una línea común y diacrónica de la institución, cuando lo universal, en realidad, no es el museo⁶, sino los procesos que desarrolla el ser humano al responsabilizarse de seleccionar y reconocer una evolución histórica y cultural por medio de manifestaciones materiales e inmateriales, y las significaciones que éstas producen.

Desde su nacimiento contemporáneo los museos, en realidad, no fueron concebidos como activadores sociales, sino como espacios ucrónicos para salvaguardar trofeos de un cambio político y social (Deloche, 2010). Sin embargo, en la actualidad se les considera entidades democratizadoras, con las cualidades de constituirse como reflejo del autoanálisis y de dinamizar procesos colectivos en las comunidades, es decir, espacios de comunicación y diálogo capaces de mediar con la diversidad cultural y eliminar temporalidades coercitivas (Pezzini, 2014: 45).

Esta idea de “práctica cultural” (Iniasta, 1994: 37) tuvo pronto su reflejo institucional, como en el ICOM, donde la evolución y comprensión del alcance cultural de la institución se denota en las sucesivas definiciones de museo. Desde la primera de 1946 a la última ratificada en 2007, esta ha ido mutando para adaptarse a las características de las sociedades y de los criterios de cada momento (Mairesse, 2020)⁷. En 2019, con motivo de la Conferencia General

⁶ El proceso museológico desde el siglo XIX se ha considerado un fenómeno colonialista por parte de occidente, y neocolonialista a partir de la segunda mitad del siglo XX, donde la descolonización fue política, pero no cultural. En este aspecto es interesante consultar: Symposium *Muséologie et pays en voie de développement – Aide ou manipulation ? Commentaires et points de vue*. Hyderabad – Varanasi – New Delhi, novembre, 1988, publicado en ICOM Study Series n° 15; accesible en: [http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom/pdf/ISS%2014%20\(1988\).pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom/pdf/ISS%2014%20(1988).pdf) [consulta: 2 de septiembre 2020].

⁷ La última definición reza: “Un museo es una institución permanente sin ánimo de lucro al servicio

del ICOM se propuso una renovación de la definición del museo, entendiéndolos como:

(...) espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente, custodian artefactos y especímenes para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras, y garantizan la igualdad de derechos y la igualdad de acceso al patrimonio para todos los pueblos.

Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en colaboración activa con y para diversas comunidades a fin de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exponer, y ampliar las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario.

La propuesta no fue aceptada por una mayoría y fue desestimada. Las críticas hacían referencia a aspectos que se consideraron ideológicos, así como, al proceso de elaboración de la misma que no había sido inclusivo y transversal. Sin embargo, esta definición recoge numerosas de las inquietudes de nuestras sociedades contemporáneas y supone un acercamiento a la comprensión de la institución como un espacio democrático, de reflexión y mestizo.

2. De la museología estética a la museología ética

2.1. Metamorfosis del museo tradicional

La concienciación de que el museo era un lugar de poder, de simulacro y de espectáculo se generalizó en el último tercio del siglo XX. La *Biblia del pueblo* había sido desenmascarada y era inevitable darse cuenta de que “(...) no existe el museo ‘inocente’ y aséptico” (Laumonier, 1993: 39), sino que era un reflejo de transmisión de valores y un producto de la cultura occidental

de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe el patrimonio tangible e intangible de la humanidad y su entorno con fines educativos, estudio y disfrute” (ICOM, 2007).

(Deloche, 2002; 23). Pronto llegaron críticas demoledoras hacia el anquilosamiento de la institución⁸.

En los años setenta los profesionales de la museología y de los museos parecían tener que decidir si continuar en el encasillamiento del *templo* o, por el contrario, convertirlos en un foro (Cameron, [1971] 1992). El museo denominado tradicional optó por un lavado de cara. La renovación de los espacios, de los programas educativos y de los sistemas expositivos fueron las pautas para una parte de la museología y de los museos, sobre todo, aquella enraizada en países anglosajones y su órbita de influencia. Una de las primeras metamorfosis llegaría con el cubo blanco⁹, un no-lugar, “un mecanismo transicional, que intentaba anular o hacer “tabula rasa” del pasado” (Guasch, 2008: 13), en un espacio aséptico, sin decoración, (aparentemente) neutro y que rompía la estructura museal decimonónica e invitaba a una nueva relación entre el visitante, el contenedor y el contenido.

Aquel cubo blanco tuvo su evolución en 1977, cuando se crea el Centre Pompidou. Fue el primer museo en inaugurar una nueva generación de museos, con una arquitectura icónica para el espacio urbanístico, y que comparte sus salas expositivas para diversificar su oferta cultural y social. El museo se acercaba a la idea de centro cultural. El maltrecho museo de “criaturas congeladas” (Valéry, [1923] 1999) se convertía en una máquina de comunicación, inaugurando así una nueva etapa en la historia de los museos y de la museología (Díaz Balerdi, 1994: 99). El nuevo paradigma tecnocrático de la comunicación que acabaría embelesando a las nuevas museografías, demandaban un museo hipermediático (Hernández, 2003), donde el monólogo de las salas de exhibición se convertía en un espacio de diálogo entre el visitante y el bien patrimonial (Cameron, [1968] 1992). Una trayectoria que mejoraba la relación de la institución con el público y que tomaba nuevos rumbos: un

⁸ Se la tachará de mausoleo (Adorno, 1962), inútil (Varine, [1979] 1994), innecesaria (Hudson, 1989), peligrosa (Lindqvist, 1987), destinada a la aculturación (Cameron, [1971] 1992), un cementerio (Adotévi, 1971), o como espacios para la transmisión del imperialismo cultural de los diferentes estados (Nicolas, 1985).

⁹ La denominación de cubo blanco se producirá en los años treinta de la mano de Alfred H. Barr, Director del MoMA de Nueva York. Se inspiró en los montajes expositivos de los museos rusos y alemanes de finales de los años veinte, las tendencias informalistas del arte del momento y los nuevos materiales constructivos que planteaban edificios museísticos alejados del neoclasicismo decimonónico.

museo para la reflexión y la comunicación que se apoyaba en un sector turístico en plena expansión.

2.2. El contra-poder. La Nueva Museología

Esta forma *ética* de entender los museos, más cercanos, más sociales (y más comerciales), solo hacía referencia a una parte de las instituciones, faltaban otras muchas, sobre todo los medianos y pequeños museos, los locales y los emergentes en países recién descolonizados o en vías de democratización. Aquí es donde tendrá su germen la Nueva Museología.

Numerosos profesionales de los museos veían la institución obsoleta, anclada en el pasado, e inservible para hacer frente a la diversidad de realidades sociales. Era necesaria una metamorfosis de la institución, de la práctica y del pensamiento museológico.

Los primeros pasos vinieron de experiencias aisladas en diferentes países (Estados Unidos, México, Brasil, etcétera)¹⁰. Sin embargo, todas ellas tenían en común: (1) que se potenciaba la función social de los museos sobre el resto de sus funciones; (2) que el protagonista del museo no estaba en el “bien patrimonial”, sino en el sujeto como constructor material y memorístico del mismo; (3) y que los museos debían entenderse como realidades sociales útiles para la comunidad, es decir, como un medio y no como un fin.

El referente y punto de partida para una visualización pública e internacional de esta nueva coyuntura se producirá en la Mesa Redonda de Santiago de Chile (1972), organizada por la Unesco y el ICOM¹¹. La reunión de Santiago de Chile pretendía un análisis puntual de los museos latinoamericanos, pero pasó a la Historia por ser uno de los grandes eventos mundiales sobre

¹⁰ Las experiencias que recoge la literatura especializada son: el Museo de Niamey (Níger, 1960-70), el Museo del Barrio de Anacostia (EE. UU., 1966-67), la Casa del Museo (México, 1960-70), o el Ecomuseo de Creusot - Montceau-les-Mines (Francia, 1973).

¹¹ El camino que llevó hasta la reunión de Santiago de Chile vino precedido por otras reuniones como: el Seminario Regional sobre *la Función Educativa de los Museos* (Brasil, 1958), la reunión en Neuchâtel (Francia, 1962), para tratar los problemas de los museos en países en vías de desarrollo; el V Seminario Regional ICOM-UNESCO (México, 1963); o el Seminario sobre *El museo de barrio y el papel del museo en la colectividad* (EE.UU., 1969), donde museólogos como John Kinard reflejaron el protagonismo que debían tener las comunidades en los procesos museológicos.

la gestión cultural, patrimonial y del territorio de las comunidades. Allí, se manifestó que el patrimonio y la cultura no eran únicamente una herencia que se debía conservar en vitrinas, sino algo que debía ser un activo para la propia sociedad, y el museo un medio para conseguirlo. La relevancia del encuentro estuvo en que supondría un antes y un después en el campo museológico. Trascendió las fronteras de sus objetivos principales para tomar conciencia de que los museos y la museología debían desempeñar era un papel decisivo en los problemas y necesidades de la sociedad a nivel mundial.

Con la Mesa Redonda de Santiago de Chile entran en circulación conceptos producto de las reflexiones que se sucedieron: patrimonio global, una dimensión integral de las interacciones del ser humano y la naturaleza; museo integral; territorio, como el paisaje de vivencias en el que se fragua el patrimonio global; comunidad, eje de las acciones y protagonista de la toma de decisiones; desarrollo comunitario, interdisciplinariedad, diálogo, participación, concienciación, socialización, o democracia.

Este poso y el *caldo de cultivo* que se crearon tuvieron un nuevo y definitivo empuje en 1983. Durante la XIII Conferencia General del ICOM de Londres, una parte de los participantes solicitaron crear un grupo de trabajo permanente asociado al ICOM, para reflexionar sobre las experiencias en museología comunitaria y ecomuseología. Dicha solicitud fue denegada, otorgándose únicamente la formación de un grupo de trabajo temporal. Este comité temporal debía preparar una sesión especial para el encuentro del ICOFOM de 1984 en Quebec; encuentro que no se llegaría a celebrar y que les llevó a organizar el I Taller Internacional de Ecomuseos y Nueva Museología. La Declaración de Quebec que surgió del mismo fue el manifiesto en el que se redactaron los pilares de la Nueva Museología y las bases para crear un movimiento internacional, cuya formalización se materializó en Lisboa al año siguiente, donde se fundó el Movimiento Internacional para la Nueva Museología (MINOM).

En los siguientes años se produjo la consolidación del Movimiento y su expansión e influencia por diferentes países. La adhesión al ICOM era una muestra de que esta rama de la disciplina museológica tenía un calado en el entorno del patrimonio y los museos, y que sus diferencias radicales con la museología tradicional habían comenzado a acercar posturas y planteamientos. De hecho, una década y media después de su nacimiento, como pensamiento (Nueva Museología) y como organización (MINOM), empezó a

mostrar una paulatina decadencia. Los planteamientos *nuevos* comenzaban a ser *viejos* y la propia museología tradicional se renovaba y asimilaba algunos de esos *nuevos* planteamientos para satisfacer una industria cultural y una sociedad de consumo y del bienestar.

A esto se sumaba que la propia esencia diversa del MINOM invitaba a acuñar nuevos apelativos: museología comunitaria, sociomuseología, alter-museología, ecomuseología, etcétera; en lo que acabó siendo la denominación no oficial de “nuevas museologías” (Díaz Balerdi, 2010). Paradójicamente, esa propia idea de mutación y evolución que parecía contener su declive era, y es, el pilar básico del espíritu de la Nueva Museología y del MINOM: un campo de conocimiento y de metodologías participativas, que se nutre de la cultura crítica y cuya meta final es la transformación social.

El MINOM y la Nueva Museología pueden tener momentos de declive, generar nombres análogos, o aglutinarse bajo el paraguas de lo que ahora se considera Museología Social (Navajas, 2020), pero lo que no variará es ese aspecto que la hace siempre nueva. Es por esto que la Nueva Museología se define como un sistema de valores (Maure, 1996: 127), una museología de acción, combativa y del contra-poder (Mayrand, 2009). Su enfoque reside en el convencimiento de crear un museo donde la conservación, la investigación y la difusión se unen a nuevas funciones como son la comunicación y la participación, utilización del patrimonio para el desarrollo social, cultural y económico.

3. Museología del siglo XXI

3.1. Museología, una disciplina para el territorio y el mestizaje

“La museología tiene un centenar de años de dudoso éxito” (Šola, 2012: 129). Esta dura afirmación ejemplifica el camino pedregoso por el que aún sigue transitando el entorno patrimonial y museológico. Así mismo, nos indica que aquellos posos que dejó la Nueva Museología, y de los que “todos somos hijos, legales o putativos” (Díaz Balerdi, 2009: 382), son refritos museológicos que han llenado los discursos de la museología tradicional y de los museos de la sociedad de consumo (cultural), y con una pléyade bonanza como: desarrollo, cohesión, territorio, democracia, participación, etcétera.

En el momento actual no podemos decir que nos encontremos en aquellos momentos contestatarios de los años setenta y ochenta (Navajas, 2020). Sin embargo, como afirmara Iñaki Arrieta Urtizberea (2006: 14) los preceptos de la Nueva Museología están vigentes; el museo y los profesionales de los museos han evolucionado hacia la democratización y accesibilidad de estos, pero la participación de la población en el sentido de gestión y de diálogo aún presenta importantes lagunas. La transferencia del *poder* a la población para la gestión de su patrimonio y su memoria, de su museo, se resiste.

El panorama al que nos enfrentamos en la actualidad posee una trayectoria marcada por proyectos y discursos donde las propuestas de aquellos ideólogos de la Nueva Museología se han quedado en el plano discursivo teórico (Arrieta Urtizberea, 2008: 14); y donde la obsolescencia de la sociedad de consumo se ha asentado en la cultura, convirtiendo los museos en un espacio para las masas, más cerca del parque temático y los centros comerciales (Guasch, 2008: 15) que de un foro inclusivo, mestizo y transversal. Bullicio, mercado, espectáculo y percepción visual (Hernández, 2007: 20) dominan el entorno de los museos. El declive de la institución en una sociedad del vacío y líquida está haciendo que incluso los peligros de la cultura del simulacro queden obsoletos. Las políticas (e industrias) culturales han convertido a las instituciones museológicas en lugares de ocio y distracción de una realidad cada vez más acelerada, donde lo que prima es el consumo del Yo, como imagen y como intelecto, y llevan a confundir bienes culturales con mercancías y museo con pantallas digitales hiperactivas en un entorno de obsolescencia programada. Escaparates de imaginarios de una identidad que pretende hablar del nosotros, de lo común, cuando lo que en realidad está perpetuando es la distinción de clases que se inició con el museo decimonónico. No podemos olvidar que infraestructuras culturales como los museos ordenan y reproducen clases sociales (Rowan, 2016: 58).

Paradójicamente, la crítica realizada a la institución cultural posee una cara positiva. Año tras año la nómina de museos crece en todo el mundo junto al número de visitantes. El patrimonio y la cultural se han convertido, en gran parte de los países, en un derecho irrenunciable para sus ciudadanos y una fuente indiscutible –aunque cuestionable– de riqueza social, cultural y económica para las comunidades.

El museo y la museología del futuro no deben ser un lugar de “apaciguamiento sino de sacudida, de movilización y estremecimiento, de *shock*”

(Martín-Barbero, 2000: 28-30). Ahora más que nunca debemos ser conscientes que los museos son un proyecto político de toma de decisiones sociales, un ejercicio de responsabilidad democrática. Para ello, debe replantearse su propia existencia, ser consciente de que la importancia no está en lo que es, en lo que contiene o en el rótulo de su entrada, sino en las posibilidades de producción de conexiones sociales en los visitantes, los habitantes o las comunidades. Así, conseguirá convertir sus salas en:

1. pequeños eslabones de la historia de un territorio;
2. la identidad, singular y unívoca, en pluralidad de aspectos que compartir con el semejante y con el Otro;
3. las políticas de accesibilidad en laboratorios sociales; y
4. los rituales escenográficos de las exposiciones en estimulantes foros de reflexión que permitan empatía con el pasado y transformación hacia el futuro, es decir, el museo dejará de ser un producto y se convertirá en un proceso.

3.2. Retos y desafíos de la museología y de los museos

Nuestra sociedad continúa manifestando desigualdades sociales, de género, étnicas, etcétera. Los beneficios económicos no poseen una redistribución equitativa en la población y excluyen a parte de la ciudadanía. Los museos son entidades capaces de afrontar estos y otros retos del siglo XXI. Deben dejar de pensar con la lógica del mercado, ya que no son un servicio, sino que es un elemento que permite generar relaciones sociales e *imaginar* el futuro. Ese futuro pasa por detectar las diversidades sociales y culturales; satisfacer las necesidades específicas de las comunidades y establecer cauces de acción; potenciar enlaces (personas) entre el museo y la sociedad, es decir, los museos no deben dar respuestas, sino generar preguntas; y deben adaptarse a las colectividades, convirtiéndose en entidades socialmente innovadoras y críticas¹². Por ello, a la museología y a los museos del nuevo milenio se les exhorta a una renovación para enfrentarse a los desafíos de la sociedad contemporánea: defensa de los derechos humanos, sostenibilidad y cambio

¹² Estos retos quedaron fijados en la Declaración Lugo-Lisboa emanada del XX Taller Internacional del MINOM: http://www.minom-icom.net/files/declaracion_lugo-lisboa_gal_es_pt.pdf [consulta: 30 de julio de 2020].

climático, violencia de género, alfabetización, injusticias y desigualdades sociales, recuperación de las memorias silenciadas y gestión del territorio.

La evolución del museo y de la investigación museológica es conseguir que estas instituciones contribuyan a hacer un mundo mejor. Una utopía en la que, sin embargo, ya se ha empezado a caminar. La Declaración de Bogotá, emanada del XIX Conferencia Internacional del MINOM (2018), esgrimía el *leitmotiv* que marca la línea de pensamiento de la Museología Social: “La museología que no sirve para la vida, no sirve para nada”¹³; o la XX Conferencia del MINOM de 2020 enfocada en cómo la museología podía afrontar los retos de los cuatro pilares de la sostenibilidad de la agenda 2030 de la Unesco¹⁴. El ICOFOM, por su parte, está desarrollando encuentros y reflexiones que fomentan un pensamiento actual de la museología. En 2017 celebró un debate internacional en París para trabajar la redefinición del concepto de museo; al que se pueden añadir sus últimos simposios que han versado sobre la museología en contexto tribales (EE.UU., 2020) y la descolonización de la museología (Canadá, 2020). En cuanto a sus publicaciones, destacan los números 45, 46 y 47 de ICOFOM Study Series dedicados respectivamente a *The predatory museum* (2017), *The Politics and Poetics of Museology* (2018) y *Museology and the Sacred* (2019)¹⁵.

El mundo del que somos testigos y participantes se encuentra en continua evolución, metamorfoseándose constantemente y a una velocidad endiablada. Este panorama, que llega al museo en forma de medios de comunicación y mercadotecnia, choca frontalmente con su visión de entidad destinada a salvaguardar inmutable el pasado y a configurarse como instituciones éticas y de valores, lo que exige a sus profesionales que generen auténticas alternativas innovadoras que conviertan a los museos en espacios de inclusión.

¹³ MINOM. 2018. Declaración de Bogotá. XIX Conferencia Internacional del MINOM, II Cátedra Latinoamericana de Museología y Gestión del Patrimonio Cultural, I Jornada Latinoamericana de Museología Social. Accesible en: http://www.minom-icom.net/files/declaracion_de_bogota_minom_2018.pdf [consulta: 30 de julio de 2020].

¹⁴ Los documentos de la XX Conferencia se pueden encontrar en el siguiente enlace: <http://www.minom-icom.net/noticias/xx-conferencia-internacional-galaico-portuguesa-minom-icom-2020> [consulta: 30 de julio de 2020].

¹⁵ Las actas de los diferentes encuentros y las publicaciones se encuentran accesibles en: <http://icofom.mini.icom.museum/> [consulta: 30 de julio de 2020].

3.3. Herramientas y metodologías de la museología del siglo XXI

¿Cómo conseguir cerrar la brecha de lo que Montserrat Iniesta calificaba como el “juego de hegemonías que separa a los productores de conocimiento de los espectadores del conocimiento” (2001: 26) y convertirlos en esas –utópicas– instituciones culturales democratizadoras? La respuesta está en implementar metodologías que conviertan a estas instituciones en entidades posnacionales y poscoloniales, alejadas de eurocentrismo y de concepciones occidentales decimonónicas. Lo que nos lleva a investigar y desarrollar herramientas y metodologías que nutran el museo como un organismo biológico, cambiante, con la capacidad de generar interrelaciones sociales, territoriales, mestizajes culturales e inclusión social. La crisis de 2008 puso sobre el panorama patrimonial y museológico experiencias en este sentido¹⁶. Entre las metodologías y enfoques que se están desarrollando encontramos los postulados de la Nueva Museología y Museología Social¹⁷, la Investigación Acción Participativa (IAP)¹⁸, el Procomún (*Commons*)¹⁹, los *Parish Map*²⁰, los inventarios participativos o los mapas comunitarios.

Ejemplos donde se han implementado este tipo de metodologías los podemos encontrar en La Ponte-Ecomuséu (Asturias), que se define como “una empresa social del conocimiento”, es decir, una gestión integral del patrimonio, buscando generar actividad económica, transferencia e innovación, donde los resultados no se miden por datos en ingresos y visitas, sino en la creación de una comunidad activa e inclusiva (Alonso, Fernández y Navajas,

¹⁶ Una de las últimas publicaciones con metodologías y experiencias es: Revista PH 101 (2020) (Especial monográfico) *De lo público al bien común: emergencia de otros modelos de gestión del patrimonio cultural*. <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/issue/view/117> [consulta: 6 de octubre de 2020].

¹⁷ <http://www.minom-icom.net/> [consultado: 12 de septiembre de 2020].

¹⁸ Entre los artículos disponibles en abierto se recomienda este estudio de caso de aplicación de IAP en el distrito de Villaverde (Madrid): <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2575053>

¹⁹ Como referencia genérica es interesante acudir al Laboratorio del Procomún de MediaLab-Prado: <https://www.medialab-prado.es/programas/laboratorio-del-procomun> [consulta: 14 de septiembre de 2020].

²⁰ <https://www.commonground.org.uk/> [consulta: 14 de septiembre de 2020].

2015)²¹; las acciones en Casa Rey Heredia²² (Andalucía), donde colectivos ciudadanos han detenido acciones políticas para gestión un bien patrimonial e implementar acciones para paliar las necesidades de la comunidad; *BIComún*²³ (Galicia), un proyecto de responsabilidad civil en la gestión de Bienes de Interés Cultural del territorio El proyecto *Patrimoni* de la Universitat Jaume I (Valencia) que se autodefine como “un proceso colectivo de revalorización del patrimonio cultural y dinamización ciudadana en entornos rurales”²⁴; *El cubo verde*²⁵, una red de iniciativas patrimoniales (artísticas) vinculadas a entornos rurales con el objetivo de potenciar su conocimiento y visibilizarlas, o, si nos vamos a un nivel institucional, destaca el programa *Cultura y Ciudadanía* de la Subdirección General de Cooperación Cultural con las Comunidades Autónomas, del Ministerio de Cultura y Deporte, posee una línea específica de *Cultura y Ruralidades*²⁶ donde se han desarrollado en los últimos años encuentros, jornadas e iniciativas para, por un lado, conocer y visibilizar las experiencias que se realizan desde el territorio y, por otro, entablar un diálogo administración (estatal) y la diversidad de agentes (locales)²⁷.

Todas estas iniciativas tienen como base la participación comunitaria, la comprensión de la cultura como una creación del común, y la formación de estructuras de gestión que permitan un diálogo bidireccional y horizontal con el resto de agentes públicos y/o privados²⁸. En ellas la museología se entiende

²¹ <https://laponte.org/> [consulta: 14 de septiembre de 2020].

²² <http://www.reyheredia.es:86/> [consulta: 14 de septiembre de 2020].

²³ <https://bicomun.org/es/> [consulta: 14 de septiembre de 2020].

²⁴ <http://patrimoni.peu-uji.es/es/el-proyecto> [consulta: 14 de septiembre de 2020].

²⁵ <https://elcuboverde.org/> [consulta: 14 de septiembre de 2020].

²⁶ <https://culturayciudadania.culturaydeporte.gob.es/cultura-medio-rural.html> [consulta: 14 de septiembre de 2020].

²⁷ Para tener un mapa de las iniciativas que se están gestando se puede acudir a la página de internet del proyecto *Cultura y Ciudadanía* antes citado y al proyecto *Hesiod*: <http://hesiod.eu/en/> [consulta: 14 de septiembre de 2020].

²⁸ Las estructuras más usuales de gestión son: (1) la gestión cívica, con la cesión de espacios públicos a grupos ciudadanos que se hacen cargo de ellos de forma total o parcial; (2) la cogestión, un modelo de co-tutela entre la administración y un grupo social (o empresa); (3) la gestión colaborativa, en la que un grupo social asumen la gestión cultural siempre bajo el mandato público; (4) y la gestión

como una herramienta y campo de conocimiento de una dimensión museal (territorial, cultural y comunitaria), donde la importancia es la innovación social como forma de gestión de la cultura y del territorio en un proceso liderado por la sociedad civil.

4. Bibliografía

- Adorno, T. 1962. *Prismas. Crítica de la Cultura y la Sociedad I*. Barcelona: Ariel.
- Alonso González, P., J. Fernández y Ó. Navajas Corral. 2015. “La Ponte-ecomuséu: una herramienta de desarrollo local basada en el patrimonio”. En *Actas del Congreso SOPA, Congreso Internacional sobre Educación y Socialización del Patrimonio en el Medio Rural. La Descomunal. Revista Iberoamericana de Patrimonio y Comunidad*, v. 1, pp. 117-130.
- Andrade, P., L. Mellado, H. Rueda y G. Villar, G. 2018. *Museo Mestizo. Fundamentación Museológica para cambio de guion*. Santiago de Chile: Museo Histórico Nacional.
- Aquilina, J. D. [2011] 2016. “The Babelian of Museology and Museography: A History in Words”. *Museology – International Scientific Electronic Journal*, 6: 1-20.
- Arrieta Urtizberea, I. (2008). “La Nueva Museología, el patrimonio cultural y la participación ciudadana a debate”. En I. Arrieta Urtizberea (ed.), *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos. Entre la teoría y la praxis* (pp. 13-22). Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco// Euskal Herriko Unibersitateko Argitalpen Zerbitzua.
- Cameron, D. [1971] 1992. “Le musée, un temple ou un forum”. En A. Desvallées (org.) M. Bary, y F. Wasserman (dirs.), *Vagues: Une anthologie de la nouvelle muséologie*, v. 1 (pp. 259-269). Mâcon: Editions W.
- Cameron, D. [1968] 1992. “Un point de vue: le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux”. En A. Desvallées (org.) M. Bary, y F. Wasserman (dirs.), *Vagues: Une anthologie de la nouvelle muséologie*, v. 1 (pp. 269-288) Mâcon: Éd. Editions W.

comunitaria o común, donde se logra compromiso de la ciudadanía para la gestión de la cultura y de los equipamientos culturales (Rowan, 2016).

- Deloche, B. 2002. *El museo virtual*. Gijón: Trea.
- Deloche, B. 2010. *Mythologie du Musée. De l'uchronie à l'utopie*. Paris: Le Cavalier bleu.
- Desvallées, A. y F. Mairesse (dirs.). 2010. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Arman Colin.
- Díaz Balerdi, I. 1994. "Museos: conflicto e identidad". En I. Díaz Balerdi (coord.), *Miscelánea museológica* (pp. 47-56). Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco//Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.
- Díaz Balerdi, I. 2009. "Nuevos Museos. Nuevas (viejas) Museologías". En J. M. Iglesias Gil (ed.), *Cursos sobre Patrimonio Histórico, nº 14. Actas de los XX Cursos Monográficos sobre Patrimonio Histórico* (pp. 364-384). Santander: PUBliCan-Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- Díaz Balerdi, I. 2010. *Archipiélagos imaginarios. Museos de la Comunidad Autónoma del País Vasco*. Urduliz (Vizcaya): Editorial Nerea, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco.
- Grégorová, A. 1980. "La muséologie, science ou seulement travail pratique du musée?", *MuWop /Do Tram*, 1: 20-21.
- Gruzinski, S. 2000. *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós.
- Guasch, A. M^a. 2008. "los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global". *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 2(2): 10-20.
- Hernández Hernández, F. 2003. *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Trea.
- Hernández Hernández, F. 2007. "La Museología ante los retos del siglo XXI". *E-rph*, diciembre 2007: 1-26.
- Iniesta, M. 1994. *Els Gabinetes del mon. Antropologia, museus i museologies*. Lleida: Pages Ediors.
- Iniesta, M. 2001. "Historias y museos". *BMM Cuaderno Central*, 55: 25-28.
- Laumonier, I. 1993. *Museos y Sociedad*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Lorente, J. P. 2012. *Manual de historia de Museología*. Gijón: Trea.
- Mairesse, F. 2000. "¿Ha terminado la historia de la museología?". *ICOFOM Study Series*, 35: 94-102.

- Mairesse, F. 2020. "Définitions et missions des musées". En *De quelle définition les musées ont-ils besoin? Actes de la journée des Comités de l'ICOM*. <https://www.icom-musees.fr/ressources/de-quelle-definition-les-musees-ont-ils-besoin> [consulta: 12 de agosto de 2020].
- Mairesse, F., A. Desvallées y B. Deloche. 2009. "Concepts fondamentaux de la muséologie". *ICOFOM Study Series*, 38: 17-128.
- Martín-Barbero, J. 2000. "El Futuro que habita la memoria". En M. E. Wills, y G. Sánchez (eds.), *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro* (pp. 33-64). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Maure, M. 1996. "La nouvelle museologie - qu'est-ce-que c'est?". *ICOFOM Study Series*, 25: 127-132.
- Mayrand, P. 2009. "Parole de Jonas essais de terminologie, Augmentés des chroniques d'un altermuséologue". *Cadernos de Sociomuseologia*, 31: 39-40.
- Navajas Corral, Ó. 2020. *Nueva museología y museología social. Una historia narrada desde la experiencia española*. Gijón: Trea.
- Pezzini, I. 2014. "Semiosis del nuevo museo". En U. Eco e I. Pezzini, (coords.), *El museo* (pp. 43-68). Madrid: Casimiro libros.
- Schaer, R. 1993. *L'invention des musées*. Paris: Gallimard.
- Šola, T. 2012. *La eternidad ya no vive aquí. Un glosario de pecados museísticos*. Girona: ICRPC Llibres.
- Stránský, Z. 1995. *Muséologie. Introduction aux études*. Brno: Universidad de Masaryk.
- Rowan, J. 2016. *Cultura libre de Estado*. Madrid: Traficante de sueños.
- Russio, W. 1989. "Museu, museologia, museólogos e formação". *Revista de Museologia*, 1(1): 7-11.
- Valéry, P. [1923] 1999. *Piezas de arte*. Madrid: La balsa de la Medusa, Visor.
- Van Mensch, P. 1995. "Magpies on mount helicon". *ICOFOM Study Series*, 25: 133-138.
- Varine, H. de. [1979] 1994. "Le musée peut tuer ou... faire vivre". En A. Desvallées (org.) M. Bary y F. Wasserman (dirs.), *Vagues: Une anthologie de la nouvelle muséologie*, v. 1 (pp. 65-73). Mâcon: Editions W.

II

Gestion : le conservateur est mort, vive le gestionnaire ?

Gestión: el conservador ha muerto, ¿viva el gestor?

Mathieu Viau-Courville

Fontys University of Applied Sciences / Université de Lorraine, Laboratoire
Lorrain de Sciences Sociales (2L2S)

Résumé/Resumen

Face aux changements dans le financement de la culture, les musées ont vu la nécessité de repenser leurs institutions dans un esprit de vocation sociale, identitaire ou humanitaire. Cette tendance a contribué à reconfigurer le travail traditionnel du commissariat pour répondre aux revendications sociales, culturelles et politiques auxquelles souscrivent certaines institutions muséales et patrimoniales. Dès les années 1980, la gestion a encouragé la décentralisation du commissariat, favorisant le développement de trois formes d'activisme muséal, à savoir l'activisme curatorial, le musée comme lieu de pratiques activistes, et enfin, le musée activiste. Le passage, opéré ces dernières décennies, de la figure du conservateur-chercheur à celle du bon gestionnaire d'expositions est illustré par ces trois modèles d'activisme muséal que nous déclinons dans ce chapitre.

Ante los cambios en la financiación de la cultura, los museos han visto la necesidad de replantear sus instituciones con un espíritu de vocación social, identitaria o humanitaria. Esta tendencia ha contribuido a reconfigurar la labor tradicional del comisariado en respuesta a las reivindicaciones sociales, culturales y políticas de algunas instituciones museísticas y patrimoniales. Ya en la década de los 80, la gestión alentó la descentralización del comisariado, fomentando el desarrollo de tres

formas de activismo museístico: el activismo curatorial, el museo como lugar de prácticas activistas y, por último, el museo activista. En las últimas décadas, la transición del conservador-investigador al buen gestor de exposiciones queda ilustrado por estos tres modelos de activismo museístico, que describiremos en este capítulo.

1. *Qu'est-ce que la gestion ?*

À partir des années 1980, après que plusieurs États ont réduit leurs subventions, les musées ont dû se positionner et se restructurer. Le contexte a ainsi forcé les musées à se questionner sur les nouvelles philosophies du secteur public et sur le rôle des musées dans le développement des sociétés, les poussant de ce fait vers une plus grande responsabilisation et une plus grande transparence ; ils ont diversifié publics, programmations et actions citoyennes ; et finalement, ils se sont adaptés aux nouveaux impératifs du marché et de la compétition pour varier leurs sources de financement (McLean, 1997 ; Tobelem, 2003). Désormais, à la préservation, la recherche et la communication – soit les trois fonctions de base des musées – il faut ajouter une quatrième fonction de base : la gestion. Ce nouveau pilier « comprend l'ensemble des activités liées à l'administration générale de l'établissement, la gestion du flux financier et des ressources humaines, les activités de gestion à destination du public (marketing) » (Mairesse, 2012 : 9). Aux côtés des directeurs de musée se tiennent maintenant des nouvelles figures de gestionnaires qui apportent avec elles un vocabulaire nouveau comme plans d'action, stratégies marketing et approche client. Ce vocabulaire s'enrichira bientôt avec le *branding*, la gestion du risque et l'économie culturelle. Les nouveaux espaces « laboratoires » dans les musées – parfois nommés « Fab Lab » ou « musées-labo » – voués à l'intégration et à la collaboration avec les nouvelles industries créatives et les hubs créatifs ont par ailleurs contribué aux nouvelles visions et pratiques de l'art qui découlent des nouvelles tendances en patrimoine numérique et, plus globalement, de la culture numérique (Cardon, 2019). Ici, la créativité est considérée comme un levier économique ; on parle ainsi de plus en plus de création de valeur (*value creation*), des compétences et des aptitudes du XXI^e siècle (*21st century skills*), de la

montée des artistes-commissaires en freelance, et de l'importante contribution que les musées peuvent faire en tant qu'acteurs impliqués – et imbriqués – dans l'économie créative (Norris et Tisdale, 2014). Ce contexte est d'autant plus présent qu'il influence nécessairement de nouvelles postures, de part et d'autre, dans la redéfinition et le vocabulaire employé pour qualifier ce qu'est aujourd'hui un musée – et les conflits qui émergent de ces transformations (Brown et Mairesse, 2018).

Or, la gestion n'est pas qu'une réponse aux changements dans le financement de la culture ; elle doit également être abordée en tant que réponse à des impératifs d'ordre social et politique, notamment la nécessité de démocratiser le musée et d'accroître son rôle et son implication au sein de la société dans un esprit de transparence et de responsabilité sociale (Scott, 2006). La philosophie de gestion découle en effet de mouvements majeurs tels la démocratisation et la démocratie culturelle, la défense des droits de l'homme à l'échelle mondiale, le militantisme social, les populations changeantes en Occident et la demande de responsabilité et de transparence au sein des institutions publiques (Dodd, 2015 ; Flemming, 2012). Aujourd'hui la gestion en contexte muséal et patrimonial se conçoit non plus uniquement comme le produit des valeurs intrinsèques (maintien des activités, rôles et fonctions de base du musée, etc.) ou extrinsèques (public, médiation, bâtiment, etc.), mais plutôt comme un rapport de plus en plus fluide entre les deux. Le musée devient porteur d'actions sociales et culturelles propices à générer des résultats et à apporter un impact positif d'ordre social, politique et économique (Gray et McCall, 2020 : 16-27). Il convient donc de privilégier une vision « optimiste » (Butler, 2000) du rôle des musées dans l'éducation publique et de favoriser le dialogue citoyen, surtout dans un contexte où nos sociétés sont de plus en plus diverses et multiculturelles.

C'est en privilégiant une approche sociologique des musées et du patrimoine (Sandell, 2017) que ce chapitre se penchera plus précisément sur l'impact de nouvelles philosophies de gestion. Dès la fin des années 1980, le travail d'exposition se transforme, passant souvent aux mains de gestionnaires ayant une approche de gestion par projets et d'approche client. Ces pratiques – que l'on qualifiera de « managériales » – sont souvent motivées par un certain militantisme où le modèle de gestion privilégié viendra appuyer la démarche engagée de l'institution (ou de son directeur). En tenant

compte des objectifs de l'ouvrage dans lequel s'inscrit ce chapitre, il convient de rappeler que l'arrivée de ces nouveaux modèles de gestion correspond également, d'une part, à l'intérêt des années 1970-1980 envers la sauvegarde du patrimoine local et, d'autre part, à la nécessité de tisser des liens plus forts entre les musées et les collectivités locales (Varine, 2019).

En effet, certaines pratiques managériales du travail d'exposition sont issues de ce qu'on qualifierait aujourd'hui d'activisme muséal (Janes et Sandell, 2019 ; Sandell, 2017 : 7-12). Sous l'impact de la gestion, et sous l'impulsion du « tournant patrimonial » qui amène de nouvelles fonctions au sein de certaines institutions (Hottin et Voissenat, 2016), vient s'imposer le « chargé de projets d'exposition », ou *developper* dans les milieux anglophones (Lord *et al.*, 2012 : 100-101). Cette fonction se retrouve notamment au Québec, en Europe francophone et en Amérique latine, de même que, plus récemment, au Royaume-Uni et aux États-Unis. Le phénomène de l'arrivée des gestionnaires généralistes aux seins d'équipes expositions provient directement de la nouvelle perception de la gestion comme outil de rapprochement entre musée et société. Il amène sur la scène muséale un « redéploiement curatorial » qui consiste à redistribuer le pouvoir décisionnel dans le développement d'expositions en tentant de décentraliser, voire dans certains cas de déplacer la figure traditionnelle du conservateur-chercheur – ou *scholar-curator* (Boylan, 2011) – au profit d'équipes multidisciplinaires et multifonctionnelles. Le musée devient alors le facilitateur de contenu et non plus son législateur (Macdonald & Morgan, 2019).

Ce chapitre abordera les principes qui sous-tendent la philosophie de gestion en réponse aux revendications sociales, culturelles et politiques auxquelles souscrivent certaines institutions muséales et patrimoniales. Il ne s'agira pas de faire ici une analyse exhaustive ni rétrospective des actions gestionnaires pratiquées ces dernières années dans les musées ; plutôt, il sera discuté comment certaines institutions muséales occidentales ont choisi de repenser et reformuler les pratiques traditionnelles de conservation au profit de nouvelles pratiques de commissariat « activistes » en force depuis les années 1990, le but étant de développer expositions et projets culturels à vocation sociale, identitaire ou humanitaire. Ce chapitre défend également la nécessité d'accorder une plus grande reconnaissance et légitimité aux nouveaux modèles du travail d'exposition et les pratiques dites « non curatoriales ».

En effet, de même que le patrimoine ne peut se limiter à une conception traditionnelle circonscrite aux bâtiments anciens et aux sites historiques, de même l'approche gestionnaire ne compromet en rien la pratique traditionnelle de conservation. Et malgré le fait que la portée réelle de la prise en charge des expositions par un groupe de professionnels gestionnaires de projets reste encore peu documentée, cette pratique ne doit néanmoins pas être sous-estimée (Shelton, 2011 : 76).

2. *Conservateurs et gestionnaires*

Ces dernières années, on a beaucoup parlé de la « mort du conservateur » (Janes, 2009 : 160-161). La diminution du nombre de conservateurs titulaires dans plusieurs structures muséales à travers le monde a suscité des inquiétudes au sein de la communauté professionnelle. Les connaissances et le savoir-faire des conservateurs n'est-il pas essentiel dans le bon développement des activités muséales ? Ne doit-on pas sensibiliser le public au rôle des conservateurs dans les communautés ? (Ewin et Ewin, 2016).

D'après *Le livre blanc des musées de France* (2011), le nombre de conservateurs en poste serait en rapide déclin. La cause en est attribuée à un contrôle administratif accru et à un manque de ressources financières et humaines. L'autorité des conservateurs est souvent mise à mal au profit des mécanismes de contrôle de gestion. Au Royaume-Uni, on déplore le fait qu'ils semblent être de plus en plus remplacés par des collecteurs de fonds et des professionnels en relations publiques (McCall et Gray, 2014). Il ne fait aucun doute que le conservateur a connu d'importantes transformations de son rôle au cours des dernières décennies, passant d'expert introverti des collections à directeur d'équipes d'exposition multidisciplinaires (Heinich et Pollak, 1996), puis enfin à « collaborateur et courtier (*broker*) » capable d'agir comme médiateur entre le public et les collections patrimoniales (Macdonald et Morgan, 2019 : 39-40). La situation n'est pas encore critique car les conservateurs, qu'ils soient titulaires ou freelance, jouissent toujours d'un prestige considérable au sein du musée (Janes, 2009 : 160). L'évolution du rôle et de la place accordée aux conservateurs a encore été bousculée ces dernières années par une série de réductions de financement dans différents pays, en particulier dans le contexte de la crise économique de 2008 et, plus récemment, de la crise sanitaire liée à la COVID-19. Malgré ces défis, le rôle du conservateur

reste primordial pour le développement du travail de conservation et pour la pertinence des musées du XXI^e siècle. Sa place est essentielle pour garantir que les objectifs à long terme des musées seront orientés vers une approche stable et durable du développement des connaissances (Ewin et Ewin, 2016).

L'arrivée en force des gestionnaires et de leurs impératifs de gestion n'est pas un manifeste pour la mort des conservateurs. Elle doit plutôt être abordée comme le reflet de la diversification grandissante de la manière de « faire et pratiquer le musée », et comme le résultat de la multiplicité des points de vue et des propositions sur les types de musées que nous voulons dans le monde (Weil 1990 : 30-31). Mais il n'en demeure pas moins difficile de concilier, d'une part, l'approche des gestionnaires qui orientent et contrôlent de plus en plus les contenus d'exposition et la programmation des musées, et, d'autre part, les savoirs et discours construits autour des pratiques traditionnelles de conservation et de recherche, et ce, bien souvent dans une perspective qui se conçoit plutôt dans la longue durée. En France, par exemple, un musée local d'ethnographie a tenté dans les années 2010 de repenser et (re)positionner le leadership de l'institution. Le conservateur du patrimoine (qui jusqu'alors avait assumé la direction du musée) conservait la responsabilité de la recherche et des collections alors que le manager culturel prenait désormais la charge des finances, du développement et de l'engagement des publics. Cette décision visait à renforcer l'attrait de l'institution auprès d'un plus grand nombre de visiteurs et à générer de nouvelles sources de revenus. Le résultat fut un procès intenté à la municipalité. Le conservateur s'est vu octroyer un montant compensatoire pour la perte d'autorité et de leadership qu'impliquait son nouveau rôle. Le manager culturel est resté en poste pendant plusieurs années (Lagouyete, 2012).

D'autres tentatives récentes de remaniement des postes de directeur par des gestionnaires culturels ont rencontré de si grandes résistances qu'il a fallu annuler les changements. Si on retrouve principalement cette situation dans des pays où la conservation est centralisée et gérée par l'État, des constats similaires ont quand même été signalés en Nouvelle-Zélande et aux États-Unis (Butts, 2007 : 224-225).

Or, il n'est certainement pas simple de concilier le travail traditionnel de conservation avec les nouveaux modèles d'engagement des publics et de gestion des ressources, et ce, même au sein d'institutions qui adhèrent plei-

nement et ouvertement aux nouveaux principes des approches critiques de la muséologie et du patrimoine (Gray, 2014). Il convient ici de rappeler le rôle majeur qu'a joué la gestion dans le redéploiement de certains musées pour mieux affirmer leurs missions sociales et leur engagement. Ainsi, sous l'impulsion de mouvements comme la nouvelle muséologie, se sont développés de nouveaux modèles de structure organisationnelle basés sur les fonctions muséales (et non plus sur les disciplines), en séparant notamment le travail d'expositions et de communication de celui de conservation et de documentation des collections (Van Mensch, 2003). Au Canada, le musée Glenbow a opéré, dans les années 1990, une restructuration institutionnelle dans le cadre de ses rénovations. Les efforts de redéploiement curatorial et l'adoption de nouvelles mesures de gestion ont eu un impact significatif sur la stabilité financière, ont renforcé les relations professionnelles internes ainsi que la productivité, en plus de contribuer à renforcer la portée institutionnelle, tout en offrant la possibilité de travailler de manière plus horizontale, en interdisciplinarité, et par grands thèmes de réflexion (Janes, 2013).

La gestion aura ainsi surtout contribué à remanier l'approche traditionnelle du musée, délaissant le lien qu'on pourrait qualifier de producteurs-produits-bénéficiaires (P-P-B). Ce modèle reflète l'approche traditionnelle selon laquelle un conservateur-spécialiste (le producteur) conçoit une exposition (le produit) destinée à un public non-spécialiste (le bénéficiaire). Peter Van Mensch (2003 : 4) a montré comment la pratique traditionnelle de conservation s'est développée autour de la figure du conservateur formé en tant que spécialiste responsable de l'ensemble des activités muséologiques fondamentales du musée (recherche, documentation, conservation, exposition, éducation). Cette manière plutôt linéaire et *top-down* reste bien ancrée dans l'imaginaire du public et dans la conception du travail d'exposition. Elle est également quelquefois le signe de pratiques traditionnelles s'apparentant à une gestion muséale obsolète, c'est à dire centrée sur les politiques, la productivité et les promotions à l'interne. Elle peut s'avérer un obstacle au déploiement d'une approche véritablement réflexive et d'une muséologie à vocation engagée (Janes, 2016 : 7).

La « logique de recherche » (Chaumer, 2012 : 65) au musée reste néanmoins pertinente et toujours pratiquée dans les grands musées (tout comme les plus petits) et continue à être partagée par bon nombre de chercheurs uni-

versitaires et sert comme outil méthodologique dans le développement de projets de recherche d'envergure. Elle sert d'une part souvent d'outil d'analyse des expositions muséales et, d'autre part, de mode de travail dans la conception d'expositions par des équipes de chercheurs (citons notamment le récent projet européen UNREST qui s'est penché sur le traitement de la mémoire dans les musées de la guerre en Europe).

Or, il faut tenir compte du fait que de telles approches peuvent être porteuses d'un biais. Elles peuvent ne pas être favorables à l'identification, l'analyse et à la promotion de nouvelles actions muséologiques destinées à une plus grande horizontalité, à un renversement des rôles et à une participation accrue de certains publics cibles en tant que coproducteurs de projets d'exposition dans une optique de muséologie citoyenne et de co-construction (Auclair *et al.*, 2017). C'est dans ce contexte que, depuis les années 1990, les ambitions militantes/activistes de certains musées ont favorisé « l'émancipation de la muséographie » (Van Mensch, 2003 : 5), à savoir notamment le recours à de nouvelles pratiques managériales dans le but de reconfigurer le rapport traditionnel producteurs-produits-bénéficiaires (P-P-B).

La notion d'activisme a fait son entrée en force dans le discours muséal dans un esprit de reconnaissance des musées comme lieux discursifs, politisés et critiques, rejetant l'idée d'un musée neutre ou apolitique (Macdonald, 2011). Si le musée est intégré dans la société, comme le soutient Richard Sandell, alors il est nécessairement partie prenante et influente des dynamiques d'(in)équité et de relations de pouvoir par leur rôle dans la construction et la distribution de récits de société (Sandell, 2002 : 8). L'activisme est en vogue aujourd'hui comme l'a été, dans les années 1990-2000, le *curating*, puis, dans les années 2010, l'*experience* qui a fait de la visite muséale un jeu d'esprit autant qu'une expérience sensible, une *embodied experience*. Ce que l'on qualifie dorénavant d'activisme muséal (*museum activism*) consiste donc à développer des pratiques muséologiques en vue d'imposer un changement politique, social ou économique (Janes et Sandell, 2019 : 1). L'activisme muséal serait la matérialisation et la mise en pratique de la politique de la représentation ; il problématise les relations de pouvoir entre ce qui est représenté, par qui, et pourquoi (Arrieta Urtizberea, 2009) ; il déploie les ressources du musée dans le but de générer du changement social et politique (Sandell, 2017 : 8). S'inspirant de la littérature, on peut distinguer au moins trois différentes formes d'activisme muséal :

D'abord, l'activisme curatorial (*curatorial activism*), qui cherche à faire du commissariat une pratique activiste vers la création d'une conscience muséale anti-hégémonique, et qui fait la promotion d'initiatives donnant la parole à des individus ou groupes habituellement marginalisés ou tenus au silence – comme la place de la femme dans la société, les communautés sources, membres des communautés LGBTQ+, etc. (Reilli, 2011). Cette pratique est notamment favorable aux actions muséales hors-les-murs et soutient des projets comme *Museum Detox* ou le *Empathy Museum*, signes d'une pratique muséale en réflexivité.

Ensuite, le musée comme lieu de pratiques activistes. Si l'activisme curatorial tend à renforcer l'idée du commissaire comme maître d'œuvre, il ne remet en cause ni l'organisation structurelle ni la gestion traditionnelle du musée. Pour qu'il y ait un changement réel et durable, il faut repenser l'essence même du travail muséal. C'est dans une perspective tenant compte de l'ensemble des composantes et pratiques des musées que sera apporté un changement radical dans la manière de « faire musée » – et non par un activisme institutionnel qui se manifeste uniquement par le recrutement ponctuel d'artistes-commissaires ou de commissaires pigistes aux vocations activistes (Bayer, Kazeem-Kamiński et Sternfeld, 2017). Pour y arriver, le musée doit adopter un modèle de gestion développé dans un esprit « d'activisme intellectuel » (Janes, 2016 : 368).

Enfin, le musée militant, qui désigne les institutions dont l'ensemble des actions et des ressources sont mobilisées dans un projet de justice sociale et de changement politique. Dans un musée militant, tous les acteurs impliqués dans la représentation des droits humains peuvent se faire entendre – et éventuellement faire progresser leur cause – en s'assurant que leurs voix seront non seulement entendues mais également intégrées dans les contenus et le fonctionnement quotidien de l'institution.

La section suivante illustre comment les différentes formes d'activisme muséal permettent, via différentes applications de modèles de gestion, la décentralisation de la figure du commissaire au profit de gestionnaires et généralistes chargés de projets d'exposition. Chacune de ces pratiques reconfigurent et dynamisent le rapport traditionnel P-P-B par un redéploiement curatorial de plus en plus flexible et propice à l'engagement citoyen et la co-construction.

3. Mise en œuvre de l'activisme muséal

Trois institutions sont présentées dans cette section pour illustrer la progression du modèle PPB vers une décentralisation du rôle traditionnel du conservateur. Ces projets représentent chacun un activisme muséal qui s'accompagne d'une gestion adaptée aux ambitions engagées, voire militantes, de l'institution ou de son directeur. Nous verrons dans un premier temps comment les différents changements organisationnels et opérationnels permettent de questionner et de requalifier les récits d'exposition ainsi que la pratique muséologique elle-même (Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Suisse). Dans un deuxième temps, nous verrons comment une institution muséale a démocratisé la culture et tissé des liens plus durables avec les publics (Musée de la civilisation, Québec, Canada). Finalement, nous regarderons comment un musée a amené des publics à devenir coproducteurs et à les placer au cœur même des contenus des projets du musée (Museu da Pessoa, São Paulo, Brésil).

3.1. L'objet esclave pour un commissaire militant

Comme nous l'avons vu précédemment, l'activisme curatorial s'est surtout développé avec les approches critiques du patrimoine et des musées dans les années 1970-1980, notamment avec la montée de courants comme la Nouvelle muséologie et les nouvelles approches anthropologiques de la pratique muséale. Des professionnels du patrimoine comme Hugues de Varine cherchent à problématiser le caractère introverti des musées (et de leurs conservateurs) car ils les considèrent souvent mal connectés aux réalités des villes et des sociétés au-delà de leurs murs. Dans cette optique, il faut alors repenser la pratique de conservation traditionnelle et reconsidérer le récit autoritaire et linéaire du musée. Comme l'a récemment souligné Fabien Van Geert, c'est dans ce contexte que le Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN) a « souhaité développer une « anthropologie de soi », réfléchissant non plus sur les autres mais sur nous-mêmes, à partir d'une approche réflexive qui questionne nos constructions, nos connaissances et nos manières de faire » (Van Geert, 2018 : 287). Bien qu'ancré dans le rapport traditionnel producteur-produits-bénéficiaires, les expositions du MEN traduisent l'engagement militant des conservateurs prêts à rompre avec les dictats établis. En le désacralisant, l'objet devient alors « esclave » au service du discours militant.

Dans cette perspective, « Le Musée cannibale » (2002) propose une réflexion sur la « pratique cannibale », propre aux institutions ethnographiques, qui consiste à ingérer l'autre symboliquement dans un contexte plus global de refus de l'altérité. Ainsi, les musées d'ethnographie offrent un « espace pour l'ingestion de l'autre et un simulacre d'ouverture à l'altérité en laissant penser que cet autre devenu même est enfin assimilable » (Gonseth, Hainard et Kaehr cités dans Van Geert, 2018 : 287). Cette « muséologie de la rupture », vision de Jacques Hainard, ancien directeur du MEN, milite en faveur de « l'esclavage de l'objet », approche célébrée aujourd'hui mais critiquée en son temps parmi les cercles établis des conservateurs. Elle permet de reconnaître les premiers signes de l'activisme curatorial des années 1980, mais surtout, elle propose une nouvelle conscience du travail d'exposition axée sur le développement de nouveaux récits. (Desvallées et Mairesse, 2005 : 152) Dans un contexte d'institution moins autoritaire, le but avoué est de provoquer des questionnements chez les visiteurs. Pour ce faire, le musée leur propose des espaces de réflexion par des expériences multisensorielles (Dubuc, 2012 : 31). Le musée devient donc ici un lieu de déconstruction culturelle qui cherche « à savoir comment nous réfléchissons, décrypter notre fonctionnement, découvrir la manière dont nous construisons nos stéréotypes et nos idéologies » (Hainard, 2007).

3.2. Le conservateur, une espèce en voie de disparition

Les courants comme la Nouvelle muséologie et les nouvelles approches anthropologiques des musées ont eu un profond impact au Québec dans le contexte politique des années 1980. Le secteur culturel cherchait alors à renouveler ses institutions dans le but de mieux cerner et préserver l'identité québécoise. Inspiré de la pensée muséologique en Europe francophone, le Musée de la civilisation à Québec (MCQ), ouvert en 1988, cherche à offrir à ses visiteurs une multiplicité de points de vue par le déploiement d'une programmation thématique des expositions. Dans un esprit de muséologie communicationnelle (Chaumier, 2012 : 65), le MCQ a été parmi les premiers grands musées – sinon le premier – à s'appuyer sur une démarche de mise en exposition non pas par des conservateurs mais par des généralistes. Le principe était de confier l'élaboration du contenu des expositions à des généralistes, c'est-à-dire d'appliquer un modèle de gestion par projet avec des généralistes ayant la polyvalence nécessaire pour accomplir toutes les tâches du

projet d'exposition. Pour Roland Arpin, directeur du musée, seul un généraliste pouvait s'adresser à tous les publics et créer des liens durables avec eux :

Une telle approche suppose l'évolution de la profession de conservateur et surtout, la présence au sein des musées d'équipes multidisciplinaires qui forment des équipes de projet et qui se partagent les rôles selon leurs spécialités. Le « conservateur-orchestre » est une espèce en voie de disparition. Expert en histoire de l'art, en conservation, en choix et mise en valeur des objets, il ne saurait être de surcroît un expert de la communication écrite, de l'audiovisuel et de l'esthétique de présentation (Arpin dans Bergeron et Côté, 2016 : 26).

Le résultat est un changement radical. C'est un redéploiement qui a décentralisé puis redistribué les fonctions de conservation traditionnelle au profit de gestionnaires de projets généralistes. Les chargés de projet devaient comprendre, synthétiser et organiser le contenu des expositions. N'étant pas spécialistes, ils colligeaient l'information provenant de documentalistes-généralistes à l'interne, et de divers chercheurs externes dans des domaines multidisciplinaires (sous forme de rapports commandés et de produits pour les fins de l'exposition). Et c'est précisément cette vision généraliste qu'Arpin souhaitait offrir aux visiteurs. Cela permettait de rassembler et communiquer un éventail de savoir et de points de vue par la vulgarisation (*outreach*). Le modèle de gestion par projet permet le travail d'équipe et l'interdisciplinarité. Les chargés de projets en 1988 avaient acquis une expérience préalable dans le domaine du patrimoine et de la communication, et se retrouvaient au musée au sein d'une structure d'équipe matricielle comprenant des éducateurs, des documentalistes, des conservateurs de collections et des designers. Au fil des années, ce modèle sera propice à la constitution d'équipes permettant à plusieurs représentants des communautés de Québec (universitaires, leaders culturels, groupes citoyens, etc.) de devenir coproducteurs des expositions du musée – et non plus seulement bénéficiaires (les démarches et expositions du MCQ ont été détaillées dans d'autres publications, voir, e.g., Bernier et Viau-Courville, 2016 ; Kaine *et al.*, 2016). Les musées qui, comme le MCQ, se sont focalisés sur la création de projets d'expositions à partir d'équipes généralistes se sont mieux adaptés aux changements venus des nouvelles pratiques d'engagement, de participation et de co-construction citoyenne.

3.3. La voix citoyenne comme levier de changement social

Au Brésil, l'idée que le patrimoine culturel puisse être mis au service du développement communautaire pour créer un impact social positif a eu une influence considérable sur la manière dont le pays met en valeur et gère le patrimoine (Assunção dos Santos et Primo, 2010). Fondée sur la pédagogie critique freirienne qui fait de l'éducation un acte politique de conscientisation, la muséologie sociale ou communautaire a été une force importante au Brésil pour donner une voix au peuple dans un pays profondément marqué par les inégalités sociales.

Le Museu da Pessoa (Musée de la personne) est un musée virtuel créé à São Paulo en 1991. Il se consacre à rendre les récits de vie des Brésiliens. nnes accessibles, transférables, partageables et « patrimonialisables » pour les générations futures (Worcman et Gerge-Hansen, 2016 : 38). Sa mission est de changer la façon dont les musées tissent les liens avec leurs communautés. Ce faisant, ils réaffirment leur rôle et leur impact dans la société. Le Museu da Pessoa est un musée militant. Toutes ses ressources sont dédiées aux membres de la communauté pour leur donner l'autorité pleine et entière sur les archives du musée. C'est à cette fin que le Museu da Pessoa redéfinit le rôle que la communauté (bénéficiaires) peut jouer en tant que commissaires (producteurs) des récits de vie du musée (les produits).

Le musée privilégie un modèle de gestion par projets sans recourir à des chercheurs-commissaires. Les chargés de projets jouent un rôle analogue à celui d'un réalisateur de cinéma, dirigeant une équipe de documentalistes, de techniciens audiovisuels et d'administrateurs du travail de terrain. Le récent projet *Todo Lugar tem uma história para contar - Memórias de Fercal* (2015) exemplifie cette approche managériale. Son objectif est de retracer l'histoire, les défis et les réalisations de 14 communautés de Fercal (au nord de Brasília) depuis les années 1980, à travers les récits de vie de ses habitants. Les objectifs sous-jacents au projet sont la valorisation de la mémoire socioculturelle de Fercal par l'histoire de ses habitants, le renforcement de leur identité propre, et la sensibilisation de la communauté à l'importance de sa participation au développement de Fercal. Au total, 23 participants, des résidents locaux, se sont impliqués dans les différentes étapes du projet. Ces personnes ont guidé l'équipe du Museu da Pessoa dans leur démarche pour inviter le plus grand nombre de personnes de chacune des 14 communautés à être interviewées puis à devenir interviewers à leur tour.

Le modèle de gestion du musée est fondé sur la promotion de l'horizontalité dans le développement des projets et dans le processus décisionnel. Des projets comme *Memórias de Fercal* commencent par l'embauche d'un.e chargé.e de projet temporaire choisi.e en fonction de ses compétences en gestion et en organisation de projets culturels. Les personnes sélectionnées ont généralement une formation de premier cycle universitaire dans un domaine lié au patrimoine, à l'histoire ou la muséologie, ou encore à la réalisation cinématographique ou au management culturel. Sous la direction du responsable de la muséologie du Museu da Pessoa, les chargés de projet dirigent l'équipe de production composée de trois profils professionnels :

1. documentalistes engagés sur la base de projets individuels ; personnes généralistes avec des études de premier cycle (souvent en histoire ou en sciences sociales) qui reçoivent une formation sur la méthodologie de travail établie par le Museu da Pessoa – la technologie sociale de la mémoire ;
2. vidéaste/cinéaste chargé de filmer les entretiens sur le terrain ;
3. administrateur chargé de la logistique du travail de terrain.

L'étape de pré-contenu couvre la recherche préliminaire liée à la préparation du travail de terrain. Dans le cas de *Memórias de Fercal*, une bonne connaissance des caractéristiques socioculturelles et démographiques de ses communautés a été fondamentale pour appliquer la méthodologie du musée mais aussi pour préparer la deuxième phase des interviews. Il fallait en effet informer les membres des communautés locales puis leur offrir la formation nécessaire à leur participation. Les interviews pouvaient alors être réalisées. Ensuite, le chargé de projet en fait une synthèse présentant les principaux thèmes et sujets ayant émergé du travail de terrain. Ce document sert de fondement pour la troisième étape : une réunion entre le chef de projet, la direction du musée, le responsable de la muséologie et le responsable du marketing. Cette réunion permet d'identifier les besoins pour l'embauche du designer externe qui réalisera le premier découpage thématique (scénario) de l'exposition (virtuelle ou en salle). À partir du travail sur le terrain jusqu'au concept final de l'exposition, tous les membres des communautés participantes sont informés et sensibilisés de l'avancement du projet et des décisions prises. *Memórias de Fercal*, comme tous les projets du Museu da Pessoa, est un projet participatif pour sensibiliser la communauté sur la manière dont se construit la mémoire

sociale, et pour l'informer sur les outils développés et disponibles au sein des institutions culturelles pour sauvegarder ces mémoires (Worcmann et Garde-Hansen, 2016).

4. Le bon manager

Le débat se poursuit encore aujourd'hui pour savoir comment concilier, d'une part, la pratique traditionnelle de conservation et de mise en valeur des collections patrimoniales, et, d'autre part, le rôle social et politique des musées, le tout dans une perspective d'engagement des musées de donner une voix aux visiteurs (McLean, 1999). L'enjeu est complexe d'autant plus qu'il existe peu de publications sur lesquelles s'appuyer pour mesurer l'impact réel du métier de conservateur (Ewin et Ewin, 2016) ou des courants comme la *New Museology* (McCall et Gray, 2014 ; Gray et McCall, 2020 : 90-91) sur l'ensemble des activités des musées ainsi que sur les communautés qui en bénéficient.

Bien que des descriptions détaillées des fonctions du chargé de projets d'expositions aient été publiées par différentes associations professionnelles et ouvrages issus des programmes universitaires de muséologie un peu partout dans le monde, et malgré leur portée de plus en plus importante, il existe peu d'études et données permettant de mesurer l'impact à long terme des pratiques managériales dans les musées. Pour certains, les nouveaux modèles de gestion réorientent l'autorité muséale et donnent tout le pouvoir décisionnel aux gestionnaires. Le travail muséal risque alors d'être subordonné aux politiques externes. Mais encore faudrait-il reconnaître la pertinence du phénomène et le porter à l'étude (Shelton, 2011 : 76), comme il l'a pu être fait pour d'autres corps d'emploi dans le milieu de la culture (Dubois, 2013). Les décideurs politiques qui impactent l'organisation et le financement de ces institutions de même que certains chercheurs qui publient sur les musées, n'ont pas toujours une vision claire de ce qui se passe réellement dans les musées en termes d'organisation du travail et de pouvoir décisionnel négocié entre les différents gestionnaires (Gray, 2015 : 104). La conséquence est la focalisation des études sur les expositions comme produit final, avec leurs récits et leur réception auprès du public, laissant de côté les conséquences des démarches et des modèles de gestion qui ont été privilégiés.

Malgré ces limitations, il ne faut pas succomber à l'envie d'opposer les approches traditionnelles de conservation à celle des approches gestionnaires comme si l'une minait les efforts de l'autre. Il existe de nombreux modèles hybrides où, par exemple, managers et conservateurs se sont partagés les tâches à parts égales ; ou deux conservateurs ont proposé de co-diriger l'institution dans un esprit de « leadership relationnel » ; ou encore les nouvelles propositions d'espaces culturels hybrides, des « tiers lieux » capables de regrouper sous un même toit salles d'expositions, bibliothèques, cafés, et *start-ups* du secteur privé.

Il faut reconnaître l'impact important des pratiques managériales au musée – et surtout le travail d'exposition par des chargés de projets. Il faut également considérer la convergence des principes d'économie créative, et ceux des industries culturelles et créatives en particulier, avec les domaines des musées et du patrimoine. Les pratiques managériales peuvent en effet être propices à mobiliser des équipes multidisciplinaires dans un contexte de coopération avec les industries culturelles et créatives pour une muséologie qui s'aligne avec les axes présentés par l'UNESCO soit la mise en place de nouvelles idées ou technologies créatives avec comme objectif leur utilité sociale intrinsèque. La culture est alors perçue comme un moteur de développement car elle permet aux individus de s'approprier leurs processus de développement. (UNESCO, 2013 : 9 ; voir aussi Mickov et Doyle, 2018).

Mentionnons également les défis associés à l'usage de termes comme « activisme » ou « pratiques militantes » parfois perçus comme contraires aux attitudes professionnelles à adopter dans la pratique muséologique et à la nature même de ce qu'est et devrait être un musée. La prise d'une posture politique, selon Laura-Edythe Coleman, « peut ainsi paraître répugnante pour bon nombre de professionnels qui revendiquent la neutralité des musées et espaces patrimoniaux – et où la politique n'a pas sa place » (Coleman, 2018 : 5 ; voir aussi Sandell, 2017 : 9).

L'approche activiste est souvent perçue de manière négative car elle arrive dans un contexte de collaborations directes avec des ONG à vocation humanitaire ou sociale. En effet, certains musées ont d'abord été créés comme des ONG avant de se formaliser et obtenir le statut muséal avec toute la reconnaissance légale que cela peut leur apporter – comme ce fut le cas du Museu da Pessoa. Cela peut aussi générer certains biais et stéréotypes. Si l'institution paraît trop engagée, cette approche activiste peut même me-

ner à la perte de financement externe. Cela est d'autant plus vrai quand des membres des conseils d'administration des musées ne sont pas eux-mêmes des professionnels des musées et du patrimoine, ce qui pousse bien souvent la communauté muséale à exiger des changements au sein des instances décisionnelles supérieures de la hiérarchie (voir, e.g., Harris, 2007 :12-13).

En 2008, la Museums Association du Royaume-Uni a montré que la durabilité des musées au XXI^e siècle dépendra de leur capacité d'établir des liens à long terme avec leurs communautés, délaissant ainsi les connexions éphémères du contexte de projet par projet. Parce que les publics d'aujourd'hui sont de plus en plus à la recherche de nouvelles façons de vivre et d'interpréter le contenu des musées, les institutions doivent s'adapter et concevoir l'expérience muséale à partir des principes et approches participatives propres aux différents publics (Black, 2012). Il est donc nécessaire d'envisager dans une perspective à long terme les meilleurs outils et modèles de gestion pour permettre au personnel des musées de collaborer de manière créative, tant à l'interne avec leurs collègues qu'à l'externe, avec des partenaires comme les instances municipales, les organismes à vocation sociale (Silverman, 2010) et les différentes communautés représentées par les musées. Les partenariats public-privé sont également fondamentaux pour permettre aux musées d'être des acteurs actifs dans une société de plus en plus dynamique, connectée et axée sur la créativité et les idées nouvelles (et où l'emploi en freelance devient une force grandissante).

Bon nombre d'arguments ont été avancés ces dernières années pour souligner la nature créative du travail muséologique comme valeur fondamentale mais aussi comme levier principal pour encourager le développement durable et poursuivre les efforts vers l'inclusion sociale (Norris et Tisdale, 2014). Certaines reconfigurations sont encore à venir dans les musées du XXI^e siècle, notamment avec le retrait progressif des expositions comme produits phares des musées, laissant place à des espaces hybrides mêlant la co-crédation, la médiation et les nouveaux usages du patrimoine et des collections en contexte numérique – et où les conservateurs deviennent, pour le meilleur ou pour le pire, de bons managers.

5. Bibliographie

- Arrieta Urtizberea, I. (dir.). 2009. *Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas : ¿ por quién ? y ¿para qué ?* Bilbao : Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco//Euskal Herriko Unibersitateko Argitalpen Zerbitzua.
- Assunção dos Santos, P., et J. Primo (dirs.). 2010. « Understanding New Museology in the 21st Century ». *Cadernos de Sociomuseologia*, 37 : 5-13
- Auclair, E., Hertzog, A., et M.-L. Poulot (dirs.). 2017. *De la participation à la co-construction des patrimoines urbains : L'invention du commun ?* Paris : Éditions le Manuscrit.
- Black, G. 2012. *Transforming Museums in the Twenty-first Century*. Londres : Routledge.
- Bayer, N., B. Kazeem-Kamiński et N. Sternfeld (dirs.). 2017. *Curating as Anti-Racist Practice*. Helsinki : Aalto University.
- Bergeron, Y. et J.-A. Côté (dirs.). 2016. *Un nouveau musée pour un nouveau monde. Musée et muséologie selon Roland Arpin*. Paris : L'Harmattan.
- Bernier, H. et M. Viau-Courville. 2016. « Curating Action : Rethinking Ethnographic Collections and the Role/Place of Performing Arts in the Museum ». *Museum and Society*, 14(2) : 237-52.
- Brown, K., et F. Mairesse. 2018. « The Definition of the Museum Through Its Social Role ». *Curator : The Museum Journal*, 61(4) : 525-539.
- Boylan, P. J. 2011. « The Museum Profession ». Dans S. Macdonald (dir.), *A Companion to Museum Studies* (415-430), Londres : Wiley-Blackwell.
- Butler, S. R. 2000. « The Politics of Exhibiting Culture : Legacies and Possibilities ». *Museum Anthropology* 23(3) : 74-92.
- Cardon, D. 2019. *Culture numérique*. Paris : Presses de Sciences Po.
- Chaumier, S. 2012. *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*. Paris : La Documentation française.
- Coleman, L.-E. 2018. *Understanding and Implementing Inclusion in Museums*. Lanham : Rowman et Littlefield.
- Desvallées A. et F. Mairesse. 2005. « Sur la muséologie ». *Culture et Musées*, 6 : 131-155.
- Dubois, V. 2013. *La Culture comme vocation*. Paris : Raison d'agir.

- Dubuc, E. 2002. « Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet ». Dans M-O. Gonseth, J. Hainard et R. Kaehr (eds.), *Le Musée cannibale* (pp.31-58). Neuchâtel : Musée d'ethnographie de Neuchâtel.
- Ewin, T. A. M. et J. V. Ewin. 2016. « In Defence of the Curator : maximising museum impact ». *Museum Management and Curatorship* 31(4) : 322-330.
- Flemming, D. 2012. « Museums for Social Change : managing organisational change ». Dans R. Sandell et E. Nightingale (eds.), *Museums, Equality and Social Justice* (pp. 72-83). London/New York : Routledge.
- Gray, C. 2014. *Museums and the Management of Complexity*. Annual Conference of the Political Studies Association, Manchester. <https://warwick.ac.uk/fac/arts/scapvc/ccmps/staff/gray/research/museums20and20the20management20of20complexity.pdf> [consultation : octobre 2020].
- Gray, C. 2015. *The Politics of Museums*. Londres : Palgrave.
- Gray, C. et V. McCall. 2020. *The Role of Today's Museum*. Londres : Routledge.
- Hainard, J. 2007. « L'expologie bien tempérée ». *Quarderns-e*. <http://www.antropologia.cat/antiga/quaderns-e/09/Hainard.htm> [consultation : octobre 2020].
- Harris, D. A. 2007. *New Solutions for House Museums : Ensuring the Long-Term Preservation of America's Historic Houses*. Lanham : AltaMira Press.
- Heinich, N. et M. Pollak. 1996. « From Museum Curator to Exhibition Auteur. Inventing a singular position ». Dans R. Greenberg, B. W. Ferguson et S. Nairne (dirs.), *Thinking About Exhibitions* (pp. 231-250). Londres : Routledge.
- Hottin, C. et C. Voisenat (dirs.). 2016. *Le tournant patrimonial. Mutations contemporaines des métiers du Patrimoine*. Paris : Maison des Sciences de l'Homme.
- Janes, R. 2009. *Museums in a Troubled World. Renewal, Irrelevance or Collapse ?* Londres : Routledge.
- Janes, R. 2013 [1995]. *Museums and the Paradox of Change*. Londres : Routledge.
- Janes, R. 2016. *Museums Without Borders. Selected Writings of Robert R. Janes*. Oxon/New York : Routledge
- Janes, R., et R. Sandell (dirs.) 2019. *Museum Activism*. Londres : Routledge.

- Kaine, E., J. Tanguay et J. Kurtness (dirs). *Voix, visages, paysages. Les Premiers Peuples et le XXI^e siècle*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Lagoyette, C. 2012. *Un musée de société sans ethnologue ? Les métiers du patrimoine au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication.
- Lord, B., G. Lord Dexter et L. Martin. 2012. *Manual of Museum Planning : Sustainable Space, Facilities, and Operations*. Lanham : Rowman Altamira.
- Macdonald, S. (dir.). 2011. *A Companion to Museum Studies*. Chichester : Wiley-Blackwell.
- Macdonald, S. et J. Morgan. 2019. « What not to collect : Post-connoisseurial dystopia and the profusion of things ». Dans P. Schorch et C. McCarthy (dirs.), *Curatopia : Museums and the Future of Curatorship* (pp. 29-43). Manchester : Manchester University Press.
- Mairesse, F. 2012. *Etude sur l'opportunité, l'étendue, les raisons et la valeur ajoutée d'un instrument normatif sur la protection et la promotion des musées et des collections*. http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/Mairesse_Etude_preliminaire_-_aspects_museaux_04.pdf [consultation : octobre 2020].
- McCall, V. et C. Gray. 2014. « Museums and the 'New Museology' : Theory, Practice and Organisational Change ». *Museum Management and Curatorship*, 29(1) : 19-35.
- McLean, F. 1997. *Marketing the Museum*. Londres : Routledge.
- McLean, K. 1999. « Museum Exhibitions and the Dynamics of Dialogue ». *Daedalus*, 128(3) : 83-107.
- Mickov, B. et J. E. Doyle (dirs.). 2018. *Culture, Innovation and the Economy*. Londres/New York : Routledge.
- Norris, L. et R. Tisdale. 2013. *Creativity in Museum Practice*, Londres : Routledge.
- Sandell, R. 2002. « Museums and the combating of social inequality : roles, responsibilities, resistance ». Dans R. Sandell (ed.), *Museums, Society, Inequality* (pp. 3-23), Londres/NY : Routledge.
- Sandell, R. 2017. *Museums, Moralities and Human Rights*. Oxon/New York : Routledge.

- Scott, C. 2006. « Museums : Impact and value ». *Cultural Trends*, 15(1) : 45-75.
- Shelton, A. 2011. « Museums and Anthropologies : Practices and Narratives ». Dans S. Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies* (pp. 64-80). Wiley-Blackwell.
- Silverman, L. 2010. *The Social Work of Museums*. Oxon : Routledge.
- Tobelem, J.-M. 2003. « Musées locaux et impératifs gestionnaires ». *Culture et Musées*, 2 : 79-99.
- Tobelem, J.-M. 2017. *La gestion des institutions culturelles : Musées, patrimoine, centres d'art*. Paris : Armand Colin.
- UNESCO. 2013. *Rapport sur l'économie créative : élargir les voies du développement local*. <http://www.unesco.org/culture/pdf/creative-economy-report-2013-fr.pdf> [consultation : octobre 2020].
- Van Geert, F. 2018. « Vers une muséologie de la pensée. L'expérience du Musée d'ethnographie de Neuchâtel ». Dans F. Garcin-Marrou, F. Mairesse et A. Mouton-Rezzouk (dirs.), *Des lieux pour penser : musées, bibliothèques, théâtres. Matériaux pour une discussion* (pp. 86-90). Paris : ICOFOM.
- Van Mensch, P. 2003. *Museology and Management : Enemies or Friends ? Current Tendencies in Theoretical Museology and Museum Management in Europe*. http://www.icom-portugal.org/multimedia/File/V%20Jornadas/rwa_public_pvm_2004_1.pdf [consultation : octobre 2020].
- Varine, H. de 2019. *L'écomusée singulier et pluriel : Un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde*. Paris : L'Harmattan.
- Weil, S. 1990. *Rethinking the Museum and Other Mediations*. Washington, DC : Smithsonian Books.
- Worrcman, K. et J. Garde-Hansen. 2016. *Social Memory Technology : Theory, Practice, Action*. Oxon : Routledge.

Collection : gérer le patrimoine, une responsabilité fondamentale

Colección : gestión del patrimonio, una responsabilidad básica

Violette Loget et Yves Bergeron

Université du Québec à Montréal / Université Sorbonne Nouvelle

Résumé/Resumen

Historiquement, la collection demeure une des activités fondamentales des musées. L'étude des collections permet de revenir aux fondements du patrimoine et de la muséologie. Cet article de synthèse répond à quelques questions clés. Qu'est-ce qu'une véritable collection ? Quel est le sens des objets qui composent les collections publiques ? Quel est le rôle des collectionneurs et des muséologues dans la constitution des collections ? Quelles sont les responsabilités des musées à l'égard de la gestion et de la diffusion de ces objets du patrimoine ? Le texte rappelle les responsabilités législatives et éthiques qui encadrent la pratique des musées à l'égard des acquisitions, des normes de conservation préventives et curatives et des règles liées à l'aliénation. Comme le rappelle le Conseil international des musées (ICOM), le texte met l'accent sur le devoir de documenter et de rendre les collections accessibles au réseau des musées et aux citoyens.

Históricamente, la colección es una de las actividades fundamentales de los museos. El estudio de las colecciones nos permite volver a los fundamentos del patrimonio y la museología. Esta reseña responde a algunas preguntas clave. ¿Qué es una verdadera colección? ¿Cuál es la importancia de los objetos que componen las colecciones públicas? ¿Cuál es el papel de los coleccionistas y museólogos en la creación de colecciones? ¿Cuáles son las responsabilidades de los museos en la

gestión y difusión de estos objetos patrimoniales? El texto recuerda las responsabilidades legislativas y éticas que enmarcan la práctica de los museos con respecto a las adquisiciones, las normas relacionadas con la enajenación y las normas de conservación preventiva y curativa. Como lo recuerda el Consejo Internacional de Museos (ICOM), también tienen el deber de documentar y hacer accesibles las colecciones a la red de museos y a los ciudadanos.

1. Introduction

Qu'elle soit mythique ou modeste, la collection est l'une des fonctions les plus représentatives des musées. Elle est, selon Krzysztof Pomian (2020), à l'origine des musées et constitue un phénomène universel. Historiquement, la protection, la conservation et la mise en valeur d'une collection d'objets sont au cœur de la mission des musées. Comme le rappelle George Ellis Burcaw (1983), la prédominance des objets dans les musées est tellement ancrée dans les esprits que c'est bien souvent leur collection qui les définit, à l'exemple des musées d'art ou d'histoire naturelle. Toutefois, l'éminence de la collection dans les musées est contrebalancée par l'émergence de nouveaux champs de recherche et de nouvelles pratiques. La collection est au cœur des débats actuels du milieu professionnel, à un tel point qu'en 2019, la tentative de modification de la définition du concept de « musée » lors de la conférence générale du Conseil international des musées (ICOM) a entraîné des clivages au sein de l'association. Un front de muséologues décriant que le musée ne se définisse plus par l'existence d'une collection, mais par son rôle et ses actions sociales.

D'une part, des études démontrent les biais et revers des systèmes de singularisation et de gestion des objets de musée. Par exemple, les récents débats relatifs à la neutralité des musées touchent les collections. Pensons à Dominique Poulot (2001) qui expose les « intentionnalités » derrière les choix d'objets collectionnés et conservés dans les musées. La collection s'affirme alors comme un espace de domination qui, à travers les choix d'objets et de discours, porte un certain regard sur le monde, moulé selon l'époque, le lieu, les valeurs et les aspirations culturelles, sociales et scientifiques d'idéologies

dominantes et d'individus décisionnaires¹. Par ailleurs, le musée demeure une institution culturelle permettant aux États d'affirmer des identités nationales et collectives en construisant des mémoires collectives.

D'autre part, on assiste à l'émergence de modèles alternatifs de musées se décentrant des collections permanentes. Mentionnons l'existence d'institutions sans collection permanente ou non centrées sur les objets comme les centres d'exposition et les centres d'interprétation, mais aussi des musées dont la collection est construite par des non-experts comme les écomusées qui développent le concept de collection écomuséale, ainsi que des musées virtuels aux collections intangibles. Cependant, même si ces institutions muséales ne développent pas formellement de collections, elles présentent, malgré tout, dans des expositions temporaires ou permanentes, des œuvres ou des objets provenant de collections publiques ou privées, d'appels aux contributions et de collaborations avec des institutions partenaires. C'est pourquoi la question des collections et de leur gestion demeure incontournable dans la pratique muséale.

Rappelons que depuis l'adoption de la définition de « musée » en 2007, l'ICOM a intégré le concept de patrimoine matériel et immatériel de l'humanité avalisant ainsi un élargissement considérable de la notion de collection. Les musées ont dès lors concentré leurs efforts sur le patrimoine immatériel en documentant des pratiques culturelles. Cela a favorisé les approches anthropologiques et sociologiques des collections en développant notamment la recherche sur les objets et la culture. Si depuis longtemps les musées d'anthropologie et de société se penchent sur le patrimoine culturel immatériel, les musées d'art ont alors également adopté cette posture. De sorte, l'on a vu apparaître des expositions consacrées à des artistes dont les œuvres ne sont pas essentiellement matérielles, mais dont l'expression est immatérielle ; pensons aux expositions consacrées à des créateurs de musique, de littérature, de poésie ou de théâtre.

¹ Par exemple, on constate que depuis le XVIII^e siècle, les collections des musées d'art ont participé à l'exclusion des individus noirs de l'Histoire en ne collectionnant pas d'artistes de peau noire, peu de portraits d'individus noirs et en entretenant l'anonymat des quelques figures noires représentées, sous-entendant qu'ils ne méritent ni d'être reconnus ni d'être nommés. À ce sujet, voir : Debray, Dufour, *et al.* (2019) et *Lumière sur les exclus de l'histoire de l'art avec Anne Lafont*. France Culture. <https://www.franceculture.fr/emissions/le-cours-de-lhistoire/le-cours-de-lhistoire-emission-du-jeudi-02-janvier-2020> [consultation : mars 2021].

2. Comprendre les collections : au fondement de la muséologie

Pour comprendre les particularités des collections de musées, il est nécessaire de cerner les caractéristiques d'une collection. En effet, un rassemblement d'objets ne correspond pas forcément à une collection. Pomian (1987) est sans nul doute le chercheur qui a défini avec le plus de justesse les critères spécifiques permettant de caractériser une collection. Il dénombre quatre principes cumulatifs.

1. Une collection passe par le regroupement intentionnel d'un ensemble d'objets disparates. Si cette sélection peut cibler tout type d'objets — de la collection de toiles de maîtres flamands à la collection de bols bretons —, cet ensemble doit être cohérent, excluant ainsi les greniers où l'on entasse hasardeusement les objets. C'est le projet qui donne le sens et la cohérence nécessaires à une collection.
2. Il y a collection lorsque des objets sont tenus temporairement ou définitivement hors de leur contexte d'origine. Dès qu'ils intègrent une collection, ils perdent leur usage premier et sont retirés du circuit économique classique. Ainsi, la soupière conservée dans un musée de design ne servira plus à table.
3. Pour former une collection, les objets doivent être soumis à une protection spéciale. C'est-à-dire maintenus dans un espace clos, comme une pièce ou un meuble consacré à la collection, offrant un contexte sécurisé pour les préserver d'éventuelles dégradations telles que les effets du temps et de l'usage.
4. Finalement, pour qu'il y ait collection, il faut que les objets soient exposés au regard, c'est-à-dire accessibles à un public.

2.1. Les figures du collectionneur

En 1688, Jean de La Bruyère dressait le portrait du collectionneur type qui, qu'il soit collectionneur de médailles ou de gravures, est dépeint comme un individu obsédé par la pièce manquante. Il faut dire que le qualificatif de collectionneur ne dépend pas de la préciosité des objets assemblés. C'est plutôt une question d'attitude et d'interprétation. La collection résulte d'un acte volontaire décidé par le collectionneur, qu'il soit un individu ou une institution comme un musée. Mais, on peut distinguer plusieurs types de collectionneurs.

Maurice Rheims (1981) en différencie trois : le collectionneur, l'amateur et le curieux. Le collectionneur est mu par le désir de posséder tous les objets d'un domaine circonscrit, en accumulant des séries d'objets. Le plus souvent, il cherche les pièces rares et singulières. Cette quête l'amène inévitablement à rechercher l'objet unique. De ce fait, il considère sa collection comme une activité de plaisir, mais aussi de réflexion et d'étude. Le collectionneur est donc un acquéreur studieux et zélé. Ses acquisitions ne sont aucunement le fait du hasard, au contraire, elles répondent d'intentions précises et définies. Pour sa part, l'amateur ne cherche pas à constituer une série. Ses acquisitions témoignent de ses découvertes et de ses impulsions au gré de ses états d'âme. Finalement, le curieux est un type d'amateur se distinguant par son attrait pour des objets rares, insolites et uniques. Il répond généralement à des critères d'acquisition précis, mais originaux pour son époque, ce qui lui vaut le qualificatif de curieux.

Toutefois, cette typologie sommaire omet au moins deux autres types de collectionneurs. Le conservateur, qui œuvre pour le compte d'une institution patrimoniale ou muséale, un « collectionneur professionnel » en quelque sorte. Ce dernier cherche, sélectionne et acquiert des objets en fonction de critères définis dans la mission, le plan de développement stratégique ou le projet scientifique et culturel et la politique d'acquisition de son musée d'attache. Cependant, dans la pratique, ces garde-fous n'empêchent pas le conservateur de se comporter à la manière d'un collectionneur, dans la mesure où ses acquisitions dépendent des goûts, du réseau et de recherches qui lui sont propres. Mentionnons aussi le gardien de « collection héritage », c'est-à-dire l'individu mandaté par une institution, comme une communauté religieuse, pour prendre en charge les biens patrimoniaux accumulés au fil du temps.

Quel que soit le type de collectionneur, Stephen Weil (2002) considère qu'un projet de collection opère entre raison et passion, en mêlant une stratégie sélective et calculée à une attitude instinctive, impulsive et passionnelle. Si la collection sert à conserver la mémoire, voire à témoigner des changements de société, elle illustre toujours la personnalité et les goûts du collectionneur. Sa vision du monde transparaît à la fois à travers les objets qu'il choisit de conserver puisqu'il sélectionne, discrimine et rejette à sa guise, mais aussi à travers sa stratégie de classification, puisqu'il a le pouvoir de manipuler, de catégoriser et de nommer ses choses.

2.2 Les types de collections

De multiples manières de rassembler des objets en collection existent et coexistent. Pomian (1987) en distingue trois.

1. La collection trésor, qui est la modalité la plus ancienne de collection humaine. Elle consiste à regrouper des objets dans un lieu sacré, ecclésiastique ou princier. On peut penser aux reliques des trésors d'églises et de cathédrales. Les pièces d'un trésor ont la particularité d'appartenir à un groupe ou une entité (la famille, la monarchie, la paroisse), de pouvoir être convertibles et de largement circuler via les échanges, les vols et le réemploi des matières premières.
2. La collection particulière, qui est une possession privée, appartenant à la personne qui l'assemble en fonction de ses goûts et intérêts. Si ce type de collection existait à l'Antiquité, elle revient en force à la Renaissance, stimulée par le développement d'un marché florissant d'objets rares et de nouveaux appareils de communication. Sa fonction est d'abord décorative et ostentatoire, on la met en scène dans des antichambres, jardins et cabinets de curiosité. Au XVI^e siècle, certaines collections se spécialisent en fonction de nouveaux champs scientifiques comme la botanique ou l'histoire de l'art. Émerge alors la figure du connaisseur, qui contrairement à l'amateur, adopte une démarche scientifique pour comprendre les choses.
3. C'est l'accessibilité aux publics qui distingue la collection institutionnelle. Ce modèle apparaît en Italie au XVII^e siècle, mais ne se diffuse largement dans le reste du monde que deux cents ans plus tard au XIX^e siècle, considéré comme l'Âge d'or des musées. Ce type de collection est présenté dans des musées ainsi que dans des bibliothèques, des archives ou des expositions internationales. Au-delà d'un produit économique et touristique, la collection institutionnelle est un instrument de communication utilisé au service de discours, notamment pour officialiser des mythes nationaux dans les grands musées d'États.

La collection institutionnelle est l'une des configurations tardives des manières de regrouper des objets dans un lieu. Ce faisant, Zbyněk Stránský (2019) appelle à relativiser le statut de la collection muséale, qui a connu des changements par le passé et continuera d'évoluer. Il est important de souli-

gner qu'il existe une pléiade de catégories de collections muséales, que l'on peut tenter de répertorier.

1. Selon le lieu. La collection de musée peut être *in situ*, c'est-à-dire dans son contexte d'origine comme dans une maison d'artiste ou un centre d'interprétation, ou *in vitro*. La collection *in vitro* désigne toute collection rassemblant des objets sortis de leur contexte d'origine.
2. Selon l'organe de tutelle. Une collection publique désigne une collection d'objets appartenant à une institution publique, c'est-à-dire un musée, une galerie ou toute autre institution reconnue et financée, totalement ou partiellement, par des administrateurs publics. On dit de tous les autres types de musées privés qu'ils sont dotés de collections muséales. Le qualificatif de collection institutionnelle désigne toute collection constituée au fil du temps par un musée.
3. Selon la fonction dans le musée. Au sein d'un musée, les collections peuvent se subdiviser en collection permanente ou en collection sans statut muséal. Cette distinction est majeure dans la mesure où la reconnaissance d'une collection permanente confère un niveau de protection particulier. À l'inverse, les collections sans statut muséal renvoient aux collections d'étude et de recherche, aux collections pédagogiques et aux collections éducatives.

2.3. Les particularités des objets de collections muséales

Pomian (1987) a développé le concept de « sémiophore » pour désigner ces objets qui forment des collections. Ce sont des objets porteurs de signification qui ont perdu leur fonction originale ainsi que leur valeur d'échange et qui acquièrent, dès lors qu'ils sont collectionnés, de nouvelles significations symboliques. Cependant, n'entre pas au musée n'importe quel objet. Ainsi, Yves Bergeron (2011) rend compte d'un « parcours initiatique » des étapes de reconnaissance de la valeur d'objets qu'il modélise sous la forme d'une pyramide comprenant six niveaux.

1. L'objet usuel répond d'une fonction utilitaire. Au terme de sa vie utile, il est généralement remplacé et disparaît.
2. L'objet historique témoigne de changements de société et d'un passé lointain. C'est l'œuvre du temps qui passe les objets au tamis et

donne aux survivants une valeur ajoutée.

3. L'objet ethnographique tout comme l'œuvre d'art sont des pièces dotées d'une valeur culturelle reconnue par des experts.
4. Le purgatoire est le lieu d'oubli et d'abandon de l'objet. C'est le moment où l'objet a une valeur marchande pratiquement nulle, car on ne lui reconnaît plus d'utilité. Mais c'est également l'espace de redécouverte d'objets de valeur par quelques collectionneurs précurseurs. Même si on reconnaît à certains objets historiques, ethnographiques ou artistiques une valeur culturelle ajoutée, ils peuvent rester très longtemps dans cette zone.
5. L'objet patrimonial est celui qui a suscité l'intérêt des collectionneurs ou des spécialistes du patrimoine. Il est collectionné et est, à ce titre, protégé. Cette protection s'appuie sur des dispositifs physiques et des lois destinés à préserver les objets patrimoniaux.
6. L'objet de musée obtient ce statut grâce à un processus de reconnaissance. Ce sont les conservateurs qui choisissent les objets aptes à témoigner de la mémoire collective. Ce ne sont donc pas tous les objets patrimoniaux qui entrent au musée. D'autant plus qu'il s'agit du niveau de reconnaissance et de protection le plus élevé possible puisque les musées sont censés protéger pour l'éternité les objets jugés les plus précieux de la mémoire collective.

Que peut-on constater quand on observe attentivement ce schéma ? Il semble bien que les objets soient sélectionnés et collectionnés dans la mesure où ils permettent de témoigner de valeurs collectives. En ce sens, l'objet de musée traduit d'abord et avant tout des valeurs de la société qui l'a sélectionné.

2.4. La place des collections dans les musées

L'histoire des musées montre que les collections sont à l'origine et au cœur du fonctionnement des grands musées du XIX^e et XX^e siècle². En Europe, ces derniers sont fondés dans le cadre de mesures politiques (révolutionnaires puis bourgeoises) d'abolition du régime antérieur, généralement monarchique. Ainsi, Poulot (1997) a bien démontré le rôle joué par la création

² Il ne s'agit pas de retracer ici l'histoire des collections. Voir Alsop (1982), Pearce (1992) et Pearce et Martin (2002).

des musées lors de la Révolution française. Les grandes collections privées, propriété du roi et de la noblesse, sont nationalisées dans la perspective d'un patrimoine collectif accessible à tous. Ce mouvement favorisant l'accès public aux collections était déjà amorcé dans de nombreux pays européens ; mentionnons la collection d'Elias Ashmole donnée à l'Université d'Oxford en 1659, l'inauguration par le Tsar d'un cabinet public à Saint-Pétersbourg en 1719 et l'ouverture de la Galerie degli Uffizi en 1769 pour y présenter les collections des Médicis. En Amérique, les premiers musées apparaissent au début du XIX^e siècle avec le mouvement d'indépendance des nouveaux États. Contrairement à ce que l'on avait observé jusque-là en Europe, les premiers musées s'y structurent, non pas autour des collections d'art, mais de pièces scientifiques. Ils sont construits comme des lieux de conservation de la culture savante, notamment des ressources géologiques et ethnologiques liées à l'exploration et la domination des territoires. Ce n'est que dans la seconde moitié du XIX^e siècle qu'émergent des musées d'art, dans le but de mettre en valeur des collections d'artistes et de collectionneurs américains clairvoyants (Bergeron, 2019). Les collections fondatrices des musées ont en commun d'appuyer le développement économique, culturel et identitaire national. Moyen politique d'informer et de formater, l'institutionnalisation des collections est aussi un moyen, pour les dirigeants, de sélectionner et de contrôler ce qui mérite d'être protégé.

Actuellement, il semble que le musée en tant que lieu axé sur les collections d'objets ne fasse plus l'unanimité. Certes, la plupart des musées influents sur la scène mondiale continuent de se reconnaître dans ce système. Ainsi, les deux premiers principes du Code de déontologie de l'ICOM (2017) énoncent que

1. « Les musées sont responsables vis-à-vis du patrimoine naturel et culturel, matériel et immatériel [...] » et que
2. « La mission d'un musée est d'acquérir, de préserver et de valoriser ses collections afin de contribuer à la sauvegarde du patrimoine naturel, culturel et scientifique. [...] »³.

Cependant, les mentalités évoluent. En 2007, la nouvelle définition de musée adoptée par l'ICOM entérine un élargissement du champ des collec-

³ <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-Fr-web-1.pdf> [consultation : mars 2021].

tions des musées, responsables du patrimoine matériel, mais également immatériel de l'humanité :

Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouvert au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation⁴.

En 2019, la place des collections au sein des musées fait l'objet de débats sous tensions entre les membres de l'ICOM lors de la Conférence générale de Kyoto. En l'espèce, l'ex-présidente du Comité pour la Définition du musée, Jette Sandahl, ne parvient pas à faire adopter la nouvelle définition de musée qu'elle défend.

Les musées sont des lieux de démocratisation inclusifs et polyphoniques, dédiés au dialogue critique sur les passés et les futurs. Reconnaissant et abordant les conflits et les défis du présent, ils sont les dépositaires d'artefacts et de spécimens pour la société. Ils sauvegardent des mémoires diverses pour les générations futures et garantissent l'égalité des droits et l'égalité d'accès au patrimoine pour tous les peuples. Les musées n'ont pas de but lucratif. Ils sont participatifs et transparents, et travaillent en collaboration active avec et pour diverses communautés afin de collecter, préserver, étudier, interpréter, exposer, et améliorer les compréhensions du monde dans le but de contribuer à la dignité humaine et à la justice sociale, à l'égalité mondiale et au bien-être planétaire⁵.

Cette définition, qui met au premier plan le rôle communautaire et social du musée sera bloquée par un front de muséologues alarmés de voir les collections et la conservation écartées au second plan. Pourtant, le phénomène de détachement des collections n'a rien de nouveau. Ainsi, les années 1970-1980 voient éclore un nouveau type de musée, les écomusées. En plus de

⁴ <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee> [consultation : mars 2021].

⁵ <https://icom.museum/fr/news/licom-annonce-la-definition-alternative-du-musee-qui-sera-soumise-a-un-vote/> [consultation : mars 2021].

faire primer les relations entre les habitants, leur territoire et leur patrimoine — qu’il soit naturel, industriel ou urbain — l’écomusée de George-Henri Rivière et d’Hugues de Varine rejette la prédominance des collections telle que les musées classiques la conçoivent. La mission principale n’est plus de collectionner pour le compte de la population, puisque la collection englobe l’ensemble du territoire d’implantation, mais d’être une plateforme participative incluant les utilisateurs à titre d’acteurs, en tant que décideurs et producteurs de sens à toutes les échelles, notamment dans les travaux de constitution des collections, de documentation, de conception et de montage des expositions (Drouguet, 2015). Ainsi, René Binette (2015) dote-t-il le Musée du Fier Monde à Montréal d’une collection écomuséale, dont le champ englobe l’ensemble de son territoire d’implantation, afin d’affirmer l’écomusée comme responsable du patrimoine matériel et immatériel du quartier Centre-Sud de Montréal. Contrairement au mode de sélection des musées classiques où les objets sont identifiés et proposés par les conservateurs, la démarche se trouve inversée dans les écomusées. Ce sont les citoyens qui proposent de reconnaître un objet, un lieu ou même un événement comme élément de la collection écomuséale. Dès lors, le processus de désignation repose sur une approche participative, démocratique et inclusive de la communauté.

3. Gérer des collections : une responsabilité fondamentale

Quels que soient la philosophie, le mandat ou la teneur de la collection dont il est doté, le musée, en tant que gardien et gestionnaire de collections de pièces du patrimoine culturel matériel et immatériel local, national, mondial, endosse une responsabilité. Il est responsable de la conservation, de la documentation et de la mise à disposition de sa collection au bénéfice des générations actuelles et futures⁶. Ces impératifs sont particulièrement lourds, puisqu’ils ont vocation à perdurer à travers le temps. Chaque objet entrant dans la collection d’un musée doit être conservé dans un bon état de conservation, ce qui implique des équipes, des soins, des ressources et des coûts. Ces devoirs imposent d’agir avec précaution, en définissant et suivant des règles et procédures de bonne gestion des collections.

6 Voir, Simard, F. et J. Houde. 2014. *Normes en gestion des collections*. Montréal : Société des musées du Québec.

Malgré leur grande diversité, les musées partagent donc des règles communes. Et la bonne gestion des collections est l'une de leurs responsabilités fondamentales. Comme le rappelle l'UNESCO, la gestion des collections

recouvre les méthodes pratiques, techniques, déontologiques et juridiques qui permettent d'assembler, organiser, étudier, interpréter et préserver les collections muséographiques. Elle permet de veiller à leur état de conservation et à leur pérennité. La gestion des collections s'intéresse à la préservation, à l'usage des collections et à la conservation des données, ainsi qu'à la manière dont les collections soutiennent la mission et les objectifs du musée. Elle sert aussi à décrire les activités spécifiques qui s'inscrivent dans le processus de gestion (Boylan, 2006 : 17).

En principe, l'intégration d'un objet dans la collection permanente d'un musée entraîne une triple responsabilité des administrateurs et des équipes muséales. Envers les contribuables et les donateurs puisque le musée doit respecter les conditions d'acquisition, rendre les objets accessibles et les conserver pour les générations futures. Envers le patrimoine dans sa globalité, dans la mesure où le musée s'engage à préserver les objets et à les valoriser par des expositions et des programmes de recherche. Et finalement, envers le musée en lui-même, puisqu'il faut gérer les ressources de manière à préserver les collections ainsi que l'accessibilité au musée sur le long terme.

La gestion des collections repose sur un partage des responsabilités entre plusieurs acteurs. À ce titre, les conservateurs assurent la documentation et la recherche sur les objets afin d'enrichir leurs significations. Bien que la documentation minimale consiste à recenser des informations relatives à la dénomination, à la provenance et à l'état de conservation des objets de collections, les conservateurs doivent être proactifs dans l'apport de connaissances sur les objets, notamment leurs contextes de fabrication et de signification. En d'autres termes, leurs recherches reconstituent la vie et l'histoire des objets en prenant en considération les significations propres à chaque temps, espace, groupe social, expression culturelle afin de témoigner de leurs usages sur la ligne du temps. Par ailleurs, d'autres professionnels de musée interviennent dans la construction des connaissances sur les objets. Les archivistes et registraires veillent à l'archivage et à l'accessibilité des contenus. Les restaurateurs sont responsables de la pérennité physique des objets; ils opèrent principalement dans les champs de la conservation préventive et curative.

Les responsables des expositions et des programmes éducatifs développent de nouvelles connaissances sur les rapports entre les objets et les publics.

3.1. Saine gestion des collections

En principe, chaque musée doit se doter d'une politique de gestion des collections qui repose sur l'énoncé de mission du musée ainsi que sur son plan de développement stratégique ou projet scientifique et culturel. Plus les engagements que le musée prend à l'égard de la communauté auront été définis de manière claire et précise, plus l'encadrement de la gestion des collections sera spécifique et pertinent. Les règles sont recensées dans une série de politiques-cadres : la politique d'acquisition et d'aliénation, la politique de recherche et de documentation, la politique de conservation préventive et curative, la politique de prêt et de diffusion ainsi que la politique de mouvement des collections⁷. Si chaque musée y énonce ses propres règles, tous doivent tenir compte des législations nationales et internationales en vigueur, ainsi que des codes de déontologie des associations professionnelles dont ils sont membres (ICOM, Museums Association, American Association for State and Local History par exemple). Chaque musée doit périodiquement mettre à jour et faire adopter ses politiques par son conseil d'administration et son ou ses organismes de tutelle (ministère, municipalité, fondation).

Si les règles encadrant la bonne gestion des collections se sont précisées dans la seconde moitié du XX^e siècle, il existait auparavant des principes coutumiers, ne reposant pas sur des règles écrites, mais validés par des traditions. Il faudra que des muséologues et chercheurs comme Rivière, Stránský et Weil déplorent les dysfonctionnements des pratiques pour changer la donne. Ils reprochent notamment l'absence de formation des conservateurs trop souvent autodidactes et manquant d'une vision globale des fonctions muséales. Ils soulignent également la forte emprise des collectionneurs donateurs sur les musées, qui, faute de véritables budgets d'acquisition, sont dépendants des dons pour développer leurs collections. C'est pourquoi ils militent pour

⁷ Les associations professionnelles de musées ainsi que des ministères de la culture proposent divers guides pour développer une politique de gestion des collections. Par exemple, *Élaborer une politique de gestion des collections. Guide pratique*. Québec, Ministère de la Culture, Service de soutien aux institutions muséales et Société de musées du Québec, 2008, <https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/ssim-gestion-des-collections.pdf> [consultation : mars 2021].

la professionnalisation des pratiques. Le mouvement de professionnalisation des musées s'accélère grâce au développement d'échanges internationaux et à la création de programmes de muséologie, qui contribuent à créer et diffuser des outils et des approches méthodologiques afin de favoriser les bonnes pratiques, notamment de gestion des collections. De sorte que l'on assiste, au cours du XX^e siècle, à une véritable structuration des règles favorisant une gestion plus transparente des collections. Il est par ailleurs important de signaler que plusieurs règles non écrites servent encore de cadre de référence dans les manières d'agir au sein du monde muséal, notamment le principe de réciprocité dans le cadre de prêts. Il n'est pas rare de détecter ces coutumes dans les codes de déontologie des associations nationales et internationales.

3.2. Plan de développement stratégique

Le plan de développement stratégique ou projet scientifique et culturel constitue le premier outil sur lequel reposent les méthodes de gestion des collections. Il est spécifique à chaque musée. Il annonce en quelque sorte les engagements pris par le musée à l'égard de la communauté vis-à-vis de sa collection, notamment quant à son développement, son accessibilité et sa diffusion. C'est le document de référence de l'ensemble de l'équipe du musée. Il repose sur les objectifs du musée à moyen terme ainsi que sur le cadre législatif et les normes associatives en vigueur.

Le cadre législatif renvoie à l'ensemble des politiques publiques encadrant la protection et la bonne gestion du patrimoine. Il s'articule autour des règles de droit nationales concernant les musées et le patrimoine, ainsi que des traités et conventions internationales sur le patrimoine ratifiés par l'État. Il est à noter que, dans les pays de droit latin comme de droit anglo-saxon, plusieurs règles liées à l'encadrement du patrimoine dérogent au droit commun, soulignant le haut degré de protection que les États lui accordent. On pense au droit de préempter des objets patrimoniaux, aux avantages fiscaux exceptionnels en faveur des dons d'objets et aux principes d'inaliénabilité et d'imprescriptibilité qui viennent empêcher le déclassement des biens des collections publiques dans certains pays comme la France, l'Italie et l'Espagne.

Les politiques de gestion des collections doivent également tenir compte des normes associatives. On pense aux standards du Code de déontologie de l'ICOM et à ceux d'associations de professionnels (directeurs, conser-

vateurs, restaurateurs, archivistes de musée) œuvrant à différentes échelles (internationale, nationale, régionale ou municipale). Contrairement au droit, les règles de déontologie sont conçues par et pour des professionnels dans le but d'encadrer les manières d'agir. Elles sont rarement coercitives. Ainsi, la Société des musées du Québec qualifie ses normes de « buts à atteindre pour implanter des pratiques exemplaires en gestion des collections dans le réseau muséal québécois » tout en soulignant que leur respect peut « dans certaines circonstances, s'avérer difficile. Il faut alors les considérer comme des objectifs à atteindre, progressivement, en se fixant des échéances réalistes » (Simard et Houde, 2014). C'est dans cet esprit que l'association a impulsé le concept de « collectionnement concerté » en vue de contrer la compétition entre les musées en les incitant à collaborer et échanger, notamment pour que chaque don soit dirigé vers le musée ayant la collection et les ressources les plus appropriées pour le recevoir.

3.3. Acquisition

Les choix liés aux objets entrants et sortants des collections relèvent de la compétence des conservateurs, considérés comme les experts habilités à reconnaître la valeur culturelle et collective des objets. Leurs décisions d'acquisition, de refus et d'aliénation d'objets doivent être prises pour le compte et au bénéfice de l'intérêt collectif. Pour agir, les conservateurs doivent se référer au plan de développement stratégique ou projet scientifique et culturel et à la politique d'acquisition et d'aliénation de leur musée. Ce sont ces politiques-cadres qui définissent les règles relatives à l'évolution de la collection en fonction des forces et lacunes du musée et aux procédures à suivre pour que les acquisitions soient adéquatement menées.

L'acquisition consiste à intégrer un objet dans la collection permanente. Il devient la propriété du musée⁸. Au préalable, le conservateur doit sélectionner les candidats à l'acquisition. Cette sélection peut être faite dans le cadre d'une campagne d'achat du musée, ou d'une opération de don, de legs ou de transfert. Pour minimiser la subjectivité du conservateur, les bonnes pratiques

⁸ Société des musées du Québec. 2008. *Élaborer une politique de gestion des collections. Guide pratique*. Québec, Ministère de la Culture, Service de soutien aux institutions muséales, Montréal, Société des musées du Québec <https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/ssim-gestion-des-collections.pdf> [consultation : mars 2021].

préconisent de présenter chaque objet sélectionné à un comité d'acquisition qui le jugera en fonction des orientations de la politique d'acquisition. Des facteurs comme la qualité, la rareté, la valeur, l'importance, la licéité, le potentiel d'exposition et la cohérence de l'objet dans la collection entrent alors en jeu. L'objet accepté par le comité est inscrit au registre d'inventaire de la collection. Son dossier d'acquisition, qui comprend l'analyse de la valeur culturelle de l'objet réalisée par le conservateur et la décision du comité d'acquisition, doit être versé aux archives des collections. Ce catalogage entérine administrativement l'acquisition. Dès lors, le musée endosse la responsabilité de conserver l'objet dans sa collection permanente selon les règles et lois en vigueur⁹.

Les musées sont responsables de la recherche et de l'accessibilité aux collections et à leurs documentations afférentes. La recherche approfondie permet d'enrichir les connaissances sur les objets et sur la collection. C'est elle qui donne du sens aux expositions et aux médiations entreprises par le musée. Pour que le musée satisfasse à sa mission publique, les objets de la collection doivent être suffisamment documentés et accessibles. Les inventaires et les archives documentaires qui leurs sont liés doivent également impérativement être maintenus à jour, alimentés et accessibles. Soulignons que les bases de données ont permis de démocratiser davantage les musées, en facilitant la diffusion et en renforçant l'accessibilité intellectuelle des collections.

3.4. Conservation¹⁰

L'entrée d'un objet au musée génère des responsabilités de conservation. Le musée doit veiller à la stabilité de l'état de l'objet et à sa préservation adéquate, dans le respect des normes de conservation. La conservation préventive et la restauration sont les deux activités principales pour contrôler les facteurs de détérioration des objets. Dans les deux cas, le mot d'ordre est d'agir dans « le respect de l'intégrité de l'objet » (Ward, 1986 : 6).

⁹ Précisons que les musées peuvent aussi être responsables temporairement à court et à long terme d'objets déposés dans le cadre de prêts, d'emprunts et de dépôts.

¹⁰ Pour plus d'informations concernant cette question, nous renvoyons à l'entrée spécifique de cet ouvrage.

Si l'objectif de la restauration est de réparer les dommages déjà survenus, la conservation préventive permet de planifier la bonne conservation de l'objet grâce à des mesures de sécurité et de contrôle de l'environnement. Ces mesures dépendent de l'évaluation des risques qui pourraient être causés à l'objet sur le long terme. Ces risques sont liés à des agents de détérioration qu'il faudra préalablement identifier : le vandalisme, le feu, l'eau, les parasites, les polluants, les rayons lumineux, la température, l'humidité... Des constats d'état et des inspections périodiques de l'objet et de son environnement permettent de réévaluer les risques et les mesures préventives à suivre de manière périodique.

Les musées doivent porter une attention toute particulière à certaines règles fondamentales de conservation telles que l'inspection périodique du bâtiment, le maintien de l'ordre et de la propreté dans les espaces d'exposition, la mise à jour des inventaires, le contrôle des mouvements d'objets, l'installation de systèmes de sécurité, la formation des employés et bénévoles.

3.5. Aliénation

Terminons ce tour d'horizon de la gestion des collections avec le duo d'outils le plus controversé : le déclassement et l'aliénation, auxquels l'on recourt en vue de réduire le volume d'une collection permanente. La procédure de déclassement (*deaccessioning* en anglais) permet au musée de retirer l'affectation d'un objet, le faisant ainsi sortir de la collection permanente. L'objet peut alors être réaffecté à une collection sans statut muséal (collection d'étude et de recherche, collection pédagogique, collection éducative), ou quitter le musée. L'action visant à se départir définitivement de l'objet se nomme aliénation (*disposal* en anglais). Le musée dispose de plusieurs manières d'aliéner : en transférant la propriété de l'objet à une tierce personne par la vente, l'échange, le don, la rétrocession, la restitution, ou en renonçant à l'objet et aux droits qui lui sont relatifs en le jetant, le recyclant ou le détruisant.

Toutefois, l'action de se départir d'un objet de collection pose un tel désaccord avec l'essence de la mission des musées (protéger des biens d'intérêt public de manière pérenne) que certains muséologues, certaines associations et les législations de certains pays interdisent toutes ou parties de ces opérations de délestage. Ce sont plutôt les institutions de tradition anglo-saxonne — dirigées par des conseils d'administration — qui se permettent de déclasser

et d'aliéner, bien que très rarement. Pour tempérer les abus, des associations muséales comme l'ICOM ou l'Association des musées canadiens énoncent des recommandations strictes et des règles limitatives visant à minimiser la dilapidation et la monétarisation des collections et à limiter les scandales. C'est particulièrement l'aliénation par la vente qui inquiète.

Contrepoints de l'acte d'acquisition, il est recommandé que le déclassement et l'aliénation lui fassent miroir. Le projet de déclassement et d'aliénation doit relever de la compétence des conservateurs. Il est encadré par les politiques-cadres du musée, les législations en vigueur, les règles et coutumes professionnelles. L'initiative peut dépendre d'une proposition en interne (par exemple pour retirer un faux, pour échanger un spécimen avec une tierce institution, pour débloquer des ressources) ou de circonstances extérieures au musée (par exemple en vertu d'une obligation légale, d'une demande de rapatriement, ou suite à la destruction de l'objet par le feu). Le choix de l'objet, les motifs sous-jacents au déclassement, les stratégies de réaffectation ou d'aliénation ainsi que le plan de communication encadrant l'opération doivent être attentivement étudiés et validés par un comité d'experts et par les administrateurs du musée. Le mot d'ordre est la transparence¹¹. Le déclassement ne sera effectif qu'au moment de l'inscription du changement de statut de l'objet dans l'inventaire et les registres du musée. L'aliénation de l'objet ne pourra avoir lieu que par la suite.

En conclusion, soulignons que la multiplication des débats portant sur le déclassement et l'aliénation traduisent l'émergence de nouvelles manières de gérer les collections de musées. Certaines pratiques, bien qu'anciennes, sont de plus en plus assumées, on pense à l'échange de doublons entre musées, qui a toujours eu lieu dans les muséums d'histoire naturelle. D'autres opérations gagnent en légitimité après avoir été critiquées par plusieurs générations de muséologues, comme la restitution de biens spoliés. Cette tendance récente s'inscrit dans le travail de réparation des injustices commises envers certains individus et certaines communautés opprimées. À cet égard, les musées participent à un nouveau mouvement de diplomatie culturelle. L'autre tendance à laquelle il faut porter une attention toute particulière relève de l'éthique de la vente d'objets de collection. Si les associations continuent d'insister sur les objectifs de conservation permanente des collections, le contexte de pandé-

¹¹ Association des musées canadiens. 2014. *Lignes directrices sur l'aliénation* (https://museums.in-1touch.org/site/deaccessioning_guidelines?language=fr_FR & [consultation : mai 2021]).

mie génère une tolérance nouvelle en faveur des ventes et charrie, tant dans la presse quotidienne que spécialisée, l'émergence d'un discours fataliste considérant la vente d'objets comme une solution efficace pour maintenir les musées à flot. Du musée superstar au musée municipal, lequel n'a pas souffert des longues périodes de fermeture au public pour des raisons sanitaires, une baisse drastique des recettes et des dons, une incapacité de se projeter à court, moyen et long terme, et, dans bien des cas, une insuffisance de ressources pour se maintenir. Alors qu'un rapport de l'ICOM (2020)¹² projette la fermeture permanente de 12,8 % des musées dans le monde, les recours hâtifs à des déclassements et des aliénations pourraient être responsables d'une mutation sans précédent de la manière de gérer les collections.

4. Bibliographie

- Alexander, Edward P et M. Alexander. 2008 [1979]. *Museums in Motion. An introduction to the history and functions of Museums*. Plymouth : Alta Mira Press.
- Alsop, J. 1982. *The Rare Art Traditions. The History of Art Collecting and its Linked Phenomena*. Londres : Thames&Hudson.
- Belk, R. 2001 [1995]. *Collecting in a consumer society*, Londres et New York : Routledge.
- Bergeron, Y. 2011. « Collection ». Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dirs.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 55-69). Paris : Armand Colin.
- Bergeron, Y. 2019. *Musées et patrimoines au Québec. Genèse et fondements de la muséologie nord-américaine*. Paris : Hermann.
- Binette, R. et M. L. Romano. 2015. « La collection écomuséale. De la pratique au concept ». Dans Y. Bergeron, D. Arsenault et L. Provencher St-Pierre (dirs.), *Musées et muséologies : au-delà des frontières. Les muséologies nouvelles en question* (pp. 161-175). Québec : Presses de l'Université Laval.
- Boylan, P. 2006. *Comment gérer un musée : manuel pratique*. Paris, ICOM/UNESCO https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/manuel_formatteur.pdf [consultation : mars 2021].

¹² ICOM. 2020. *Musées, professionnels des musées et COVID-19 : enquête de suivi*. https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/11/FINAL-FR_Follow-up-survey-2.pdf [consultation : mai 2021].

- La Bruyère, J. 1802 [1688]. « Chapitre XIII. De la mode ». Dans *Les Caractères* (pp.138-161). Stéréotype d'Herhan.
- Burcaw, G. E. 1983. *Introduction to Museum Work*. Nashville : American Association for State and Local History.
- Conn, S. 2010. *Do Museums still need objects*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press.
- Cornu, M., J. Fromageau, J.-F. Poli et A.-C. Taylor (dirs.). 2012. *L'inaliénabilité des collections, performances et limites ?* Paris : L'Harmattan.
- Cornu, M. et N. Malet-Poujol. 2006. *Droit, œuvres d'art et musées protection et valorisation des collections*. Paris : CNRS éditions - Droit.
- Davies, P. (dir.). 2011. *Museums and the Disposals Debate*. Edinburgh : Museumsetc.
- Debray, C., Dufour, A. et al. 2019. *Le Modèle noir : de Géricault à Matisse*. Paris : Musée d'Orsay et Mauduit, X. 2020.
- Desvallées, A. et S. Nash (dirs.). 2010. *L'aliénation et la restitution du patrimoine culturel : une nouvelle déontologie mondiale*. ICOFOM Study Series, 39. Paris : ICOM/UNESCO.
- Drouguet, N. 2015. *Le Musée de société : de l'exposition de folklore aux enjeux contemporain*. Paris : Armand Colin.
- Edson, G. 2017. *Museum Ethics in Practice*. Londres et New York : Routledge.
- Mairesse, F. (dir.). 2019. *Zbynek Z. Stransky et la muséologie : une anthologie*. Paris : Harmattan.
- Mairesse, F. 2002. *Le Musée Temple Spectaculaire*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Miller, S. (dir.). 2018. *Deaccessioning Today. Theory and Practice*. Lanham : Rowman & Littlefield.
- Montpetit, R. 2002. « Les musées, générateurs d'un patrimoine. Quelques réflexions sur les musées dans nos sociétés modernes ». Dans B. Schiele (dir.). *Patrimoines et identités* (pp. 77-117). Montréal : Multimondes.
- Pearce, S. 1992. *Museums, Objects dans Collections*. Washington : Smithsonian Institution Press.
- Pearce, S. 1995. *On collecting. An investigation into collecting in the European tradition*. Londres et New York : Routledge.
- Pearce, S. et P. Martin (dirs.). 2002. *The Collector's Voice*. Aldershot : Ashgate.

- Pettersson, S. et M. Hagedorn-Saupe, T. Jyrkkiö et A. Weij. 2015. *Encouraging Collections Mobility. A Way Forward for Museums in Europe*. Finlande : Finnish National Gallery, Erfgoed Nederland, Institut für museumsforschung https://uk.icom.museum/wp-content/uploads/2015/03/Encouraging_Collections_Mobility_A4.pdf [consultation : mars 2021].
- Pomian, K. 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris. Venise. XVI^e-XVI^e siècles*. Paris : Gallimard.
- Pomian, K. 2020. *Le musée, une histoire mondiale. 1. Du trésor au musée*. Paris : Gallimard.
- Poulot, D. 1997. *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*. Paris : Gallimard.
- Poulot, D. 2001. *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*. Paris : Hachette.
- Poulot, D. 2012. « Le musée et le patrimoine. Une histoire de contextes et d'origines ». Dans A. Meunier et J. Luckerhoff (dirs.), *La muséologie, champ de théories et de pratiques* (pp. 19-39). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Rheims, M. 1981. *Les collectionneurs. De la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation*. Paris : Ramsay.
- Rivière, G.-H. 1989. *La muséologie selon Georges Henri Rivière*. Paris : Dunod.
- Simard, F. et J. Houde. 2014. *Normes en gestion des collections*. Montréal : Société des musées du Québec.
- Ward, P. 1986. *La conservation préventive. Une course contre le temps*. Los Angeles : The Getty Conservation Institute.
- Weil, S. 1995. *A Cabinet of curiosities. Inquiries into Museums and their Prospects*. Washington D.C. : Smithsonian Institution Press.
- Weil, S. 2002. *Making Museums Matter*. Washington D.C. : Smithsonian Institution Press.
- Weil, S. (dir.). 1997. *A Deaccession Reader*. Washington D.C. : American Association of Museums.

Conservación: un reto permanente

Conservation : un défi permanent

Teresa Gómez Espinosa

Museo Arqueológico Nacional

Resumen/Resumé

La Conservación, en su sentido más amplio, ha ido adquiriendo progresiva importancia en los museos desde la segunda mitad del siglo XX. Para mantener en buen estado de conservación las colecciones hay que tener criterio, establecer metodologías de trabajo eficaces y realizar actuaciones a diferentes niveles, desde las tareas de conservación preventiva hasta los tratamientos de restauración. Son los profesionales especializados en conservación y restauración de bienes culturales los responsables directos del buen mantenimiento de los objetos de cualquier género que albergan los museos, sin embargo se requiere también el apoyo de la dirección y de otras áreas o departamentos, así como la implicación de los usuarios para obtener los mejores resultados. La conservación preventiva es la herramienta más eficaz para frenar o evitar el deterioro, por eso su planificación y aplicación de forma integral en los museos debe generalizarse.

La conservation, dans son sens le plus large, a progressivement pris de l'importance dans les musées depuis la seconde moitié du XX^e siècle. Afin de maintenir les collections en bon état de conservation, il est nécessaire de disposer de critères, d'établir des méthodologies de travail efficaces et de mener des actions à différents niveaux, depuis les tâches de conservation préventive jusqu'aux traitements de restauration. Les professionnels spécialisés dans la conservation et la restauration des biens culturels sont directement responsables du bon entretien des objets de toute nature hébergés dans les musées. Toutefois, le soutien

de la direction et d'autres services ou départements est également nécessaire, ainsi que l'implication des utilisateurs, afin d'obtenir les meilleurs résultats. La conservation préventive étant l'outil le plus efficace pour ralentir ou éviter la détérioration, sa planification et son application dans les musées devraient être généralisées.

1. *¿Qué es la conservación?*

Entre las funciones de los museos se contempla la de conservar las colecciones y la conservación en las últimas décadas ha ido adquiriendo importancia a la vez que haciéndose progresivamente más compleja. Sin embargo, aún queda mucho por hacer, un porcentaje elevado de museos no han implantado medidas de conservación elementales, ni cuentan entre sus plantillas con los profesionales capacitados para realizar los trabajos necesarios.

Conceptualmente, la conservación consiste en tomar medidas cuyo objetivo es la salvaguarda del patrimonio cultural asegurando su accesibilidad a las generaciones presentes y futuras. Los criterios para aplicar medidas y acciones se fundamentan en el respeto al significado del bien cultural y a su naturaleza. La conservación, en su sentido más amplio, comprende diferentes niveles: la conservación preventiva, la conservación curativa y la restauración.

En 2008 se presentó en la décimo quinta Conferencia Trienal de ICOM-CC una propuesta de terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible y facilitar la comunicación entre la comunidad de profesionales de patrimonio y el público en general¹. Por tanto, se utilizarán esas definiciones para los términos referidos en el párrafo anterior²:

Conservación preventiva: “todas aquellas medidas y acciones que tengan como objetivo evitar o minimizar futuros deterioros o pérdidas. Se realizan sobre el contexto o el área circundante al bien, o más frecuentemente

¹ Nueva Delhi, septiembre de 2008

² www.icom-cc.org/54/document/icom-cc-resolucion-terminologia-espanol/?action=Site_Downloads_Downloadfile&id=748 [consulta: enero de 2021].

un grupo de bienes, sin tener en cuenta su edad o condición. Estas medidas y acciones son indirectas – no interfieren con los materiales y las estructuras de los bienes. No modifican su apariencia”.

Conservación curativa: “todas aquellas acciones aplicadas de manera directa sobre un bien o un grupo de bienes culturales que tengan como objetivo detener los procesos dañinos presentes o reforzar su estructura. Estas acciones sólo se realizan cuando los bienes se encuentran en un estado de fragilidad notable o se están deteriorando a un ritmo elevado, por lo que podrían perderse en un tiempo relativamente breve. Estas acciones a veces modifican el aspecto de los bienes”.

Restauración: “todas aquellas acciones aplicadas de manera directa a un bien individual y estable, que tengan como objetivo facilitar su apreciación, comprensión y uso. Estas acciones sólo se realizan cuando el bien ha perdido una parte de su significado o función a través de una alteración o un deterioro pasados. Se basan en el respeto del material original. En la mayoría de los casos, estas acciones modifican el aspecto del bien”.

La conservación preventiva es la clave para la protección de las colecciones de los museos, es un trabajo cotidiano y frecuentemente *silencioso* que evita o retrasa la intervención directa en los bienes culturales, es decir, las acciones curativas y la restauración. Esta última tiene mayor transcendencia por su visibilidad, cuando no por los espectaculares resultados que se pueden llegar a obtener y, de hecho, es el aspecto más conocido de la conservación.

Los antecedentes que sentaron los fundamentos de la Conservación tal como hoy la entendemos se remontan a la década de los años 50 del siglo XX. En 1957 Harold James Plenderleith, del British Museum, publicó el libro *La Conservación de Antigüedades de Obras de Arte*. En 1960, este mismo autor junto con Paul Philippot publicaron *Climatología y Conservación en los Museos* a través del Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de Bienes Culturales. En 1975 ICCROM creó el curso denominado “Prevención en los Museos”, que se impartió hasta 1990 en varios países. El libro *El Clima en el Museo* de Garry Thomson, consejero científico de la National Gallery, se convirtió en obligada referencia desde su publicación en Londres en 1977. En aquellos años estas medidas y actuaciones de conservación se limitaban fundamentalmente al control del clima, poniendo de

manifiesto la importancia de la humedad relativa para la conservación de los bienes culturales, cuya incidencia en los mismos supone mayores riesgos que la de la temperatura, aunque ambos factores están interrelacionados. Estos hitos pusieron las bases de lo que hoy se conoce como conservación preventiva y que ha ido adquiriendo progresiva importancia desde 1990 hasta hoy, ya plenamente reconocida como una disciplina, aunque en España aún no existe una formación académica específica, sino que se incluye, en escasa medida, en grados de conservación y restauración y en algunos másteres de postgrado.

En 1992 tuvo lugar en París el primer encuentro internacional sobre conservación preventiva, auspiciado por la Unesco³. Dos años después, se celebró en Ottawa el congreso que el International Institut for Conservation dedicó a la conservación preventiva: su práctica, la teoría y la investigación. En 1995 se amplía este concepto, como se refleja en *Cahiers d'étude* de ICOM-CC, contemplándose la evaluación de riesgos y la prevención de agentes agresores.

En el año 2000 se publica la *Resolución de Vantaa*⁴, documento en el que se declara que los gobiernos deben asumir el liderazgo en la preservación del patrimonio cultural y facilitar el desarrollo de estrategias y planes nacionales. Este documento se ha cimentado en las experiencias e innovaciones logradas en los países europeos en lo relativo a la conservación preventiva en los museos, sin embargo es aplicable también a archivos, bibliotecas y otras instituciones públicas y privadas que custodian colecciones patrimoniales. Se considera la conservación preventiva como una herramienta eficaz para reducir los riesgos de deterioro de las colecciones y como pieza fundamental de las estrategias de conservación. Por tanto, los museos tienen que incluir la conservación preventiva en su planificación y utilizar metodologías adecuadas. Para lograr estos objetivos, los profesionales que trabajan con las colecciones deben tener formación actualizada en conservación preventiva, en mayor o menor medida, de acuerdo a su función en las instituciones.

³ *Conservatio Restauration des Biens Culturels. La Conservation Préventive*, París, 1992.

⁴ STRATEGY ICCROM (International Centre for the Study of the Preservation of Cultural Property) – EVTEK(Institute of Art and Design of Finland, Department of Conservation – Instituto Português de Conservação e Restauo – Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France – Ministry of Cultural Heritage of Hungary).

En 2004 ICOM aceptaba dentro del código ético el término “conservación preventiva”, definiéndolo como un “elemento importante de la política de los museos y de la protección de las colecciones”... “Los miembros de la profesión museológica deben crear y mantener un ambiente protector para las colecciones de las cuales se encargan, tanto las que sean almacenadas, como las expuestas o las que estén en tránsito”⁵.

La conservación, en cualquiera de sus niveles, requiere un trabajo interdisciplinar que con frecuencia los profesionales de las plantillas de los museos no pueden resolver por sí mismos. La presencia de científicos necesarios para analizar y proponer estrategias que solucionen o reduzcan los riesgos a los que se ven expuestos los bienes culturales es muy escasa en estos centros, sólo algunos de los grandes museos cuentan con laboratorios especializados que permitan aplicar el trabajo científico a la conservación.

2. *El Plan de Conservación Preventiva*

Cada museo debería contar con su propio plan de conservación preventiva (en adelante PCP). En 2011 el Ministerio de Educación Cultura y Deporte, a través del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), presentó el *Plan Nacional de Conservación Preventiva*, que se inserta en el marco de los planes nacionales de patrimonio cultural⁶. En la redacción de este Plan participaron técnicos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y de las Comunidades Autónomas, asistidos por especialistas externos. Estos planes nacionales son aprobados en el Consejo del Patrimonio Histórico, órgano colegiado que tiene como objetivo facilitar la comunicación e intercambio de programas de actuación e información relativos al patrimonio cultural español.

Gäel de Guichen define así el PCP: “Es la concepción, coordinación y puesta en marcha de un conjunto de estrategias sistemáticas, organizadas en el tiempo y en el espacio con un equipo interdisciplinar con el acuerdo y la

⁵ ICOM, Seúl, 2004.

⁶ <http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/planes/conservacion.html> Para PNCP <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:2b2035de-685f-467d-bb68-3205a6b1ba70/> (<https://es.calameo.com/read/0000753354f1a15b2e044>) [consulta: 25 de noviembre de 2020].

participación de la comunidad, a fin de preservar y difundir hoy la memoria colectiva y protegiéndola para el futuro con objeto de reforzar la identidad cultural y elevar la calidad de vida” (2009: 42).

La investigación y la ejecución de planes de conservación son imprescindibles para la conservación de las colecciones de los museos. No existen unas normas que puedan aplicarse de forma generalizada en todos los museos, aunque si suficientes recomendaciones fundamentadas en la investigación y en la experiencia que pueden servir de base en los proyectos de conservación de cada centro. Hay que ser realista, tener sentido común e intentar lograr las mejores condiciones posibles para la buena conservación de los objetos de acuerdo a los recursos humanos y económicos disponibles; además, no siempre lo más caro o novedoso es lo más adecuado, se puede recurrir a soluciones simples siempre que sean eficaces.

Los objetivos del PCP son los siguientes:

- Definir metodologías y procedimientos de conservación preventiva acordes a las características de las colecciones y a los medios disponibles.
- Crear una infraestructura para poder normalizar el desarrollo de los trabajos de conservación preventiva.
- Implicar a los usuarios, a los vigilantes de sala y a los guías en el proyecto.
- Tener recursos para actuar ante situaciones de alarma y emergencia.

La sostenibilidad y la continuidad son esenciales en conservación preventiva, no es un proyecto que tenga fecha de finalización, cuando se define un PCP debe ser válido a largo plazo, los trabajos que conlleva no deben ser acciones aisladas de prevención sino que han de realizarse coordinadamente y de forma normalizada.

Para la realización del PCP se necesita el apoyo de la dirección del museo y un equipo multidisciplinar en el que además de los profesionales de plantilla participen expertos externos. Tienen que involucrarse tanto los conservadores de museos como los conservadores-restauradores, aunque de la redacción y coordinación de estos planes deben responsabilizarse los departamentos de conservación, en los casos en que los museos cuenten con estos

departamentos, si no fuese así, el centro correspondiente tendrá que acudir a colaboradores de fuera. Tengan o no departamentos de conservación, será necesario contar con dichos colaboradores, tales como arquitectos, ingenieros, científicos de diferentes disciplinas aplicadas a la conservación y museógrafos, además de otros técnicos que se requieran de acuerdo a las particulares de las colecciones que cada museo custodia. Es importante también la implicación del personal de mantenimiento y de seguridad de cada institución. Y no se puede olvidar que los usuarios de los museos, ciudadanos e investigadores, deben ser debidamente informados de la importancia de la conservación, lo que servirá también para cambiar algunos hábitos poco respetuosos con las obras expuestas o almacenadas.

El PCP se desarrolla en fases, en la primera se realizan los estudios e investigaciones previos. Hay que conocer las características físico-químicas de los materiales y las técnicas de ejecución de los objetos, lo que se logra de la mejor forma a través de proyectos concretos de investigación. Revisar las colecciones y sus condiciones de conservación permite efectuar los pertinentes análisis de riesgos. Para esto es necesario que dichas colecciones estén inventariadas y localizadas, si no es así empezamos por encontrarlos ante el riesgo de disociación.

Una vez detectados y conocidos los riesgos y agentes de deterioro comienza la segunda fase. Se redactarán propuestas o estrategias de actuación coordinadas y eficaces elaborando una metodología de trabajo y un cronograma a corto, medio y largo plazo, que serán los fundamentos del PCP.

La tercera fase contempla la implantación, el desarrollo y el mantenimiento del PCP entendido como trabajo cotidiano. El plan, además de ser sostenible, tiene que ser revisable e ir actualizándose periódicamente.

Los planes de seguridad, o de autoprotección, con los que deben contar todos los museos, suelen ser de ayuda en la realización de los PCP, las medidas de seguridad reducen algunos riesgos; deben contemplarse, entre otros, las cámaras de seguridad, los detectores de humo y de movimiento, las alarmas en el interior de vitrinas o en los soportes de obras exentas, o los extintores y otros mecanismos anti incendios.

3. El análisis de riesgos

Es imprescindible identificar las causas de deterioro de los bienes culturales y a partir de ahí tomar medidas dirigidas a eliminarlas o neutralizarlas. Para analizar los riesgos hay que tener en cuenta diferentes parámetros, tanto por sí mismos como por su posible interacción: Temperatura y humedad relativa, iluminación, biodeterioro, contaminación ambiental y acción antrópica son los agentes de deterioro más comunes.

El Instituto Canadiense de Conservación se ha convertido en un referente para la Conservación Preventiva⁷. Han creado una tabla de prevención en la que agrupan a los agresores en nueve bloques: fuerzas físicas, robos y vandalismo, disociación, fuego, agua, plagas, contaminantes, luz visible, infrarroja y ultravioleta, temperatura incorrecta y humedad relativa incorrecta y se plantean estrategias de intervención contra los mismos⁸. A través de la realización de análisis de riesgos, han establecido tablas en las que se calcula el nivel real de vulnerabilidad de los objetos a corto, medio y largo plazo.

3.1. Temperatura (T) y humedad relativa (HR).

Se ha demostrado que los parámetros estrictos de T y HR que se habían generalizado en las últimas décadas no siempre funcionaban e incluso era difícil ponerlos en práctica. Evitar fluctuaciones de valores idóneos o conseguir mantener un margen reducido de éstas facilita la aclimatación de los materiales en que están realizados los objetos. Cada museo tiene un microclima en el que interactúan diferentes agentes que determinan el estado de conservación de las colecciones. Para lograr unas condiciones ambientales adecuadas deben tenerse en cuenta la climatología local, la ubicación de los inmuebles, las

⁷ Hay una versión en castellano en: <http://www.iber museos.org/recursos/publicaciones/guia-de-gestao-de-riscos-para-o-patrimonio-museologico/> [consulta: enero de 2020].

⁸ <http://cncr.gob.cl/sitio/Contenido/Noticias/56500:Agentes-de-Deterioro-Instituto-Canadiense-de-Conservacion-ICC> [consulta: 17 de diciembre de 2020]. Puede consultarse *The ABC method - A risk management approach to the preservation of cultural heritage*. Instituto Canadiense de Conservación e Canadian Conservation Institute, ICCROM. <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/risk-management-heritage-collections/abc-method-risk-management-approach.html> (Consulta: 28/11/2020). Para otros trabajos del Instituto Canadiense Conservación, véase <https://www.canada.ca/en/conservation-institute.html> [consulta: 17 de diciembre de 2020].

condiciones de los edificios y sus entornos, las características materiales de los objetos que integran las colecciones y su evolución histórica, el personal e infraestructuras disponibles y los presupuestos con que se cuenta. Los sistemas de climatización deben adaptarse a las necesidades de cada institución, para ello es necesario que funcionen correctamente y se realicen las labores de mantenimiento de forma eficaz. Por otro lado, hay productos higroscópicos en el mercado que, desarrollados a partir del gel de sílice, usado durante décadas en los museos, permiten regular las condiciones termo higrométricas de las obras expuestas en vitrinas o en distintos contenedores; incluso hay vitrinas climáticas que añaden nuevas tecnologías para controlar otros agentes de riesgo y resultan muy eficaces en las obras más vulnerables que se prestan para exposiciones temporales, con frecuencia para ser exhibidas en lugares cuyas condiciones ambientales son muy distintas a las que están aclimatadas en sus ubicaciones habituales. En este sentido, hay que prever a qué piezas se destinan las vitrinas y dotarlas del espacio interior suficiente para introducir y controlar estos productos, así como sensores de temperatura y humedad. Los antiguos termohigrómetros han sido sustituidos gradualmente por sistemas tecnológicos que facilitan el trabajo de los conservadores, desde los *dataloggers* hasta los más modernos sistemas de monitorización a través de sensores, que permiten ver y comparar en tiempo real las mediciones desde de un ordenador conectado a una red.

Un problema frecuente es la incompatibilidad de los materiales constitutivos de los objetos que se exponen dentro de una misma vitrina. El discurso museológico no contempla estas incompatibilidades y dificulta establecer parámetros porque hay que tener en cuenta diversos factores para que lo que beneficia a unos objetos no perjudique a otros. Cuando nos encontramos ante los objetos más vulnerables deben ajustarse los valores a través de soluciones intermedias.

En las salas de depósito conviene separar los objetos según su naturaleza; los de composición orgánica requieren unas condiciones termo higrométricas diferentes a los de composición inorgánica, los primeros precisan de una HR más alta que los segundos. Por ejemplo, los metales, especialmente los arqueológicos, son vulnerables ante una HR elevada porque favorece la corrosión y la oxidación, sin embargo los objetos orgánicos necesitan valores más altos de humedad para evitar deterioros derivados de la deshidratación o la contracción y dilatación de materiales higroscópicos. Si a una HR muy alta

se suma una T también alta nos encontramos ante unas condiciones ambientales de alto riesgo que pueden causar diversas alteraciones tales como las producidas por biodeterioro, que inciden negativamente tanto en orgánicos como en inorgánicos. Así mismo, como ya se ha indicado, hay que evitar fluctuaciones acusadas de T y HR porque producen graves consecuencias, a veces irreversibles. Si es necesario corregir los valores de HR hay que ir subiéndolos o bajándolos de forma progresiva para no dañar los objetos a consecuencia de los cambios bruscos. Si el sistema de climatización no resulta suficiente para lograr los parámetros necesarios se pueden utilizar humidificadores y deshumidificadores en las zonas que se requieran o introducir productos reguladores de humedad en el mobiliario que protege las piezas. Los contenedores son otras herramientas para controlar estas condiciones, hay que elegir los apropiados para las diferentes tipologías de objetos, así como los materiales de soporte y protección destinados al almacenaje de los bienes culturales. Si bien la mayoría de estos materiales y productos no se han creado ni producido para su uso en conservación, sino para la industria, los exámenes de laboratorio y la experiencia de su uso en los museos han permitido discernir los que resultan más favorables –los de PH neutro, los químicamente inertes que no emiten compuestos orgánicos volátiles, los que no tienen carga estática, los de baja absorción de humedad o los de demostrada resistencia– y los que no deben utilizarse con este fin –tales como el PVC, los adhesivos polivinílicos, las siliconas, los cartones ácidos o las maderas barnizadas, entre otros–. Hay que citar también los materiales que pueden usarse sólo de modo temporal, como algunos de los que se emplean para el embalaje y transporte de obras.

3.2. Iluminación

Para obtener una iluminación correcta debe lograrse el equilibrio entre la conservación y la visibilidad de las obras expuestas. Hay que saber de qué están hechos los bienes para poder establecer rangos de iluminancia apropiados. Un exceso de iluminación produce fotodegradación, un proceso que causa un deterioro irreversible y al que son especialmente susceptibles varios materiales como tejidos, dibujos, acuarelas, fotografías... Al exponer las piezas también hay que considerar que no todos los espectadores responden a un patrón de visión común, sin embargo y con determinado tipo de piezas debe prevalecer la conservación de las mismas, aunque requiera un esfuerzo por parte del usuario. La iluminación natural es válida para la exposición de

algunos tipos de objetos, como los materiales pétreos sin policromar, pero en cualquier caso es conveniente disponer de filtros para evitar o reducir la incidencia de radiaciones de los espectros infrarrojo y ultravioleta. Los focos halógenos y los fluorescentes se han utilizado habitualmente en los museos, no obstante las nuevas tecnologías de fibra óptica y luminarias leds se han ido imponiendo y muchos han cambiado aquellas luminarias por estas más recientes a medida que se ha ido comprobando su adecuación para la iluminación de bienes culturales. Para establecer los rangos de iluminancia adecuados es necesario realizar mediciones sistemáticas con un luxómetro durante un ciclo anual, en los casos en que la iluminación es natural, y registrar los valores máximos y mínimos. Cuando la iluminación es artificial las mediciones se harán con precisión de acuerdo a los objetos a iluminar y se revisarán esos valores periódicamente para regularlos.

3.3. Biodeterioro

Este es otro peligroso factor de riesgo debido a las devastadoras consecuencias que puede producir. Las plagas de insectos, como los xilófagos o los derméstidos, que se encuentran entre las más comunes –aunque no podemos olvidar a las termitas, que afectan tanto a entornos rurales como urbanos–, frecuentemente son la causa de graves deterioros en los materiales orgánicos. La falta de mantenimiento de los bienes, las malas condiciones termo higrométricas o los defectos en los cerramientos de los edificios favorecen la aparición de plagas. Los inmuebles situados en entornos naturales o rodeados de jardines son más vulnerables a este riesgo. Para evitarlo hay que realizar periódicamente las actuaciones de conservación preventiva y tener recursos para detectar y actuar cuanto antes.

Es conveniente contar con una dependencia específica de cuarentena en aquellos museos afectados por riesgo de plagas. Es el lugar donde deben aislarse las obras afectadas o las que se sospeche que lo están. Para desinsectar las obras no deben aplicarse insecticidas, ni productos químicos que resulten tóxicos para las personas y para las mismas piezas, productos que por otro lado son de dudosa eficacia más allá del corto plazo. El procedimiento más aceptado actualmente es someter las piezas infestadas a un proceso de anoxia, es la única solución no tóxica y que consigue eliminar a los insectos en cualquier de las fases de su vida, desde las larvas hasta los insectos adultos. Consiste en meter las piezas en burbujas de plástico termo-selladas con dis-

positivos a través de los que se introducen gases inertes –nitrógeno o argón– hasta eliminar el oxígeno; del mismo modo se puede realizar en una cámara realizada al efecto conectada al equipo de gases, como las usadas en la industria, sin embargo esta opción es menos versátil, resulta más cara de instalar y requiere un mantenimiento estricto a largo plazo. Incluso se han realizado vitrinas de anoxia permanente para especímenes frágiles⁹. En menor proporción se utiliza también la congelación para la eliminación de insectos, sólo cuando los objetos a desinfectar admiten este proceso.

Hongos y bacterias afectan en diferente medida a las piezas. Los primeros pueden estar latentes, pero no desarrollarse siempre que se mantengan los rangos de HR y T adecuados; si son demasiado altos se crean las condiciones propicias para el desarrollo de los temidos ataques de hongos, muy difíciles de erradicar y que pueden llegar a destruir totalmente un objeto, sobre todo si son especímenes naturales. Evitar hongos y bacterias protege también a quienes trabajan con las piezas, algunos son peligrosos para los seres humanos. Musgos y líquenes afectan a los materiales expuestos en el exterior, por lo que hay que erradicarlos a tiempo. Debe prevenirse la aparición de roedores, así como poner los medios para ahuyentar a las aves en el entorno del museo, fundamentalmente a las palomas, tarea esta última complicada por los escasos medios eficaces, más allá del corto plazo, de los que se dispone.

3.4. Contaminación

Los índices de contaminación que sufrimos de forma progresivamente alarmante pueden afectar también a los bienes culturales, aunque estos índices no son los mismos en cuanto al modo que afectan a las personas o a los objetos. El aire de los museos puede estar altamente contaminado con agentes oxidantes. Los compuestos orgánicos volátiles (COV o VOC's) y otros contaminantes químicos son agentes agresores cuya incidencia en el patrimonio varía de acuerdo a la composición de las obras. La emisión de estos compuestos procede no solo de la polución ambiental, sino que tiene fuentes de emisión diversas: los que emite el propio objeto según su naturaleza y los tratamientos de restauración de los que ha sido objeto, los originados por los productos usados en los montajes museográficos y los que emitimos las per-

⁹ Así eran las vitrinas de las momias reales del Museo del Cairo antes de su reciente traslado, un sistema eficaz siempre que tenga un mantenimiento normalizado.

sonas a través de productos de higiene y perfumería. Para identificar y cuantificar los VOC's se han desarrollado tecnologías innovadoras relacionadas con la calidad del aire¹⁰. Cuando hay que descontaminar el interior de vitrinas primero hay que hacer una caracterización química y biológica del ambiente para después poder aplicar soluciones combinadas como la ventilación filtrada con carbón activo, la fotocatalisis y la polarización activa, soluciones que aún no están al alcance de la mayoría de los museos y para lo que es imprescindible la colaboración de instituciones científicas y empresas especializadas. Ya hay un prototipo de vitrina diseñada y construida con este fin que incorpora la ventilación filtrada¹¹. Actualmente el análisis del aire debe entrar a formar parte de la rutina de conservación de las colecciones.

3.5. Otros factores de riesgo

Entre estos hay que tener en cuenta las fuerzas físicas, como por ejemplo las vibraciones –algo a considerar cuando se diseñan los soportes de las obras–, así como el polvo y las consecuencias de su acumulación. La acción antrópica presenta todo un abanico de riesgos de diferente nivel, desde la manipulación incorrecta de los objetos o la desidia en su cuidado hasta los actos vandálicos.

4. El papel de los laboratorios científicos en la conservación

Las técnicas y metodologías de laboratorio aplicadas a la conservación de los bienes culturales han sido determinantes para avanzar en este sentido. La misión de los laboratorios en los museos es conocer la composición material de las obras e investigar acerca de las causas de su deterioro y de la idoneidad de los productos utilizados para la conservación y la restauración, así como desarrollar nuevos métodos de análisis y perfeccionar los actuales.

¹⁰ FOTOAIR del Centro de Investigaciones Energéticas, Medioambientales y Tecnológicas (CIEMAT). Ministerio de Economía y Competitividad. Proyecto AIR-ARTE: AIRE LIMPIO, AMBI-SALUD, CIEMAT, CENIM, MAN, MNCARS. 2015-2019

¹¹ El prototipo se realizó en 2015 para albergar un espécimen delicado, la momia guanche del Museo Arqueológico Nacional. Posteriormente, el Museo Nacional del Prado realizó la gran vitrina en la que se exhibe el Tesoro del Delfín. Son las únicas vitrinas de este tipo existentes en museos españoles.

La Unesco fue el organismo que puso de manifiesto la necesidad de crear centros especializados en la conservación del Patrimonio Histórico-Artístico. Los primeros centros se crearon en Bruselas (Institut royal du Patrimoine artistique) y en Roma (Istituto Centrale del Restauro). Posteriormente se fundaron los centros de México –en el contexto del Instituto Nacional de Antropología e Historia– y de Madrid (Instituto de Conservación y Restauración). A principios de la década de 1960 se organizaron los primeros laboratorios dentro de los Museos (Museo Británico, Museo del Louvre). En España el pionero fue el del Museo del Prado, vinculado en su etapa inicial al Instituto de Conservación y Restauración (ICR e ICROA).

Son muy pocos los museos que cuentan con laboratorios científicos propios, por tanto es inevitable recurrir a laboratorios externos. Hay instituciones oficiales entre cuyas funciones se encuentran las de atender a los museos estatales y formar a técnicos de otros centros dependientes de administraciones autonómicas o municipales, como es el caso del IPCE o de otras instituciones autonómicas de similares características. Cuando no se pueda contar con estas posibilidades se tendrá que recurrir a laboratorios privados. En los museos a veces se precisan exámenes científicos que las instituciones referidas no tienen capacidad de atender en un corto plazo; esto ocurre, por ejemplo, cuando una pieza de la exposición permanente requiere ser analizada para identificar las causas de sus alteraciones o decidir qué productos o procedimientos son los más adecuados para su restauración. El museo debe haber previsto en sus presupuestos estas necesidades para poder encargar los exámenes a empresas privadas que respondan con celeridad. Una buena opción, y de mayor alcance, es integrarse en proyectos nacionales o internacionales con instituciones científicas que disponen de los medios de los que adolecen los museos.

Para conocer los materiales constitutivos de los bienes culturales es preciso realizar análisis y exámenes físico-químicos con objeto de identificar su composición, así como para estudiar y discriminar los materiales originales y añadidos en los componentes de cada objeto. También se identifican los productos de alteración y se ensayan métodos de tratamiento y su comportamiento posterior, a la vez que se obtiene información sobre estado de conservación, técnica de ejecución, capas internas, reutilización de materiales, antiguas restauraciones, huellas de biodeterioro... Todo esto permite que los trabajos de restauración se efectúen con mayores garantías.

5. La conservación curativa y la restauración

Como se ha visto, la revisión del estado de conservación de las colecciones, tanto de los bienes expuestos como de los custodiados en las salas de reserva, pondrá de manifiesto las necesidades de conservación de las mismas y posibilitará establecer prioridades de actuación, por lo que se podrán programar las intervenciones de conservación curativa y de restauración necesarias.

El objetivo de las intervenciones de conservación curativa es frenar el deterioro y evitar o prolongar la necesidad de acometer una restauración. Se encuentran entre este tipo de actuaciones la desinfestación y la desinfección de materiales orgánicos, la preconsolidación, la desalinización, la desacidificación, la hidratación de orgánicos, la deshidratación de materiales arqueológicos húmedos, la estabilización de metales... Estas intervenciones solo deben ser realizadas por conservadores restauradores profesionales.

La restauración de los bienes culturales es la única opción cuando su estado de conservación hace peligrar su integridad. Hoy podemos cuestionarnos el criterio seguido en las restauraciones antiguas de las piezas de los museos, incluso constatar la falta de criterio, sin embargo hemos de ser conscientes de que la historia de la restauración ha pasado por diferentes etapas y debemos tener en cuenta el momento y el contexto en que fueron realizadas, los criterios y las metodologías que se han sucedido desde que se empezó a practicar la restauración en los museos de modo profesional en el siglo XIX. Los primeros restauradores no tuvieron ninguna formación especializada, sino que eran artistas o artesanos que conocían bien sus oficios; en la segunda mitad del siglo XX, en España se crea la primera escuela de restauración, vinculada al Instituto de Conservación y Restauración de Madrid y que fue durante muchas décadas el único centro al que se le reconocía la diplomatura en conservación y restauración, aún en tiempos en que empezaban a impartirse asignaturas de restauración en facultades de Bellas Artes. En la segunda década del siglo XXI esta diplomatura se ha convertido en grado, impartándose en otras escuelas superiores y en las universidades.

En el peor de los casos, gente más o menos osada y supuestamente habilidosa ha causado verdaderos estragos en el patrimonio y aún sigue causándolos como puede verse en las noticias que salen a la luz evidenciando estos actos que se pueden calificar de vandálicos. Afortunadamente, hoy si es muy

raro que este tipo de actuaciones de “aficionados” afecten a las piezas de los museos.

Un restaurador debe conocer la historia de la restauración para actuar con criterios objetivos. Ha habido y aún hay ocasiones en que las restauraciones modernas se han basado en la eliminación sistemática de antiguas intervenciones, algo que realmente solo es necesario en ocasiones, es decir, cuando esas restauraciones antiguas ponen en peligro la conservación de la obra o impiden su correcta legibilidad. Aquellas eliminaciones han supuesto un obstáculo para el conocimiento de esta historia, más cuando no se han documentado, que ha sido lo habitual hasta que se ha normalizado la redacción de informes y memorias de los tratamientos realizados. Una restauración sólo termina cuando se ha completado esta documentación, que debe quedar archivada en cada centro y recogida en los sistemas informáticos de gestión.

La restauración contempla diferentes escalas de intervención y debe atenerse a los criterios internacionalmente reconocidos partiendo de tener el máximo respecto al original: mínima intervención y asegurar la estabilidad física, química y mecánica de las piezas, así como su correcta lectura. Antes de acometer una restauración deben conocerse bien las características del material o materiales que constituyen el objeto a restaurar, su historia y las causas del deterioro. A partir de esto se definirán los criterios a seguir, la metodología de trabajo y los productos que se van usar. Un restaurador con experiencia puede determinar por sí mismo cuál es el tratamiento adecuado, sin embargo hay casos en que no se debe actuar a partir de una decisión unilateral, sino que deben consensuarse las decisiones con los conservadores de colecciones, o en su defecto con los historiadores del arte, los arqueólogos o los antropólogos del museo para determinar qué tratamiento será el correcto.

Son muy escasos los museos que cuentan con un laboratorio o un taller de restauración dotados con la infraestructura y el equipamiento necesarios. También son demasiado escasos los que cuentan con conservadores-restauradores profesionales en sus plantillas. Estas instalaciones suelen resultar caras, sin embargo son rentables; la inversión que se haga en un laboratorio bien equipado varía dependiendo de los espacios, instalaciones y equipos necesarios, aspectos que determina el género de las colecciones de cada museo y el número de restauradores con los que se cuenta. Los museos que no tienen laboratorios, ni restauradores, encargan las actuaciones necesarias a empresas

especializadas, aunque esto se limita en la mayoría de los casos a tratamientos de restauración y no debe quedar ahí, sino que los responsables de los museos tienen que concienciarse de la importancia de la conservación preventiva y de que actuaciones básicas, como mantener limpios los bienes expuestos y sus contenedores, también pueden encargarse a profesionales capacitados, quienes a la vez podrán detectar cualquier alteración en los objetos y en las condiciones en las que se encuentran por dentro las vitrinas y todos los elementos museográficos, así como la posible presencia de insectos u otros agentes de deterioro. Es conveniente programar este tipo de actuaciones preventivas de forma periódica y de acuerdo a los medios disponibles.

Además de conservar correctamente las colecciones hay que estar preparado para responder ante situaciones de emergencia y tener un plan de salvaguarda para afrontar las consecuencias de las catástrofes de origen natural o antrópico. Desastres naturales como terremotos o inundaciones deben contemplarse de acuerdo a la localización de cada museo, por ejemplo los situados en zonas de riesgo sísmico tienen que desarrollar sistemas de prevención que no son necesarios en otros, como deben hacerlo los que estén más expuestos a inundaciones por su ubicación geográfica. Son numerosos los riesgos graves o devastadores de carácter antrópico, algunos derivados de la negligencia, del vandalismo intencionado contra objetos concretos, de las consecuencias de los conflictos armados, tales como destrucciones y expolio de bienes culturales y otros que han ido ampliándose en los últimos tiempos, porque se han sumado sucesos como el aumento del tráfico ilícito o los atroces atentados por motivos políticos o religiosos.

6. Conclusiones

Un buen programa de conservación preventiva evita futuros deterioros, alerta de los riesgos a los que se exponen los objetos y permite tener estrategias y herramientas para combatirlos. Es evidente que numerosos museos aún no cuentan con un PCP, ni con profesionales especializados en conservación y restauración de bienes culturales, sin embargo hay soluciones externas como las que se ha puesto de manifiesto en los párrafos anteriores.

Invertir en prevención no solo es beneficioso para las colecciones, sino que a medio y largo plazo es más rentable que hacerlo en restauración. Si se cuenta con escaso o nulo presupuesto destinado a la conservación hay que

usar los medios que cada museo tenga a su alcance para conseguir una partida destinada a estos trabajos, porque son imprescindibles para mantener en buen estado los bienes culturales que custodian. La integración de los museos en redes favorece las relaciones entre instituciones y permite compartir recursos, además de posibilitar modelos y herramientas de gestión que deben incluir la conservación de las colecciones.

7. Bibliografía

- Ashley-Smith, J., A. Derbyshire y B. Pretzel. 2002. "The Continuing Development of a Practical Lighting Policy for Works of Art on Paper and Other Object Types at the Victoria and Albert Museum". En *ICOM Committee for Conservation 13th Triennial Meeting* (pp. 1-7). London: James & James.
- Dávila, C. 2019. *150 años de conservación y restauración en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.
- Gómez, T., et al. 2014. "Funciones y actuaciones del departamento técnico de conservación en el proyecto de rehabilitación del museo". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 32: 228-247.
- Guichen, G. de. 1995. "La conservation préventive: un changement profond de mentalité". *Cahiers d'étude*, s/n 4-6. http://icom.museum/study_series_pdf/1_ICOM-CC.pdf [consulta: 27 de noviembre de 2020].
- Guichen, G. de. 2009. "Medio siglo de Conservación Preventiva. Entrevista a Gaël de Guichen". *Ge-Conservación*, 0: 35-44. <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/issue/view/1> [consulta: 28 de noviembre de 2020].
- Kingsley, H., D. Pinniger, A. Xavier-Rowe y P. Winsor P. 2001. *Integrated Pest Management for Collections*. London: James & James.
- Maekawa, S. y K. Elert. 2003. *The use of oxygen-free environments in the control of museum insect pest*. Los Ángeles: J. Paul Getty Trust.
- Mallis, A., D. Moreland, y S.A. Hedges (eds.). 2004. *The Mallis Handbook of Pest Control*. Cleveland: Mallis Handbook & Technical Training Company.
- Martínez, J. y L. Santos (eds.). 2015. *El conservador-restaurador de Patrimonio Cultural. La conservación preventiva de la obra de arte*. León: Universidad de León.
- Michalski, S. 1987. "Damage to Museum Objects by Visible Radiation (Light) and Ultraviolet Radiation (UV)". En *Lighting in Museums, Galleries*

- and Historic Houses* (pp. 3-16). London: Museums Association, UKIC, and Group of Designers and Interpreters for Museums.
- Michalski, S. 1993. "Relative Humidity in Museums, Galleries and Archives: Specification and Control". En W. Rose y A. Tenwolde (eds.), *Bugs, Mold and Rot III: Moisture Specification and Control in Buildings* (pp. 51-62). Washington, DC: National Institute of Building Sciences.
- Plenderleith, H. J. 1957. *The conservation of antiquities and works of art: treatment, repair, and restoration*. London: Oxford University Press.
- Plenderleith, H. J. y P. Philippot. 1960. "Climatologie et conservation dans les musées". *Museum International*, 13(4): 201-289.
- Pretzel, B. 2003. "Materials and their interaction with museum objects", *Conservation Journal*, 44 <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-44/materials-and-their-interaction-with-museum-objects/> [consulta: enero de 2021].
- Sánchez, B., O. Vilanova, M.C. Canela y T. Gómez T. 2015. "Calidad del aire interior de las vitrinas en el nuevo Museo Arqueológico Nacional". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 33: 367-381.
- Roy, A. y P. Smith (eds.). 1994. *Preventive conservation, practice, theory and research: preprints of the contributions to the Ottawa Congress*. London: International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.
- Tétreault, J. 2003. *Airborne Pollutants in Museums, Galleries and Archives: Risk Assessment, Control Strategies and Preservation Management*. Ottawa: Canadian Conservation Institute.
- Thickett, D. y L. R. Lee. 2004. *Selection of Materials for the Storage or Display of Museums Objects*. London: The British Museum Press.
- Thomson, G. 1978. *The museum environment*. London: Butterworth-Heinemann.
- Valentin, N. 1993. "Comparative Analysis of Insect Control by Nitrogen, Argon and Carbon Dioxide in Museum, Archive and Herbarium Collections". *International Biodeterioration & Biodegradation*, 32: 263-278.
- Valentin, N. 2007. *Microbial Contamination in Archives and Museums: Health Hazards and Preventive Strategies Using Air Ventilation Systems*. Contribution to the Experts' Roundtable on Sustainable Climate Management Stra-

tegies, held in April 2007, in Tenerife, Spain http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/climate/paper_valentin.pdf [consulta: enero de 2021].

VVAA. 2015. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 33 (monográfico de conservación y restauración) <http://www.man.es/man/estudio/publicaciones/boletin-edicion/volumenes/33-2015.html> [consulta: enero de 2021].

Exposition : vers l'émergence d'un nouveau paradigme ?

Exposición: ¿hacia la emergencia de un nuevo paradigma?

Serge Chaumier

Université d'Artois, responsable du master Expographie Muséographie

Résumé/Resumen

Dans une première partie, l'article présente les paradigmes structurants de la mise en exposition. Les raisons de leur émergence et de leur développement sont rapidement esquissées. Centrée sur les collections, sur les discours ou sur les relations, l'exposition à chaque fois se réinvente. L'article invite ensuite à s'intéresser aux aspects méthodologiques, et notamment aux conditions de la mise en exposition, aux compétences professionnelles nécessaires. Enfin la dernière partie vise à s'interroger sur les défis à relever à l'avenir pour inventer de nouveaux modèles expositifs. Les différentes crises que nous connaissons, des financements et du modèle économique, mais aussi des ruptures sociaux et des enjeux environnementaux, sont autant de dimensions qui imposent de repenser fondamentalement le rôle de la culture dans la société. L'exposition entre ainsi dans un nouveau cycle qu'il convient d'analyser.

En la primera parte, el capítulo presenta los paradigmas estructurantes para la concepción de exposiciones. Las razones de su aparición y desarrollo se esbozan rápidamente. Centrada en las colecciones, en los discursos o en las relaciones, la exposición siempre se reinventa. A continuación, el capítulo invita a prestar atención a los aspectos metodológicos y, en particular, a las condiciones de exposición y a las competencias profesionales necesarias. Finalmente, la última parte pretende plantear los retos que habrá que afrontar en el futuro

para inventar nuevos modelos de exposición. Las distintas crisis que estamos viviendo, en cuanto a la financiación y al modelo económico, pero también los trastornos sociales y los desafíos medioambientales, son dimensiones que nos obligan a replantearnos fundamentalmente el papel de la cultura en la sociedad. La exposición entra así en un nuevo ciclo que conviene analizar.

Exposer, c'est partager, créer un dispositif renouvelé pour que les lieux culturels soient des espaces de débat, de pensée, de parole libre. Ce principe actif de l'exposition nous arrache au formol muséal (Roussel-Gillet, 2020 : 60).

1. Introduction

Nous ne pouvons pas dans le cadre de ce chapitre revenir longuement sur l'histoire de l'exposition (Glicenstein, 2009). Ce n'est pas le but, d'autant que bien des ouvrages existent déjà. Il faut juste rappeler quelques sources qui permettent d'en comprendre le développement et surtout l'extrême hétérogénéité actuelle. Car l'exposition est l'un de ces mots valise, que tout le monde comprend, et qui pourtant recouvre des réalités contrastées. Nous avons tenté ailleurs une typologie des expositions pour en dévoiler les composantes, nourries de multiples variantes (Chaumier, 2012). Et encore, chaque domaine dispose de ses spécificités, l'univers des expositions de science a peu à voir avec l'univers des expositions d'art contemporain par exemple. Il y a de grandes familles qui se décomposent en multiples expressions. Analyse diachronique et synchronique sont nécessaires pour appréhender la chose, car l'exposition a évolué dans le temps et poursuit ses métamorphoses. Quand on dit le mot exposition, des représentations sociales communes surgissent, avec en premier lieu bien souvent l'exposition d'art. Pensons aux expositions réalisées par un collectif d'artistes, par une association dans une maison de quartier, par une entreprise, par une bibliothèque, en extérieur, par une collectivité, en institution muséale, dans les foires d'arts, ou encore aux expositions universelles, autant de formes pour saisir l'extrême diversité qui rend

toute définition et toute méthodologie universelle assez vaines. Sans compter qu'elles répondent toutes à des objectifs, des valeurs et des histoires relativement autonomes. Est-il pour autant impossible de prétendre tenir un discours à son endroit ? Nous ne le pensons pas, car nous pouvons faire ressortir certains traits caractéristiques et certaines évolutions notoires pour comprendre l'exposition aujourd'hui.

Sans être trop long, nous pouvons rappeler que l'exposition commence sans doute avec les dessins rupestres des grottes préhistoriques, assurément avec l'exposition du mort autour duquel la communauté des survivants se réunit pour les derniers hommages. Cela ancre fatalement dans une mémoire et vers une destinée. Les reliques exposées deviennent lieux de pèlerinage, occasion de rituels et de cérémoniels. La légende veut que le premier musée dans la grande bibliothèque d'Alexandrie soit une collection de savants davantage que d'objets, patrimoine immatériel déjà que l'on vient solliciter. La Renaissance invente la collection privée donnée à voir à des cercles proches et initiés (Pomian, 1987), des cabinets d'étude pour les clercs, des chambres des merveilles dans un goût de distinction, avant que le musée véritablement naisse par la volonté d'un espace ouvert au public. Avant que celui-ci soit largement accessible, ce sont les apprentis savants à Oxford, et bientôt les salons qui consacrent la naissance d'un véritable espace public, c'est-à-dire l'émergence de la prise de parole, du débat, de la controverse, bref de la critique. La notion moderne et démocratique en résulte qui place l'exposition très tôt dans un espace d'engagement et d'échanges. On ne saurait pour autant oublier d'autres influences, liées à l'accumulation des richesses et l'essor du règne de la marchandise que l'on expose dans les grands magasins du XIX^e siècle. Le décorum entend flatter et susciter le désir. La science taxinomique a besoin de comparer pour comprendre et enseigner, et ce sont les collections mises en vitrines à l'infini. L'histoire de l'art vise également à construire un ordre, une rationalité, et des approches muséologiques distinctes s'activent. C'est aussi la puissance des nations qui s'exprime par les expositions universelles, puissance économique, sociale, politique, technique, scientifique, artistique, et où le défi culturel répond au feu militaire. Le spectaculaire doit alors l'emporter pour impressionner, voire dominer. C'est aussi une mission de divertissement qui invite les publics planétaires à s'y rendre. Bref, l'exposition ressort de toutes ces filiations qui l'imprègnent dans ses variantes encore aujourd'hui.

2. Paradigmes de l'exposition

Nous distinguons à minima quatre paradigmes sur lesquels l'exposition se déploie. L'exposition d'objets, liée aux nécessités de la science visant à l'organisation du monde par son classement, sa mise en ordre. Concomitant du déploiement du capitalisme qui crée la surabondance en inventant le déchet, le rebut, dont les musées se nourrissent longtemps. Le second paradigme est lié à la revendication d'un discours construit et autonome par lequel l'exposition est générée, et pour lequel les expôts, pour reprendre le terme proposé par André Desvallées, sont ensuite convoqués. L'ère communicationnelle des musées, pour citer Jean Davallon (2000), explique ce tournant. L'affirmation d'un propos précède alors le choix des collections, ce pour quoi le musée est encore souvent mal à l'aise, contrairement à la tradition de ce que l'on nomme désormais les centres d'interprétation. L'objet, et plus encore la collection, sont superfétatoires et ne viennent qu'en second temps dans la démarche expositive. L'exposition prend son autonomie vis-à-vis du musée, pour ressortir du muséal, le propos s'affirme en-deçà des choix de son expression. Le troisième paradigme se développe avec la montée en puissance de ce que l'on nomme l'expérientiel, et donc de la place centrale prise par les publics dans les formes générées. Ceux-ci doivent activer l'exposition pour qu'elle prenne sens et s'accomplisse. La prise de parole est partagée, démocratisée, de même que l'interactivité qui s'en voit renforcée. Forme particulièrement manifeste dans certaines expositions de science ou d'art contemporain (Bourriaud, 2009). Enfin le quatrième paradigme va encore plus loin en convoquant les visiteurs à devenir producteurs de l'exposition, en la co-construisant dans des formes participatives et impliquantes dès sa phase de conception. Si la démarche écomuséale, et plus largement les musées de voisinage, les musées communautaires, ont été précurseurs dès les années 70, c'est avec la matrice conceptuelle de l'internet collaboratif que ces formes sont redevenues centrales. Le public disparaît pour faire place à des contributeurs, voire des collaborateurs. Si l'on voit apparaître ces quatre paradigmes historiquement successivement, ils ne s'excluent pas et demeurent contemporains les uns les autres aujourd'hui.

3. *L'exposition est plus que la somme des ses parties et un régime de communication*

Ainsi résumé, et bien sur on admettra que ce sont de grandes catégories qui peuvent elles-mêmes être subdivisées, et voir se développer des logiques transversales, il est permis néanmoins d'envisager que les méthodologies de projet ne soient pas les mêmes. La place et la nature des objets, ce que l'on nomme les collections, les savoirs, mais aussi les relations de prise de décision, les rapports hiérarchiques, et une épistémologie différente en découlent. Chaque paradigme est une matrice intellectuelle qui génère ses propres logiques. La relation au patrimoine en est essentiellement différente. Si l'exposition d'objets, inscrite dans le premier paradigme entretient une relation forte et relève d'une reconnaissance patrimoniale, puisque c'est *in fine* la collection qui prime et détermine les formes de l'exposition, son importance, son budget, sa reconnaissance, c'est loin d'être aussi évident dans les autres cas. La plupart des conservateurs de musée continue à répéter inlassablement que « sans objet de collection, on ne saurait faire une exposition », et surtout que le musée implique qu'il y ait collection. Cette fausse évidence ne tient ni compte des évolutions du monde de l'exposition, ni même des formes de musée aux collections immatérielles, reproduites, voire qui reposent sur des démarches où l'humain prime sur le matériel. Les musées communautaires d'Amérique Latine par exemple revendiquent que les relations sociales sont plus importantes à préserver, et dans bien des petits musées de territoire en Europe il n'en est pas autrement. Les collections s'avèrent davantage des prétextes ou des instruments de médiation au service d'expositions qui visent autre chose. Le musée d'accumulation d'objets dont la raison première est la collection est intimement lié à une conception capitaliste. Les trésors accumulés sont les raisons d'être de l'institution et de l'exposition.

Pourtant, sauf à nier aux musées et centres de science d'être des musées, on voit bien que des institutions échappent à ce registre. Du reste, beaucoup d'événements proposés désormais par les institutions reposent peu sur des collections, ces dernières sont utilisées comme instruments pour tenir un discours et n'en sont pas la raison d'être. C'est qu'inscrite dans l'un des trois autres paradigmes, l'exposition devient autre chose qu'une exposition de collection, et dans lequel le rapport au patrimoine est autrement plus complexe. L'exposition revendique soudain pleinement ce qu'elle devrait toujours être,

si l'objet ne cachait pas trop souvent cette dimension, à savoir qu'elle est l'expression d'une volonté singulière et unique. L'exposition est acte de création. Pour cela, elle peut faire patrimoine, mais dans son dessein, pas du fait de ses composantes. On peut convenir après coup que telle exposition fait partie du patrimoine, parce qu'elle a été marquante pour l'histoire de l'exposition, davantage que pour ce qu'elle a exposé. Ainsi, la célèbre exposition d'Harald Szeeman, « Quand les attitudes deviennent forme », présentée en 1969 à la Kunsthalle de Berne, ne l'est pas tant pour ce qui est montré (d'où la fureur conservatrice d'un Buren) que parce qu'il y affirme une rupture paradigmatique avec ce qui était admis avant. Par son commissariat d'exposition, Szeeman revendique la position d'un auteur, voir d'un artiste signant une œuvre à part entière. L'œuvre exposition s'affranchit de ses composantes qui n'en sont que des expôts, le propos de l'exposition dépasse et transcende les œuvres réunies. Non seulement il s'autonomise, mais il pré-existe et apporte une dimension qui les transcende. C'est ce qui me fait affirmer que l'exposition est plus que la somme des ses parties. La mise en exposition elle-même, par les inter-relations générées par les expôts, dit quelque chose qui transcende les œuvres. Or ce propos transcendant a toujours lieu, y compris dans les expositions les plus classiques, car les choix d'accrochage sont toujours différents. Donc que l'on accepte ou non la position d'auteur du commissaire, il demeure qu'intrinsèquement, l'exposition est acte de création. Donc elle peut faire patrimoine, mais elle est autre chose qu'une valorisation patrimoniale. L'exposition s'affranchit et dépasse le champ du patrimoine et ressort davantage du spectacle vivant. Comme un metteur en scène qui utiliserait des objets de collection sur son plateau de théâtre pour faire décor, cela ne l'empêcherait pas de faire acte de création à part entière et pas nécessairement d'être au service du patrimoine.

Cette révolution muséologique, bien d'autres l'ont suivie avec leur spécificité. C'est le cas de la muséologie de la rupture de Jacques Hainard (1989), affirmant que l'objet ethnographique n'est la vérité de rien du tout, et que l'exposition est pleinement une création. Lorsque Jean Clair signe des expositions à thèse, fusse avec des œuvres d'art, fait-il autre chose ? Avec ses formes paroxystiques, le commissaire vient signer une œuvre. Plus prosaïquement les expositions de science ou de société, les expositions de points de vue, sont dans une même dynamique, même si une thèse soutenue par un auteur ne s'y exprime pas toujours avec autant de force, c'est malgré tout une œuvre collec-

tive, de collaboration, qui propose à chaque fois un regard singulier et unique. De même que l'on va voir et revoir telle pièce de Molière, parce que la mise en scène et l'interprétation sont différentes à chaque fois, bien que réalisées à partir d'un même texte, on peut voir telle œuvre mobilisée ou tel sujet X fois, mais traitée selon des sensibilités renouvelées. Quand on sait l'importance prise par les expositions temporaires depuis trente ans dans la vie des institutions, on ne peut que demeurer perplexe par cette volonté réitérée d'inclure les musées dans le champ du patrimoine. Sans remonter aux origines du musée, qui le promet à préparer les destinées humaines et être au service de la société future, l'explosion expographique contemporaine devrait rendre circospect sur l'emprise patrimoniale. Le musée n'a rien à gagner à s'enfermer dans le giron du patrimoine, le monde de l'exposition encore moins.

Il est désormais acté que l'exposition est un régime de communication, que les expôts sont des signes et qu'une sémiologie de l'exposition permet de déchiffrer les productions de sens générées par les inter-relations. L'exposition est un langage (Desvallées *et al.*, 2011) et les expôts sont des mots qui permettent de générer du sens. « Le rôle des objets est comparable à celui des mots du langage, ils n'ont de sens qu'en tant que moyens de véhiculer, dans un discours cohérent, telle idée, telle émotion », selon Jean-Pierre Laurent (1985), pionnier qui met en œuvre dès les années 70 au Musée dauphinois de nouvelles formes expographiques. Puisqu'elle est un discours, elle est une interprétation, mais aussi un cadrage, donc d'une certaine mesure toujours une fiction. Martin R. Schärer (2003) avec son exercice de la soupière met également en pratique cette théorie en proposant à partir d'un même objet des lectures sémiologiques différentes au sein d'un parcours d'exposition. Ainsi l'idée qu'une exposition raconte une histoire, ce qui suppose de l'écrire préalablement, et d'étudier comment les visiteurs la vivent et ce qu'ils ont à en dire, a progressivement imprégné les esprits. La muséologie québécoise ayant fortement œuvré à en diffuser la mise en pratique. Si les musées de beaux-arts sont encore loin d'en avoir tous intégré les enseignements, on peut citer de plus en plus d'exemples qui rendent caducs les anciens clivages.

4. La production des expositions

Maintenant que nous avons abordé ses fondements, venons-en à sa production. Nous avons dit plus haut que la méthodologie variait, néanmoins

nous pouvons décrire un processus type. Idéalement, l'exposition est conçue à partir d'un programme muséographique. C'est-à-dire qu'à partir de recherches, de sources scientifiques par exemple, éventuellement de collections existantes, mais aussi d'un récit, d'une légende, d'un fait historique, de données immatérielles, ou encore d'une volonté de communiquer des arguments, voire d'une utopie ou de fictions, il doit être écrit un scénario, mais aussi les conditions de son exercice. C'est cette tâche qui revient à celui ou (plus souvent) celle qu'on nomme en France le ou la muséographe. En principe, ce poste est du côté de la maîtrise d'ouvrage, du commanditaire, qui est supposé savoir ce qu'il veut dire à des publics qu'il aura définis. S'il n'en a pas les compétences, il peut s'adjoindre les services du muséographe en AMO, Assistance à Maîtrise d'Ouvrage. Précisons d'emblée également que le muséographe ne doit pas être confondu avec le scientifique, spécialiste de l'objet traité. Celui-ci est rarement bien placé pour être à la fois un spécialiste des contenus et un bon communicateur pour des publics dont les présupposés sont souvent faibles. C'est ce qui pose problème bien souvent dans les musées, où le conservateur, spécialiste des sujets ou des collections, endosse à la fois le rôle de muséographe. Si ce dernier doit être un spécialiste des publics et de la communication muséale, il n'est en revanche ni spécialiste des sujets traités, ni des collections, et il en est bien ainsi. C'est ce qui garantit sa capacité à se mettre à la place du visiteur et à lui parler une langue adaptée. La faible formation muséographique des conservateurs en France ne vient pas remédier à ce problème récurrent. Le muséographe qui écrit le programme peut passer d'un sujet à l'autre, d'un domaine à l'autre, même si des préférences peuvent s'exercer. D'un sujet scientifique à un sujet d'archéologie, d'un sujet de société à un sujet historique. Il est paradoxal que le métier de muséographe apparaisse pleinement pour la conception d'expositions dans des configurations dépourvues de conservateur.

C'est aussi la raison pour laquelle une certaine confusion subsiste entre le métier de muséographe, qui rappelons-le décrit les contenus (chapitrage, enchaînement, propos, expôts mobilisés : objets, œuvre, iconographie, duplicata, maquette, interactif, audiovisuel, outil numérique, sons, odeurs, etc. Comme le type d'expériences espérées pour les publics...) et le métier appelé désormais de scénographe. Bien des absurdités sont dites à cet endroit et continuent à être professées par des professionnels. Si dans les années 50, les rôles étaient souvent confondus en une seule et même personne qui as-

sumait toutes les tâches, une division des rôles et une apparition de métiers spécifiques se sont imposées depuis et se sont affirmées avec l'essor des expositions temporaires. A la décoration, qui mettait d'abord en valeur les collections, (celui que l'on appelait le tapissier du roi sous Louis XIV), a succédé la scénographie. Ce n'est pas seulement un changement de mot, résultant d'une mode, c'est que celle-ci quand elle est réussie apporte justement une dimension nouvelle. Bien des facteurs expliquent le changement de registres, car l'essor des expositions temporaires est aussi contemporain d'une remise en question des modes de transmission, des méthodes pédagogiques, des objectifs des expositions, et des expériences que doivent y vivre les publics. En visant à ne pas parler qu'au niveau intellectuel, mais aussi sensoriel, corporel, kinesthésique, l'exposition a depuis les années 70 vu se développer des scénographies de plus en plus complexes, dites interactives, expérientielles, immersives, etc. Celles-ci apportent une dimension nouvelle, plus ou moins explicite ou demeurant implicite, mais participant d'un véritable niveau de signification propre, et quand elles sont réussies, on peut même parler d'un méta-discours. De sorte que l'expérience scénographique prend même parfois le pas, non seulement sur les objets, mais sur le discours muséographique lui-même. En tous les cas, il participe pleinement du plaisir que l'on éprouve désormais à visiter une exposition (Sompairac, 2016 : 2020).

Ce qui ressort de la scénographie est de plus en plus complexe, et si le scénographe vient traduire en espace et en forme le programme conçu par le muséographe, et que ces deux métiers sont bien distincts¹, il ressort que tous participent de l'élaboration de la muséographie, d'où les ambiguïtés et confusions parfois entretenues, notamment dans les musées d'art, où le rôle de muséographe, on l'a dit, est plus souvent tenu par un conservateur. Pour être exact, il vaudrait mieux parler de l'équipe de scénographie, qui assume la maîtrise d'œuvre, et qui est composée certes d'un scénographe, mais le plus souvent d'une équipe composite, à géométrie variable selon les projets, leur nature et leur complexité, regroupant aussi un graphiste, un manipulateur, un réalisateur audiovisuel, un concepteur multimédia, un éclairagiste, un acousticien, un économiste, quelquefois des artistes, des illustrateurs, et parfois même un paysagiste... La liste des métiers est non limitée en fonction des im-

¹ On pourra consulter les sites internet des deux associations : l'association Les Muséographes : <https://les-museographes.org>. L'association des scénographes : <http://www.scenographes.fr>. Et XPO, la Fédération des métiers de l'exposition [consultation : septembre 2020].

pératifs du projet. L'exposition étant une œuvre composite, de collaboration. Personne ne peut prétendre en être l'auteur en propre, puisqu'elle ne saurait exister sans la collaboration de tous. Sans oublier les métiers techniques pour la produire et agencer les mobiliers et dispositifs de l'exposition (menuisier, métallier, électricien, peintre, imprimeur, etc.), sous la férule de l'agenceur. Si le scénographe, ou parfois l'architecte, quand il y a lieu, est le coordonnateur de la maîtrise d'œuvre, il faut un chef d'orchestre pour conduire l'ensemble du projet d'exposition, appelé parfois commissaire général, chef de projet, muséographe, selon l'ampleur de l'exposition. Le muséographe lui-même peut s'adjoindre les services de sous-traitants pour compléter son équipe, tel un iconographe, un documentaliste, un chercheur, un chargé d'évaluation... Les processus et chaînes de production sont complexes, dépendant des configurations de l'autorité de tutelle, des financeurs, des dispositions en matière de marché public, d'assurance, etc. On se reportera pour en savoir plus aux guides de conception d'une exposition (Lejort, 2014 ; Beneteau, 2016).

L'enchaînement des rôles et missions des uns et des autres peut varier, il est en principe tenu que le muséographe définisse un pré-programme muséographique avant de lancer une consultation via un appel d'offres pour recruter la maîtrise d'œuvre, du moins dans le cadre des marchés publics. Toutefois, dans les projets privés, les méthodologies peuvent être plus flexibles, et permettre à une équipe composée de muséographe et de scénographe de travailler de concert dès le départ du projet ou presque dans un travail pleinement itératif. Les phases de conception peuvent également trouver des variantes, allant de ce que Marc-Olivier Gonseth a nommé la « phase idée », la « phase image », la « phase objet », pour aller de l'un à l'autre et construire progressivement le contenu expographique (Gonseth, 2005 ; 2011). Enfin on ne saurait oublier ceux qui gravitent autour de l'exposition pour la rendre possible, administrateur, chercheur de financements, personnel juridique, régisseur, restaurateur, médiateur et personnel de l'action culturelle, mais aussi de la communication ou encore des produits dérivés. L'exposition est parfois accompagnée de publications qui convoquent les métiers de l'édition. Sont également convoqués les chargés de l'évaluation et des publics, car si l'exposition est parfois évaluée après coup avec des évaluations dites sommatives, il est plus fécond de rendre possible les évaluations formatives, par exemple pour améliorer les textes ou les manips au cours de la production de l'exposition, voire d'en mieux définir les contenus avec des évaluations préalables (Daignault, 2011).

5. *Les défis des expositions*

Nous n'avons jusque-là pas parlé de la temporalité de l'exposition. Bien que celle-ci puisse varier et qu'aucune exposition ne soit conçue pour l'éternité, Michel Côté (2011) a pour cela proposé les concepts intéressants, d'exposition de référence et d'exposition de déclinaison ; il est plus courant de parler d'exposition permanente (même si c'est un leurre le permanent étant juste non défini pour sa durée) et d'exposition temporaire (dont la durée est a priori initialement estimée). Les problématiques afférentes aux deux registres ne sont sans doute pas les mêmes. Toutefois, nous pouvons esquisser quelques éléments de prospective. De manière surprenante, Daniel Jacobi (2017) faisait l'hypothèse, il y a quelques années, du reflux progressif de l'exposition temporaire au bénéfice d'une revalorisation des espaces permanents et de la programmation culturelle. En plein essor de celle-ci, avec la course aux blockbusters et aux fréquentations toujours plus fortes de la part des grandes institutions, cela avait droit d'étonner. On peut évoquer pourtant au moins trois raisons qui plaident dans ce sens.

Premièrement la crise économique qui rend de plus en plus problématique le modèle des expositions temporaires, notamment celles qui se veulent les plus prestigieuses, et qui sont aussi les plus coûteuses. Les expositions d'art avec leur transport spécialisé, les valeurs d'assurances prohibitives, atteignent des coûts qui deviennent difficiles à assumer pour les organismes publics, sans l'apport d'argent privé. Même la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais en France et les grandes institutions publiques paraissent s'essouffler et ne plus pouvoir suivre le rythme imposé par les initiatives privées, telle que la Fondation Louis Vuitton (LVMH), bien que ces modèles reposent le plus souvent sur une défiscalisation qui détourne de l'argent public. Avec la baisse des subventions publiques, la plupart des institutions ont baissé le nombre d'expositions temporaires annuelles, passant de 3 à 2 ou de 2 à 1. Cette évolution ne pourrait être que passagère s'il y avait raison d'espérer une inversion de tendance, qu'elle soit économique, ou surtout en matière de politiques publiques. Ce n'est pas tant l'argent qui fait défaut que la volonté de lever l'impôt et de le redistribuer à l'heure d'un modèle libéral dominant. Plus fondamentalement, la culture ayant perdu une grande partie de son sens depuis 30 ans, si l'objectif est principalement économique, les opérateurs privés sont considérés comme mieux équipés. Ainsi les nouvelles cités de la

gastronomie (à Lyon ou Dijon) sont-elles emblématiques de ces nouveaux équipements fonctionnant sur le principe des PPP, Partenariat Public-Privé. L'abandon des politiques de solidarité et de péréquation depuis 30 ans, alors que les établissements publics ont pris leur indépendance vis-à-vis de la Réunion des Musées Nationaux, ne plaide pas en faveur d'un essor solidaire des établissements.

La seconde raison tient à la crise sociale. La montée des inégalités sociales de plus en plus criantes alliée à la perte de sens qui fondait les politiques culturelles, de droite et surtout de gauche, depuis les années 80 et qui justifiait des efforts consentis dans le secteur culturel n'est plus de mise. Face aux impératifs sanitaires et sociaux, les collectivités doivent faire des choix qui risquent de se détourner d'autant plus de la culture que celle-ci paraît réservée à une caste privilégiée. La démocratisation culturelle, et même la démocratie culturelle, se sont vidées de leur sens. La culture ayant tout recouvert, on ne saurait dire pourquoi on devrait donner priorité aux formes classiques. Les pratiques culturelles des générations les plus jeunes semblent aller soit aux industries culturelles, soit au contraire à la culture alternative. Les formats institutionnels sont délaissés. Les institutions n'ont pas pris non plus le tournant des droits culturels qui auraient pu revitaliser leur raison d'être. Si certaines institutions sont plus engagées que d'autres en la matière, le médium exposition demeure dans son ensemble relativement classique et peu impacté. Certes les formes participatives se déploient, mais portées davantage par les activités et programmations culturelles que par l'exposition elle-même. Ainsi les sciences participatives et citoyennes que certains muséums mettent en œuvre, les espaces de tiers lieux, ou les lieux de vie et de partage dédiés par certaines institutions, se vivent plutôt aux marges de l'exposition elle-même.

La crise sanitaire liée au Covid-19 en 2020 a poussé un cran plus loin la remise en question des modèles hérités. Les musées, auparavant gratuits ou presque, ont développés des politiques tarifaires de plus en plus élevées attirant une clientèle aisée. La course aux fréquentations touristiques ayant bien souvent remplacé l'action culturelle de proximité, le modèle vient s'échouer devant la désertion soudaine des établissements. L'exposition en ligne est promue comme une panacée pour répondre à l'éventuel re-confinement. Les lieux mesurent leur capacité d'accueil, notamment des groupes, remettent en question l'interactivité développée depuis 30 ans, les expositions de science étant les plus concernées par la mise en place de mesures hygiéniques dont

on cerne mal les limites. Si l'espace public devient à ce point synonyme de danger dans sa fréquentation, le public risque de s'en détourner assurément. L'ère des grandes expositions blockbusters est-elle en voie de disparition, au profit de la redécouverte des formats plus modestes et aussi plus humains ?

Le troisième facteur de remise en question, et qui n'est pas des moindres, tient à la crise environnementale. Inutile d'en décrire ici les impacts et l'importance, c'est sans nul doute le défi majeur qui attend les sociétés, celui non pas d'empêcher les catastrophes, mais de trouver les moyens de les vivre les moins mal possible. L'accompagnement au changement est sans doute le nouveau défi des institutions et l'exposition est un vecteur possible. L'exposition pourrait donc être un moyen de sensibilisation a priori efficace pour rejoindre les populations concernées. Cela suppose toutefois que les institutions en prennent la mesure, s'octroient des libertés de parole et la capacité de dimensions critiques, de transformer une neutralité scientifique derrière laquelle elles s'abritent communément en espace d'engagement. Ceci alors que les expositions demeurent bien souvent subventionnées par des firmes sponsors ou par des pouvoirs publics soucieux de ne pas faire de vagues en soulevant des sujets par nature polémiques. Il est dès lors plus simple de dédier l'exposition à présenter des sujets plus divertissants, ludiques, ou expérientiels. Promouvoir des expositions d'une autre nature, plus engagées et accomplissant un rôle civique, suppose de réformer les institutions elles-mêmes, sans oublier leur gouvernance, leur financement et leurs modes d'organisation hiérarchique du travail. Crise environnementale que l'on n'affrontera pas simplement en proposant des expositions éco-conçues, de la récupération et du recyclage des matériaux ou de l'inclusion sociale. Tout cela est bien, et il serait bon que les institutions s'en préoccupent enfin, mais ce sera loin d'être suffisant désormais.

C'est le principe même des expositions telles qu'on les a connues jusqu'à là qui paraît à questionner. Ainsi le Palais des beaux-arts de Lille s'interroge actuellement sur la pertinence de faire des expositions à fort budget, avec des prêts venant de nombreux pays éloignés, aux assurances exorbitantes, pour un coût CO² évidemment élevé. Une première solution esquissée pour la prise de conscience du public serait d'indiquer le coût CO² de l'exposition, voire de chaque œuvre présentée. Une seconde solution est de renoncer à de tels emprunts, et d'imaginer des événements plus singuliers. Ainsi le cycle *Open Museum*, programme annuel présentant une exposition singulière, propose

depuis plusieurs années à des invités prestigieux d'intervenir de manière décalée dans les expositions permanentes. Le collectif InterDuck, le cuisinier Alain Passard, le dessinateur Zep, le groupe de musique Air, ou encore les séries télévisées, ont permis de proposer des pas de côté. Avec un budget d'un tiers environ d'une exposition habituelle, le lieu s'est démarqué et a attiré qui plus est un public nouveau. Certes, cela suppose de trouver les bonnes formules, correspondant à son histoire et à ses sensibilités. On note toutefois que les interventions dans le permanent se multiplient depuis quelques années dans divers musées. Le plus courant est l'intervention d'artistes contemporains (*Intrus* au Musée des beaux-arts de Québec ou Sophie Calle au Musée de la Chasse et de la Nature...), ou d'approches humoristiques (Plonk et Replonk au musée de la Poste). D'autres choisissent les interventions hors les murs pour explorer de nouvelles approches.

Une question plus sensible réside dans l'évolution de la scénographie. Celle-ci a pris une importance considérable dans les expositions depuis cinquante ans, du fait du dépassement de la muséologie d'objets, et de l'envie de conduire à une expérience totale (les Surréalistes en avaient été précurseurs dans les années 1930). Ce poste budgétaire pèse dans les expositions et surtout devient difficile à conjuguer avec les exigences environnementales. Ainsi des lieux redécouvrent-ils (sans le savoir) les recherches conduites dans les années 50, pour trouver par exemple la vitrine universelle ou la cimaise idéale, réutilisable à chaque exposition. Cette volonté, d'un Jean Gabus par exemple au Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, paraît en contradiction avec la démarche de singularité et de création scénographique évoquée plus haut. D'autres lieux explorent l'idée de réutiliser la scénographie en la customisant, sur deux, voire trois expositions de suite. Soit qu'un scénographe se voit commander de réaliser les trois expositions dans le cadre d'un marché-cadre avec cette exigence, soit que l'on demande dans le cahier des charges au scénographe de récupérer des éléments de la scénographie précédente. Cela pose *in fine* la question du sens de la scénographie. Peut-on encore envisager qu'elle porte dans ce cas un méta-discours, comme évoqué plus haut, et ne risque-t-on pas de revenir peu ou prou à la décoration agréable d'un lieu ? Il est très difficile de renoncer au luxe, luxe des matériaux, luxe des démarches créatives, et de s'enthousiasmer dans ce domaine de la sobriété. Cela suppose de revoir le sens des propositions culturelles comme source pour faire advenir d'abord des relations humaines et du lien social, davantage que pour

le résultat visible des productions. Ce qu'un Hugues de Varine par exemple a toujours défendu. En ce sens, les petits musées de territoire sont bien mieux placés que les grandes institutions. Faut-il encore qu'ils en endossent avec fierté le rôle, sans prétendre imiter des modèles considérés comme prestigieux. Cela suppose aussi que les normes réglementaires (par exemple dans le domaine de la conservation) et que la formation des personnels de musée en prennent acte (Chaumier, 2018).

6. *Investir dans l'humain*

Les réponses recherchées actuellement dans le numérique et les dispositifs *high tech* seront fort probablement à mettre en cause et à délaisser alors que croissent les coûts de maintenance et les incessants renouvellements de matériel au fur et à mesure des changements technologiques. L'épuisement des matériaux dont ces technologies sont faites, les moindres capacités de les intégrer dans l'économie circulaire du fait de leur complexité, ainsi que la dépense énergétique dont elles ont besoin, notamment quand les outils sont connectés, conduira sans doute à l'avenir à une remise en question de ces solutions pour privilégier le *low tech*. Si le monde ne semble pas encore prêt à en accepter le principe, cette réalité pourrait s'imposer assez vite. Il faut espérer un monde où l'on investisse à nouveau dans l'humain, avec des créations d'emplois de médiateurs, plutôt que dans les technologies. Peut-être moins innovant sur le plan technique, le monde des expositions devra pourtant faire preuve d'imagination et de créativité pour renouveler les formes, en demeurant éthiquement éco-responsable. Ce sont dans les relations humaines et dans le renouveau des formes de sociabilité que l'on peut espérer plutôt que dans les médiateurs cyborgs d'expositions ultra connectées.

Si l'on envisage une société de sobriété, seule solution qui semble raisonnablement durable pour envisager un avenir de l'humanité, il faudra bien se résoudre à réduire et à partager le temps de travail dans la société. Dans ce cadre, le monde culturel devient un enjeu majeur, puisqu'il conviendra de proposer des activités intellectuelles et créatives pour ce temps libéré à l'ensemble des concitoyens. L'exposition est donc parmi d'autres une forme que l'on peut espérer d'avenir, mais dans la mesure où elle saura se réinventer pour s'adapter aux exigences de cette nouvelle société. L'institution muséale devant normalement assumer un rôle de référence, il semble naturel que l'ex-

position et les services qui l'environnent mettent en œuvre des comportements exemplaires. C'est maintenant aux institutions et aux professionnels de la culture de s'y préparer et d'anticiper les besoins et les demandes, ce qui exige de l'inventivité, pour ne pas se laisser dépasser et reléguer. C'est sans doute en saisissant cette opportunité que le secteur saura démontrer son utilité, voire sa nécessité et qu'il se rendra désirable.

7. Bibliographie

- Benaiteau, C. et al. 2016. *Concevoir et organiser une exposition. Les métiers, les méthodes*. Paris : éditions Eyrolles.
- Bourriaud, N. 1998. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses du réel.
- Boylan, P. (dir.). 2006. *Comment gérer un musée : manuel pratique* Paris : ICOM/Unesco. <http://unes-doc.unesco.org/images/0014/001478/147854f.pdf> (consultation : mars 2008)
- Chaumier, S. et A. Porcedda (dirs.). 2011. *Musées et développement durable*. Paris : La Documentation française.
- Chaumier, S. 2012. *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*. Paris : La Documentation française.
- Chaumier, S. et I. Roussel-Gillet. 2017. *Pratiques de commissariat d'exposition*. Paris : Ed Complicités / OCIM.
- Chaumier, S. 2018. *Altermuséologie. Manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*. Paris : Hermann.
- Chaumier, S. et J.C. Duclos (dirs.). 2020. *Georges Henri Rivière. Une muséologie humaniste*. Paris : Ed. Complicités / OCIM.
- Confino, F. 2005. *Explosion, François Confino scénographe*, Paris : Éditions Norma.
- Côté, M. (dir.) 2011. *La Fabrique des musées de science et société*. Paris : La Documentation française.
- Daignault, L. 2011. *L'évaluation muséale : Savoirs et savoir-faire*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Davallon, J. 2000. *L'exposition à l'œuvre*. Paris : L'Harmattan.
- Desmoulins, C. 2006. *Scénographies d'architectes : 115 Expositions européennes mises en place par des architectes*. Paris : Le Pavillon de l'Arsenal.

- Desvallées, A., M. Schärer et N. Drouguet. 2011. « Exposition ». Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dirs.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 133-173). Paris : Armand Colin.
- Ezrati, J.J. 2014. *Eclairage d'exposition. Musées et autres espaces*. Paris : Eyrolles.
- Glicenstein, J. 2009. *L'art: une histoire d'expositions*. Paris: Puf.
- Gonseth, M.-O. 2005. « Un atelier expographique. Les expositions du MEN 1981-2004 ». Dans M.-O. Gonseth, J. Hainard et R. Kaehr (dirs.), *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004* (pp. 375-529). Neuchâtel : MEN.
- Gonseth, M.-O. 2011. « Le Jeu du Tandem : relation expographe / scénographe au Musée d'ethnographie de Neuchâtel ». Dans Côté (dir.), *La Fabrique des musées de science et société* (pp. 119-145). Paris : La Documentation française.
- Hainard, J. 1989. *Le salon de l'ethnographie*. Neuchâtel : Musée d'Ethnographie.
- Hugues, P. 2010. *Scénographie d'exposition*. Paris : Eyrolles.
- Jacobi, D. 2016. *Textexpo : produire, éditer et afficher des textes d'exposition*. Dijon : OCIM.
- Jacobi, D. 2017. *Les Musées sont-ils condamnés à séduire ?* Paris : Editions MKF.
- Jeudy, H.P. (dir.). 1995. *Exposer / Exhiber*. Paris : Les éditions de la Villette.
- Laurent, J.-P. 1985. « Le musée, espace du temps ». Dans A. Nicolas (dir.), *La Nouvelle muséologie* (pp. 83-88). Marseille : MNES.
- Lejort, F. (coord.) 2014. *Projet d'exposition. Guide des bonnes pratiques*. http://scenographes.fr/scenographes.fr/documents/guideexpo_nogloss.pdf [consultation : septembre 2020].
- Locker, P. 2011. *Conception d'exposition*. Paris : Pyramid.
- Lord, G. et B. Lord. 2002. *The Manuel of Museum Exhibitions*. Walnut Creek. Calif. Alta Mira Press.
- Mairesse, F. 2011. « Muséographie ». Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dirs.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 321-342). Paris : Armand Colin.
- Mairesse, F. (dir.). 2016. *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris : La Documentation française.
- Pomian, K. 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris : Gallimard.

- Roussel-Gillet, I. 2020. *La Langue de Marie Morel*. Le Petit-Abergement : Ed. Collection des ami(e)s de Marie Morel.
- Schärer, M. R. 2003. *Die Ausstellung – Theorie und Exempel*. München : Müller-Straten.
- Sompairac, A. 2016. *Scénographie d'exposition : Six perspectives critiques*. Genève : MetisPresses.
- Sompairac, A. 2020. *Espaces scénographiques. L'Exposition comme expérience critique et sensible*. Genève : MetisPresses.
- Sophys-Véret, S. et al. 2016. *Expositions et parcours de visite accessibles*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication.
- Szeemann, H. 1996. *Ecrire les expositions*. Bruxelles : La Lettre Volée.
- Tzortzi, K. 2015. *Museum Space. Where Architecture Meets Museology*. Surrey : Ashgate.

Educación patrimonial: clave de futuro para la gestión del patrimonio

Éducation au patrimoine : la clé de l'avenir pour la gestion du patrimoine

Olaia Fontal*, Ursula Luna** y Álex Ibáñez-Etxeberria**

Universidad de Valladolid* / Universidad del País Vasco/Eukal Herriko

Unibertsitatea (UPV/EHU)**

Resumen/Résumé

El concepto de patrimonio ha adquirido una significación multidimensional en las últimas décadas, en un tránsito que partía desde lo objetual o material –un concepto unitario– hasta un enfoque basado en la noción de vínculos entre bienes y personas –donde cobra sentido el plural, patrimonios–. En este proceso, la educación se ha consolidado como elemento clave, siendo el eje de la sensibilización de la ciudadanía hacia *sus patrimonios*. Los proyectos de educación patrimonial deben ofrecer elementos de calidad que permitan alcanzar los objetivos educativos establecidos y que garanticen el éxito en su implementación. Como muestra, se seleccionan siete proyectos de educación patrimonial que incorporan esos criterios de calidad y algunos recursos que pueden ser de interés para museos y otros espacios patrimoniales en el diseño y desarrollo de sus propios programas.

Le concept de patrimoine a acquis une signification multidimensionnelle au cours des dernières décennies, dans une transition qui partait de l'objet ou du matériel – un concept unitaire – vers une approche basée sur la notion de liens entre les biens et les personnes – où le pluriel, les patrimoines, prend tout son sens. Dans ce processus, l'éducation a été consolidée comme un élément clé, axe de la sensibilisation

des citoyens à l'égard de leurs patrimoines. Les projets d'éducation au patrimoine doivent offrir des éléments de qualité qui permettent d'atteindre les objectifs éducatifs fixés et qui garantissent le succès de leur mise en œuvre. À titre d'exemple, sept projets d'éducation au patrimoine intégrant ces critères de qualité ont été sélectionnés ainsi que quelques ressources susceptibles d'intéresser les musées et autres espaces patrimoniaux dans la conception et le développement de leurs propres programmes.

1. *¿Qué es la educación patrimonial?*

1.1. Qué es el patrimonio

El concepto de patrimonio¹ y su definición ha ido evolucionando durante las últimas décadas, partiendo desde un imaginario basado en lo material y objetual, hasta llegar a las nuevas concepciones actuales en las que el punto de vista holístico ha prevalecido (Estepa y Cuenca, 2006). Aunque organismos como la Unesco han trabajado durante décadas en torno a la terminología y sus acepciones, aún existen diferentes formulaciones en cada país sobre el concepto de patrimonio. En España, el *Plan Nacional de Educación y Patrimonio* lo define como “un conjunto de bienes, materiales e inmateriales, portadores de valores culturales explícitamente definidos como tal en la normativa vigente” (Domingo *et al.*, 2013: 12). La selección de estos elementos patrimoniales parte de cada cultura, por lo que constituye también una apropiación simbólica y conforma una identidad tanto individual como colectiva (Fontal, 2003), donde cada individuo toma conciencia de su patrimonio compartido y de su cultura (Navajas y Fernández, 2019) y conduce a la población a reflexionar sobre su propia historia y su medio (Roigé *et al.*, 2019).

Respecto a las distintas acepciones del patrimonio, debemos sumar los enfoques desde los que se comprende y utiliza. Se puede entender el patrimonio como un objeto que debemos conservar y que tiene valor por su dimensión tangible. También puede convertirse en un elemento que nos permite

¹ Para profundizar en esta cuestión se pueden consultar los apartados específicos de esta publicación.

leer la historia, es decir, una huella que posibilita conocer acontecimientos del pasado, o incluso como un patrimonio que contiene parte del contexto en el que se ha creado. Asimismo, el patrimonio puede contener todos los enfoques anteriores, pero sumándole un valor simbólico que va más allá de la pura materialidad. Por consiguiente, también podemos entender el patrimonio desde un punto de vista identitario, en el que la dimensión humana adquiere valor frente al propio objeto. Finalmente, observamos una visión o enfoque del patrimonio como vínculo entre las personas y los patrimonios, ya que “el patrimonio es la relación entre bienes y personas. Esos bienes pueden tener componentes materiales e inmateriales, incluso la mezcla de ambos. Por eso, cuando los bienes son personas, el patrimonio es la relación entre personas y personas, la relación más inmaterial y espiritual que existe” (Fontal, 2013:18).

Tabla 1. Enfoques del patrimonio y valores asociados a ellos

Enfoque patrimonial basado en...	Valores asociados
Objeto	Estético, formal, económico o material
Texto	Histórico y cultural
Contexto	Social
Símbolo	Simbólico, imaginario, mitológico y alegórico
Extensión del sujeto	Identitario
Vínculo	Relacional

Fuente: elaboración propia (adaptado de Fontal, 2020).

1.2. Qué es la educación patrimonial

La educación patrimonial se ha consolidado como uno de los ejes principales de actuación e imprescindibles para conectar los patrimonios y las personas (Fontal e Ibáñez-Etxeberria, 2015). En las últimas dos décadas hemos transitado desde una concepción tradicional centrada en la didáctica hacia otra que aborda los procesos de enseñanza-aprendizaje del patrimonio desde un enfoque disciplinar, que parte del eje de los procesos de patrimonialización (Fontal, 2003). Por tanto, desde la premisa de que la educación se ocupa de las relaciones entre personas y aprendizajes, “el Patrimonio es el contenido de ese aprendizaje y las formas de relación se refieren a la identidad, la propiedad, el cuidado, disfrute, transmisión, etc.” (Domingo *et al.*, 2013: 13). Debemos destacar que la educación patrimonial se refiere a todas

aquellas acciones que se desarrollan en el campo de la educación formal, no formal e informal (Fontal, 2016a). Por tanto, la educación patrimonial abarca los campos no sólo de los niveles educativos obligatorios, sino que se extiende a todos los aspectos de la vida en los que el patrimonio es el eje de conexión con la ciudadanía.

En España, la investigación en educación patrimonial se inicia en el año 2003, erigiéndose como una disciplina científica sobre la que se inician múltiples proyectos de investigación que tienen como base la didáctica del patrimonio y los estudios de museos (Fontal e Ibáñez-Etxeberria, 2017). En esta línea, en los sucesivos años se configuran dos instrumentos para gestionar el patrimonio desde el ámbito educativo. Por un lado, encontramos el *Plan Nacional de Educación y Patrimonio*, aprobado en 2013 y financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Domingo *et al.*, 2013). El plan tiene como objetivos principales definir las bases teóricas de la educación patrimonial, fomentar su investigación, incorporar la educación patrimonial a otros planes estratégicos del ministerio y las Comunidades Autónomas, favorecer su inserción curricular, desarrollar instrumentos de coordinación para diferentes agentes, integrar la didáctica del patrimonio en otros planes de gestión del patrimonio, difundir los programas de educación patrimonial desarrollados en España y fomentar la cooperación con otros programas internacionales. A partir de estos objetivos se establecen tres líneas de actuación: a) la investigación en educación patrimonial e innovación en didáctica del patrimonio, b) la formación de educadores, gestores y otros agentes culturales e investigadores en educación patrimonial y c) la difusión de la educación patrimonial (Domingo *et al.*, 2013).

El segundo instrumento de gestión del patrimonio es el Observatorio de Educación Patrimonial en España (en adelante, OEPE), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2019-106539RB-I00). Este observatorio es resultado de una serie de proyectos de innovación en los que participan 20 investigadores procedentes de diferentes universidades (Fontal, 2016a). Los objetivos del OEPE se dividen en cinco apartados principales (Figura 1): 1º Difundir las líneas de investigación realizadas y en curso en base a la Educación Patrimonial. 2º Publicar una muestra de los programas, proyectos y acciones en Educación Patrimonial inventariados en la Base de datos. 3º Divulgar el estado de la cuestión en torno al tema que nos compete dentro del ámbito nacional. 4º Informar de congresos, jornadas, simposios que se desa-

rollen bajo el marco patrimonial. 5°. Recoger artículos, revistas, libros que se hayan publicado dentro de los parámetros de la educación patrimonial, así como poner en conocimiento las tesis doctorales que se han desarrollado en torno a la educación patrimonial y las tesis que están en curso.

Figura 1. Objetivos del OEPE.



Fuente: adaptado de www.oepe.com [consulta: 5 de junio de 2020].

Asimismo, el trabajo realizado por el equipo del OEPE ha dado como resultado publicaciones científicas en revistas de impacto y varias tesis doctorales (Fontal e Ibáñez-Etxeberria, 2017), además de presentarse en congresos y simposios tanto estatales como internacionales. De este modo, se ha consagrado como uno de los referentes en el estudio del patrimonio cultural y la educación del país, ofreciendo una perspectiva mucho más amplia y detallada sobre la educación patrimonial en España.

1.3. Del conocimiento a la transmisión: sensibilización ante el patrimonio

Ya en la década de los setenta, la Unesco destacaba la necesidad de desarrollar programas de educación e información sobre el patrimonio, siendo este un papel fundamental para la sensibilización de la sociedad. Esto implica que ser sensible a un patrimonio o patrimonios se aprende y se enseña, y, por tanto, la educación será la clave para que en los ciudadanos se produzca un cambio de actitud.

Para definir este proceso de sensibilización, Olaia Fontal (2003) propone una cadena o secuencia dividida en siete fases: conocer, comprender, respetar, valorar, conservar, disfrutar, transmitir. Así, este deberá ser el hilo conductor y marco de referencia de las actividades educativas con el patrimonio como eje (Ibáñez-Etxeberria *et al.*, 2015). Para comenzar, es necesario conocer algo para poder llegar a valorarlo, es decir, para poder reconocer su significado en distintos contextos. En este “conocer” no nos referimos solamente a datos conceptuales, sino a los modos de hacer y las formas de ser ; supone comprender todos los aspectos de su ser, desde un sentido histórico, social, etcétera y, una vez hemos comprendido la razón de ser de ese patrimonio, podemos valorarlo como tal. En muchas ocasiones, los museos locales y los ecomuseos, o las asociaciones locales han sido uno de los puntos de referencia para la salvaguarda de diferentes patrimonios, pues han puesto en valor elementos que antes habían sido obviados y han generado un nuevo interés por su recuperación, salvaguarda y disfrute, implicando a la ciudadanía en ese proceso de comprensión, valoración y difusión.

En esta secuencia de sensibilización, la valorización del patrimonio nos permite dar un paso más en su cuidado y conservación. Es decir, todo aquello que cobra sentido para las personas y a lo que se le otorga un valor, es entendido como merecedor de cuidados por parte de la ciudadanía, las administraciones e instituciones públicas y demás agentes que puedan actuar en este proceso hacia su reconocimiento total. Así, el patrimonio que ha recibido la atención necesaria como elemento de valor, se encuentra en disposición de poder ser cuidado y conservado. En esta fase, las instituciones o administraciones son de gran importancia, puesto que no sólo las voluntades individuales o colectivas son necesarias para poder conservar los patrimonios, sino que el apoyo institucional se concibe como indispensable para poder hacerlo de manera estable. Una vez los bienes patrimoniales son cuidados y conservados, la ciudadanía puede disfrutar de ellos y llegar hasta el último eslabón de la cadena de sensibilización: la transmisión, es decir, dejar el legado no sólo material sino simbólico e identitario a las futuras generaciones. Cabe destacar que esta acción es de gran importancia, por ejemplo, en lo referente al patrimonio inmaterial, donde la difusión y las acciones educativas se convierten en indispensables para su transmisión (Fontal y Gómez-Redondo, 2015).

2. Claves en el diseño de programas de educación patrimonial

El OEPE ha establecido un conjunto de estándares de calidad aplicables a las acciones educativas en patrimonio (Fontal, 2016b). Entre las labores realizadas, la evaluación de los programas de educación patrimonial en España ha supuesto un avance en las investigaciones en este ámbito, permitiendo no solo inventariar las propuestas desarrolladas a nivel estatal, sino conocer realmente cuáles son sus características y claves de éxito.

Tal y como destaca Fontal (2016a), el análisis de programas internacionales realizados por el OEPE ha permitido establecer 13 claves o estándares de calidad en el diseño de programas de educación patrimonial. La principal característica es que los programas tengan una solidez metodológica, que permita avanzar en el ámbito de la teoría sobre la educación patrimonial y partir de una acción reflexionada. Por consiguiente, también deben ofrecer una consistencia y coherencia teórico-empírica firme sobre didáctica del patrimonio y educación patrimonial.

Las propuestas estatales deben coordinarse con otros proyectos a nivel internacional, con ideas innovadoras, ambiciosas y creativas en sus estrategias, metodologías, acciones y dinámicas. Por tanto, deben partir de los patrimonios locales y potenciar aquellos que se enmarcan en comunidades vivas, para llegar a la idea de patrimonio mundial como espacio de macro-patrimonios.

La coordinación entre agentes educativos es otro de los criterios que establecen la calidad de los programas educativos, ya que la colaboración entre organismos e instituciones del ámbito formal y no formal —como colegios, asociaciones culturales, museos o espacios de presentación del patrimonio—, garantizan un trabajo conjunto más rico y ambicioso que los proyectos desarrollados desde un solo agente. Estos mismos colaboradores permiten además diversificar los enfoques procesuales y ampliar los vínculos existentes entre bienes y personas, aumentando los procesos de sensibilización de la ciudadanía. También deben garantizar su continuidad en el tiempo, es decir, deben ser estables temporalmente, para justificar así la inversión tanto económica como humana necesaria para llevar a cabo el programa.

Los proyectos deben ser abordados desde un punto de vista interdisciplinar, superando la barrera de la diferenciación por tipologías, públicos

o disciplinas, y, además, tener capacidad de ser evaluados e investigados. Esto implica que los programas de educación patrimonial deben incorporar la evaluación en su propio diseño, permitiendo repensar, reelaborar y mejorar dichas propuestas. Y que deben tener en cuenta los diversos públicos, considerando las personas con distintas capacidades y adaptando los materiales a todos ellos. Es importante también destacar el aprovechamiento de la potencialidad de las TIC, no sólo como medio sino como vehículo o contenido en sí mismo.

3. Seis ejemplos de buenas prácticas

Existen numerosos proyectos y actividades que pueden ser ejemplo de buenas prácticas en educación patrimonial, tanto a nivel estatal como internacional. Los proyectos, programas, acciones o cualesquiera sean las iniciativas de educación patrimonial, surgen en y desde diversos contextos –centros de educación obligatoria, universidades, equipos de investigación en patrimonio, museos, espacios de presentación del patrimonio o comunidades patrimoniales– y presentan propuestas de todo tipo –talleres, páginas web, material didáctico, acciones grupales en comunidad, etcétera–. Todas ellas son muestra de las claves de éxito establecidas por OEPE –cumpliéndose todos o algunos de los estándares establecidos– y permiten conocer el amplio espectro en el que se mueve la educación patrimonial entendida como un campo de actuación diverso y heterogéneo, pero con un objetivo común: enseñar y aprender con, sobre, del y para el patrimonio.

3.1. Añorgatarrak y Hariak sortzen/ Tejiendo Hilos. Museum Cemento Rezola (Gipuzkoa, España)

El Museum Cemento Rezola se encuentra en el barrio de Añorga, en Donostia-San Sebastián. Desde el año 2002, dos años después de su inauguración, desarrolla proyectos educativos de gran interés, como talleres artísticos, concursos fotográficos sobre patrimonio industrial o congresos (Llorente *et al.*, 2016). El museo es sólo un espacio dedicado a la propia actividad industrial, sino que ofrece una visión de la vida creada en torno a la fábrica, donde las y los trabajadores crearon una comunidad propia.

Entre las propuestas educativas que se han desarrollado, podemos destacar dos proyectos. El primero de ellos es *Añorgatarrak*, creado con el objetivo de recuperar la memoria del barrio. Las actividades enmarcadas en esta iniciativa son una fototeca tanto física como digital, entrevistas realizadas a los pobladores locales, y la publicación de libros y vídeos que recogen todos estos testimonios (Luna, 2017). La participación activa de los habitantes de Añorga en el proceso del proyecto ha permitido la resignificación y valorización de su patrimonio (Luna, 2018) y la evaluación de las actividades llevadas a cabo han permitido rediseñar y mejorar la propuesta año tras año. Además, toda la labor realizada ha quedado plasmada en dos documentales creados en 2012 y 2015 (Llorente *et al.*, 2016).

Partiendo de este primer trabajo realizado en el barrio, en el año 2018 se implementó la propuesta *Hariak Sortzen/Tejiendo Hilos*, un trabajo conjunto entre el museo, habitantes del barrio y alumnado de primaria del colegio de Añorga. En el curso 2018-2018 el alumnado participó en el proyecto mediante la investigación sobre el concepto de la memoria con entrevistas a los habitantes del barrio de Añorga. Como elemento final, diseñaron y llevaron a cabo una exposición en el propio museo² (Museum Cemento Rezola, 2019), implicándose así no solo en el proceso, sino en la socialización de ese patrimonio descubierto de primera mano.

Así, las claves de estos dos proyectos han sido: solidez teórico-metodológica del proyecto; continuidad en el tiempo mediante diversas fases y actividades complementarias al proyecto principal; implicación de estudiantes del colegio del barrio y pobladores locales; proyecto intergeneracional en el que se da una colaboración entre distintos agentes (museo, colegio, pobladores locales, empresa); proyectos contextualizado en comunidades vivas, activas, dando pertenencia del lugar; transmisión/difusión de resultados; realización de investigaciones y evaluaciones de los proyectos educativos.

3.2. Piedra en seco. Asociación Cultural El Cantal-Proyecto Patrimonio (Castellón, España)

El Programa de Extensión Universitaria de la Universitat Jaume I (PEU UJI) tiene como objetivo acercar la realidad social, uniendo así la universidad

² <http://museumcementorezola.org/es/?p=1198> [consulta: 22 de junio de 2020].

y el territorio (Portolés, 2020). Dentro de este programa, PEU, encontramos el proyecto Patrimoni, que ofrece acompañamiento a asociaciones o grupos de municipios del interior de Castellón que estén interesados en desarrollar proyectos de puesta en valor de su patrimonio (Portolés, 2017). Esto ofrece una nueva relación entre dos agentes –la universidad y el territorio– que, a priori, suelen presentar complejas relaciones de colaboración. De este modo, se da voz a las personas de los municipios en los que se encuentran esos patrimonios, dando valor no sólo al elemento patrimonial, sino al hecho de revalorización, sensibilización y, en definitiva, del proceso de patrimonialización que se realizan mediante los proyectos propuestos. Además, debemos destacar la labor de difusión de estos proyectos mediante la revista anual *Memòria viva* publicada por la Universitat Jaume I³.

Una de las propuestas destacables es el programa de conservación y difusión de la piedra en seco –una técnica de construcción declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco. El proyecto se, desarrollada en Altura (Castellón, España), surgiendo de la mano de la Asociación Cultural El Cantal del mismo municipio en el año 2010 (Portolés, 2020). Mediante este proyecto se han realizado diversas intervenciones en la provincia de Castellón en monumentos de piedra en seco, además de realizar trabajos de divulgación y difusión como visitas guiadas, excursiones o rutas, conferencias y debates. Además de la Asociación Cultural El Cantal, es importante destacar que la implicación de la ciudadanía ha sido completada por otros grupos, asociaciones, personas interesadas, empresas locales e instituciones, lo que ha conformado una red consolidada dispuesta a trabajar de manera cooperativa. De este modo, la planificación de actividades, su duración, los objetivos y finalidades y demás decisiones han sido tomadas de manera grupal, en base a la idea de recuperación patrimonial común.

De este modo, estos han sido las claves del proyecto: recuperación de un patrimonio a punto de perderse y divulgación de su práctica; implicación de la ciudadanía como eje de los procesos de identificación y sensibilización; colaboración de distintos agentes (asociación, ciudadanos y universidad, entre otros); realización de labores de investigación y evaluación con una solidez metodológica.

³ Las Publicaciones de Patrimoni están disponibles en <http://patrimoni.peu-uji.es/es/publicaciones> [consulta: 17 de octubre de 2020].

3.3. Centro comunitario *Uj-Ja' Siijo'ob* (Yucatán, México)

El centro comunitario *Uj-Ja' Siijo'ob* es un espacio-territorio de aprendizaje en colectivo dirigido a la comunidad de Canicab, con el objetivo de conservar la cultura maya y fomentar la interacción entre los habitantes de dicha comunidad. El centro se inaugura en el año 2012 y desde su apertura ha ido evolucionando y diversificando los campos de actuación. Este proyecto nace de la idea de un grupo de amigos que decide abrir un espacio que, como objetivo inicial, ofrezca un apoyo extraescolar a los niños de la comunidad, para poder fortalecer sus procesos de aprendizaje fuera de la educación formal y ofrecer además un espacio de convivencia común junto con otros habitantes del municipio. A partir de esta idea el centro comunitario desarrolla un proyecto patrimonial basado en la educación y en la cohesión social de los pobladores locales.

En Canicab, el valor patrimonial existía mucho antes de la apertura del centro comunitario, pero se encontraba dormido. Tras la celebración del Congreso Internacional de Socialización del Patrimonio en el Medio Rural (SOPA) en el año 2017 en Yucatán, los y las canicabenses pudieron ver que su comunidad y lo que en ella pasaba era de interés para personas llegadas de diferentes países. A partir de ese momento, el centro comunitario no sólo se entiende como un espacio de enseñanza extraescolar, sino un lugar de encuentro entre distintas personas que quieren preservar su patrimonio. Así, no es uno sino varios los proyectos que se desarrollan en torno al patrimonio: acciones de recuperación del conocimiento etnobotánico de personas ancianas de Canicab, cursos de lengua maya, formación en gastronomía maya, un proyecto de documental sobre la vida en la comunidad en colaboración con jóvenes canicabenses. En la actualidad, existen varios proyectos en marcha, como un museo móvil en el que se presentan piezas de cultura popular yucateca, charlas sobre haciendas henequeneras de la zona, visitas a sitios arqueológicos maya-prehispánicos y lectura de cuentos infantiles sobre mitos leyendas e historia del pueblo maya.

Las claves de este proyectos han sido: participación de los pobladores locales, no sólo como visitantes sino como guías/desarrolladores de los proyectos; interés internacional, partiendo de micropatrimonios a marcopatrimonios (visitas de investigadores externos, estancias y congreso); reforzamiento de un sentimiento de identidad y valorización de su propio patrimonio en los

habitantes del municipio; impulso económico importante por parte de los voluntarios (cesión de espacios, tiempo y recursos de los impulsores).

3.4. Semana de la Sidra. Caserío Museo Igartubeiti (Gipuzkoa, España)

El Caserío Museo Igartubeiti se inaugura en el año 2001, tras una restauración del propio edificio por parte de la Diputación Foral de Gipuzkoa. El espacio recrea un caserío del siglo XVI, como un espacio patrimonial *in situ*, donde se pueden observar no solo elementos estructurales del propio caserío-lagar, sino piezas que son parte de la colección de bienes patrimoniales de la Diputación Foral de Gipuzkoa. Tras la rehabilitación del caserío, en el año 2007 se abre un nuevo anexo como centro de interpretación, donde la zona de exposición y actividades ofrecerá un nuevo espacio para conocer la historia de los caseríos vascos y la vida relacionada con el mundo rural en el siglo XVI.

Las acciones educativas serán el eje principal del Caserío Museo Igartubeiti, ofreciendo a diferentes públicos actividades como visitas teatralizadas, talleres, conferencias o juegos. Entre ellas, uno de los proyectos más exitosos y conocidos es el de la Semana de la Sidra. Desde el 2002 se realizan demostraciones del prensado de la manzana y producción de sidra en el mismo lagar del caserío, completándose la oferta con visitas teatralizadas en las que personajes del siglo XVI muestran como era su vida en aquella época (Luna, 2017). Para ello, colaboran durante varios años con la Asociación Yartu, perteneciente al propio municipio. Además de las demostraciones en el lagar, cada año variará las actividades complementarias, organizando talleres de cestería y albarcas, catas de sidra previas al embotellado, conferencias y otras actividades. Su éxito ha sido constatado, ya que año tras año se completa el aforo de personas que pueden acudir a ver la demostración del prensado de la sidra.

Podemos destacar las siguientes claves de esta propuesta: demostraciones en vivo de costumbres y oficios artesanales; colaboración entre distintos agentes (pobladores locales, museo, asociación cultural); adaptación de visitas a distintos públicos (no sólo escolares); interdisciplinariedad patrimonial que combina contextos y tipologías de patrimonios distintas; innovación en estrategias de educación patrimonial; continuidad y estabilidad temporal.

3.5. Castillo de Peracense (Aragón, España)

El castillo de Peracense es uno de los monumentos de referencia de la provincia de Teruel, construido en el siglo XIII para la defensa de la frontera entre el Reino de Aragón y Castilla. Las actividades educativas que se desarrollan en él están a cargo de la Asociación Cultural y Deportiva Amigos del Castillo de Peracense, entre las que podemos encontrar propuestas didácticas tan atractivas como un *escape room* por el castillo, visitas teatralizadas, visitas nocturnas en el entorno del castillo, talleres, sesiones gastronómicas o recreaciones medievales.

En el año 2019 se inicia el proyecto “Un castillo de cuento”, compuesto por diferentes actividades en torno al monumento y dirigido a difundir la historia de Aragón y del castillo de Peracense. Entre las acciones desarrolladas, se diseña y publica el comic llamado *Peracense*, con dibujos de Moratha y un guión escrito por el investigador Jesús Franco (Franco *et al.*, 2020). Además, se añade una guía con pautas para la lectura del monumento a través del cómic, que puede ser utilizada por distintos agentes educativos (Franco y Hernández, 2018). Este comic permite trabajar el pensamiento histórico, la educación emocional, la creatividad, e incluso sirve como herramienta para establecer problemáticas sociales y culturales relacionadas con la actualidad y la realidad más cercana a los lectores. Es, a su vez, una manera de conectar con distintos tipos de públicos a los que, *a priori*, la historia medieval les puede parecer compleja y lejana.

Así, destacamos las siguientes claves del proyecto: innovación en estrategias y dinámicas; coordinación entre diferentes agentes; adaptación didáctica de contenidos históricos de manera atractiva; reforzamiento de la identidad peracense; consistencia teórico-empírica del planteamiento; propuesta basada en el vínculo entre bienes y personas.

3.6. San Andrés de Taday (Cañar, Ecuador)

El proyecto “Conocimientos ancestrales, educación, sociedades y culturas” nace en 2016 de la mano de la Universidad Nacional de Educación (UNAE), en Ecuador, en colaboración con el gobierno parroquial de San Andrés de Taday, en Cañar. El objetivo principal es revitalizar los conocimientos y saberes ancestrales, para impulsar la innovación social y producir materiales y acciones educativas con una perspectiva de reconocimiento intercultural

y diálogo de epistemes. Esto ha permitido una serie de reflexiones alrededor de la construcción identitaria, la soberanía alimentaria, la memoria colectiva, el patrimonio culinario, entre otros temas. El fin último del proceso es fortalecer el sentimiento de identidad y revalorización del propio patrimonio y memoria local

El proyecto consta de dos fases: en la primera fase, la propuesta se centró en el diálogo de saberes en el *chakra* y los huertos familiares y escolares. El *chakra* nace desde el conocimiento andino y concibe la práctica del cultivo desde la cosmovisión kichwa, donde la actividad agrícola se alinea y armoniza con los ritmos de la naturaleza. En esta fase se implementaron 25 *chakras* familiares, dos *chakras* en instituciones educativas y un *chakra* pedagógica de la UNAE. A partir de las cuales se han desarrollado talleres, clases experimentales, ceremonias ligadas al calendario vivencial en la *chakana*, conversatorios sobre diálogos de saberes con la Red Nacional de Educación Inicial, etcétera.

En la segunda fase se profundiza el trabajo en los escenarios ya estudiados y amplía el conocimiento y las acciones educativas sobre los saberes, las tradiciones, las costumbres y la memoria de las comunidades. Se montó una obra teatro con la metodología del teatro comunitario, creada por los estudiantes del colegio local a partir de sus experiencias y de lo que ellos identificaron como la identidad de Taday. Esta obra realizó una gira nacional, donde cada obra se cerró con un foro con los espectadores, en las que se hizo la reflexión sobre la memoria y la identidad. También se celebró la “fiesta de la Tadayensidad”, en la que se vivenciaron: juegos populares propios, prácticas ancestrales de salud, leyendas populares de la zona, mitos cosmogónicos cañaris, baile y música tradicionales, preparaciones de las comidas tradicionales que derivaron en una pampamesa comunitaria, como cierre del evento.

Para finalizar, destacamos las siguientes claves del proyecto: participación social, colaboración entre entidades educativas de distintos niveles (universidad, colegio del municipio); coordinación con otros agentes locales (familias, distintas generaciones); fortalecimiento de procesos identitarios y difusión de sus trabajos (gira de teatro, publicaciones, etc.); continuidad y estabilidad temporal del proyecto; propuesta basada en los vínculos personas-patrimonios.

4. Recursos de interés

4.1. Plan Nacional de Educación y Patrimonio

Como hemos mencionado en el apartado 1.2., el *Plan Nacional de Educación y Patrimonio* pretende ser una guía de trabajo en el futuro, que sirva tanto para profesionales como para todos aquellos ciudadanos que tengan interés en la valorización de su patrimonio. Se puede descargar el documento completo en la web del Ministerio⁴, y, además, se ofrece un folleto con la información más relevante resumida en la propia web.

El documento de trabajo comienza ofreciendo información sobre los planes nacionales y su razón de ser, justificando su necesidad y estableciendo tanto el ámbito de actuación como los objetivos principales. Continúa con la definición de distintos conceptos unidos a la educación patrimonial, que sirven como aclaración de terminología que se utiliza tanto en el documento como en el ámbito al que se refiere. Continúa con la definición de aspectos metodológicos, indicando los criterios de actuación pertinentes. Además, se establecen los programas y las líneas de actuación del Plan, así como las acciones de difusión. El documento finaliza con la ejecución y el seguimiento necesario para la coordinación y control del cumplimiento de objetivos, así como la validez de las consiguientes revisiones.

4.2. Plan de Educación Patrimonial de la Comunidad de Madrid

A partir de los presupuestos del *Plan Nacional de Educación y Patrimonio*, la Comunidad de Madrid ha redactado su propio plan⁵, incorporando un nivel de concreción y conceptualización mayor. Así, se establecen siete programas basados en tres objetivos generales: Promover la colaboración con entidades públicas y privadas relacionadas con la gestión del patrimonio cultural, y con los órganos de las administraciones competentes en materia de educación; garantizar la calidad de los contenidos y la innovación en el

⁴ <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/plan-nacional-de-educacion-y-patrimonio/patrimonio-historico-artistico/20704C> [consulta: 17 de octubre de 2020].

⁵ www.comunidad.madrid/sites/default/files/plan_educacion_patrimonial_1.pdf [consulta: 17 de octubre de 2020].

diseño y ejecución de los programas educativos; y fomentar y promover el conocimiento de las actuaciones que en materia de Educación Patrimonial se desarrollan en el ámbito de la Comunidad de Madrid. Dentro de las acciones desarrolladas dentro del marco del Plan, se ha publicado el manual *Cómo educar en patrimonio* (Fontal, 2020), donde distintos expertos en materia de educación patrimonial ofrecen algunas claves para comprender los conceptos clave y poder desarrollar propuestas de calidad en base a las ideas establecidas en el Plan.

4.3. Base OEPE. Observatorio de Educación Patrimonial de España

El Observatorio de Educación Patrimonial de España dispone de una base de datos con acceso para investigadores en su página web⁶. En ella se recogen los programas de educación patrimonial tanto nacionales como internacionales, seleccionados a partir de unos criterios de inclusión y exclusión, e inventariados mediante una ficha que consta de cinco apartados sobre los que se indexa la información: identificación y localización, descripción, datos del diseño educativo, relación con otras fichas y anexo documental.

Esta base de datos es una muestra del trabajo que se está realizando en torno a la educación y el patrimonio y es un claro ejemplo de la necesidad de inventariar, codificar e investigar todas estas actuaciones para ponerlas en valor y poder continuar el trabajo hacia la excelencia. Para acceder a la consulta de la base de datos, es necesario realizar una petición al propio observatorio, aunque algunos de los proyectos inventariados y sus evaluaciones también han sido publicados en distintas revistas académicas (Fontal y Gómez-Reondo, 2015; Gillate *et al.*, 2017).

4.4. Unidad didáctica. Conocer el patrimonio cultural inmaterial

El Ministerio de Cultura y Deporte desarrolla desde el año 2013 un *Plan Nacional de Educación y Patrimonio* donde, además del propio plan, se han incluido algunos recursos de interés para todos aquellos expertos en materia de educación patrimonial. La página web⁷ alberga todos los contenidos

⁶ www.oepe.es [consulta: 17 de octubre de 2020].

⁷ www.culturaydeporte.gob.es [consulta: 17 de octubre de 2020].

relevantes, desde juegos de ordenador, cuadernos didácticos y otros documentos que muestran las investigaciones desarrolladas en torno a este tema.

Entre ellas, podemos destacar las unidades didácticas sobre patrimonio cultural inmaterial, dirigido cuatro etapas educativas. En cada una de las etapas se proponen dos tipos de documentos: el cuaderno del alumno y el del profesor, que pueden descargarse desde la propia web del ministerio. Dirigido al alumnado de educación infantil, los contenidos del cuaderno se centran en el patrimonio individual, sujeto a la subjetividad y desde el que se parte para comprender el concepto de patrimonio en un sentido más amplio. Así, se comienzan a trabajar las tradiciones y costumbres diversas que alberga el país. Para el alumnado de educación primaria se ha diseñado un cuaderno titulado *Los Viajes de Patri*, que ofrece una visión en consonancia con los distintos tipos de patrimonio inmaterial español, además de incluir algunos ejemplos internacionales. En la etapa de secundaria, el cuaderno didáctico se titula *Mundo Inmaterial*, incluyéndose conceptos unidos a la sensibilización y respeto por el patrimonio. Y, por último, el cuaderno de bachillerato, llamado *Esencias*, incluye lecturas para comprender la importancia del patrimonio cultural inmaterial y detectar los riesgos que conlleva su destrucción o abandono.

4.5. Apps y redes sociales en educación patrimonial

El informe *Apps, redes sociales y dispositivos móviles en educación patrimonial*, realizado por encargo del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), muestra una investigación desarrollada en torno a las TIC, el patrimonio y la educación. Permite conocer el uso de las apps o aplicaciones digitales descargables en dispositivos móviles en España, añadiendo también ejemplos de buenas prácticas a nivel internacional. De este modo, se realiza un estudio de las apps y acciones en redes sociales existentes hasta el 2016 –estudio que se ha ido ampliando en posteriores investigaciones– permitiendo conocer el mapa de actuaciones en torno a estas nuevas herramientas digitales. Así, se plantea un decálogo de buenas prácticas y se proponen líneas de actuación futura. Todas las apps analizadas –89 en total– y las acciones en redes sociales pueden conocerse en el documento descargable en la web del Ministerio de Cultura y Deporte (Ibáñez-Etxeberria y Kortabitarte, 2016). Las sucesivas investigaciones sobre apps de educación patrimonial también

pueden ser de ayuda para conocer las nuevas propuestas investigadas y evaluadas (Gillate *et al.*, 2020; Kortabitarte *et al.*, 2017; Luna *et al.*, 2019) y encontramos también ejemplos de su uso en contextos de educación formal (Kortabitarte *et al.*, 2018).

5. Bibliografía

- Domingo, M., Fontal, O. y Ballesteros, P. (2013). *Plan Nacional de Educación y Patrimonio*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. https://sede.educacion.gob.es/publiventa/descarga.action?f_codigo_agc=15106C [consulta: 17 de octubre de 2020].
- Estepa, J. y J.M. Cuenca. 2006. “La mirada de los maestros, profesores y gestores del patrimonio. Investigación sobre concepciones acerca del patrimonio y su didáctica”. En R. Calaf y O. Fontal (eds.), *Miradas al patrimonio* (pp. 51-71). Gijón: Trea.
- Fontal, O. 2003. *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e internet*. Gijón: Trea.
- Fontal, O. 2016a. Educación patrimonial: retrospectiva y prospectivas para la próxima década. *Estudios pedagógicos*, 42(2): 415-436.
- Fontal, O. 2016b. “The Spanish Heritage Education Observatory/El Observatorio de Educación Patrimonial en España”. *Culture and Education/ Cultura y Educación*, 28(1): 254-266. <https://doi.org/10.1080/11356405.2015.1110374>
- Fontal, O. (coord.). 2020. *Cómo Educar en el Patrimonio*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid.
- Fontal, O. y C. Gómez-Redondo. 2015. “Evaluación de Programas Educativos que abordan los procesos de patrimonialización”. *Didáctica de las ciencias experimentales y sociales*, 29: 89-118.
- Fontal, O. y A. Ibáñez-Etxeberria. 2015. “Estrategias e instrumentos para la educación patrimonial en España”. *Educatio siglo XXI: Revista de la Facultad de Educación*, 33(1): 15-32.
- Fontal, O. y A. Ibáñez-Etxeberria. 2017. “La investigación en educación patrimonial. Evolución y estado actual a través del análisis de indicadores de alto impacto”. *Revista de Educación*, 375:184-214.

- Franco Calvo, J. G. y A. Hernández Pardos (coords.). 2019. *Peracense. Pautas didácticas de lectura de un monumento través del cómic*. Acrótera Ediciones.
- Franco Calvo, J. G., A. Hernández Pardos y J. Pelegrín Campo. 2020. “El cómic como recurso didáctico: El castillo de Peracense”. En J. I. Lorenzo Lizalde y J.M. Rodanés Vicente (coords.), *Actas del III Congreso de Arqueología y Patrimonio Aragonés (CAPA), 14 y 15 de noviembre de 2015* (pp. 599-608). Zaragoza: Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias de Aragón.
- Gillate, I., U. Luna, A. Ibáñez-Etxeberria y J. Castrillo. 2020. “Historical Memory in Heritage Education Apps: A Resource for Building Social and Civic Competence”. En E. Delgado-Algarra y J. M. Cuenca-López (eds.), *Handbook of Research on Citizenship and Heritage Education* (pp 285-310). Huelva: IGI-Global.
- Gillate, I., N. Vicent, C. Gómez-Redondo y S. Marín-Cepeda. 2017. “Características y dimensión educativa en apps de educación patrimonial: Análisis a partir del método OEPE”. *Estudios pedagógicos*, 43(4): 115-136.
- Ibáñez-Etxeberria, A., O. Fontal y J.M. Cuenca. 2015. “Actualidad y tendencias en Educación Patrimonial”. *Educatio Siglo XXI*, 33(1): 11-14.
- Ibáñez-Etxeberria, A. y A. Kortabitarte. 2016. *Apps, Redes Sociales y dispositivos móviles en educación patrimonial*. <http://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:4cc8d5a2-3084-409e-a134-b46b62f7126e/apps-y-socialmedia-en-educacionpatrimonial.pdf> [consulta: 17 de octubre de 2020].
- Kortabitarte, A., I. Gillate, U. Luna y A. Ibáñez-Etxeberria. 2018. “Las aplicaciones móviles como recursos de apoyo en el aula de Ciencias Sociales: Estudio exploratorio con el app “Architecture gothique/romane” en Educación Secundaria”. *ENSAYOS. Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 33(1): 65-79.
- Kortabitarte, A., A. Ibáñez-Etxeberria, U. Luna, N. Vicent, I. Gillate, B. Moleiro y J. Kintana. 2017. “Dimensiones para la evaluación de aprendizajes en APPs sobre patrimonio”. *PULSO. Revista de Educación*, 40: 17-33.
- Llorente, A., I. Gillate y A. Ibáñez-Etxeberria. 2016. “El Museum Cemento Rezola. Transformando lo industrial en patrimonial en el proceso de enseñanza-aprendizaje”. En R. Calaf y M. A. Suárez (coords.), *Acción educativa en museos. Su calidad desde la evaluación cualitativa* (pp. 93-106). Gijón: Trea.

- Luna, U. 2017. *Museos y Educación en Gipuzkoa. Una cartografía histórica*. [Tesis doctoral inédita]. Donostia-San Sebastián: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU).
- Luna, U. 2018. “Aprender en el museo. Un recorrido por la historia de los museos de Gipuzkoa”. *Enseñanza de las ciencias sociales*, 17: 37-49.
- Luna, U., A. Ibáñez-Etxeberria y P. Rivero. 2019. “El patrimonio aumentado. 8 apps de Realidad Aumentada para la enseñanza-aprendizaje del patrimonio”. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, 94(33.1): 43-62.
- Marín-Cepeda, S. y O. Fontal. 2020. “La arquitectura del vínculo a través de la web Personas y Patrimonios”. *OBETS. Revista de Ciencias Sociales*, 15(1): 137-158. <https://doi.org/10.14198/>
- Navajas Corral, O. y J. Fernández Fernández. 2019. “La gestión patrimonial desde la responsabilidad social”. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 17(2): 285-298. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2019.17.020>
- Portolés Gorriz, A. 2017. “Un proyecto en red al servicio de las personas. El proyecto Patrimoni – PEU de la Universitat Jaume I”. *Cuadernu: Difusión, investigación y conservación del patrimonio cultural*, 5: 89-105.
- Portolés Górriz, Á. 2019. “Toda piedra hace pared. Ampliando la participación en Costur (Castellón, España)”. En *Kult-Ur. Revista interdisciplinaria sobre la cultura de la ciudad*, 6(12): 269-276.
- Portolés Górriz, A. 2020. “Las personas como protagonistas. Diez claves para lograr la participación ciudadana”. En O. Fontal (coord), *Cómo Educar en el Patrimonio* (pp. 27-43). Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid.
- Roigé, X., C. del Mármol y M. Guil. 2019. “Los usos del patrimonio inmaterial en la promoción del turismo. El caso del Pirineo catalán”. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 17(6): 1113-1126. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2019.17.077>

Publics : comment les penser et les approcher ?

Públicos: ¿cómo pensar en ellos y cómo acercarse a ellos?

Céline Schall* et Jean-Christophe Vilatte**

Avignon Université, Ville d'Esch* / Avignon Université**

Résumé/Resumen

Il est possible de parler du public du patrimoine et du musée de mille manières différentes. Nous proposons, dans cette contribution, d'exposer le champ des possibles en termes de connaissances du public. Pour ce faire, nous explorons ce que signifie le « public du patrimoine et du musée » – une notion qui peut paraître évidente, mais qui ne va pas de soi en réalité. Puis, nous proposons un tour d'horizon des différents types d'études qui portent sur le public des institutions patrimoniales et muséales, pour ensuite exposer leurs apports dans la mise en œuvre d'un projet. Nous soulignons enfin les limites et les difficultés de manipulation de ces connaissances dans le travail quotidien d'une institution, pour esquisser finalement une vision de ce que serait une véritable « culture des publics ».

Se puede hablar del público, del patrimonio y del museo de mil maneras diferentes. En este capítulo pretendemos esbozar el abanico de posibilidades en términos de conocimiento público. Para ello, exploramos qué se entiende por “público del patrimonio y de los museos”, una noción que puede parecer obvia, pero que no es tan evidente en realidad. A continuación, proponemos una perspectiva general de los distintos tipos de estudios relativos al público de las instituciones patrimoniales y los museos, para luego presentar sus aportaciones en la realización de un proyecto. Por último, destacamos los límites y dificultades de la manipulación de este conocimiento en el

trabajo diario de una institución, para finalmente esbozar una visión de lo que sería una verdadera “cultura de los públicos”.

1. Introduction

Les missions dévolues aux institutions patrimoniales et muséales ont d’abord été la collecte, la préservation, la conservation, puis la valorisation et la diffusion. Mais depuis presque un siècle, et particulièrement depuis les années 1970, les missions d’accueil et d’accompagnement du public sont devenues prépondérantes, voire prioritaires. Aujourd’hui, il n’y a pas de production patrimoniale ou muséale sans idée *a priori* du public, même si penser ce dernier ne s’appuie pas forcément sur des études. Il existe ainsi une foisonnante littérature sur le public du patrimoine et du musée, produite à la fois par la recherche en sciences humaines et sociales et par les professionnels ; à la fois à l’échelle des pays et des institutions ; à la fois sur ceux qui fréquentent et qui ne fréquentent pas ces institutions.

À défaut de pouvoir porter un regard exhaustif sur l’ensemble de ce champ foisonnant de connaissances, cette contribution vise à esquisser le champ des possibles qui se présente aux professionnels, en termes de connaissances du public. Nous nous limiterons essentiellement aux exemples d’études françaises, pour une question de format.

Pour ce faire, nous tenterons de définir ce que signifie cette notion de « public du patrimoine et du musée ». Puis, nous synthétiserons les différents types d’études qui portent sur le public de ces institutions, pour ensuite exposer leurs apports dans la mise en œuvre d’un projet patrimonial ou muséal. Nous soulignerons enfin les limites et difficultés de manipulation de ces connaissances qui se posent dans le travail quotidien d’une institution, pour ébaucher, en conclusion, une vision de ce que serait une véritable « culture des publics » au sein des institutions muséales ou patrimoniales.

2. Qu’est-ce que le « public du patrimoine et du musée » ?

Il peut paraître étonnant de s’interroger sur la notion de « public », tellement cette dernière est usitée et fait partie du langage commun et profes-

sionnel. Or, la notion de « public » ne va pas de soi et pose de nombreux problèmes aux sciences humaines et sociales.

2.1. Client, touriste, visiteur, public...

Le terme que l'on convoque pour parler des personnes auxquelles on s'adresse en tant qu'institution (public, visiteur, client, touriste, usager, utilisateur, citoyen, etc.) n'est pas neutre. Chaque terme induit des représentations spécifiques et conduit à des actions particulières : par exemple, le terme d'« usager » renvoie à une question de droit et de service public, celui de « touriste », à une question d'agrément ou de loisir, celui d'« adhérent » à une vision participative ou appartenancielle, le terme de « client » à une vision consumériste. De la même façon, utiliser le terme « public » n'est pas neutre.

En première analyse, le statut de « public » s'acquiert par le franchissement du seuil de l'institution. On évoque donc le terme de « public » pour désigner prioritairement les individus ou groupes qui fréquentent effectivement un lieu de culture et qui constituent ainsi une communauté de sujets (Le Marec, 2001). À l'inverse, les personnes qui ne franchissent pas ce seuil sont qualifiées de « non-public ». Mais le public est aussi potentiellement une cible, c'est-à-dire un ensemble d'individus que l'on vise et que l'on souhaite faire venir. Souvent, la cible et le visiteur « réel » ne se superposent pas complètement (voire pas du tout). La notion de public s'est également élargie peu à peu aux personnes qui, tout en fréquentant peu les sites patrimoniaux ou les musées, se sentent toutefois concernées par ces derniers, voire en suivent de loin les actualités (Le Marec, 2001). Les *followers* d'un site patrimonial ou d'un musée, sur un réseau social, peuvent ainsi être considérés comme un « public », même s'ils ne comptent pas visiter ce dernier. Enfin, on peut aussi se sentir public et revendiquer ce statut sans fréquenter ou suivre l'actualité du musée ou du site, uniquement en se considérant soi-même comme une cible potentielle. On voit ainsi que la notion de « public » (comme celle de « non-public » d'ailleurs) est une notion particulièrement large et plus délicate qu'il n'y paraît *a priori*.

2.2. Le patrimoine et le musée

Quelle que soit l'acception de la notion de public choisie, il n'y a de public que « de » quelque chose autour duquel le public se constitue (Esquenazi,

2010). S'il semble relativement aisé de définir l'objet « musée¹ » et donc son public, il semble plus difficile de préciser l'objet « patrimoine » qui est loin de faire consensus, et dont la notion est aujourd'hui âprement discutée².

Le patrimoine n'est pas seulement un héritage du passé qui se transmettrait de façon linéaire : sa sélection et sa définition se font par des femmes et des hommes du présent. Il s'agit d'un « regard orienté » sur le temps et l'espace qui apporte sa signification à l'objet (Schiele, 2002 ; Davallon, 2006). Le patrimoine est le résultat d'un processus de reconnaissance, d'attribution, de patrimonialisation qui relève d'un acte social et non seulement, d'une transmission. Le public du patrimoine n'est donc pas uniquement produit par la seule rénovation du patrimoine par exemple, mais par l'intérêt social, par la signification que les institutions et les publics lui attribuent. En d'autres termes, le « patrimoine » devient « patrimoine » parce que la société le reconnaît comme « représentant » du monde passé et porteur de valeurs spécifiques (Davallon, 2006).

Par ailleurs, ce regard sur l'objet « patrimoine » est en perpétuelle ouverture, mutation, évolution, crise, conduisant à un incessant redécoupage et à un élargissement des objets patrimoniaux. Sont « patrimoines » des monuments anciens, mais aussi récents (*i.e.* patrimoine industriel), des objets, mais aussi des pratiques, des gestes, des traditions (*i.e.* patrimoine immatériel ou scientifique). Ce brouillage sémantique des frontières du patrimoine pose de fait le problème du discernement de son public qui se définit donc en lien avec la conception que le chercheur ou le professionnel se fait du patrimoine. Ainsi, à titre d'illustration, si certaines études (Hoibian et Mesenge, 2019) excluent de l'univers patrimonial les musées ou les archives, d'autres à l'inverse les incluent-elles (Ministère de la culture, 2020 ; Lombardo et Wolf, 2020). Dans certaines études, les foires à la brocante ou les parcs et jardins, les bibliothèques ou les sons et lumières font parties du patrimoine et pas dans d'autres. Les études sur les publics du patrimoine ne renvoient donc pas toutes au même ensemble de lieux et donc aux mêmes publics, d'où la difficulté de comparer leurs résultats et l'impression d'images très différentes des publics qui sont données par ces études.

¹ Même si la notion de musée fait débat et a évolué, une définition commune des musées est donnée par le Conseil international des musées (ICOM), à laquelle se réfèrent les professionnels et chercheurs.

² Voir à ce sujet les autres parties de cette publication.

Par ailleurs, les publics de chaque type de patrimoine ou de musée peuvent être extrêmement différents. Ainsi, les visiteurs de châteaux diffèrent-ils sociologiquement des visiteurs des archives et les visiteurs de musées d'art contemporain sont-ils (sociologiquement notamment) très différents des visiteurs de musées des sciences et techniques. Il est donc difficile d'approcher ce « public du patrimoine et du musée ».

3. Les différentes approches du public du patrimoine et du musée

Il existe plusieurs approches de ce public, à plusieurs échelles et en fonction de plusieurs éléments qui les constituent. Cette partie vise à apporter au lecteur un bref panorama des types d'études possibles, nourri de quelques exemples concrets de ce que l'on sait aujourd'hui du public du patrimoine et du musée.

3.1. Les études de fréquentation

Les premières études de publics ont notamment porté sur la fréquentation des institutions, dans un souci de gestion de ces dernières, mais aussi de mesure et de valorisation de l'action culturelle des institutions. Aujourd'hui, il n'est plus d'institution patrimoniale ou muséale qui ne tente de décrire sa fréquentation, ne serait-ce que pour justifier ses activités, sa performance ou sa politique culturelle. Au-delà d'enjeux pragmatiques et le plus souvent gestionnaires, si la fréquentation n'est certainement pas le seul critère (ni le meilleur), pour juger de la qualité ou du succès d'une action culturelle, cette approche a produit une somme considérable de données et donc de connaissances sur les publics, leurs tendances, leurs profils, leurs caractéristiques de fréquentation ou leur évolution. L'approche permet également de faire des comparaisons, d'observer des relations entre des facteurs, d'identifier leur poids respectif.

Ces études aboutissent à des résultats relativement proches dans nombre de pays occidentaux. Globalement, le secteur du patrimoine et du musée se porte bien, les taux de fréquentation augmentant régulièrement. Cette augmentation s'explique, en grande partie, par l'accroissement de la population (et parmi elle, de la part des professions intermédiaires et supérieures), par la scolarisation qui progresse, le développement du tourisme, ainsi que par

l'offre patrimoniale et muséale qui se diversifie et s'adapte aux attentes du public. Cette progression a toutefois été stoppée, en France, entre 2015 et 2016, en raison des attentats et en 2020, en raison de la crise sanitaire. En 2019, ce sont toutefois 44,5 millions de visiteurs qui ont fréquenté des monuments et musées nationaux français (Ministère de la culture, 2020).

Cette tendance générale ne doit toutefois pas oblitérer les différences de fréquentation qui existent, d'abord entre patrimoine et musée : quel que soit le pays, la fréquentation du patrimoine est dans l'ensemble supérieure à celle des musées. De même, on n'observe pas forcément le même succès populaire selon le type de patrimoine ou de musée. Ainsi, en France, les lieux patrimoniaux les plus visités sont-ils : les monuments religieux, les châteaux, les fortifications, les palais, les villes ou pays d'art et d'histoire, les zoos et aquariums (Lombardo et Wolf, 2020), alors que dans les musées et expositions temporaires, les quatre thèmes les plus plébiscités en 2019 sont : 1) les beaux-arts ; 2) l'histoire, l'archéologie et la préhistoire ; 3) l'histoire naturelle, les sciences, les techniques et industrie et les musées de société et 4) les civilisations ou écomusées (Lombardo et Wolf, 2020). Enfin, à l'échelle locale, la fréquentation varie fortement d'une institution à l'autre.

3.2. La sociodémographie des publics

Au-delà de ces données sur la fréquentation, on peut aussi tenter de dessiner le portrait du « public du patrimoine et du musée » (tant à l'échelle d'une institution que d'une région ou d'un pays).

Depuis la parution de *L'amour de l'art* (Bourdieu et Darbel, 1966), on considère que la relation aux objets culturels est d'abord déterminée par la structure sociale : l'écart entre classes dominantes et classes dominées constituerait la principale raison des attitudes culturelles des publics. Ainsi, aujourd'hui encore, des données issues de très nombreuses enquêtes montrent que, dans de nombreux pays, le revenu, l'emploi ou la scolarité, mais aussi le genre, les différences de cultures (ethniques, nationales), l'âge ou l'activité (actif/retraité) sont des indicateurs fiables pour décrire et prédire le rapport des individus à la culture et les distinguer les uns des autres. Au cœur de cette approche, se trouve la question de la démocratisation de la culture qui taraude bon nombre de pays.

Les enquêtes nationales permettent de dégager, dans chaque pays, un profil sociodémographique du public du patrimoine et du musée qui a tendance à se ressembler fortement d'un pays à l'autre. En France, il apparaît que ce public est plus féminin que masculin, et plus âgé que jeune. La réponse à l'offre patrimoniale et muséale est plus forte parmi les catégories sociales disposant d'un revenu plus élevé et chez les personnes ayant un haut niveau de scolarité (Lombardo et Wolf, 2020), ce qui laisserait supposer un échec de la politique de démocratisation des pratiques patrimoniales et muséales. Toutefois, l'enquête du Centre de Recherche pour l'Étude et l'Observation des Conditions de Vie (Crédoc) montre qu'une amorce de décloisonnement social, dès 2014, se poursuit pour les employés, les titulaires du Baccalauréat et les travailleurs indépendants (Hoibian et Mesenge, 2019). D'un autre côté, Lombardo et Wolf (2020) montrent une « baisse historique de l'univers de la culture patrimoniale ». Comme pour le petit écran, c'est un univers en forte déprise, destiné probablement à disparaître dans les prochaines décennies. Cette décroissance s'explique par la combinaison de deux facteurs : d'une part, cet univers domine aux âges les plus jeunes mais a tendance à s'estomper avec les années, au profit d'autres univers culturels et d'autre part, la culture patrimoniale devient plus rare au sein des générations actuelles.

De nombreuses critiques ont été émises quant à la pertinence de ces approches et à leurs usages : les théories convoquées pour expliquer les pratiques sont souvent très générales, les catégories démographiques utilisées sont jugées trop rudimentaires, leur caractère catégoriel « inclusif » et « exclusif » réduit l'ampleur et la diversité de la vie culturelle des groupes sociaux. En outre, les pratiques culturelles sont en fait instables et variables dans le temps (Eidelman et Roustan, 2007). Il est à noter que, malgré diverses critiques, les critères sociodémographiques restent aujourd'hui encore fortement convoqués dans de très nombreuses études de public, car ils garderaient leur pertinence (bien que relative) pour comprendre l'hétérogénéité des publics.

Cette approche sociodémographique a d'ailleurs fortement contribué à l'idée communément admise aujourd'hui que « le public » (au singulier) relève d'un mythe ou d'une naïveté du sens commun : il n'y a pas « un » public mais « des » publics (Fleury, 2016). Identifier des publics consiste alors à segmenter ou stratifier le public, à partir d'un ensemble de caractéristiques qui vont permettre de constituer des groupes aussi différents que possible les

uns des autres, mais au sein desquels les individus sont entre eux aussi semblables que possible. Pour les définir, on utilise différents descripteurs (certains sociologiques, d'autres psychologiques) ayant une valeur explicative, voire prédictive de la variété des rapports des individus au patrimoine ou au musée. Le terme « public » est donc aujourd'hui accompagné de la distinction entre des catégories de publics : jeune, scolaire, actif, étudiant, porteur de handicap, précaire, défavorisé, assidu ou occasionnel, etc.

3.3. Une démarche qualitative ou compréhensive

En cherchant à dépasser les limites et les biais de l'approche par la fréquentation et par la sociodémographie, tout un ensemble actuel de recherches, d'approche plutôt qualitative, a considérablement élargi et déconstruit la notion de « public » en portant sur nombre de ses aspects : intentions de visite, attentes, valeurs, représentations, vécu, expérience, goûts, évolution des pratiques au cours de la vie, articulation des pratiques de visite (avant, pendant et après) avec d'autres pratiques, etc. L'enjeu de ces recherches est davantage d'appréhender l'installation d'une pratique culturelle que de la mesurer, de comprendre les caractéristiques de ceux qui fréquentent les institutions culturelles comme de ceux qui ne les fréquentent pas ou qui sont en devenir. Pour un certain nombre de ces recherches, il ne s'agit pas d'abandonner pour autant l'approche sociodémographique, mais au contraire de l'élargir, de dessiner un modèle plus riche et plus complexe. D'un point de vue méthodologique, à la différence des études de publics à partir de la fréquentation et des critères sociodémographiques, ces approches délaissent les grandes enquêtes et la perspective statistique pour privilégier les discours, les entretiens ou les observations.

Parmi ce courant, certaines études portent sur les constructions collectives des pratiques et des goûts qui varient fortement en fonction des modes de sociabilité et de socialisation. Des chercheurs se sont ainsi intéressés aux socialisations primaires que sont la famille et l'école. La famille est en effet le premier lieu de socialisation culturelle. À travers leurs comportements et leurs conceptions parentales, les parents façonnent le devenir culturel de l'enfant (Berthomier et Octobre 2019). L'école contribue également à travers ses enseignements et son partenariat avec la culture au développement artistique et culturel des jeunes. Le musée est ainsi l'institution culturelle qui bénéficie

le plus des efforts de sensibilisation scolaire (75% des 6-14 ans l'ont fréquenté dans le cadre scolaire, contre 60% pour les châteaux et moins de 30% pour les bibliothèques). L'école apparaît comme le premier accompagnant de la fréquentation pour certains jeunes (Octobre, 2008). Ce courant s'intéresse également aux socialisations secondaires qui fonctionnent comme une aptitude à inventer de nouvelles pratiques à partir d'expériences de vie et des sociabilités suscitées par les environnements relationnels (conjoint, groupes d'amis, collègues, etc.). En effet, c'est au contact des autres que s'opère une partie des découvertes culturelles et que se consolident certaines pratiques de loisir.

D'autres travaux portent sur les raisons, intentions, motivations ou attentes, degré d'assiduité, domaines de curiosité, représentations préalables, familiarité ou degré d'expertise que les individus ont avec les objets culturels et leurs institutions. Connaître les raisons pour lesquelles on visite des lieux patrimoniaux et muséaux, et les expériences liées à la culture, concourt à l'explication de l'installation ou non de la pratique culturelle, contribue à la possibilité de saisir ce qui permet de passer d'une expérience unique à une expérience cumulée, puis à une pratique de longue durée. Par ailleurs, on découvre aussi que le rapport au patrimoine ou au musée relève, certes de dimensions cognitives ou intellectuelles, mais également de dimensions affectives et émotionnelles.

3.4. Les publics produits par le numérique

Aujourd'hui, les connaissances produites grâce aux technologies et aux données numériques paraissent inédites à plus d'un titre (Vilatte et Schall, 2021). Les promesses et les potentialités du numérique en termes de connaissances des publics laisseraient à penser que le dialogue entre les institutions patrimoniales ou muséales et leurs publics devient « enfin » possible. En effet, le numérique rendrait plus intelligible la connaissance des publics, en mettant en relation des éléments singuliers qui caractérisent le visiteur ou le non-visiteur, pour produire de la connaissance et prédire des événements ou des comportements. Pour les musées et sites patrimoniaux, la connaissance globale des publics, de leurs pratiques, de leurs pensées, et le tout, en temps réel permettrait 1) de mieux connaître les visiteurs, leurs pratiques et usages, ainsi que leurs évolutions pour, 2) adapter au mieux l'expérience à leurs attentes (ce qui contribue à la personnalisation de la visite). Ces données seraient en outre plus faciles à recueillir : elles sont produites et mises en rela-

tion « automatiquement ». La massification des données semblerait donc permettre une approche beaucoup plus globale de ce qu'est le visiteur de musée ou de site. Toutefois, le foisonnement de données obtenues par le numérique rend parfois l'interprétation des résultats difficile (nous y reviendrons).

4. Les apports de la question des publics des patrimoines et des musées dans la mise en œuvre d'un projet

Les connaissances produites par les études de publics recèlent de nombreux enjeux pratiques, théoriques, symboliques, philosophiques et politiques, aussi bien pour les institutions que pour les professionnels ou les individus qui les fréquentent (voir par exemple Eidelman, Gottesdiener et Le Marec, 2013 ; Daignault et Schiele, 2014).

4.1. Pour les institutions

Le public s'avère être le point de convergence d'intérêts multiples : reconnaissance sociale de la raison d'être d'une institution, justification de sa politique culturelle, légitimation des investissements, positionnement sur le marché concurrentiel de la culture et du tourisme, élément d'élaboration d'une image, point d'ancrage de la communication, choix de gestion, d'organisation, de conception des actions, fédération des équipes, etc. Le succès public a ainsi une fonction d'autojustification pour l'institution, il est le signe incontestable de la réussite d'une politique.

Dans le contexte actuel d'autonomisation des institutions, les études sont devenues des outils de gestion stratégique. Par exemple, les grandes études nationales qui dessinent un portrait des publics du patrimoine et des musées mettent en évidence de grands changements de société (l'importance croissante du numérique dans les pratiques culturelles, le vieillissement des publics, des attentes de plus en plus variées, etc.). Les institutions peuvent ainsi mieux comprendre la culture des individus qui les fréquentent et anticiper des actions (allant dans le sens ou non de leurs attentes). Par ailleurs, savoir qui sont les publics qui ne viennent pas au sein d'une institution, c'est se donner les moyens de comprendre pourquoi et potentiellement, d'agir sur eux, en mettant en place des actions spécifiques. La fréquentation n'est plus alors une simple donnée d'étalonnage, mais elle devient un instrument de pi-

lotage pour analyser, prévoir et élaborer des scénarios prospectifs. Connaître son public, c'est donc en faire un moteur de l'évolution de l'institution (Le Marec, 2007). C'est l'occasion d'identifier les points à améliorer au sein de l'établissement, d'établir des priorités et d'intégrer les conclusions des études dans le Projet Scientifique et Culturel de l'établissement. Certains centreront leurs actions sur le type de public le plus présent et d'autres au contraire diversifieront leurs actions pour attirer un public nouveau non encore venu ou en devenir.

4.2. Pour les professionnels

Les études de publics permettent aux professionnels des patrimoines ou des musées de penser leurs pratiques et leurs actions en créant des représentations du public, ou plus exactement en les modifiant, en apportant un nouveau regard et en mettant en cause des stéréotypes (Le Marec, 2007). Elles permettent aux professionnels de prendre conscience que ceux qui fréquentent leur établissement sont porteurs d'un point de vue et qu'ils sont une entité à connaître (Triquet et Davallon, 1993).

C'est ainsi que des études de publics montrent que les expositions ou sites, qui sont censés rendre accessibles des objets et des savoirs à des individus, manquent parfois leur objectif. Si les publics qui fréquentent les patrimoines et les musées sont pour 33% d'entre eux « très satisfaits » de leurs apports culturels, et à 29% de leurs services et de leur confort, ils ne sont plus, par contre, que 19% en ce qui concerne les dispositifs de médiation (Eidelman, Jonchery et Zizi, 2012). Les aides à la visite et à l'interprétation sont loin de faire l'unanimité, qu'il s'agisse des visites guidées ou de la présence des nouveaux médias (un visiteur sur cinq estime, par exemple, que le nombre de ces derniers est insuffisant et qu'ils sont peu commodes). Autre exemple : s'il est communément admis que les publics ne lisent pas les textes qu'on leur propose, certaines études infirment une telle représentation et aboutissent sur des conseils pratiques pour qu'ils soient lus. Savoir ce que comprennent ou non les publics, pourquoi ils comprennent ou non, aiment ou non, c'est se donner les moyens d'agir.

Une représentation du public est donc nécessaire pour concevoir les expositions, et autres projets, pour adapter les espaces, l'accueil, l'assistance humaine ou documentaire, et l'action culturelle aux différents types de

publics et à leurs besoins. La connaissance des futurs publics ou des publics potentiels est une condition nécessaire, sans être toutefois suffisante ; il faut arriver à l'intégrer dans la conception et la production même de l'action culturelle. C'est ainsi que, si les études de public peuvent intervenir *a priori* (dans un objectif d'aide à la décision), elles peuvent aussi être réalisées *a posteriori* (pour évaluer les résultats de l'action mise en œuvre).

Les études de publics permettent également de questionner les promesses qui accompagnent certains dispositifs de médiation. Ainsi, le développement croissant du numérique s'accompagne souvent de croyances en des effets attendus. Par exemple, de nombreuses promesses entourent l'usage de Facebook ou d'autres réseaux sociaux par les musées et les sites (co-construction des savoirs, convivialité, médiation participative, etc.). Une étude sur les propos engendrés par les publics de pages Facebook de musées montre qu'il y a peu d'échanges, d'interactions ou de partages entre les followers. Si le registre cognitif est peu utilisé, les pages apparaissent toutefois comme des espaces qui donnent une place au sensible et aux émotions (Schall et Vilatte, 2016). Ce qu'on attend de ces dispositifs peut donc être précisé par l'étude des publics et de leurs interactions avec ces derniers.

Enfin, les études de publics permettent aux différents acteurs (scientifiques, concepteurs, designers, scénographes, médiateurs, etc.) de s'en saisir stratégiquement et de définir, voire redéfinir, les missions et les pouvoirs de chacun à l'intérieur de l'institution. Elles deviennent un élément de négociation pour chacune des parties en vue de la réalisation d'actions collectives (Triquet et Davallon, 1993).

4.3. Pour les publics

Pour finir, les études de publics offrent aux personnes la possibilité de s'exprimer, de donner leur point de vue, leur avis, d'être écoutées. Permettre au public de dire quelque chose en termes d'attentes et de satisfaction, ou en termes de production de significations, c'est déléguer à ce public une part de la responsabilité dans la construction culturelle. D'ailleurs, les personnes qui fréquentent les patrimoines ou les musées acceptent assez facilement de participer aux études de publics, s'intéressent à la démarche. C'est l'occasion pour ces personnes d'être dans une démarche contributive et participative.

5. Les limites de l'approche des publics

Les études de publics des patrimoines et des musées recèlent ainsi de nombreux enjeux. Mais elles portent évidemment des limites, dont il faut être conscient.

5.1. Des éléments de réflexion toujours incomplets

D'abord, elles créent de la connaissance, mais à elles seules, n'ont pas d'effet direct sur la politique de l'établissement, sur la notoriété ou sur la manière de communiquer avec les publics. Elles ne sont qu'un élément (potentiellement fondateur) de réflexion (et éventuellement d'action) de l'établissement.

Ensuite, les études ne sont que des instantanés, des regards particuliers posés par un observateur, une certaine façon de reconstituer le public. L'approche par un ou quelques indicateurs est donc une simplification qui met en avant tel ou tel aspect du public. Selon le ou les indicateurs choisis, la perception et la compréhension du public ne seront pas les mêmes. Pour une même institution patrimoniale, différentes études de public peuvent donc donner à voir différemment le public qui la fréquente selon les critères choisis. Il est logique de ne pas retrouver les mêmes critères de classification lorsqu'on étudie l'usage d'un outil de médiation, les sociabilités ou le parcours individuel dans une exposition. Il est évidemment illusoire, voire impossible, de prendre en compte toutes les caractéristiques des personnes dans leur rapport aux patrimoines ou aux musées.

D'où, si un professionnel tente de s'approprier la littérature produite sur les publics des patrimoines ou des musées, il ne pourra que constater sa grande hétérogénéité, voire une certaine cacophonie des propos. Le côté épars et partiel des savoirs vient de ce que les objets, les paradigmes ou les enjeux, varient fortement d'une étude à l'autre, ainsi que les indicateurs ou modalités pour caractériser les personnes, les terrains et les populations retenues. Par ailleurs, les résultats obtenus ne reposent pas sur les mêmes types d'analyse d'une étude à l'autre, rendant ainsi toute généralisation et comparaison délicates. Très vite, l'image que l'on peut se faire des publics des patrimoines et des musées à partir des connaissances produites peut sembler trouble, partielle et réductrice.

5.2. « Les publics », une figure instable

Comme on l'a vu précédemment, si la notion de public se présente comme une évidence première (Fleury, 2016), elle est fortement marquée dans la littérature par des hésitations et des difficultés à la définir et à la circonscrire. Une difficulté à identifier le public vient également de ce qu'il n'est pas toujours facile de le situer dans l'espace et dans le temps (Esquenazi, 2010). Le rassemblement que forme le public est souvent malaisé à prévoir et à définir. Le monde du public est celui de la recomposition et de la décomposition permanentes, de l'éphémère, que l'individualisme moderne a contribué à rendre encore plus précaire. Il reste énigmatique, difficilement localisable.

Il semble d'ailleurs de plus en plus difficile d'identifier des régularités dans les caractéristiques des membres constituant un public donné. S'il existe quelques cohortes assidues d'individus qui se fixent sur des objets patrimoniaux ou muséaux, les publics sont souvent composés, à l'image d'électrons, d'individus en mouvement permanent. Toute anticipation sur la formation des publics peut donc se révéler inexacte, aucune manifestation patrimoniale ou muséale n'étant assurée de « rencontrer son public », ce dernier pouvant être imprévisible.

Les risques paraissent également grands quand il s'agit de dresser le portrait d'un public particulier car l'hétérogénéité des réactions et des identités des membres qui le composent semble être le trait dominant de nombreux publics. Pour ne pas être déformante, une description du public doit rendre compte de sa multiplicité. Ainsi le visiteur « moyen » n'existe pas. Il n'y a pas d'archétype de la famille en visite, de même qu'il serait inopérant de ne s'attacher qu'au comportement dominant.

5.3. L'impression de connaître le public

Les études de publics se sont multipliées et ont toutefois accru le sentiment de compétence des professionnels des musées sur la question des publics. Le Marec (2005) décrit alors le risque d'une posture de « naïveté savante » au sein des institutions qui consisterait à penser qu'on connaît son public, parce qu'on dispose de quelques chiffres ou informations à son propos. Cette posture peut s'aggraver avec l'usage du numérique : on accumule des données extrêmement variées et précises sur les publics sans pouvoir véritablement les

utiliser pour réfléchir (Vilatte et Schall, 2021). Par ailleurs, certains établissements se serviraient de ces enquêtes pour justifier un intérêt pour le public, qui en réalité ne serait pas présent. Il existerait ainsi un décalage entre les savoirs produits par les études de publics et ce que les professionnels en retirent et exploitent dans leur gestion (Le Marec, 2007).

5.4. Une approche chiffrée forcément réductrice

La pression qui pèse sur les musées et sites et qui vise à augmenter la fréquentation accompagne une idéologie dominante qui rapproche le champ patrimonial et muséal d'un marché et favorise également la circulation de représentations récurrentes des publics qui freinent leur connaissance réelle. Du côté des musées et sites (petits ou grands), si le désir de transmettre, de servir la société et le citoyen est bien présent, les outils conceptuels dont ils disposent pour le faire ne permettent pas toujours de l'approcher dans sa complexité. L'approche de la fréquentation est d'ailleurs souvent dénoncée car elle contribue à l'emprise grandissante du monde économique sur la culture et ces chiffres peuvent apparaître comme une mesure de l'efficacité des institutions culturelles. La tendance à la segmentation (à identifier des publics) peut aussi conduire à oublier certains publics. En outre, une évaluation uniquement quantitative du savoir relève d'une dérive du culte de la performance, dans lequel la culture serait uniquement motivée par une logique de rentabilité. Abuser de ces chiffres ne peut conduire qu'à des distorsions et dérives dangereuses pour l'existence même des lieux d'art et de culture.

Il faudrait également distinguer plusieurs acteurs des études de publics, dont les méthodes peuvent varier du tout au tout. Parmi ces acteurs, certains étudient les publics avec les mêmes approches et outils que les « clients » de secteurs purement économiques, sans tenir compte de ce qui en fait sa spécificité. Or, on ne devient pas client ou consommateur d'une marque ou d'un produit comme on devient public d'un musée. La multiplication des études dans les établissements muséaux et patrimoniaux s'est accompagnée d'une forme de routinisation des méthodes et des questionnements (Donnat et Octobre, 2001). Si la routinisation peut être signe de la maturité des outils, elle est également, parfois, celui d'une absence de réflexion préalable sur les attendus des études, qui aboutit à une duplication de formules standards plus qu'à une recherche « réelle » des publics.

6. *Conclusions*

La démarche qui consiste à connaître ses publics apparaît comme de plus en plus généralisée, évidente, et également simplifiée avec les outils numériques : on obtient facilement des statistiques, par un simple traçage ou un repérage du téléphone des visiteurs. Pourtant, que faire de ces chiffres ? Comment les expliquer ? Et puis surtout, comment les utiliser pour penser et agir ? Cette facilité n'est qu'apparente, une véritable démarche de connaissance est complexe, repose toujours sur des théories (il n'existe pas de données objectives) et implique un travail d'analyse parfois délicat. Cette démarche est néanmoins toujours captivante.

S'engager dans une véritable démarche de connaissance des publics suppose de rester conscient des apports et des limites de cette dernière : une meilleure connaissance des publics ne va pas régler l'ensemble des problèmes rencontrés par une institution. Par contre, elle peut être déterminante pour élaborer une démarche de réflexion et d'action. La recherche sur les publics est intéressante surtout en termes de capitalisation d'expériences. Lorsqu'elle est répétée, elle permet de créer une couche d'observations qui vient conforter ou adapter les pratiques et renforcer la vigilance que l'on peut apporter à certains aspects de la politique de l'établissement ou de la réalisation des expositions et des médiations.

Pour offrir aux responsables des musées et sites un cadre de pensée adapté à leur action, il serait important de diversifier les approches de ces publics en envisageant, à côté de la fréquentation et de la démarche sociodémographique, l'approche psychologique des publics ou l'approche de l'interaction (avec le parcours, les dispositifs de médiation, l'environnement physique) pour mieux comprendre leur fonctionnement. Ces études répétées et ces compétences intégrées permettraient de développer une « culture d'études » et une « culture des publics » qui nous semblent absolument essentielles au sein d'une institution qui s'adresse à des publics. Il s'agit alors tout autant de se documenter sur les dernières découvertes et les tendances des publics que de mener soi-même des études en fonction des besoins. La vision que l'on a des publics change alors au gré des évolutions de la société et de l'institution. Cette culture des publics permet alors de rester toujours en alerte, attentif au fait que l'image qu'on a du public (public imagé ou inventé) est peut-être en décalage avec la réalité (public constaté).

7. Bibliographie

- Berthomier, N. et S. Octobre. 2019. « Primo-socialisation culturelle par les climats familiaux des enfants de la cohorte Elfe ». *Culture études*, 2(2) : 1-32.
- Bourdieu, P. et P. Darbel. 1966. *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris : Les éditions de Minuit.
- Daignault, L. et B. Schiele. 2014. *Les Musées et leurs publics : Savoirs et enjeux*. Québec : Presses de l'université du Québec.
- Davallon, J. 2006. *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Hermès Sciences Publication.
- Donnat, O. 1998. *Les pratiques culturelles des français, enquête 1997*. Paris : La documentation Française.
- Donnat, O. et S. Octobre. 2001. *Les publics des équipements culturels. Méthodes et résultats d'enquêtes*. DEP.
- Eidelman, J., H. Gottesdiener et J. Le Marec. 2013. « Visiter les musées : expérience, appropriation, participation », *Culture & Musées*, Hors-série : La muséologie : 20 ans de recherches, pp.47-72.
- Eidelman, J. et M. Roustan. 2007. « Les études de publics : recherche fondamentale, choix de politiques et enjeux opérationnels ». Dans J. Eidelman et M. Roustan (eds.), *La place des publics. De l'usage des études et recherches dans les musées* (pp. 15-37). Paris : La documentation Française.
- Eidelman, J., A. Jonchery et L. Zizi. 2012. *Musées et publics : bilan d'une décennie (2002-2011)*. Paris : Direction générale des patrimoines, Département de la politique des publics.
- Esquenazi, J. P. 2010. *Sociologie des publics*. Paris : La découverte.
- Fleury, L. 2016. *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. Paris : Armand Colin.
- Hoibian, S., A.-L. Mesenge, S. Berhuet et C. Millot. 2019. *La visite des musées, expositions et monuments*. Paris : Crédoc.
- Le Marec, J. 2007. *Publics et musées : la confiance éprouvée*. Paris : L'Harmattan.
- Le Marec, J. 2005. « La relation entre l'institution muséale et les publics : confrontation de modèles ». Dans Ministère de la Culture et de la Communication (ed.), *Musées, connaissance et développement des publics : journée*

- d'études*, 6 avril 2004 (pp. 103-131). Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, Direction des Musées de France.
- Le Marec, J. 2001. « Le public : définitions et représentations ». *Bulletin des bibliothèques de France*, 46(2) : 50-55.
- Lombardo, P. et L. Wolf. 2020. *Cinquante ans de pratiques culturelles en France*. Paris : Ministère de la Culture.
- Ministère de la Culture. 2020. *Patrimostat - La fréquentation des patrimoines 2018 et 2019*. Paris : Ministère de la Culture.
- Octobre, S. 2008. « Introduction ». Dans J. Eidelman (ed.), *La place des publics. De l'usage des études et des recherches par les musées* (pp. 143-146). Paris : La documentation française.
- Schall, C. et J.-C. Vilatte. 2016. « Facebook et musées : quelles promesses pour quelles pratiques ? ». *Journal of Human Mediatized Interactions/Revue des Interactions Humaines Médiatisées*, 17(1) : 3-31.
- Schiele, B. 2002. « Les trois temps du patrimoine ». Dans B. Schiele (dir.), *Patrimoines et identités* (pp. 215-248). Québec : Éditions MultiMondes.
- Schiele, B. 1992. « L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition ». *Publics et Musées*, 2 : 71-98.
- Triquet, E. et J. Davallon. 1993. « Le public, enjeu stratégique entre scientifiques et concepteurs ». *Publics et Musées*, 3 : 67-90.
- Vilatte, J.-C. et C. Schall. (2021). « La remédiation des musées et de la muséologie par les technologies numériques », in M. Colas Blaise et G.-M. Tore (dir.), *Remédiations*. Luxembourg : Binsfeld.

III

Identidades: museos y representación de lo local¹

Identités : musées et représentation locale

Xavier Roigé

Universitat de Barcelona

Resumen/Résumé

La noción de identidad es constitutiva de la idea misma del museo, desde los inicios de estas instituciones, y algo que citan con frecuencia sus responsables como su misión. Este artículo trata de la identidad en los museos locales, analizando dos formas de entenderla, desde una visión más nostálgica y romántica basada en la idea de la tradición hasta una noción más política, que señala el papel de la identidad en el desarrollo local. No obstante, la noción de identidad es un concepto problemático para los museos, por cuanto implica una selección de algunos elementos como representativos, elementos que con frecuencia sólo corresponden a una determinada visión del pasado. Tras analizar algunos ejemplos de cómo los museos de los Pirineos abordan la cuestión de la identidad, el texto concluye con una serie de propuestas sobre cómo puede tratarse la identidad desde nuevas perspectivas que tengan en cuenta la diversidad cultural, la función social del museo, el desarrollo local y la sostenibilidad.

La notion d'identité est constitutive de l'idée même de musée, depuis la naissance de ces institutions, et elle est souvent citée par leurs

¹ Trabajo realizado en el marco del proyecto *Patrimonio Inmaterial y Políticas Culturales: desafíos sociales, políticos y museológicos* (PGC2018-096190-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades / Agencia Estatal de Investigación / Fondo Europeo de Desarrollo Regional, Unión Europea.

responsables comme leur mission. Cet article traite de l'identité dans les musées locaux, en analysant deux façons de la comprendre : une approche plus nostalgique et romantique basée sur l'idée de tradition et une approche plus politique, qui met en avant le rôle de l'identité dans le développement local. Cependant, la notion d'identité est un concept problématique pour les musées car elle implique une sélection de certains éléments comme représentatifs, or ceux-ci ne correspondent souvent qu'à une certaine vision du passé. Après avoir analysé quelques exemples de la façon dont les musées des Pyrénées abordent le sujet de l'identité, le texte se termine par une série de propositions sur la façon dont l'identité peut être abordée à partir de nouvelles perspectives qui tiennent compte de la diversité culturelle, de la fonction sociale du musée, du développement local et de la durabilité.

1. Introducción

La noción de identidad es constitutiva de la misma idea del museo (Chaumier, 2005), y más específicamente de los museos de etnología. Los museos han sido, desde su creación, las “vitricas de la nación” (del Río, 2010), los lugares donde se expone, explica y teoriza sobre las identidades, ya sean locales, nacionales o incluso multinacionales. Si analizamos las misiones que dicen tener los museos veremos como la identidad aparece en muchos de ellos. Ello es así porque todos los museos, de una forma u otra, juegan un papel decisivo en la definición y recomposición de las identidades, mediante la apropiación y valorización del patrimonio (Roigé y Arrieta Urtizberea, 2010). Pero si bien hay una abundante bibliografía sobre la construcción de la identidad en los museos nacionales (Aronsson y Elgenius, 2011), hay muchos menos trabajos sobre cómo los museos abordan la identidad local, de lo cual vamos a tratar en este artículo. Tras una presentación del concepto de identidad en los museos locales y su desarrollo teórico, nos interrogaremos sobre los problemas que representa el tratamiento de la identidad en el contexto actual. A continuación, presentaremos distintos ejemplos de cómo se aborda el tema de la identidad en museos locales de los Pirineos, para terminar proponiendo algunas propuestas de cómo puede tratarse la identidad en los mu-

seos desde nuevas perspectivas que tengan en cuenta la diversidad cultural, la función social del museo, el desarrollo local y la sostenibilidad.

2. Museos e identidades locales

La cuestión de la interrelación entre los museos y la identidad ha sido destacada, sobre todo, en su papel significativo para la configuración de los museos nacionales (Ballé y Poulot, 2004). En todos los países, los museos han sido utilizados como ámbitos privilegiados de definición y exposición de las identidades nacionales por parte de los estados y de los grupos nacionales hegemónicos (Inieta, 1994: 232; Poulot, 1997: 195; McDonald, 2003). El museo nacional es, con frecuencia, el lugar de la memoria en el que la nación se rinde homenaje a sí misma (Inieta, 1999), el lugar donde el patrimonio se nos presenta como un banderín contra la tendencia a la uniformización cultural (Rasse, 2000). Como señala Dominique Poulot (2005), el surgimiento de la noción de patrimonio es intrínseco al nacimiento de la concepción nacional-patrimonial, funcionando en términos de construcción de identidades colectivas relacionadas con el estado-nación.

Pero más allá de las identidades nacionales, la noción de identidad ha estado y está presente de manera muy destacada en el desarrollo de los museos de carácter local o territorial. No obstante, hay dos maneras muy distintas de entender la identidad en los museos, con dos concepciones que aunque a veces se mezclan, tienen dos sentidos muy diferentes desde un punto de vista político y museológico.

La primera concepción está presente en el desarrollo de los museos desde sus mismos orígenes. Los museos locales, sobre todo los de carácter etnológico, fueron creados en buena parte por la influencia del folklore, que veía amenazadas las tradiciones rurales desde finales del siglo XIX, valorando la creación de colecciones rurales como testimonio de una identidad local que se veía como sinónimo de riqueza, costumbres y objetos populares, y que se creía amenazada por la industrialización y por la uniformización de los estados (Chaumier, 2005). El deber del museo consistía en fortalecer el sentimiento de la comunidad, fomentando el surgimiento de una identidad o un sentido de pertenencia en competencia con el estado centralizador. Esta visión de la identidad, en el campo de los museos, se desarrolló de acuerdo

con la idea de un folklore de carácter conservador, que destacaba la riqueza de la cultura popular y tradicional en contraposición a un proceso de industrialización percibido como uniformador (Prats, 1988). Esta idea tuvo una notable influencia en la creación de numerosos museos de folklore a principios de siglo XX y de hecho sigue muy presente en muchos de los museos folclóricos, con denominaciones distintas como museo de artes y costumbres populares, de folklore o etnográficos. Al mismo tiempo, y en consonancia con la historia local, la narrativa de estos museos trataba de explicar la historia local basándose primordialmente en los propios hechos históricos, sin apenas interrelación con la historia general.

La segunda concepción de identidad llegó mucho más tarde y con un carácter muy distinto, sobre todo por su carácter político. La Nueva Museología (Desvallées y Mairesse, 2005) insistió en el papel central de los museos en la creación de la identidad local, pero la identidad era vista como un elemento transformador y tenía dos objetivos centrales: su contribución al orgullo comunitario y su funcionalidad última para ser utilizada en el desarrollo local. En comunidades que habían perdido población y capacidad de producción, la identidad era un elemento político para su regeneración. Les habían quitado muchas cosas, pero no su identidad, y por ello se insistía en ello, pero no era una idea romántica, sino una fuerza creativa. Los ecomuseos (Varine, 2007), tal vez el elemento más destacado de la nueva museología, se desarrollaron precisamente con el propósito de afirmar mejor los lazos comunitarios y los cimientos de identidad de la comunidad local, revalorizando las culturas locales, ya fuesen rurales o de clase obrera (Varine, 2006). La idea de Hugues de Varine (1973: 244) de que “toda la comunidad es un museo vivo cuyo público está en el permanentemente dentro” y de que “el museo no tiene visitantes, sino habitantes” marcó profundamente la museología, al poner la identidad al servicio de la comunidad, entendiéndola como un elemento que debía construirse entre sus miembros: “el museo, tal como lo vemos se construye poco a poco, tiene tanto conservadores como actores: todos los habitantes de la comunidad » (Varine 1973: 246). Como dice Serge Chaumier (2005), si el museo clásico movilizaba la identidad del pasado para el futuro, los ecomuseos y los museos sociales eran una provocación para la memoria romántica, al pretender utilizar la identidad por su capacidad de crear imágenes del presente. Para este autor, “el ideal del ecomuseo marcó el final de un museo que decía ser un legislador de los tiempos, en cuanto a la división entre el pasado y el futuro” (Chaumier, 2005: 19).

Como señala Christopher Gunter (2019), la Nueva Museología –portadora de un espíritu de transformación– se configuró como una idea política, utilizando la noción de identidad como símbolo de cambio y de transformación de las sociedades locales. Como sugiere René Rivard a propósito de Quebec, la Nueva Museología permitió “que una gran parte de la población despertase a la búsqueda de su identidad y una nueva conciencia de su patrimonio” (1985: 202). El museo local, así, les otorgaba el “poder de nombrar” y de “redefinir su territorio” (Rivard, 1985: 204). En este contexto, la identidad local era una parte relevante de la narrativa de los museos, de los objetos emblemáticos que conserva y del propio sentido de su existencia.

En el caso de España, a pesar de que la incidencia de la Nueva Museología fue menor a la de otros países (Navajas Corral, 2020), ésta se introdujo durante el período de la transición, con una explosión de identidades territoriales y políticas. Muchos museólogos de esos años, fueron unos auténticos activistas culturales, y adoptaron en gran medida el discurso de la Nueva Museología sobre la identidad, otorgándole un papel muy activo en el desarrollo de los territorios locales. La Nueva Museología promovió la implementación de las políticas de democracia cultural y se erigió como un movimiento político cuyo objetivo era desafiar las prácticas y formas de pensar sobre las actividades patrimoniales, a manera de resistencia cultural (Gunter, 2019).

3. La identidad local, un concepto problemático

A pesar de que estas dos formas de entender la identidad local en los museos tienen un significado muy distinto, en la práctica, muchas veces se confunden. Por una parte, por el hecho de que muchas veces los museos locales basados en la Nueva Museología han ido adoptando una visión nostálgica, y porque el activismo cultural de esos años ha ido decayendo, utilizándose con frecuencia los museos locales como elementos para la promoción de una imagen construida, de una imagen incluso artificial del pasado, y como elementos para la construcción de imágenes turísticas (Roigé y Frigolé, 2010). La dinámica neoliberal ha hecho que, paradójicamente, haya una necesidad de consumo de bienes del pasado, utilizados para recrear una *identidad* artificial. El pasado está *en venta* y se convierte en un elemento de consumo, utilizado para la venta de productos artesanos, de la arquitectura *tradicional* y de

elementos del pasado. Los museos, muchas veces, son poderosos elementos para la construcción de unas imágenes de identidad local recreadas o incluso reinventadas.

El concepto de identidad local, a pesar de su amplia aceptación museológica, es un concepto problemático. ¿Qué entendemos por identidad? ¿Quién decide cuáles son los elementos básicos de una identidad local? Los museos se basan en síntesis, explicadas a través de unos pocos objetos, y por lo tanto en una simplificación de los matices del discurso, lo que lleva a simplificaciones de lo que consideramos como identidad. A nuestro entender existen cuatro cuestiones que dificultan el tratamiento de la identidad por parte de los museos locales: 1) por una cuestión temática; 2) por una cuestión narrativa; 3) por una cuestión museográfica; 4) y por las dificultades de renovación para explicar los cambios de la sociedad actual.

En primer lugar (por razones temáticas), por cuanto los museos locales han insistido sobre todo en la temática rural, dejando de lado otras identidades presentes en el ámbito local. Uno de los retos de los museos de temática rural (Roigé y Arrieta Urtizberea, 2010) consiste en reinterpretar el pasado con nuevos discursos que rompan esa imagen idealizada y romántica, pero la modificación de la mirada *tradicional* no es simple, porque esa visión de lo antiguo se ha convertido en un nuevo instrumento de desarrollo local, creador de discursos sobre lo rural y utilizado comercialmente en las sociedades rurales (Roigé y Frigolé, 2010).

En segundo lugar (por razones narrativas), porque frecuentemente esta imagen de identidad local se construye mediante una imagen del pasado muy alejada de las circunstancias actuales, de manera que no hay una continuidad entre lo que se explica en el interior del museo y en el exterior. Las identidades explicadas en las exposiciones no son, por todo ello, ni *científicas*, ni objetivas, ni neutrales. Es más, con frecuencia, los museos locales nos transmiten la imagen de unas sociedades rurales *congeladas*, una visión casi fosilizada de la sociedad rural (Roigé y Arrieta Urtizberea, 2010; 2014). Como indicó ya hace muchos años Claude Lévi-Strauss, los museos etnológicos “han sido creados a imagen y semejanza de otros establecimientos del mismo tipo, es decir, como un conjunto de galerías donde se conservan objetos: cosas, documentos inertes y fosilizados detrás de las vitrinas, completamente desvinculadas de las sociedades que los han producido” (1969: 340).

En tercer lugar (por razones museográficas), por cuanto la exposición se constituye como una recopilación de artefactos de una época determinada, lo que hace que museos se parezcan. A través del discurso museológico, de sus exposiciones y de sus contenidos, las instituciones museales actúan como agentes de revalorización de determinados elementos del patrimonio y no de otros, reuniendo objetos etnográficos de una sociedad desaparecida. La museografía que privilegia el objeto confía en él como un elemento mediador entre el visitante y la sociedad que lo ha producido, convirtiéndolo al mismo tiempo en un objeto de curiosidad, en un hallazgo, en un artefacto cultural y en cierto modo en una obra de arte “popular” (Roigé y Arrieta Urtizberea, 2014: 14). El problema es que, a menudo, el objeto funciona únicamente como un elemento evocador para personas que lo recuerdan cuando estaba en uso, pero no acaba de funcionar para personas que no han vivido ni conocen ese pasado. Por otra parte, la selección de objetos que nos presentan muchos de esos objetos no es más que una selección arbitraria de una parte de la realidad, y construyen una imagen parcial de la identidad.

Finalmente, debemos señalar las dificultades de renovación que tienen esos museos y su discurso de identidad. ¿Cómo abordar la sociedad actual? ¿Cómo representar un presente plural y con múltiples identidades? No es fácil: además de los motivos ideológicos, hay problemas museográficos y la misión convencional del museo, visto como un “archivo del pasado”.

4. La identidad en los museos pirenaicos

El análisis de cómo algunos museos pirenaicos abordan el tema de la identidad nos puede servir de ejemplo para analizar las razones anteriores. Aunque es muy difícil determinar el número exacto de museos, se pueden contabilizar más de 300 equipamientos museísticos en los Pirineos, incluyendo los ubicados en España, Francia y Andorra. Estos museos son, generalmente, instalaciones de pequeño tamaño y con un número de visitantes reducido, lo que contrasta con el alto turismo que tienen algunas comarcas y valles. Las características de los museos son muy diferentes: a falta de datos por todos los Pirineos, en el caso de Cataluña (Roigé y Abella, 2020), el 25,6% son mayoritariamente de carácter etnológico, el 24% de historia y arqueología, el 23,2% de arte, el 15,1% de ciencia y tecnología, y el 13,9% de ciencias naturales.

Los primeros museos pirenaicos de temática etnológica se crearon a principios del siglo XX, dentro de la tendencia a la formación de colecciones etnográficas que los estudios de folklore proponían. Este es el caso, por ejemplo, del Museu Etnogràfic de Ripoll (1928) o del Musée Basque en Bayona (1924). Aunque ambos han sido totalmente reformados, sus colecciones se formaron para la representación de la identidad comarcal, en el primer caso, y la identidad vasca, en el segundo. En ambos casos, y de acuerdo con el espíritu de la época, los museos se crearon con el objetivo de preservar, estudiar, y promover la cultura popular para conservar la memoria colectiva (Radet, 1992; Beltran y Carbonell, 2002; Beltran, 2006). En sus orígenes, ambos son un buen ejemplo de una museografía que contemplaba el objeto como centro del discurso expositivo, combinando espacios en los que aparecían colecciones de objetos rurales con reproducciones e instalaciones de espacios interiores. El Museo Etnográfico de Ripoll fue creado de acuerdo con el espíritu folklorista que guiaba a sus fundadores, vinculados al excursionismo e imbuidos de un sentido de restablecimiento patriótico estrechamente vinculado al catalanismo político de la época (Espona, 1996). Sus creadores partían de una conciencia según la cual las formas de vida que se mostraban estaban en proceso de extinción, y por ello debían recogerse en forma de objetos. Unos objetos que con el paso de los años han ido perdiendo su contexto, y por ello la reformulación museológica tuvo que volver a ubicarlos. En el caso del Musée Basque, la representación de la sociedad vasca tradicional, y por lo tanto fuertemente implicado en el tema de la identidad, ha ido evolucionando “desde la folklorización a la reivindicación de la identidad, desde el particularismo local hasta la importancia de la memoria local, global, local, “glocal”, del territorio” (Boulnois, 2007: 177). Como en otros museos similares, en el momento de su constitución se consideraba que eran los objetos quienes reflejaban las emociones de la comunidad de una sociedad pasada ya definida como tradicional a principios del siglo pasado. En todo caso, resulta interesante el esfuerzo de renovación del museo para conseguir una nueva relación entre el museo y la sociedad, mostrando los procesos de cambio y adaptándose después de su renovación en el 2001 como un “museo de sociedad e historia”.

La mayoría de los museos etnológicos pirenaicos, no obstante, se crearon mucho más tarde, partir de los años sesenta y siguiendo la idea de museos de territorio, de carácter también generalista y con el doble objetivo de contri-

bución a la identidad y al desarrollo. En el caso de Cataluña, un gran número de museos se fueron abriendo a finales de la dictadura franquista o en los años de transición democrática, y la reivindicación de la identidad está muy presente, en unos años de efervescencia de la política local y de definición de un nuevo modelo museológico. Es el caso, por ejemplo del *Musèu dera Val d'Aran*, que es presentado en su promoción turística como “un espacio de divulgación de la identidad aranesa”², y que fue realizado por la iniciativa de una asociación cultural de carácter occitanista, la *Fundacion Musèu dera Val d'Aran* en 1984 (Beltran, Roigé y Estrada, 1993). La apertura del museo, claramente inspirada en la nueva museología en su aspecto conceptual y en la museografía (una del tipo oscura o de hilo de nylon, siguiendo el ATP parisino) pretendía presentar la identidad occitana del valle. Su exposición inicial, posteriormente transformada, partía de una presentación del medio, la historia, la organización política del valle, el sistema de producción y la propiedad comunal. Todos estos rasgos eran vistos como elemento distintivo de su identidad.

Unos años más tarde, se configuraba el *Ecomuseu de les Valls d'Àneu*, que ya adoptaba la denominación de “ecomuseu” y se inspiraba en un modelo de antenas. Hoy es una de los museos de los Pirineos más conocido. Inaugurado en 1994, el museo fue concebido como una entidad viva que, desde la investigación, conservación, difusión y restauración del patrimonio integral quiere participar e influir en el desarrollo territorial. Más que su museografía (su centro corresponde a una casa etnológica pirenaica contemplada en un sentido convencional) el interés del proyecto es su implicación con el territorio, su organización radial y sus actividades. En su filosofía, se parte de una representación de la identidad no estática, intentando aprovechar los recursos etnológicos y patrimoniales en general para la construcción del presente (Abella y Abella, 1993; Prats, 1997). El resumen de los méritos del museo para otorgarle la *Creu de Sant Jordi* en el 2020 (máxima distinción del Gobierno catalán) resumen bien la filosofía del museo sobre la identidad: “su trabajo sobre la recuperación, restitución y difusión de la etnografía de la *Valls d'Àneu* y del resto de *Pallars*, una tarea llevada a cabo durante más de 25 años. Su compromiso con el medio ambiente se ha demostrado a través de las actividades de dinamización social y comunitaria del territorio. Su tarea

² www.visitvaldaran.com/ca/museu-dera-val-daran-espacio-de-divulgacion-de-la-identidad-aranesa-2/ [consulta: marzo de 2021].

de recuperar, promover y reivindicar la artesanía pirenaica como producto de calidad se ha convertido en un motor de dinamización de nuevos mercados”³.

Los museos etnológicos pirenaicos pueden verse como una metáfora de una identidad que, más que recuperada, es construida. Una de las tipologías más presentes en los museos pirenaicos es el de la reconstrucción de casas pirenaicas, representando la organización familiar, su arquitectura tradicional y su organización económica. La arquitectura tradicional, más que una recuperación es una reinterpretación del pasado, y está hoy muy valorizada como un elemento de la tipología de los pueblos pirenaicos, muchos de ellos profundamente transformados por el turismo y la expansión urbanística. Los museos etnográficos, los museos al aire libre y los propios ecomuseos han insistido en la casa como un elemento fundamental de la identidad del pasado, por cuanto reflejan el marco material de la vida y la propia memoria familiar. Tenemos ejemplos en todas las zonas pirenaicas. Así, el Museu Casa Rull de Andorra se presenta como un viaje al pasado. “Viaja a la Andorra de antaño para conocer cómo vivió una familia de agricultores ricos hasta principios del siglo XX, recorre cada rincón de la casa y descubre qué papel se reservó para cada miembro de la familia”⁴. Toda la casa ha sido musealizada dándole mucha importancia a la explicación de los diferentes espacios a través de una narración audioguiada y de una iluminación muy cuidada, a través de una narrativa que explica el ciclo de vida. Hay otros muchos ejemplos como la Casa Mazo (Hecho, Aragón), Casa Joanchiquet (Vilamòs, Val d’Aran), o la Casa Gassia (Esterni d’Àneu, Catalunya). La musealización de esos espacios presenta problemas importantes. ¿Cómo congeniar los espacios físicos con la memoria? ¿Cómo explicar a través de los objetos y muebles de la casa la vida familiar en su interior? ¿Cómo mostrar la evolución de la casa sin caer en un aire nostálgico o en una reinención romántica de la realidad? Las alternativas adoptadas son diversas. Aunque en general los museos pirenaicos explican la casa únicamente en base a los espacios domésticos físicos (con una decoración generalmente fuertemente idealizada), en algunos casos se han activado recursos multimedia que permiten escuchar o ver a sus habitantes (como la Casa Rull de Andorra) o a través de visitas teatralizadas como

³ www.naciodigital.cat/pallarsdigital/noticia/13583/ecomuseu-valls-aneu-recull-creu-sant-jordi-2020 [consulta: marzo de 2021].

⁴ <https://museus.ad/ca/museus/museu-casa-rull> [consulta: marzo de 2021].

el personaje Esperanceta en el Ecomuseu de les Valls d'Àneu. En todos los casos, no obstante, la visión que se lleva el visitante es la de una vida familiar del pasado, una identidad local y familiar que ya no existe y que no ha encontrado la narrativa suficiente para explicar las transformaciones de la vida que desaparece.

Como señala Chaumier (2005:13), los museos etnológicos tienden a proyectar una mezcla de identidades comunitarias que pueden adoptar diversas formas, incluso inesperadas. Así, el Ecomuseu de les Valls d'Àneu ha creado exposiciones, rutas y talleres sobre “las plantas de las brujas”, “remedios populares y mágicos contra las epidemias”, “Filtros de amor desde la Edad Media hasta la actualidad”, o una actividad de detectives en las iglesias cuya visita gestiona. Una temática muy presente en los museos pirenaicos es el de la brujería (Museo de las Brujas de Zugarramurdi, Navarra; Casa de la Bruja, Tella-Sin, Aragón). Pero hay muchos otros temas recurrentes: los trajes tradicionales (Museo del Traje Ansotano, Ansó, Aragón), los juegos tradicionales (Museo de los Juegos Tradicionales, Mazo, Aragón), los dedicados a los oficios (Centro de Interpretación de La Péz, Aragón; Musée des Vieux Outils). En los últimos años han proliferado los museos dedicados a productos artesanos (Museo del Queso y la Trashumancia de Uztárroz, Navarra), como la producción alimentaria (Maison du Chocolat, Biarritz, País Vasco, Francia; Musée du Gateau Basque, Sare, País Vasco, Francia). En general, y sea cual sea la forma que adopten, el recurso a la tradición está presente en todos los museos. En Navarra, por ejemplo, se dice que “El Pirineo destaca por su exuberante naturaleza, pero si eres amante de la cultura también encontrarás opciones interesantes, porque si algo han sabido respetar con mimo en estas tierras son sus tradiciones, su lengua, su música, sus danzas, sus leyendas, su gastronomía... Etnografía que podrás conocer más a fondo en pequeños museos locales”⁵. Estas formas de identidad, no obstante, están perdiendo rápidamente sus elementos de identificación con lo que se ve en las calles de los pueblos pirenaicos, en la que otras formas de identidad son ahora más destacadas: el turismo, el esquí, la despoblación, el excursionismo. La identidad que se nos presentan todos estos museos es en cierta manera, una narrativa de “un mundo que hemos perdido” siguiendo la conocida obra de Peter Laslett (1988).

⁵ https://www.turismo.navarra.es/esp/Productos/Producto_pirineos-navarra/Relacionados/arte_museos_tradiciones_pirineos.htm [consulta: marzo de 2021].

La fuerte reconversión industrial dejó un gran número de edificios vacíos, y la identidad industrial está presente en unos cuantos museos: Minas de Arditurri (Oiartzun, País Vasco), Forges de Pyrène (Montgailharden Roanne, Ariège), la historia minera en El Barri, Maison des Patrimoines (Auzat, Ariège), Museus de les Mines de Cercs (Cataluña), y muchos otros. Estos equipamientos, nacidos a partir de los años ochenta, rompieron el esquema del museo clásico al explicar la identidad pirenaica en un pasado más próximo, considerando el período de industrialización (Roca-Rossell y Blossier, 2000). Además, como señala Chaumier (2005: 16), esta nueva generación de museos suscitó al principio recelos por parte de los museos anteriores, porque estos equipamientos trataban más de una temática o una técnica que de un territorio, en contraposición al modelo territorial de los ecomuseos o museos de territorio.

Una de las características de todos los museos locales es que presentan una identidad local, pero generalmente dentro de otra de una suma de identidades que se combinan con una cierta presentación de una identidad comarcal, regional o nacional. El juego de las identidades local/nacional es fundamental por cómo se articulan esas narrativas de identidades. En el caso de Andorra, la búsqueda de la identidad ha estado presente en su política museística más que en otras zonas, dado su carácter de estado independiente. Si bien la mayoría de museos hacen referencia a la sociedad tradicional y a sus sistemas económicos (la casa, la familia, la producción tradicional de hierro) también se hecho un esfuerzo por contemplar elementos económicos de la historia andorrana (la producción de tabaco, la radio, la producción eléctrica, la historia postal, etcétera). Pero el esfuerzo mayor y más polémico fue un proyecto no realizado que precisamente fue titulado en algunos momentos como “Museo Nacional de la Paz y la Identidad”, un macroproyecto que fue encargado a Frank Gehry a través de un concurso internacional (Govern d’Andorra, 2009) y que finalmente fue cancelado en el 2009 en un cambio de gobierno. Más adelante, aunque con unas características muy distintas, el proyecto de creación de un nuevo museo nacional ha sido recuperado con la idea de un museo nacional que explique “cómo se formó la identidad andorrana desde el principio de los tiempos, pasando por el paisaje pirenaico y su transformación con la explotación ganadera y agrícola y de aquí hasta la actualidad”, según la prensa andorrana⁶.

⁶ www.diariandorra.ad/noticies/cultura/2019/11/11/un_museu_nacional_2025_153220_1127.html [consulta: marzo de 2021].

La diversidad y el gran número de los museos pirenaicos, del cual sólo hemos señalado unos pocos ejemplos, nos muestran los retos de cómo abordar el discurso de la identidad en sus exposiciones. Como hemos visto, hay ejemplos tanto de la primera visión de una identidad romántica como de la segunda que trata de poner a los discursos de identidad al servicio del desarrollo social. Como todos los museos locales, tienen un gran reto: ¿cómo los museos, que generalmente se basan en identidades del pasado pueden hablar sobre el presente?

5. Retos. Nuevas estrategias para abordar identidades plurales

Estamos convencidos que los museos deben continuar explorando los discursos de identidad porque, como hemos dicho, es parte de su función. No obstante, en el contexto actual debería considerarse más la complejidad de la identidad local, considerando la diversidad de las comunidades. ¿Cómo abordar, entonces, la identidad en un contexto cambiante, en una sociedad plural y en una interrelación cada vez más frecuente entre lo local y la globalidad? Las preguntas son muchas, y las respuestas son especialmente difíciles en un contexto en el que la pandemia puede modificar muchos de los principios museológicos que hasta ahora dábamos por supuesto. El reto está en conceptualizar qué tipo de identidad se aborda, cómo se explica y de qué forma. Abordar identidades plurales.

Por ello, nuestro entender, son necesarias algunas estrategias para tratar hoy la narrativa de la identidad en los museos locales, que vamos a exponer a continuación.

1. La identidad local no debe considerarse un elemento de la nostalgia del pasado, sino cómo la imagen del pasado está presente en la historia presente. No basta, por ejemplo, con explicar las formas tradicionales de la ganadería, sino el papel actual de la ganadería y sus problemas. Debe tratarse una noción de identidad que llegue hasta el presente, que no quede limitada a un pasado rural alejado de la realidad actual. Ello no es simple ni desde una perspectiva conceptual ni desde una perspectiva museográfica. El reto consiste en reinterpretar el pasado con nuevos discursos que rompan ese pasado congelado e idealizado.

2. Debe considerarse la diversidad de las identidades: la identidad mosaico que propone Chaumier (2005). Los intercambios globales conducen a una nueva cultura y todas las comunidades ya no cuentan con identidades únicas y delineadas. Es cierto que la imagen local de los museos remarca sus aspectos específicos, pero esta imagen es generalmente una visión pensada para las personas externas a la comunidad. Los propios miembros de la comunidad deben ver al museo como un elemento de referencia, de puente entre su presente y su pasado, de institución que conecta su propia identidad local con sus múltiples identidades. Para ello, deben organizarse estrategias expositivas y actividades para comprender los retos y preocupaciones de la comunidad local, abriéndose a la reflexión de los problemas actuales como el cambio climático, el efecto de la pandemia en la propia comunidad, las diferencias de género, la despoblación de las sociedades rurales, los retos de la agricultura o el papel del turismo.

Si las identidades son múltiples y cambiantes, la aproximación de los museos a estas identidades debe transformarse en un trabajo de interpretación: “puesto que con unas identidades no definitivas, ni cerradas, ni seguras, no se puede sostener un discurso de verdad hacia ellas, sino que sólo proporcionan claves de entendimiento plurales, relativas y contradictorias”. Para ello, es necesario abrirse a “una pluralidad de discursos y visiones sobre el mismo tema, convirtiendo al museo en un lugar de debate, diálogo y expresión democrática (...) La identidad ya no puede verse como una entidad definitiva, sino como una polifonía discursiva repleta de mutaciones” (Chaumier, 2005: 36).

3. Considerar los museos como espacios de inclusión, salud y bienestar, como verdaderos museos sociales, tal y como recomienda el informe OCDE-ICOM (2019)⁷. El nuevo concepto de museo que está naciendo durante la pandemia, en cierta manera, nos está llevando a museos que más que preocuparse por la conservación se transforman en instituciones *activistas* para favorecer el diálogo entre los distintos actores locales, y adoptando temáticas más atrevidas para favorecer el diálogo entre los distintos miembros de la comunidad. En el contexto de la diversidad cultural, el museo debería ser un

⁷ <https://icom.museum/es/news/la-version-final-de-la-guia-icom-ocde-para-gobiernos-locales-comunidades-y-museos-ya-esta-disponible-en-linea-y-sera-presentada-en-kioto> [consulta: marzo de 2021].

espacio para el diálogo intercultural, presentando las múltiples identidades que conviven en una comunidad local. En cierta manera, los museos deberían ser espacios reivindicativos, que permitan no tanto la construcción de una identidad nostálgica sino convertirse en un instrumento para reivindicar la especificidad local ante las situaciones problemáticas de tipo económico o social que vive la comunidad con la sociedad global, para generar nuevas identidades locales.

Las acciones sobre el bienestar en los museos y el desarrollo local son cada vez más frecuentes en todo tipo de museos. Ello puede traducirse en acciones participativas sobre las necesidades y deseos de la comunidad para mejorar su bienestar y fortalecer el sentido local de identidad (Gokcigdem, 2016; Brown, 2019). Al fomentar un sentido de comunidad, identidad y pertenencia (Hussain, 2019) los museos pueden erigirse como instituciones de resiliencia, creando interdependencias e interrelaciones para fomentar un sentimiento de comunidad y renovar el sentimiento de la identidad local.

4. Utilizar las visiones de la identidad en un sentido creativo, de desarrollo comunitario y sostenibilidad. Como también señala el informe ICOM-OCDE, “los museos pueden contribuir al desarrollo local como impulsores y facilitadores. Los gobiernos locales pueden incorporar el rol de la cultura como motor del desarrollo local y movilizar recursos (regulatorios, financieros, territoriales y humanos) que permitan a los museos realizar su potencial de desarrollo local. [...] También se necesitan nuevos marcos de gestión de los museos, que tomen en cuenta las cuestiones y perspectivas del desarrollo local” (2019: 64)⁸. Al mismo tiempo, la construcción o renovación de los museos locales pueden ayudar a revitalizar zonas que están perdiendo su base económica tradicional, utilizando ese sentimiento de pertinencia e identidad como un instrumento de creación y renovación.

El concepto de desarrollo local, ya clásico desde la Nueva Museología, debe también actualizarse (Varine, 2008). En este sentido, la identidad y el desarrollo deben relacionarse con otro concepto clave cada vez más utilizado por académicos, responsables políticos y comunidades, el de “sostenibilidad” (Brown, 2019), que ICOM ha adoptado recientemente como una de sus áreas

⁸ <https://icom.museum/es/news/la-version-final-de-la-guia-icom-ocde-para-gobiernos-locales-comunidades-y-museos-ya-esta-disponible-en-linea-y-sera-presentada-en-kioto> [consulta: marzo de 2021].

prioritarias. En este concepto, tal vez los museos pueden renovar los principios de la Nueva Museología cuando hablaban de un museo que relacionaba la sociedad con el medio. La preocupación por la sostenibilidad está creando una especie de identidad global, y ello abre toda una serie de debates sobre el impacto del cambio climático, la ética del desarrollo turístico, la pérdida de biodiversidad, el patrimonio de la guerra y la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, entre otros (Cameron y Neilson, 2014). La premisa de la sostenibilidad en los museos se basa en la idea de que los museos pueden proporcionar lugares para que las comunidades conozcan, trabajen, compartan y medien ideas, lo que implica ampliar notablemente la noción más clásica del desarrollo. Este enfoque holístico no es más que una actualización del concepto de desarrollo local que fue debatido hace casi cincuenta años en la histórica Mesa Redonda de Santiago de Chile (1972) cuando destacó el rol de los museos al servicio de la identidad y el desarrollo. Los desafíos de la Nueva Museología, cincuenta años después, pueden finalmente renovarse (Desvallées y Mairesse, 2005). Las ideas de sostenibilidad y bienestar son elementos básicos para la creación de un nuevo sentimiento de identidad, reforzando además las relaciones entre la cultura y la naturaleza propias de muchos museos locales, como los ejemplos que hemos destacado en los Pirineos.

5. Aproximar los museos al patrimonio inmaterial. Una de las características destacadas los ecomuseos y de los museos comunitarios es la atención prestada al papel de la memoria cultural, lo que después se ha denominado Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI). No es aquí el lugar para discutir los problemas conceptuales del patrimonio inmaterial, ni los problemas metodológicos y teóricos del inventario de elementos intangibles, algo sobre lo que existe una abundante literatura (Bortolotto, 2014; Kirshenblatt-Gimblett, 2004; Kurin, 2004). Pero como ya hemos señalado en otro lugar (Roigé, 2012) y se desarrolla en un apartado específico de esta publicación, el concepto de PCI ofrece nuevas posibilidades de renovación para los museos, por cuanto plantea retos para la investigación, para los objetivos, los recursos museográficos y el propio concepto expositivo. Pone sobre la mesa, por otra parte, otro concepto de identidad, no muy lejano de las ideas de la nueva museología de la memoria como elemento central del museo. Durante la crisis de la Covid-19, el patrimonio inmaterial ha demostrado ser un factor de resiliencia y de actividad comunitaria, al permitir generar mecanismos de identificación comunitaria e identidades compartidas. La privación de la celebración de las

fiestas ha comportado al mismo tiempo la reinención de muchas prácticas festivas, y al mismo tiempo el uso de la digitalización y de las redes sociales como mecanismos de preservación. Al mismo tiempo, esa situación ha señalado una paradoja: la construcción de “patrimonios” a través de las redes, que han actuado como constructoras de nuevas identidades.

6. Conclusiones

La identidad, hemos visto, puede ser un concepto problemático para los museos, pero también puede actuar como fuente de inspiración para la renovación de sus contenidos. Hemos planteado, en la parte final de nuestro artículo, pautas para buscar nuevas identidades. El período de confinamiento nos ha enseñado una paradoja de la cual pueden aprender los museos. Si bien los museos han estado cerrados durante mucho tiempo, y después de su apertura el público no ha regresado mayoritariamente, hemos visto también como mucha gente se movilizaba por su patrimonio y cómo se fortalecían los lazos comunitarios más inmediatos. Y como se buscaban conexiones con el pasado (preparando recetas tradicionales, celebrando fiestas en casa o en el balcón, tejiendo o comprando artesanía, colgando fotos antiguas en las redes sociales...), a manera de formas de resiliencia patrimonial. Los museos pueden aprender de cómo la sociedad, en cada pueblo, ha combinado la necesidad de buscar esas formas de identidad con nuevas narrativas. Se abren muchos interrogantes ante un futuro incierto, pero al mismo tiempo algo parece evidente: los museos locales serán más necesarios que nunca, y con ellos, nuevas y antiguas formas de explorar la identidad local.

7. Bibliografía

- Abella, J. y J. Abella. 1993. “El projecte de l'ecomuseu de les Valls d'Àneu”. *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 2:148-150.
- Aronsson, P. y G. Elgenius. 2011. *Building National Museums in Europe 1750–2010*. Linköping: Linköping University Electronic Press.
- Beltran, O. 2006. “Los orígenes de la museografía etnográfica en Cataluña: el Arxiu-Museu Folkloric de Ripoll”. En I. Arrieta Urtizberea (ed.), *Museos, memoria y turismo* (pp. 77-101). Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco//Euskal Herriko Unibersitateko Argitalpen Zerbitzua.

- Beltran, O. y E. Carbonell. 2002. "El temps i els objectes de la vida social. Estudi etnologic sobre la temporalitat". *Revista d'etnologia de Catalunya*, 20: 179-179.
- Beltran, O. X. Roigé y F. Estrada. 1993. "El museu i la recerca: una investigació sobre la casa i la familia des del Museu dera Val d'Aran". *Revista d'etnologia de Catalunya*, 2: 141-147.
- Ballé, C. y D. Poulot. 2004. *Musées en Europe. Une mutation inachevée*. París: La Documentation française.
- Bortolotto, C. (2014). "La problemática del patrimonio cultural inmaterial". *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, 1(1): 1-22.
- Boulnois, S. 2009. "Le Musée Basque et de l'Histoire de Bayonne: vers un musée expert, créatif, évolutif". En I. Arrieta Urtizberea (ed.), *Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas: ¿por quién? y ¿para qué?* (pp. 175-182). Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco//Euskal Herriko Unibersitateko Argitalpen Zerbitzua.
- Brown, K. 2019. "Museums and Local Development: An Introduction to Museums, Sustainability and Well-being". *Museum International*, 71(3-4): 1-13.
- Cameron, F. R. y B. Neilson (eds.). 2015. *Climate Change and Museum Futures*. Oxford: Routledge.
- Chaumier, S. 2000. "Les ambivalences du devenir d'un écomusée: entre repli identitaire et dépossession". *Publics et musées*, 17-18: 83-92.
- Chaumier, S. 2005. "L'identité, un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée". *Culture & Musées*, 6: 21-42.
- Del Rio, L. 2010. *Las vitrinas de la nación. Los museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. México: INAH.
- Desvallées, A. y F. Mairesse. 2005. "Sur la muséologie". *Culture & Musées*, 6(1): 131-155.
- Espona, M.A. 1996. "Museu Etnogràfic de Ripoll". *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 8: 101-103.
- Gegner, M. y B. Ziino (eds.). 2012. *The Heritage of War*. Oxford: Routledge.
- Gokcigdem, E. M. (ed.). 2016. *Fostering Empathy Through Museums*. Londres: Rowman and Littlefield.
- Govern d'Andorra. 2009. *Museu de la pau i la identitat i arxiu nacional d'Andorra: Disseny de Frank O. Gehry, arquitecte*. Andorra la Vella: Govern d'Andorra.

- Gunter, C. 2019. "La nouvelle muséologie comme mouvement politique". *Culture and Local Governance*, 6(1): 50-63.
- Hussain, Z. 2019. "Integrating Cultural Landscapes for Community Museum Development: Architecture, Design, Strategies". *Museum International*, 71(3-4): 168-179.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. 2004. "Intangible heritage as metacultural production" *Museum international*, 56(1-2): 52-65.
- Kurin, R. (2004) "Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: a critical appraisal". *Museum International*, 56(1-2): 66-77.
- Laslett, P. (1988) *The world we have lost: further explored*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Lévi-Strauss, C. 1969. *Antropología Estructural*. Buenos Aires: Eudeba Editorial Universitaria.
- Navajas Corral, Ó. 2020. *Nueva museología y museología social. Una historia narrada desde la experiencia española*. Gijón: Trea.
- Poulot, D. 1997. *Musée, nation, patrimoine: 1789-1815*. París: Gallimard
- Poulot, D. 2005. *Musée et muséologie*. Paris: Éditions La Découverte.
- Prats, L. 1997. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Iniesta, M. 1994. *Els gabinets del món: antropologia, museus i museologies*. Lleida: Pagès editors.
- Iniesta, M. 1999. "Museos, naciones, fronteras". En E. Fernández de Paz y J. Agudo Torrico (eds.), *Patrimonio cultural y museología: significados y contenidos* (pp. 59-72). Santiago de Compostela: Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español.
- MacDonald, S. 2003. "Museums, national, postnational and transcultural identities". *Museum and Society*, 1(1): 1-16.
- Prats, L. 1998. *El Mite de la tradició popular: els orígens de l'interès per la cultura tradicional a la Catalunya del segle XIX*. Barcelona: Edicions 62.
- Radet, G. 1922. "Le Musée basque". *Revue des Études Anciennes*, 24(4): 334-334.
- Rivard, R. 1985. "Ecomuseums in Quebec". *Museum International*, 37(148): 202-205.
- Rasse, P. 2000. "Identités culturelles et communication en Europe, Le paradigme de la Méditerranée". *Communication et organisation*, 17: 1-11.

- Roigé, X. 2014. “Més enllà de la UNESCO. Gestionar i museïtzar el patrimoni immaterial”. *Revista d’Etnologia de Catalunya*, 39: 23-40.
- Roigé, X. y J. Abella. 2020. *Projecte Pirineu Patrimoni*. Barcelona: Agència Catalana del Patrimoni Cultural.
- Roigé, X. y Arrieta Urtizberea, I. 2010. “Construcción de identidades en los museos de Cataluña y País Vasco: entre lo local, nacional y global”. *Pasos*, 8(4): 539-553.
- Roigé, X. y Arrieta Urtizberea, I. 2014. “¿Una sociedad congelada? La representación de la sociedad rural en los museos”. *Arxius de Ciències Socials*, 30: 73-86.
- Roigé, X. y J. Frigolé (eds.). 2010. *Constructing cultural and natural heritage. Parcs, museums and rural heritages*, Girona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural. Documenta.
- Varine, H. de. 1973. “Un musée « éclaté »: le Musée de l’homme et de l’industrie: Le Creusot-Montceau-les-Mines”. *Museum International*, 25(4): 242-249.
- Varine, H. de 2006. “Ecomuseology and sustainable development”. *Museums & Social Issues*, 1(2): 225-231
- Varine, H. de. 2007. “El ecomuseo. Una palabra, dos conceptos, mil prácticas”. *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, 8: 19-29.
- Varine, H. de. 2008. “Musées et développement local, un bilan critique”. <http://www.hugues-devarine.eu/book/documents/article> [consulta: 4 de marzo de 2021].

Memoria: retos y desafíos en el campo patrimonial y museístico¹

Mémoire : les défis et les enjeux dans le domaine du patrimoine et des musées

Xerardo Pereiro

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD) y Centro em Rede de Investigação Antropológica (CRIA)

Resumen/Résumé

En este texto reflexiono sobre la conceptualización de la memoria en su aplicación al campo patrimonial y museístico. Primeramente, presentamos diferentes perspectivas teóricas del concepto de memoria, profundizando más en la mirada antropológica del mismo y en su connotación como memoria social y colectiva. Aquí relacionamos esta con el concepto de historia, con el cual está hermanada. A continuación, mostramos la relación entre la memoria, el patrimonio cultural y los museos, para finalmente sugerir algunos retos y desafíos del aporte de la memoria al campo patrimonial y museístico.

Dans ce chapitre, nous nous penchons sur la conceptualisation de la mémoire appliquée au domaine du patrimoine et des musées. Tout d'abord, nous présentons différentes perspectives théoriques sur le concept de mémoire, en approfondissant la vision anthropologique de celle-ci et sa connotation en tant que mémoire sociale et collective.

¹ Este trabajo es apoyado por fondos nacionales portugueses de la FCT (“Fundação para a Ciência e a Tecnologia”), en el ámbito del CRIA (Centro em Rede de Investigação em Antropologia), un centro de investigación clasificado internacionalmente por la FCT como “muito bom” y financiado por la FCT, I. P. (UIDB/04038/2020 e UIDP/04038/2020).

Nous faisons ici le lien avec le concept d'histoire, avec lequel elle est jumelée. Ensuite, nous montrons la relation entre la mémoire, le patrimoine culturel et les musées, pour enfin suggérer quelques défis et enjeux de la contribution de la mémoire dans le domaine du patrimoine et des musées.

1. ¿Cómo se define la memoria?

Desde el punto de vista biológico la memoria es una función cerebral que permite al ser humano almacenar y recordar el pasado. Ello se produce gracias a la sinapsis, un proceso de conexión de las neuronas (células nerviosas) que se realiza a través de impulsos nerviosos eléctricos y de ligaciones bioquímicas que responden a diferentes estímulos sensoriales, sentimentales y emocionales. La memoria del cerebro humano puede tener una capacidad variable de 1 a 1.000 terabytes (Delgado et al., 1998) y gracias a ella nos conseguimos orientar en el mundo. La memoria es en este sentido una guía para vivir y un elemento bio-psíquico-socio-cultural esencial para la vida humana. Es decir, la memoria nos permite a nivel personal utilizar adecuadamente los sentidos, el movimiento del cuerpo en diferentes escenarios, el espacio, el lenguaje verbal y no verbal, etcétera.

Desde una perspectiva socioantropológica, la memoria (Shils, 1980: 51) retiene en el presente un archivo de las experiencias y de las vivencias vividas en el pasado, y también el conocimiento adquirido a través de las experiencias de otras personas vivas y muertas. La activación de la memoria puede, aunque no siempre, excitar más memorias, intensificando procesos de recuperación, invención y puestas en escena de las mismas. La memoria es un acto individual, recuerdo individual, personal y privado, pero también un acto social colectivo, una memoria colectiva y social llena de imaginación, rituales, ceremonias conmemorativas y prácticas corporales (Darian-Smith y Hamilton, 1994: 1-2).

La memoria es también un recurso cultural, no solamente un instrumento retórico e ideológico (Cohen, 1987: 133), y también una estrategia y un proceso de construcción de identidades en la diferencia sociocultural.

Utilizada como recurso, el pasado se reactualiza en la memoria, buscando y dando un sentido social al presente, construido sobre la diferencia entre el “nosotros” y “los otros”, entre el “yo” y “el otro”. Este ejercicio de acudir a los tiempos pasados representa la expresión de una cultura en la cual muchas veces el individuo se confunde con el grupo y el pasado representa un modelo moral y cultural en una única entidad cohesionada (Azcona, 1984). Ese pasado actuaría como una especie de espejo social moral del presente. Pero ese espejo puede ser privado o público, el público es lo que la antropóloga Mary Douglas (1996) define como memoria pública, que es aquella que retiene ciertos acontecimientos públicos y rechaza otros.

El recurso al pasado y la activación de la memoria puede crear cohesión social y adhesión colectiva o conflictos (Darian-Smith y Hamilton, 1994: 1) en el interior de los mismos grupos o entre diferentes grupos que defienden diferentes versiones e interpretaciones del pasado y de las identidades (Fabian, 2007). Es lo que el antropólogo Francisco Ferrándiz llama de mala digestión de la memoria², de la que vemos muchos ejemplos en los debates y reacciones a las leyes de memoria histórica. Estos conflictos y tensiones se expresan en varios niveles sociales y se pueden producir dentro del mismo individuo, que puede navegar contra su propia memoria. De esta manera, podemos entender la memoria como algo dialéctico y un terreno de lucha por la construcción de identidades e identificaciones. Por lo tanto, la memoria es un soporte de las identidades, y sin memoria no tendríamos identidad, ni sabríamos bien quiénes somos.

La memoria es utilizada para organizar y reorganizar el pasado, y sus relaciones con el presente y el futuro. También es bien cierto que su activación puede provocar tensiones y conflictos. La memoria es un campo de lucha político-ideológica, una herramienta de combate ideológico y práctico utilizada por muchos movimientos sociales de recuperación de la memoria³. La presencia de memoria en la sociedad y el derecho a la misma pueden consolidar y fortalecer las identidades, pero también es cierto que su ausencia las fragmenta y las debilita. La memoria, bien sea feliz, sumisa, incómoda, crítica o trágica, condiciona las identidades de un grupo humano. Y como bien dice el historiador Jacques Le Goff:

² www.publico.es/politica/exhumacion-franco-paco-ferrandiz-me-gustaria-valle-caidos-fuera-utilizado-especie-libro-historia-piedra.html [consulta: 28 de diciembre de 2020].

³ Ejemplo: <https://memoriahistorica.org.es/> [consulta: 28 de diciembre de 2020].

Apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas. Los olvidos, los silencios de la historia son reveladores de estos mecanismos de manipulación de la memoria colectiva (1991: 132).

Del pasado recordamos solamente partes, registradas en la memoria individual y colectiva. La gente recuerda aprendiendo del pasado que vivió y vive en memorias colectivas (Halbwachs, 1950; 1980). Es un proceso creativo en el cual el pasado es elaborado, reproducido y reinterpretado en sociedad. El recuerdo y la producción de memoria es muy importante porque ayuda a que los humanos se adapten mejor a los rápidos cambios del presente por medio de las rememoraciones, las conmemoraciones y la memoria corporal cotidiana (Connerton, 1989). La memoria crea así un sentido de orientación en el presente, sirviendo de recurso cultural (Cohen, 1987) cotidiano, no solamente extraordinario.

En este punto conviene traer a colación a Frederic Charles Bartlett (1932), un psicólogo social, pionero de la psicología cognitiva, que diferenció entre memoria en el grupo y memoria del grupo, es decir las dinámicas sociales internas (intragrupales) de la memoria y las representaciones colectivas extragrupales de la memoria del grupo. En esta línea, Maurice Halbwachs (1950) diferenció entre memoria histórica y memoria colectiva. La primera sería la memoria prestada, aprendida, escrita, pragmática, larga y unificada. La segunda sería la memoria producida, vivida, oral, normativa, corta y plural.

De acuerdo con la tesis de Halbwachs (1950), los grupos sociales construyen sus memorias y lo que debe ser recordado y lo que no. Y la memoria individual es una parte (metonimia) y un significante (metafórico) de la memoria colectiva. Para Halbwachs (1950) la memoria individual no es más que un punto de vista sobre la memoria colectiva, ya que el significado de lo memorizado se mide a través de la cultura y de la sociedad. La memoria colectiva sería para Halbwachs (1950) una conciencia del pasado compartida por un conjunto de individuos, pero también un conjunto de representaciones colectivas que crean marcos sociales de la memoria, como el espacio y el tiempo (cf, Candau, 2002: 62).

Pero frente a la ya archiconocida tesis de Halbwachs, Fentress e Wictham (2003) han propuesto la sustitución del concepto de memoria colectiva

por el de memoria social, es decir, aquella compartida con otras personas con las que tenemos vínculos sociales (ej. amistad, parentesco, trabajo...), y que es reinventada, imaginada, transmitida y recreada por medio de narrativas, prácticas sociales y rituales. Y a pesar de que las personas de un mismo grupo humano pueden establecer interpretaciones diferentes del mismo evento, también es verdad que los grupos humanos tienden a crear una memoria común compartida, expresada en mitos, leyendas, creencias, religiones, narraciones, etcétera (Candau, 2002: 63).

En este sentido nos parece también útil considerar la diferenciación conceptual que el antropólogo mejicano Roger Bartra (2006: 196) realiza entre memoria explícita e implícita. La primera de largo plazo, sería una memoria artificial organizada institucionalmente en archivos y bibliotecas. La segunda, sería la memoria neuronal que acumula de manera inconsciente hábitos, habilidades, representaciones, condicionamientos y mecanismos de repetición aprendidos.

El concepto de memoria difícilmente se puede entender sin el de historia. Para Pierre Nora (1984) memoria e historia son dos conceptos duales y opuestos que no hay que confundir, tal como lo sintetizamos en el cuadro 1.

Cuadro 1: Diferencias entre el concepto de memoria y el de historia	
Memoria	Historia
Es la vida, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia, de las revitalizaciones y de las reinenciones. Es una especie de anti-historia.	Vinculada a las continuidades temporales, a las evoluciones y a las relaciones entre las cosas. Tiene vocación de universalidad. Es de todos. Es una especie de anti-memoria.
Fuente: elaboración propia con base en Nora (1984) y Thompson (1988).	

Pero desde nuestra perspectiva esta dicotomía hay que cuestionarla y matizarla bastante. En el cuadro 2 sintetizamos lo que a nuestro modo de ver caracteriza los conceptos de memoria e historia.

Cuadro 2: Relación entre memoria e historia	
Memoria	Historia
Capacidad humana universal. Lo que hace es una reinterpretación del pasado cargada de afectos, desafectos, pasiones y emociones. Selectiva, subjetiva, olvidadiza, cíclica. Relato plural, diverso y matizado del pasado. El pasado se relaciona con el presente y el futuro. Discurso de los dominados y de los vencidos. Más propia de la corta y media duración históricas. Percepción subjetiva del pasado.	Historia: disciplina científica. Su objetivo es la representación exacta y verdadera del pasado. Verdad relativa y no absoluta del pasado. Relato autorizado del pasado. Lo que hace es una reconstrucción factual y cronológica lo más profunda posible. Es historiográfica y linear. Tiene una distancia con respecto al pasado, que ya no existe, existió. Discurso de los dominadores y de los vencedores. Hoy también de los vencidos. Más propia de la larga duración histórica. Percepción documentada y objetivada del pasado.
Fuente: elaboración propia.	

Como hemos resumido en el cuadro de arriba, la historia tiene muchas más características de la memoria de lo que se pudiera creer. La memoria es más proclive al trabajo de los antropólogos, es decir, más orientados a estudiar las percepciones subjetivas del pasado y sus usos políticos y sociales en el presente. La memoria puede convertirse en un objeto histórico y la historia puede convertirse en un objeto de memoria. La historia es igualmente, en su aproximación rigurosa a la verdad, un ejercicio de explicación erudita y estructurada del pasado, y por ello es selectiva y valorizadora de hechos considerados relevantes para el devenir humano. Los historiadores realizan un trabajo de producción y construcción de las memorias sociales⁴, pero no son los únicos que construyen esas memorias sociales, más bien las relatan y representan.

La historia no es una verdad absoluta, que no existe, es una aproximación a la verdad, es una especie de ficción legitimada socialmente por nuestras sociedades, en cuanto Historia o disciplina científica, cuyo oficio tiene la misión, el poder y la autoridad para interpretar, comprender y explicar ra-

⁴ <http://www.nomesevoces.net/> [consulta: 28 de diciembre de 2020].

cionalmente el pasado. La historia también es en parte metahistoria (White, 1992), es decir, un discurso que implícitamente asume una camisa de fuerza científica pero también ideológica y de valores, que puede ser utilizada en sus diferentes usos sociales para legitimar el pasado desde el presente. La historia también es un esfuerzo por conocer el pasado y sus memorias que depende de sus fuentes, y la memoria también es reveladora de sentido histórico. Por lo tanto, la memoria puede ser considerada como etnohistórica y es fundamental para la historia.

La memoria es algo más que una caja de recuerdos o un pendrive, es un concepto que está asociado a dos cuestiones humanas clave: el evocar y el recordar. ¿Cómo las sociedades construyen sus memorias y con qué instrumentos sociales? (Connerton, 1989). Es bien cierto que los grupos humanos tienen una voluntad de recordar y de negarse a olvidar –“anamnesia”– (Boyarín, 1994: XIV), pero también es bien cierto que comparten el olvido, aún sin saberlo o tener consciencia de ello. El olvido está íntimamente asociado al hecho de producir memorias y al acto de recordar. Toda memorización y conmemoración, por selectiva, es un olvido disfrazado de otras memorias (Candau, 2002: 87). Un ejemplo lo que encontramos en la propia web de la Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD)⁵ que ignora la existencia en el pasado de otros dos campus de la universidad, uno en Miranda do Douro (1998-2008) y otro en Chaves (1974-2014).

Pero la memoria no se opone frontalmente al olvido, sino que interactúa con él, pues la salvaguarda de todo lo pasado es absolutamente imposible. La memoria selecciona lo que es importante para el individuo o el grupo de acuerdo con el sistema de valores del presente, lo que implica olvidar y dejar memorias y recuerdos fuera. Por otro lado, frente al peso incómodo de algunas memorias se imponen los mecanismos del olvido (Ricouer, 2004), es decir, la memoria también puede ser pensada como una desmemoria. Los grupos humanos suelen recordar el pasado por muchos motivos y con diversos significados, pero uno importante es el asociado a las teorías de la nostalgia (ej. Lowenthal, 1985; Smith, 2006), según las cuales los grupos humanos acuden al pasado porque el presente no es visto como positivo para idealizar ese pasado y construir una especie de consuelo colectivo al imaginar una arcadia feliz en el pasado, algo que suele ser más ficticio que científico.

⁵ <https://www.utad.pt/>; <https://www.utad.pt/universidade/historia-da-utad/> [consulta: 28 de diciembre de 2020].

Los grupos humanos tienden a recordar lo glorioso y a olvidar lo considerado vergonzoso. El olvido colectivo se denomina conceptualmente de amnesia, y esta puede ser compartida grupalmente. Llevado este proceso a un extremo se puede alcanzar una desmemorización alienante y alienadora con consecuencias y efectos sociales devastadores. De ahí que la memoria represente un combate contra el olvido y la desmemorización bien del tiempo pasado o de determinados subgrupos o segmentos sociales que son marginalizados por los relatos oficiales dominantes del pasado y el hegemónico discurso patrimonial autorizado (cf. Smith, 2006).

La memoria social no puede confundirse con una falta de perdón o una revancha. La memoria social es al contrario de ello, un potencial instrumento social terapéutico (Thompson, 1988: 185), que por un lado puede ayudar a saldar las cuentas con el pasado, cerrar heridas, superar en paz y justicia un pasado traumático, crear orgullo y autoestima colectiva en el presente, ayudar a que no vuelva a repetirse un drama del pasado (Todorov, 1999) y no cometer los mismos errores (ej. guerras y violencia para resolver los conflictos), adaptarse mejor en el presente y encarar el futuro con inteligencia colectiva. Desde esta óptica la memoria social es un aparato crítico, una forma de visibilizar los problemas humanos y un instrumento de autodefensa frente al riesgo de olvidar demasiado y ser olvidado, dominado y marginalizado. Negarse a olvidar puede ser una razón para vivir y resistir, pero también lo contrario es cierto, pudiendo representar el olvido una forma de subordinación y una transformación camaleónica de las siempre incompletas identidades.

2. La relevancia de la memoria en el campo patrimonial y museístico

Para explicarnos a nosotros mismos nuestras ideas, necesitamos fijarlas en las cosas materiales que las simbolizan (Durkheim, 1993: 375).

La memoria se condensa en muchos elementos de la cultura y del patrimonio cultural, que sirven de soporte simbólico para la objetivación de la misma. Las memorias nos atan a los lugares, al tiempo, a las personas y a la nación, y suponen un ranking de valor de nuestras experiencias individuales

y sociales (Darian-Smith y Hamilton, 1994: 1). De acuerdo con el sociólogo John Urry (1990) vivimos en una sociedad con tendencia para la nostalgia del pasado, que se manifiesta en el gran interés social por la memoria, el patrimonio cultural, los museos y el turismo cultural. Es lo que Joël Candau (2002) llama de culto de la memoria. Esta tendencia social explicaría muchos procesos de patrimonialización de las memorias (Lowenthal, 1985; Fowler, 1992), sobre todo de la desindustrialización y la desagrarización. Frente a un sentimiento de pérdida y de desasosiego, el patrimonio cultural actuaría como un mecanismo reflexivo y un ancla para mejor orientarnos en el presente y en el futuro.

La industria o el campo del patrimonio cultural produce memorias, y digo memorias porque alrededor del patrimonio cultural se generan una diversidad de memorias. Pero básicamente tenemos que considerar dos tipos: a) las memorias del patrimonio cultural y los museos; b) las memorias como patrimonio cultural. El primer tipo es importante para entender la biografía de los elementos culturales en su proceso de patrimonialización y transformación de valor, y exige investigación substancial más allá de lo formal. El segundo convierte a las memorias en objeto central del patrimonio cultural (ejemplo: el patrimonio cultural inmaterial (PCI)).

La relevancia de la memoria la podemos observar también en el campo del llamado turismo cultural (Pereiro, 2009), especialmente en el consumo de lugares de recuerdo y memorias (Nora, 1984), que son lugares donde tuvieron lugar acontecimientos históricos importantes como batallas, revoluciones, etcétera, pero también lugares que recuerdan la vida de artistas, personajes importantes o intelectuales (ej.: el Salzburgo de Mozart). Además de ello, también podemos observar la relevancia de las memorias en las legislaciones del patrimonio cultural. Estas desarrollan recientemente el concepto de lugares de valor etnológico que vienen a ser lugares de memoria social que representan simbólicamente la vida cotidiana de la gente, y también el del patrimonio cultural inmaterial. Estos elementos patrimoniales, hechos inicialmente para las comunidades, atraen hoy turistas por la atribución social de un valor histórico, artístico o vivencial, constituyendo una práctica social que Candau ha llamado como “turismo de la memoria” (2002: 68).

Podemos afirmar que el patrimonio cultural es producto de la activación de la memoria, que seleccionando elementos heredados del pasado, los inclu-

ye en la categoría de patrimonio cultural siguiendo criterios de antigüedad, afecto, singularidad, sentimiento, política (Candau, 2002: 89-90), escasez, singularidad, rareza u otros. Podemos hablar del patrimonio cultural como una dinámica de sedimentación de memorias. Esto ha llevado en muchos casos a la obsesión por archivar, patrimonializar y guardar todo, no queriendo olvidar nada y pensando que hay que conservarlo todo. Frente a aquella mentalidad anti-patrimonializadora que destruía los viejos objetos y olvidaba los antiguos saberes, prácticas y objetos, hoy en día la conciencia patrimonializadora es dominante, pero no se puede memorizar y conservar todo, ya que es humanamente imposible, hay que seleccionar y escoger. Pero si bien es imposible conservar todos los elementos culturales, sí es posible conservar la memoria y transmitirla en diversos soportes para una conexión intergeneracional y una perduración de saberes y conocimientos sobre el pasado.

El patrimonio cultural encarna, condensa y corporeiza memorias, hoy en día hasta en soporte digital. El patrimonio cultural, en cuanto representación simbólica de la cultura y elemento metacultural, sintetiza un conjunto de memorias plurales y complejas. Un ejemplo de ello son los monumentos, que pretenden propagar una memoria común, aunque muchas veces sea disputada y motivo de confrontaciones y substituciones (ej. El Valle de los Caídos, en España). Otro ejemplo son los museos, verdaderas máquinas de memorias que crean un capital memorístico (Candau, 2002: 96). Los museos son instituciones e instrumentos sociales que guardan, registran, exponen, comunican y conservan memorias de diferentes tipos y procedencias. Pero los museos también olvidan la gente, sus gestos, sus vidas, sobreobjetualizando y esencializando la cultura en muchos casos y contextos (Pereiro y Vilar, 2002; 2008). Podemos entonces pensar también los museos como máquinas de olvido activo. Solamente los ecomuseos constituyen una memoria viva que se ofrece al participante del ecomuseo interpretada en su propio contexto de uso y significado.

Además, podemos afirmar que la memoria es por antonomasia un anti-museo (Certaú, 1980), pues está en todas partes, es muy resbaladiza y se resiste a ser congelada en el museo, lo que representa todo un desafío para los museólogos y profesionales de los museos. Lo que hace el museo es seleccionar y clasificar algunos elementos que encarnan memorias, pero nunca todas ellas. Su poder evocativo tiene por lo tanto sus límites. El museo, al igual que el archivo, objetiva, oficializa y reconoce públicamente algunas memorias,

permitiendo a las mismas integrarse en la “Historia” y presentarse en sociedad como “historia” y relato de quienes parecemos ser.

El museo es una institucionalización y reconocimiento oficial de la memoria. Esta oficialización de la memoria a través de su conversión en patrimonio cultural, no debe dejar fuera lo que el antropólogo Michael Herzfeld (1991) llama de tiempo social, es decir el tiempo de la experiencia social cotidiana sobre ese patrimonio cultural. Este giro de perspectiva nos lleva a una tarea de recuperación de memorias biográficas de los elementos conceptualizados y clasificados como patrimonio cultural, pero también nos lleva a una lectura social, y no solamente formal y funcional. Dicho de otra forma y en palabras del antropólogo Luis Silva:

... o estatuto de património deve ser concedido apenas a edifícios cujas funções iniciais já estão mortas ou extintas. Caso contrário, é necessário conciliar a proteção do património cultural com a necessidade de as pessoas viverem nos edifícios e, por conseguinte, dar mais importância à componente social do que à componente estética (2014: 60).

3. El aporte de la memoria al desarrollo de proyectos patrimoniales y museísticos: retos y desafíos.

A finales del siglo XX se amplía la noción de patrimonio cultural y muchas más cosas pasan a integrar esa categoría, lo que representa en sí un reto pues se han agrandado los filtros. Asistimos a una hipertrofia patrimonial, pero también a una búsqueda de las memorias de los elementos patrimoniales, sean materiales o inmateriales. Ello se había descuidado anteriormente porque los procesos de patrimonialización se habían centrado mucho en el objeto patrimonial y poco en sus memorias adyacentes y colaterales. Las memorias son las biografías del patrimonio cultural pero también pueden ser memorias patrimonio, y los grandes desafíos de su aporte a los proyectos patrimoniales son desde mi punto de vista los siguientes:

1. La transición de la lógica de la preservación a la lógica de la gestión y la interpretación, lo que obliga a cambiar el foco de la investigación y la educación patrimonial.

2. El giro participativo del patrimonio cultural, ampliando los agentes sociales que intervienen en los procesos de patrimonialización.
3. La descolonización de los procesos de patrimonialización y el empoderamiento de grupos sociales anteriormente invisibilizados.
4. La desencialización del patrimonio cultural y su sentido sustancialista (Davallon, 2014), para resignificar este como proceso, estrategia y recurso identitario en permanente cambio.
5. La articulación del turismo cultural con los museos y el patrimonio cultural, explorando la comunicación de las memorias, pero también el diálogo con las memorias de los visitantes e incorporándolas a los proyectos patrimoniales.
6. La digitalización y la democratización del conocimiento sobre el patrimonio cultural y los museos, o dicho de otro modo por Ferrándiz, la memoria pixelada (Torrús, 2019).

Para responder a estos grandes desafíos me voy a referir a continuación a dos cuestiones, abordadas de forma sumaria por motivos de espacio: a) la mediación que las memorias pueden hacer entre patrimonio cultural y turismo cultural; b) el papel de las memorias en los debates sobre el nuevo museo y el post-museo.

Dentro de lo que podemos hacer, y en respuesta a esos desafíos, la Organización Mundial del Turismo (OMT, 2012) propone a los agentes patrimoniales (del PCI especialmente) y turísticos lo siguiente:

- Crear redes.
- Formar guías.
- Evitar la venta de piezas sagradas o de especial significación cultural.
- Proteger los derechos de propiedad intelectual de las comunidades (ej. souvenirs y otros).
- Introducir exenciones fiscales para las empresas turísticas socialmente responsables, especialmente en su primer año de operación.
- Aportar información para los marcos reguladores, especialmente en términos de seguimiento del desarrollo turístico.

- Gestionar la repercusión del desarrollo del turismo en el patrimonio cultural inmaterial (PCI) para que todos los agentes puedan disfrutar de los beneficios.
- Crear proyectos con las comunidades, los agentes encargados de la gestión del patrimonio y las instituciones de enseñanza para documentar los activos del PCI.
- Apoyar iniciativas de buenas prácticas PCI.
- Comercialización responsable de productos turísticos PCI.
- Promover espectáculos de cultura local que ofrezcan información útil y sean respetuosos con los valores culturales esenciales.
- Apoyar la venta de bienes relacionados con el patrimonio cultural inmaterial en puntos de venta oficiales y tiendas autorizadas, por ejemplo, en museos, aeropuertos y hoteles, con una exposición adecuada de los mismos.
- Adoptar y promover sistemas de acreditación de la calidad para la artesanía.
- Participar en la formulación de principios específicos para guiar la gestión del turismo y el patrimonio cultural inmaterial, habida cuenta de que los códigos y cartas actuales no abordan ambos temas simultáneamente.

Estas propuestas de la OMT se pueden leer desde diversas posiciones, pero hay una que me gustaría destacar y es cómo las memorias condensadas en el PCI y en sus instituciones sociales pueden hacer buenos enlaces con el turismo cultural. Si bien es cierto que la OMT es una organización turística que entiende el patrimonio cultural como un recurso y un producto turístico, debemos tener en cuenta también que el patrimonio cultural es un bien de las sociedades y de las comunidades, y que muchas veces no ha sido pensado inicialmente para el turismo y la mercantilización. El patrimonio cultural es de y para las comunidades, a las que debe servir con participación amplia.

El turismo puede servir para potenciar y revitalizar las memorias críticas del patrimonio cultural, pero también puede crear memorias alienadoras y alienantes, por ejemplo, cuando se visita el Machu Pichu inca en Perú no se recuerda la lucha de los incas y su resistencia a la masacre de los conquistadores españoles. Cuando se contempla la fachada de la catedral de Santiago de Compostela, el visitante no suele pensar que su construcción es el resultado de la explotación que la Iglesia Católica practicó durante siglos con el

campesino gallego. Tampoco los visitantes se sorprenden cuando uno de los guías de la Casa Colón de Valladolid⁶ en sus visitas guiadas suele afirmar que la colonización española y europea de América es una leyenda negra, que lo que existió fue un intercambio cultural más beneficioso para los americanos que para los europeos. Por lo tanto, la memoria puede aportar al patrimonio cultural y a los museos una educación crítica del pasado, una disminución de la ignorancia de la historia, del etnocentrismo y de las miradas colonizadoras e imperialistas.

Y cuál puede ser la aportación de la memoria al desarrollo de los museos. Pues bien, la memoria dentro y fuera del museo es esencial en la propia definición y función social del mismo. El ICOM (International Council of Museums), en su conferencia trienal realizada en Milán en el año 2016, designó una comisión permanente para estudiar y presentar una nueva definición de museo, que tenía como objetivo ofrecer una perspectiva crítica sobre la vigente definición y crear otra con alcance internacional. Después de tres años de trabajo y 269 propuestas⁷, en el año 2019 se presentó en la conferencia de Quito (Japón) una nueva definición de museo, que finalmente no fue aprobada por falta de consenso, pero que reproducimos aquí por su gran interés:

Los museos son espacios democratizantes, inclusivos y polifónicos, orientados al diálogo crítico sobre los pasados y los futuros. Reconociendo y lidiando con los conflictos y desafíos del presente, detienen, en nombre de la sociedad, la custodia de artefactos y especímenes, por ella preservan memorias diversas para las generaciones futuras, garantizando la igualdad de derechos y de acceso al patrimonio a todas las personas. Los museos no tienen fines lucrativos. Son participativos y transparentes; trabajan en cooperación activa con y para comunidades diversas en la recogida, conservación, investigación, interpretación, exposición y profundización de los varios entendimientos del mundo, con el objetivo de contribuir para la dignidad humana y para la justicia social, la igualdad global y el bienestar planetario⁸.

⁶ <https://www.valladolid.com/casa-museo-colon> [consulta: 28 de diciembre de 2020].

⁷ <https://icom.museum/es/news/la-definicion-del-museo-la-columna-vertebral-del-icom/> [consulta: 28 de diciembre de 2020].

⁸ <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> [consulta: 28 de diciembre de 2020].

Esta propuesta de definición, aunque discutida y discutible, condensa algunas reflexiones importantes sobre las aportaciones que las memorias sociales pueden hacer en el campo patrimonial y museístico. En ella se vuelve a incidir en la necesidad de construir memorias críticas del patrimonio cultural y con el patrimonio cultural, la conexión intergeneracional y la atención a las diferentes interpretaciones del mundo. Es decir, los museos, incluso los locales, son memorias del mundo y para el mundo.

Otro aporte importante de la memoria social al campo patrimonial considero que es la idea de post-museo (Hooper-Greenhill, 2000; Marstine, 2006), que se ha definido como:

El post-museo articula claramente sus agendas, estrategias y procesos de toma de decisiones y los reevalúa continuamente, reconociendo así la política de representación; el trabajo del personal del museo nunca se naturaliza, sino que se considera que contribuye a estas agendas. El post-museo busca activamente compartir el poder con las comunidades a las que sirve, incluidas las comunidades de origen. Reconoce que los visitantes no son consumidores pasivos y conoce a sus constituyentes. En lugar de transmitir el conocimiento a una audiencia masiva esencializada, el post-museo escucha y responde con sensibilidad, ya que alienta a diversos grupos a participar activamente en el discurso del museo. No obstante, en el post-museo, el museólogo no es un mero facilitador, sino que asume la responsabilidad de la representación cuando se dedica a la investigación crítica. El post-museo no escapa a los problemas difíciles, sino que se expone al conflicto y la contradicción. Afirmo que la institución debe mostrar ambigüedad y reconocer múltiples identidades en constante cambio. Lo más importante es que el post-museo es un sitio desde el cual se pueden corregir las desigualdades sociales... el post-museo puede promover el entendimiento social (Marstine, 2006: 19).

Encuadrada en esa idea de post-museo, la memoria puede aportar al campo patrimonial un multiculturalismo lúdico y la interculturalidad crítica necesaria para mostrar la diversidad de dominaciones y excepciones culturales, pero también sus puentes y espacios de entendimiento. Para ello hay que cambiar una lógica de la investigación científica lineal de las memorias por una lógica de la co-investigación y comunicación con usuarios y visitantes (Valdés Sagués, 1999). Se adoptaría así una perspectiva pluralística

de las memorias y de las diversidades culturales locales (Fabian, 2007), sin descuidar el análisis de la globalización, del cosmopolitismo, de una historia colonial crítica, de la mezcla y el hibridismo cultural, del postmulticulturalismo y de la descolonización en sus variadas formas, adaptaciones, sentidos y significados. En estos nuevos proyectos patrimoniales o viejos proyectos renovados, la memoria sería algo más que un inventario de objetos, un catálogo de actividades o un templo de la nostalgia del pasado. La memoria sería resultado de un diálogo entre los agentes patrimoniales, un espejo en el que mirarnos y también una crítica de “lo bueno, lo feo y lo malo” de nuestras formas de vida.

En esta línea de acción teórico-práctica, los proyectos patrimoniales y museísticos, al utilizar de esta forma las memorias, se descolonizan tanto en sus estructuras como en sus representaciones, se vuelven más críticos y más emancipadores. Ejemplos internacionales de esto último que afirmamos son los siguientes: el Quai Branly (París, 2006 -)⁹; el Museo de las Culturas (Basilea, Suiza, 2010 -)¹⁰; el Museo de las Culturas del Mundo, Rautenstrauch-Joest (Colonia, Alemania, 2011 -)¹¹; el Linden-Museum Stuttgart (2011 -)¹²; el Museo Real de África Central (Tervuren, Bélgica, 2011 -)¹³; el Museo de las Culturas del Mundo (Gotemburgo, Suecia, 2004 -)¹⁴; el Museo de los Trópicos (Amsterdam, Holanda)¹⁵; y, para concluir, el Tenement Museum (New York) – Museo de Inmigración¹⁶.

Finalmente, otro aporte de la memoria al campo patrimonial y museístico es la creación de laboratorios socioculturales de la memoria social, en los cuales se exploren nuevos lenguajes expositivos, nuevos temas, nuevas voces,

⁹ <http://www.quaibranly.fr/fr/expositions-evenements/au-musee/expositions/> [consulta: 28 de diciembre de 2020].

¹⁰ <https://www.mkb.ch/en/programm.html> [consulta: 28 de diciembre de 2020].

¹¹ <https://museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/Visitors> [consulta: 28 de diciembre de 2020].

¹² <https://www.lindenmuseum.de/en/> [consulta: 28 de diciembre de 2020].

¹³ <http://www.africamuseum.be/> [consulta: 28 de diciembre de 2020].

¹⁴ <http://www.varldskulturmuseerna.se/en/varldskulturmuseet/> [consulta: 28 de diciembre de 2020].

¹⁵ <https://www.tropenmuseum.nl/en> [consulta: 28 de diciembre de 2020].

¹⁶ <https://www.tenement.org/> [consulta: 28 de diciembre de 2020].

innovaciones tecnológicas y didácticas. El proyecto es así más interdisciplinar y el museo menos mausoleo (Witcomb, 2003), creando una complicidad con su sociedad local hasta el punto de que ésta se sienta orgullosa del museo (Carvalho, 2011), pero sin perder de vista el mundo global interconectado en el que vivimos, y pensando el museo local como un museo de lo global y un museo del mundo.

4. Bibliografía

- Azcona, J. 1984. *Etnia y nacionalismo vasco. Una aproximación desde la antropología*, Barcelona: Anthropos.
- Bartlett, F. C. 1932. *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boyarín, J. (ed.). 1994. *Remapping Memory. The Politics of Time – Space*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Candau, J. 2002. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Carvalho, A. 2011. *Os Museus e o Património Cultural Imaterial. Estratégias para o desenvolvimento de boas práticas*. Lisboa: Edições Colibri – CIDEHUS – Universidade de Évora.
- Certau, M. 1980. *L'invention du quotidien: arts de faire*. Paris: Ed. 10/18.
- Cohen, A. P. 1987. *Whalsay. Symbol, Segment and Boundary in a Shetland Island Community*. Manchester: Manchester University Press.
- Connerton, P. 1989. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Darian-Smith, K. y P. Hamilton. 1994. *Memory and History in Twenty-Century Australia*. Oxford: Oxford University Press.
- Davallon, J. 2014. “El juego de la patrimonialización”. En X. Roigé, J. Frigolé y C. del Mármol (eds.), *Construyendo el patrimonio cultural y natural. Parques, museos y patrimonio rural* (pp. 47-76). Valencia: Ed. Germania.
- Delgado, J.M., A. Ferrús, F. Mora y F.J. Rubia (eds). 1998. *Manual de Neurociencia*. Madrid: Síntesis.
- Douglas, M. 1996. *Como piensan las instituciones*. Madrid: Alianza.
- Durkheim, E. 1993. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza.
- Fabian, J. 2007. *Memory against Culture: Arguments and Reminders*. Durham: Duke University Press.

- Fentress, J. y Ch. Wickham. 2003. *Memoria social*. Madrid: Cátedra.
- Fowler, P. J. 1992. *The Past in Contemporary Society: Then, Now*. London: Routledge.
- Halbwachs, M. 1950. *La mémoire collective*. París: PUF.
- Halbwachs, M. 1980. *The Collective Memory*. New York: Harper and Row.
- Herzfeld, M. 1991. *A Place in History. Social and Monumental Time in a Cretan Town*. Princenton: Princenton University Press.
- Hooper-Greenhill, E. 2000. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. New York: Routledge.
- Le Goff, J. 1991. *El orden de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Lowenthal, D. 1985. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marstine, J. 2006. *New Museum Theory and Practice*. London: Blackwell.
- Nora, P. 1984. *Les Lieux de Mémoire*. París: Gallimard.
- OMT-UNWTO 2012. *Tourism and Intangible Cultural Heritage*. Madrid: OMT.
- Pereiro, X. y M. Vilar. 2002. "Autoimágenes y heteroimágenes en los museos etnográficos gallegos". En E. Fernández de Paz y S. Ventosa (ed.), *La imagen del otro en el museo. Actas del IX Congreso de Antropología de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español* (sin páginas). Barcelona: Universidad de Barcelona-FAAEE.
- Pereiro, X. y M. Vilar, M. 2008. "Ethnographic Museums and essentialist representations of Galician identity". *International Journal of Iberian Studies*, 21(2): 87-108. DOI: 10.1386/ijis.21.2.87_1 Online en: http://dx.doi.org/10.1386/ijis.21.2.87_1 Online en <http://hdl.handle.net/10348/4703>
- Pereiro, X. 2009. *Turismo cultural: Uma visão antropológica*. Tenerife: Pasos. E-book en <http://www.pasosonline.org/es/colecciones/pasos-edita/36-numero-2-turismo-cultural>
- Ricoeur, P. 2004. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE.
- Shils, E. 1981. *Tradition*. London: Faber y Faber
- Silva, L. 2014. *Património, Ruralidade e Turismo. Etnografias de Portugal Continental e dos Açores*. Lisboa: ICS.
- Smith, L. 2006. *Uses of Heritage*. London: Routledge.

- Todorov, T. 1999. "La memoria del mal". *El Correo de la Unesco*, diciembre de 1999: 18-19.
- Thompson, P. 1988. *La voz del pasado. Historia oral*. Valencia: Alfons el Magnànim.
- Urry, J. 1990. *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage.
- Valdés Sagués, M.C. 1999. *La difusión cultural en el museo: Servicios destinados al gran público*. Gijón: Trea.
- White, H. 1992. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE.
- Witcomb, A. 2003. *Re-Imagining the Museum. Beyond the Mausoleum*. London: Routledge.

Diversité culturelle : modalités et enjeux de représentation

Diversidad cultural: modalidades y retos de representación

Fabien Van Geert

Université Sorbonne Nouvelle

Résumé/Resumen

Au cours des trente dernières années, les musées se sont posés la question de savoir comment représenter la diversité culturelle dans leurs expositions et leurs collections en lien avec l'évolution des débats politiques et théoriques sur le multiculturalisme. Cet article se propose de revenir sur les pratiques mises en place par ces institutions en Europe, mais aussi sur leurs enjeux à l'heure où le multiculturalisme est à la fois déclaré en faillite en tant que projet politique, mais aussi critiqué par les épistémologies décoloniales qui se sont développées et ont profondément pénétré le monde des musées. Comment les pratiques muséales se sont alors transformées, et quelle place accordent-elles désormais à la diversité culturelle, et à l'immigration tout particulièrement ? C'est à ces questions que ce texte tente de répondre.

En los últimos treinta años, los museos se han preguntado cómo representar la diversidad cultural en sus exposiciones y colecciones en relación con la evolución de los debates políticos y teóricos sobre el multiculturalismo. Este capítulo propone volver a las prácticas implementadas por estas instituciones en Europa, pero también

a las cuestiones que están en juego en un momento en el que el multiculturalismo está en quiebra como proyecto político y criticado por las epistemologías decoloniales que se han desarrollado y han entrado de lleno en el mundo museístico. ¿Cómo han cambiado las prácticas de los museos y qué lugar le dan ahora a la diversidad cultural, y a la inmigración en particular? Estas son las preguntas a las que intenta responder este texto.

1. La reconnaissance de la diversité culturelle : une question politique complexe

Dans les années 1990 et 2000, la notion de diversité culturelle est sur toutes les lèvres. Elle renvoie alors vers la constatation que les populations européennes sont désormais hétérogènes, d'un point de vue ethnique ou religieux, en ayant une série de conséquences sociales et culturelles sur lesquelles insistent alors les politiciens, la presse et les chercheurs. En suivant Banting et Kymlicka (2006), cette diversité sur laquelle on discute alors beaucoup est néanmoins conséquente de trois logiques bien différentes. Premièrement, elle peut être due à la présence de peuples autochtones, descendants de ceux ayant vécu sur un territoire donné avant que de nouvelles populations, d'origines ethniques différentes ne s'y installent, en y devenant par la suite prédominantes dans la gestion politique et économique du territoire. C'est typiquement le cas de pays tels que les Etats-Unis, le Canada, l'Australie et la Nouvelle-Zélande, ou encore de nombreux pays latino-américains. Deuxièmement, cette diversité peut être la conséquence de l'incorporation, lors de la constitution des Etats-Nations aux XIX^e et XX^e siècles, de cultures possédant jusqu'alors leurs propres systèmes d'organisation culturelle et politique. C'est le cas de nombreux pays européens, notamment de la France, et surtout de l'Espagne où cette réalité constitue encore aujourd'hui le cœur d'enjeux politiques de premier ordre. Enfin, cette diversité peut être liée à l'existence, au sein de ces sociétés, de populations venues d'ailleurs, après la conformation de ces entités nationales. Bien que ces mouvements de population soient en quelque sorte inhérents aux sociétés depuis plusieurs siècles, les grandes vagues d'immigration des XX^e et XXI^e siècles, qu'elles soient nationales ou

internationales, ont renforcé l'hétérogénéité culturelle des sociétés, ou tout du moins l'ont rendue plus visible et évidente dans l'espace public, en apportant sur ces territoires de nouvelles habitudes culturelles, sociales et spirituelles. C'est principalement sur cette dernière forme que nous nous attarderons dans ce texte, puisqu'elle pose des questions particulières aux musées, différentes des deux autres types de diversité.

Au-delà de ce constat de l'hétérogénéité culturelle des sociétés dans la plupart des pays du monde, cette dernière n'a cependant pas toujours été prise en compte au sein des politiques publiques. Dans le contexte euro-américain, la constitution des États-nations s'est en effet basée depuis le siècle dernier sur des critères libéraux de garantie démocratique du « pacte social » entre les citoyens, au-delà de leur diversité, à partir d'une optique universalisante et assimilationniste (Doytcheva, 2011). Il n'y a alors de la place que pour une seule culture pour définir la Nation. Ce n'est que dans les années 1970 et 1980, suite aux conséquences des revendications identitaires nées notamment aux États-Unis au cours des années 1960, qu'un consensus émerge lentement dans les pays occidentaux quant à la nécessité des États de reconnaître cette diversité, afin de garantir à la fois les valeurs libérales de respect des droits individuels et culturels héritées de la Seconde Guerre mondiale, ainsi que les exigences démocratiques d'égalité entre les citoyens définies par la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789 (Renaut et Messure, 1999). Dans ce contexte, le rôle des politiques publiques devient alors celui de favoriser le fait d'être égaux « avec nos différences » (Touraine, 1997), et non « par-delà nos différences », comme cela avait pu être le cas jusqu'à la fin des années 1950. A l'échelle internationale, des institutions telles que l'Organisation des Nations Unies (ONU), l'Organisation internationale du travail (OIT), mais aussi le Conseil de l'Europe ont notamment porté et diffusé de par le monde cette conception, définie alors de « citoyenneté multiculturelle » (Kymlicka, 1995), grâce notamment à la ratification de leurs différentes conventions et chartes dont la reconnaissance de la diversité culturelle constitue le cœur. Sur la base de ce « multiculturalisme philosophique » libéral, tel que défini par Paul May (2016), vont alors se développer des politiques concrètes visant à reconnaître, institutionnaliser, mais aussi favoriser la reconnaissance de cette diversité culturelle, au travers de l'adaptation des curriculums scolaires, de la mise en place de programmes de lutte contre le racisme ou de mesures de « discrimination positive » (*affirmative actions* en anglais), voire encore de

l'adoption de nouveaux symboles représentatifs d'une vision plus inclusive de la Nation. On peut parler ici de « politiques multiculturelles institutionnelles » (May, 2016), qui prennent des formes et des terminologies différentes selon les pays (en ne retenant pas toujours le concept de « multiculturel », comme c'est par exemple le cas en France où cette réflexion est pourtant bien présente dans les années 1980).

Au-delà de ce cadre général, le développement de ces politiques multiculturelles institutionnelles n'est cependant pas une évidence, et ce dernier est principalement lié à des valeurs idéologiques, et *in fine* politiques. Dans le contexte de prospérité économique mondialisée des années 1990, la mise en place de ces politiques est ainsi majoritairement portée par des projets socio-démocrates/libéraux de gauche et centre-gauche. En revanche, dès cette même époque, sur la droite de l'échiquier politique, le multiculturalisme est au contraire rejeté, soit à la faveur d'un idéal culturel basé sur une identité nationale que l'immigration viendrait « corrompre » (pour les perspectives les plus ethnistes), soit, dans une optique sécuritaire, en arguant qu'il favoriserait le communautarisme ainsi que le repli sur soi (pour les optiques les plus libérales). L'utilisation récurrente de ce dernier argument illustrerait, selon Wieviorka, une certaine cohérence idéologique de la droite européenne dans sa référence au concept du multiculturalisme, où ce dernier ne renvoie pas à « un ensemble de différences culturelles clairement identifiées [...] », mais à une nébuleuse sémantique regroupant l'immigration, le terrorisme, la criminalité, la délinquance, l'insécurité et surtout, l'islam, c'est-à-dire une religion » (Wieviorka, 2011).

Cette dernière perspective, qui est jusqu'alors cantonnée à certains partis politiques, va connaître une grande répercussion à partir des années 2000, en se basant sur une certaine interprétation de la logique du « choc des civilisations », théorisée par Samuel Huntington (1996). Selon cette dernière, depuis la fin des années 1980 et la chute du mur de Berlin, les relations géopolitiques du monde ne se baseraient plus sur des clivages idéologiques politiques, mais plutôt sur des oppositions culturelles, ou civilisationnelles conflictuelles, où le substrat religieux occuperait une place centrale. En extrapolant ces idées, les relations entre des personnes de cultures différentes sont alors interprétées par la droite (européenne) comme nécessairement conflictuelles, remettant en cause l'idée même du multiculturalisme. Fort de ce postulat, rétro-alimenté par la lecture culturelle des différents attentats terroristes depuis 2001, les

critiques au multiculturalisme ont gagné en visibilité et en acceptation sociale à droite mais aussi au centre, alors même que le climat économique se fait plus morose après la crise économique mondiale de 2008. Différents chefs d'Etat ont alors même annoncé la « faillite », voire la « mort » du modèle multiculturel autour des années 2010, à l'image de la chancelière allemande Angela Merkel, du Premier ministre australien John Howard, du Premier ministre britannique David Cameron ou encore du Président de la République française Nicolas Sarkozy.

A la gauche de l'échiquier politique, le multiculturalisme fait également depuis l'objet de nombreuses critiques, bien que selon des approches radicalement différentes. Un front de désaccord très virulent s'est notamment ouvert autour des critères d'analyse de ce qui sont définies par la presse et certains partis politiques de « problématiques liées à l'immigration ». D'un côté, les acteurs proches de la gauche et de la pensée radicale se basent sur une analyse typiquement matérialiste, en postulant que les immigrés sont des prolétaires, voire des sous-prolétaires. Selon cette idée, les « problèmes » liés à l'immigration seraient essentiellement d'ordre social. Pierre Bourdieu et Loïc Wacquant (1998) indiquent ainsi que le concept de multiculturalisme constituerait l'un des concepts clés de la « novlangue » du néolibéralisme, liée à l'apparition d'un nouveau langage qui éliminerait toute référence aux conflits de classe, notamment dans les débats autour de l'immigration. De l'autre côté, les tenants du postcolonialisme ou du décolonialisme (la frontière entre ces deux termes est peu claire en France, contrairement à l'espace ibéro-américain) fondent au contraire leurs analyses de ces « problématiques » sur la base de la différence culturelle. En rejetant la grille de lecture de la gauche traditionnelle basée sur la lutte des classes qui serait selon eux européocentriste, ils postulent au contraire que ces difficultés sont liées à un héritage du colonialisme occidental qui exclurait intrinsèquement ces populations des sphères de pouvoir, grâce notamment à des stratégies multiculturelles. Ainsi, selon Ramón Grosfoguel, l'une des figures de proue de cette pensée,

le multiculturalisme libéral hégémonique permet à chaque groupe racialisé de disposer de son espace et célébrer son identité/culture, tant qu'il ne remet pas en question les hiérarchies ethniques/raciales issues de la suprématie du pouvoir blanc et tant qu'il laisse le statu quo intact. Cette politique privilégie certaines élites au sein des groupes racialisés/infériorisés, en leur accordant un espace et des ressources en tant qu'em-

blème, ‘minorité modèle’ ou ‘vitrine symbolique’, appliquant ainsi un vernis cosmétique multiculturel sur le pouvoir blanc, tandis que la majorité de ces populations victimes du racisme rampant font l’expérience chaque jour de la colonialité du pouvoir (Grosfoguel, 2012).

A l’image d’autres sphères sociales, ces différentes positions théoriques autour de la reconnaissance de la diversité culturelle et de ses enjeux vont avoir des impacts très forts sur l’ensemble du monde culturel et ses politiques, notamment dans la création artistique, mais aussi dans les politiques mémorielles, au travers de processus de patrimonialisation à la fois locaux, nationaux et internationaux de symboles multiculturels. Enfin et surtout, les musées vont constituer des lieux de première importance dans cette réflexion en l’intégrant dans ses pratiques, comme nous allons le voir à continuation.

2. Les prises en compte de la diversité culturelle par les musées

Pour les musées, tout l’enjeu réside dans le fait qu’ils sont intrinsèquement liés au politique depuis leur « invention » au XIX^e siècle (Schaer, 1993), lors de la conformation des Etats-Nations. L’une de leurs principales raisons d’être est en effet de symboliser une identité collective des Nations, en en conservant les restes matériels considérés comme les plus significatifs et représentatifs. En exposant les témoins d’un passé duquel la communauté nationale serait la descendante, les musées constituent à la fois des « miroirs » symbolique des Nations, où ces dernières se représentent et s’exposent à elles-mêmes et aux autres (Kaplan, 1994 ; Macdonald et Fyfe, 1996), mais aussi des lieux de diffusion de valeurs, civiques et morales à la population pour penser le monde (Bennett, 1995). Suite aux réflexions autour de la « citoyenneté multiculturelle » à partir des années 1990, et selon les modalités propres de cette dernière dans chaque pays, les musées ont dès lors intégré cette nouvelle conception, en rompant avec une représentation monoculturelle des sociétés dans leurs expositions (Nederveen Pieterse, 1997 ; Gouriévidis, 2014). Dans ce contexte, il n’est en effet plus possible de représenter une société homogène, et les musées s’attachent alors à nous exposer « nous-mêmes, cet ensemble de citoyens multiculturels qui peuplent les villes » (Arrieta Urtizberea, Fernández de Paz et Roigé, 2008). Les musées d’histoire, d’ethnographie, mais aussi de territoire vont alors se repenser profondément en lien avec

cette nouvelle manière de concevoir la société, en redéfinissant de nouvelles actions et de nouvelles pratiques muséographiques et expositives.

Ces réflexions autour de la reconnaissance de la diversité culturelle vont tout particulièrement trouver un large écho dans les musées dont le rôle social est assumé et revendiqué, indépendamment du type de collections conservées. Depuis les années 1990, le rôle social des musées a en effet été largement mis en exergue dans un certain nombre de pays où ces institutions s'engagent alors dans la lutte contre les inégalités et le réchauffement climatique, mais aussi pour le respect des droits de l'homme, du genre, etc. (Knell *et al.*, 2007 ; Janes et Sandell, 2019). Cette approche du musée est d'ailleurs celle qui constitue l'essence même de la nouvelle définition du musée proposée, puis rejetée lors de la conférence générale de l'ICOM à Kyoto en 2019. En souhaitant incarner des lieux démocratiques et de débat au service des intérêts et des préoccupations de la population, ces musées se sont également tournés vers la question de l'immigration, perçue en tant qu'enjeu de société. Ces institutions vont alors souhaiter diffuser des valeurs positives sur cette réalité, afin de contribuer à lutter contre le racisme, en devenant en quelque sorte des acteurs majeurs dans la construction d'une nouvelle société multiculturelle présentée comme humaniste et responsable (Watson, 2007).

Outre ses relations au politique, l'intérêt des musées pour la question de la diversité culturelle et de l'immigration est également lié au fait que ces derniers se sont tournés au cours des quatre dernières décennies vers le contemporain. Dès les années 1970, des musées ethnographiques ainsi que certains musées d'histoire ont en effet tenté d'intégrer cet aspect dans leurs expositions, en acquérant notamment de nouvelles collections, à l'image des musées suédois membres du réseau Samdok. Créé en 1977 en tant qu'association volontaire des musées d'histoire culturelle du pays, ce dernier a alors pour but d'approfondir la connaissance et la compréhension des populations, des conditions et des phénomènes passés, présents et futurs, sur la base de nouvelles politiques d'acquisition visant à illustrer les dynamiques sociales alors en jeu dans le pays (Fägerborg, 2012). Très rapidement, dès les années 1980, certaines de ces institutions se sont alors tournées vers l'immigration, l'ethnicité mais aussi les questions de genre. Depuis, cette pratique s'est popularisée et se retrouve désormais dans un grand nombre de musées qui s'intéressent à des questions d'actualité, telles qu'actuellement la pandémie de la Covid-19 pour laquelle le MuCEM a notamment lancé en France une collecte

participative d'objets du confinement entre avril et mai 2020¹. D'autres musées de territoire ont suivi cette même dynamique, à l'image en Catalogne de l'Ecomuseu de les Valls d'Àneu.

A partir de cette volonté d'intégrer de nouveaux récits sur l'identité collective, et de refléter le contemporain, les musées vont intégrer la question de l'immigration de diverses manières. Nous en relevons ici quatre, les principales à nos yeux, que l'on va voir se mettre en place à partir des années 1990-2000 dans de nombreuses institutions, indépendamment de leur taille ou de leur localisation (en ville ou en milieu rural).

La première est la représentation explicite de l'immigration dans les espaces des musées où les expositions sur ce sujet vont se multiplier, que ce soit sur son histoire, son présent, voire les deux ensemble afin d'insister sur la tradition réceptrice d'immigration d'un contexte donné (Gouriévidis, 2014). Par cette entremise, le musée tente en effet d'indiquer à ses visiteurs que les phénomènes migratoires sont cycliques, et que les dernières vagues, même si elles sont plus visibles, ne font que raviver un phénomène inhérent à de nombreux territoires européens. Pour ce faire, de nouvelles approches des collections vont notamment voir le jour. Dès les années 1990, certains artefacts ont ainsi pu être resignifiés à partir de cet objectif, notamment dans les musées d'ethnographie, dont les collections sont alors exposées pour témoigner de la richesse des cultures du monde ou des rencontres entre les peuples (Van Geert, 2018). Ces possibilités de resignification des collections ne concernent cependant qu'un nombre limité d'artefacts conservés dans les réserves des musées. Ainsi, face à ces collections, en partie seulement « exploitables » dans la construction de nouveaux récits, une profonde réflexion va se développer quant au besoin d'acquérir et d'exposer de nouveaux types d'objets, en prolongeant les pratiques d'acquisition du contemporain mises en place par le Samdok ou les musées de société dès les années 1980 (Battesti, 2012). Des objets illustrant la présence de l'immigration dans les territoires et les villes sont ainsi acquis par les musées, que ce soit des témoignages de la vie quotidienne des migrants et de leurs pratiques culturelles, ou encore des artefacts documentant les processus migratoires, leur gestion politique mais aussi les difficultés qu'elles peuvent engendrer dans les sociétés émettrices et réceptrices. Dans ce cas, les collaborations entre les musées et la société sont

¹ <https://www.mucem.org/collecte-participative-vivre-au-temps-du-confinement> [consultation : septembre 2020].

légion, et un grand nombre de ces objets sont donnés par des migrants dans le cadre de collectes dites participatives. L'art contemporain suscite également l'engouement de nombreux musées, alors que la question de la diversité culturelle et de l'immigration fait l'objet de nombreuses créations. Certains musées ont ainsi développé des politiques d'acquisition de ces collections que l'institution fait désormais dialoguer avec d'autres collections historiques ou ethnographiques dans ses espaces d'exposition.

La deuxième manière d'intégrer la réflexion sur l'immigration dans les musées est l'émergence d'une représentation du « patrimoine difficile » de la diversité culturelle, en paraphrasant l'ouvrage de Sharon Macdonald (2009). Dans un souci de traitement postcolonial de la réalité actuelle du monde, certains musées ont ainsi souhaité exposer, bien qu'à des rythmes différents, certaines de ces thématiques complexes, à l'image de l'esclavage qui fait alors également l'objet d'une action internationale de diffusion et de sensibilisation par le biais notamment de l'ONU et de l'UNESCO. Les principaux ports européens impliqués dans la traite négrière, tels que Liverpool, Londres et Bristol en Grande-Bretagne, ou encore Nantes, La Rochelle et Bordeaux en France développent depuis une politique mémorielle autour de cette question, en exposant notamment dans leurs musées la dureté du quotidien des esclaves ainsi que leur tentative de marronage, mais aussi l'influence de ce commerce sur l'histoire locale, voire parfois sur l'urbanisme et l'architecture, en donnant naissance à la création d'un « patrimoine de l'esclavage ». Au sein de ce « patrimoine difficile », mentionnons également l'histoire coloniale qui s'est progressivement immiscée dans les musées européens depuis les années 2000, parallèlement au développement d'une histoire coloniale dans les universités, et qui est de plus en plus explicitement présentée dans les expositions, les cartels ou les dispositifs des musées, indépendamment du type de collections conservées par ces derniers.

La troisième modalité est la rénovation des musées ethnographiques et coloniaux européens, érigés aux XIX^e et XX^e siècles dans les principales capitales du continent (Van Geert, 2020). Nombre de ces institutions se transforment en effet en profondeur à partir des années 1990 selon différentes stratégies (Van Geert, Arrieta Urtizberea et Roigé, 2016), en étant parfois intégrées dans des nouveaux bâtiments conçus par des « starchitectes » du moment. L'adjectif « ethnographique » disparaît alors souvent de leur dénomination lors de ce renouveau formel, au profit notamment de concepts tels que « mu-

sées des cultures du monde ». L'un des objectifs de ces institutions est en effet de déconstruire le musée ethnographique, jugé comme ayant participé de la construction d'une vision coloniale du monde. Pour ce faire, les images stéréotypées de l'altérité, popularisées dans le contexte colonial de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles au travers notamment de la culture populaire, y font l'objet d'expositions, tout comme l'histoire coloniale et celle des musées ethnographiques. Nombre d'entre eux mettent en effet alors en scène leur histoire et la constitution de leurs collections, en rendant souvent visible une partie de leurs réserves, jadis « cachées » aux yeux du public. Une véritable « muséalisation du musée » voit ainsi le jour dans certaines de ces institutions, à partir notamment d'un point de vue critique et réflexif sur leurs expositions ou certains de leurs dispositifs, recontextualisés, voire même reconstruits pour l'occasion. Dans ce cadre, les musées ont également tenté de déconstruire les relations asymétriques de pouvoir, issues notamment de la colonisation qui seraient situées à la base de leurs représentations. James Clifford (1997) recommande pour ce faire de favoriser la collaboration et le partage de l'autorité dans l'élaboration des récits, en créant des « zones de contacts ». En laissant la place aux membres des cultures représentées ainsi qu'à leurs descendants, – les « communautés sources » (Peers et Brown, 2003) –, ces pratiques collaboratives permettraient selon Ruth Phillips (2003), l'émergence d'une nouvelle éthique muséale, où l'institution deviendrait un espace d'intégration et de connaissance plurielle, ouvert aux mémoires jadis opprimées par le passé colonial et les politiques d'assimilation.

Outre cette déconstruction du musée ethnographique, ces rénovations institutionnelles visent également à mettre en valeur la diversité culturelle dans le monde, en renouant ainsi avec une certaine tradition humaniste de l'ethnologie. En opposition avec l'idée de « choc des civilisations », et avec pour toile de fond les débats autour de l'intégration de l'immigration ou les critiques au communautarisme, ces musées ont tout particulièrement reformulé leurs récits expositifs à partir de la mise en valeur des contacts entre les cultures. Jan Nederveen Pieterse (1997) affirme en effet que « l'Autre », jadis exposé dans les musées ethnographiques, n'existe désormais plus, et que nous sommes désormais à la fois « nous » et « autres ». Sur la base de ce postulat, les nouveaux musées tentent alors de se convertir en partenaires et médiateurs privilégiés du « dialogue des cultures », volonté souvent explicite dans les discours institutionnels accompagnant ce processus de rénovation à l'échelle européenne (Bouttiaux, 2008 : 21).

Enfin, la quatrième modalité de prise en compte de la diversité culturelle par les musées porte sur les publics de ces institutions, et la présence ou non de l'immigration parmi ces derniers. Le souhait étant ici que les visiteurs présents dans les salles des musées soient représentatifs de la composition hétérogène de la société dans laquelle ils sont intégrés. En prolongeant les réflexions sociologiques ouvertes depuis Bourdieu et Darbel (1969), il est en effet alors tentant de penser que ces populations feraient partie, en partie du moins, des « non-publics » des musées (Ancel et Pessin, 2004), dont elles seraient majoritairement absentes pour des raisons à la fois sociales, économiques et culturelles. A partir de ce postulat, certaines institutions ont tenté de faire venir ces populations, au travers de politiques spécifiques dirigées vers ces dernières (qualifiées en anglais d'*outreach*). Néanmoins, si elles peuvent exister dans le monde anglo-saxon, et notamment britannique, ces actions sont plus difficiles à mettre en place dans des pays tels que la France où ces pratiques de division des publics sur des bases ethniques sont jugées discriminantes et même anticonstitutionnelles (même si, en pratique, certaines actions développées pour les publics dits du « champ social » sont dirigées principalement vers ces personnes). Contrairement à la réalité d'outre-Manche, où des études de fréquentation de ce type sont réalisées par les musées (Hooper-Greenhill, 1997), les données permettant d'avoir une idée de la présence des publics issus de la diversité culturelle dans les musées n'existent dès lors pas en France, ni dans de nombreux autres pays européens tels que l'Espagne (Van Geert, 2011).

3. La fin du multiculturalisme ou les enjeux actuels de la représentation de la diversité culturelle

Au-delà de cette prise en compte de la diversité culturelle par les musées depuis les années 1990 selon les modalités que nous venons d'esquisser, une analyse de la situation actuelle de ces institutions permet cependant d'observer depuis une mutation rapide de cette dynamique. Depuis l'émergence des différentes critiques du multiculturalisme depuis les années 2000, les muséalisations de la diversité culturelle semblent en effet s'être progressivement transformées, parallèlement à l'abandon de ce concept dans les débats politiques. Indépendamment encore ici de la taille ou de la localisation des musées, on peut dès lors voir se dessiner deux grandes logiques de représentation

de la diversité culturelle, dont la prise en compte constitue désormais un enjeu de poids pour les professionnels de ces institutions.

Tout d'abord, il apparaît que la mise en place de la plupart des logiques décrites précédemment ont connu une nette diminution, même si elles n'ont pas complètement disparu. Ainsi, et même si les idées de multiculturalisme ou plus généralement de respect de la diversité culturelle peuvent continuer d'être portées par de nombreux muséologues, souvent libéraux d'un point de vue idéologique, la représentation explicite de l'immigration que l'on voyait dans les années 2000 dans les salles d'exposition s'est raréfiée dans les musées, cette dernière ne correspondant plus d'une certaine manière à « l'esprit du temps », ni aux attentes des visiteurs. Seuls les musées ethnographiques, profondément rénovés comme nous l'avons vu, vont continuer d'une certaine manière de le faire du fait de leur spécificité. En effet, contrairement aux enjeux politiques nationaux et locaux liés à la reconnaissance la diversité culturelle, – et surtout religieuse –, visible dans notre espace public européen, le fait que cette dernière constitue une richesse à l'échelle mondiale reste encore une « vérité » acceptée presque par toutes et tous, du fait notamment de son caractère abstrait. D'une certaine manière on pourrait ainsi dire que ce que nous avons défini plus haut de « multiculturalisme philosophique » a échappé, du moins en partie pour le moment, à la critique du multiculturalisme. En conséquence, les conservateurs de ces institutions peuvent continuer d'exposer les cultures du monde en vantant leur richesse, sans crainte de se retrouver sous le feu des critiques politiques et médiatiques.

Au-delà de ces « nouveaux » musées ethnographiques, l'arrêt porté à cette représentation de la diversité culturelle dans les autres musées ne signifie cependant pas que cette réflexion soit désormais absente de ces institutions, qui s'en seraient détournées pour s'intéresser à d'autres sujets de société. Au contraire, elle s'y retrouve désormais au travers des réflexions sur les identités et leur construction, qui constituent aujourd'hui le cœur de nombreuses activités muséales. Les épistémologies décoloniales, présentées dans la première partie de ce texte, vont jouer un rôle fondamental dans la conformation de ces nouveaux récits. Suite à la pénétration dans les universités puis à la diffusion dans la société civile des critiques radicales formulées par ses principaux théoriciens, les musées ont en effet tout particulièrement intégré ces réflexions. On pourrait même dire qu'ils en sont devenus les fers de lance, tout particulièrement pour les institutions revendiquant leur rôle

social. On en retrouve en effet de nombreuses traces dans leurs expositions, mais aussi dans leurs activités ou leurs pratiques d'acquisition de collections.

Dans ce contexte, les tentatives de déconstruction des musées ethnographiques mises en place lors de la rénovation de ces derniers vont servir en quelque sorte ici de modèles pour d'autres musées. Des expositions y abordent en effet depuis les effets de la colonisation, de l'esclavage ou encore des représentations stéréotypées des peuples du monde. Un certain nombre de ces institutions ira cependant plus loin, en franchissant un nouveau cap. Pour certains d'entre eux, il ne s'agit en effet plus désormais de simplement déconstruire le musée, en exposant ses liens avec la colonisation ou en créant des « zones de contact » qui favoriseraient la collaboration entre les différents secteurs de la population dans la mise en place des expositions. Au contraire, il s'agit désormais de bel et bien décoloniser cette institution, au même titre que d'autres tentent parallèlement de décoloniser les arts, le féminisme, les imaginaires du développement ou encore l'écologie. Pour ce faire, il conviendrait dès lors d'extirper cette institution de son cadre de pensée hérité de la période coloniale, intrinsèquement liée selon les décoloniaux à la modernité capitaliste (Mignolo, 2011), dont les musées seraient les fils les plus illustres (Bennett, 1995). Il s'agirait en quelque sorte dès lors de faire de cette institution un lieu de libération et d'autonomisation, plutôt qu'un symbole de l'oppression d'un cadre culturel et de ses référents sur un autre, et plus concrètement d'une population dite « blanche » sur les personnes dites « racialisées » issues des processus migratoires.

Cette décolonisation, prise dans toute son ampleur heuristique, implique dès lors un nombre immense de chantiers pour les musées que l'on voit actuellement se mettre en place un peu partout en Europe et ailleurs, bien qu'à des rythmes variés selon les pays. Les interprétations des collections y sont notamment remises en cause, en réhabilitant certaines épistémologies non-occidentales, tout particulièrement dans les expositions d'histoire naturelle où différentes cosmologies sont convoquées pour expliquer notamment la création du monde. Le concept même de musée est également repensé dans le monde académique, en s'intéressant à des formes non-occidentales de muséalisations, et notamment à ce qui a été défini de « musées tribaux » (Clifford, 1991) en pleine expansion depuis les années 1980, où les pratiques de collections, d'expositions mais aussi des relations avec les publics se basent sur des approches radicalement différentes des musées dits « majoritaires »,

ou « blancs » comme les décoloniaux pourraient les qualifier. Le comité ICOFOM de l'ICOM, spécialisé dans la réflexion théorique sur les musées, se propose dans le même sens de décoloniser la muséologie (Brulon Soares et Leshchenko, 2018). Un autre chantier de cette décolonisation consiste également à repenser le rôle des « communautés sources », certains représentants de ces dernières n'acceptant désormais plus de participer à la co-crédation de récits dont les conditions seraient définies par les musées. Ces dernières souhaitent désormais parler d'elles-mêmes et pour elles-mêmes, en dehors des prises de parole ponctuelles offertes par les musées. Elles préfèrent alors inventer de nouveaux espaces de réflexion en dehors de ces institutions, afin d'exprimer ce qu'elles conçoivent comme les conséquences de l'héritage colonial sur la perception de leur corps ou de leur genre. Dans leur processus de décolonisation, les musées se tournent dès lors une nouvelle fois vers la création contemporaine, où ces questions sont amplement traitées, en offrant une nouvelle place à ces populations dans leurs expositions, en donnant à voir leurs blessures qu'elles expriment dans leurs créations esthétiques. Enfin, l'un des grands chantiers de cette décolonisation des musées, et tout particulièrement des institutions hébergeant des collections ethnographiques, est bien sûr la question de leur restitution. Enjeu cyclique des musées depuis au moins les années 1970, l'influence des réflexions décoloniales lui a en effet redonné une nouvelle vie, au travers notamment de la publication de rapports officiels autour de cette question (tels que le rapport Sarr/Savoy en France) qui ont engendré de nombreux débats au sein de la communauté muséale. Même si cette dernière est désormais plus ou moins acquise à cette cause (en tout cas pour les plus petits musées, ou les musées de région), il n'en reste pas moins que ces questions de restitution posent des questions de fond non encore résolues, notamment quant à ses possibilités, à ses conditions mais aussi à ses modalités concrètes.

Comme on le voit, une nouvelle phase de réflexion s'est donc ouverte au sein des musées, dont les effets se feront probablement encore sentir dans les prochaines années. Chacun de ces chantiers implique en effet de nouveaux débats selon les types de collections conservées, qui inaugurent en outre de nouvelles pratiques. Dans ce sens, même si l'idée de multiculturalisme ne fait désormais plus florès parmi les politiques ou dans la presse, la question de la représentation de la diversité culturelle continue d'agiter le monde des musées, désormais sous de nouvelles formes, et de manière peut-être encore

plus intense qu'il y a quelques années. Il convient pour les professionnels d'en prendre toute la mesure car elle ne constitue désormais plus un aspect secondaire du musée. Elle en est bel et bien devenue le coeur.

4. Bibliographie

- Ancel, P. et A. Pessin (eds.). 2004. *Les non-publics. Les arts en réception*. Paris : L'Harmattan.
- Arrieta Urtizberea, I., E. Fernández de Paz et X. Roigé. 2008. « El futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate. El futuro de los museos etnológicos ». Dans *XI Congreso de Antropología : retos teóricos y nuevas prácticas = XI Antropologia Kongresua : erronka teorikoak eta praktika berriak* (pp. 9-34). Saint-Sébastien : Ankulegui, 2008.
- Banting, K. et W. Kymlicka (eds.). 2006. *Multiculturalism and the Welfare State. Recognition and Redistribution in Contemporary Democracies*. Oxford : Oxford University Press.
- Bennett, T. 1995. *The birth of the museum*. Londres : Routledge.
- Bourdieu, P. et A. Darbel. 1969. *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris : Ed. de Minuit.
- Bourdieu, P. et L. Wacquant. 1998. « Sur les ruses de la raison impérialiste ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 121-122 : 109-118.
- Bouttiaux, A.-M. 2008. *Musées d'Ethnographie et Cultures du Monde. International Network of Ethnography Museums and World Cultures*. Tervuren : Musée royal de l'Afrique Centrale.
- Brulon Soares, B. et A. Leshchenko. 2018. « Museology in Colonial Contexts : A Call for Decolonisation of Museum Theory ». *ICOFOM Study Series*, 46 : 61-79.
- Clifford, J., 1991. « Four Northwest Coast Museums : Travel Reflections ». Dans I. Karp et S.D. Lavine (eds.), *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (pp. 212-254). Washington : Smithsonian Institution Press.
- Clifford, J., 1997. *Routes. Travel and Translation in the late twentieth century*. Cambridge : Harvard University Press.
- Doytcheva, M. 2005. *Le multiculturalisme*. Paris : La Découverte.

- Fägerborg, E. 2012. « *Le SAMDOK. Le réseau suédois pour l'étude et la collecte du contemporain* ». Dans J. Battesti (dir.), *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société* (pp. 46-55). Bordeaux : Le Festin.
- Gouriévidis, L. (ed.). 2014. *Museums and Migration : History, Memory and Politics*. Londres et New York : Routledge.
- Grosfoguel, R. 2012. « Les dilemmes des études ethniques aux États-Unis ». *IdeAs*, 2, <https://journals.openedition.org/ideas/240> [consultation : septembre 2020].
- Hooper-Greenhill, E. (ed.). 1997. *Cultural Diversity : Developing Museums Audiences in Britain*. Leicester : Leicester University Press.
- Huntington, S. 1996. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York : Simon et Schuster.
- Janes, R.R. et R. Sandell (eds.). 2019. *Museum activism*. Londres : Routledge.
- Kaplan, F. E. S. (ed.). 1994. *Museums and the Making of « Ourselves ». The Role of Objects in National Identity*. Londres et New York : Leicester University Press.
- Knell, S.J., S. Macleod et S. Watson (eds.). 2007. *Museum Revolutions. How museums change and are changed*. Londres : Routledge.
- Kymlicka, W. 1995. *Multicultural Citizenship. A liberal theory of minority rights*. Oxford : Clarendon Press.
- Macdonald, S. et G. Fyfe (eds.). 1996. *Theorizing museums. Representing identities and diversity in a changing world*. Oxford : Blackwell.
- Macdonald, S. 2009. *Difficult Heritage : Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*. Londres : Routledge.
- May, P. 2016. *Philosophies du multiculturalisme*. Paris : Presses de Sciences Po.
- Mignolo, W. 2011. *The Darker Side of Western Modernity : Global Futures, Decolonial Options*. Durham : Duke University Press.
- Nederveen Pieterse, J. 1997. « Multiculturalism and Museums. Representing Others in the Age of Globalization ». *Theory, Culture, Society*, 14(4) : 123-146.
- Peers, L. et A. Brown (eds.). 2003. *Museums and Sources Communities*. Londres et New York : Routledge.

- Phillips, R. 2003. « Introduction ». Dans L. Peers et A. Brown (eds.), *Museums and source communities* (pp. 159-167). Londres et New York : Routledge.
- Renaut, A. et S. Mesure. 1999. *Alter ego : les paradoxes de l'identité démocratique*. Paris : Aubier.
- Touraine, A. 1997. *Pouvons-nous vivre ensemble ? Égaux et différents*. Paris : Fayard.
- Van Geert, F. 2011. « Diagnóstico de las acciones de los museos catalanes como parte de las políticas de integración ». Dans I. Arrieta Urtizberea (ed.), *Política y participación social en los proyectos patrimoniales y museísticos* (pp. 179-188). Bilbao : Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco//Euskal Herriko Unibersitateko Argitalpen Zerbitzua.
- Van Geert, F. 2018. « Representar el multiculturalismo en las sociedades líquidas. Nuevas tendencias expositivas en los museos etnográficos ». Dans I. Arrieta Urtizberea (ed.), *El patrimonio cultural en las sociedades líquidas* (pp. 21-40). Bilbao : Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco//Euskal Herriko Unibersitateko Argitalpen Zerbitzua.
- Van Geert, F. 2020. *Du musée ethnographique au musée multiculturel. Chronique d'une transformation globale*. Paris : La documentation française.
- Van Geert, F., I. Arrieta Urtizberea et X. Roigé. 2016. « Los museos de antropología : del colonialismo al multiculturalismo. Debates y estrategias de adaptación ante los nuevos retos políticos, científicos y sociales ». *OPSIS online*, 16(2) : 342-360.
- Watson, S. 2007. « Museums and their Communities ». Dans S. Watson (ed.), *Museums and their Communities* (pp. 1-23). Londres : Routledge.
- Wieviorka, M. 2011. « Le multiculturalisme est un bouc-émissaire ». *Lapresse.ca*. <http://www.lapresse.ca/opinions/201102/15/01-4370623-le-multiculturalisme-est-un-bouc-emissaire.php> [consultation : septembre 2020].

Género: cómo revertir las desigualdades desde los museos

Genre : comment surmonter les inégalités dans les musées

Guadalupe Jiménez-Esquinas

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen/Résumé

En este capítulo se analiza la pertinencia de adoptar una perspectiva crítica feminista en el ámbito del patrimonio y los museos, con el objetivo de no perpetuar los roles y estereotipos de género así como para acabar con las jerarquizaciones y dinámicas que generan desigualdades. La ausencia de mujeres o la representación estereotipada incide en la minusvaloración, la banalización o ridiculización de lo que se asocia con lo femenino, reproduciendo la violencia simbólica. A su vez la minusvaloración de estos aspectos incide en la reproducción de violencia estructural, al centrarse en la celebración del “deber ser” de género, puede invisibilizarse la precariedad y las condiciones de desigualdad.

Dans ce chapitre est analysée la pertinence de l’adoption d’une perspective féministe critique dans le domaine du patrimoine et des musées, dans le but de ne pas perpétuer les rôles et les stéréotypes de genre ainsi que de mettre fin aux hiérarchies et aux dynamiques qui engendrent des inégalités. L’absence de femmes ou la représentation stéréotypée des femmes conduit à la sous-estimation, à la banalisation ou à la ridiculisation de ce qui est associé au féminin, reproduisant la violence symbolique. À son tour, la sous-estimation de ces aspects entraîne la reproduction de la violence structurelle, en se concentrant sur la célébration du « devrait être » du genre, la précarité et les conditions d’inégalité peuvent être rendues invisibles.

1. El género

El concepto de género surge en los años setenta y se establece como categoría central de análisis dentro del movimiento y corpus teórico del feminismo. Surge a partir del reconocimiento de que aquellas características humanas que se consideran “femeninas” o “masculinas” no tienen que ver con la naturaleza o con la biología, sino que son construcciones sociales y culturales (Cobo, 1995: 55). Como ya advirtiera la filósofa Simone de Beauvoir en los años cuarenta “No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto [...]” (2005: 271). Es decir, son todo un conjunto de normas, obligaciones, comportamientos esperados, pensamientos, intereses, posiciones, gestos y expresiones, actitudes, etcétera, que se consideran como *propias* de cada género.

Como ha demostrado la antropología hay que tener en cuenta que los géneros, aquello que consideramos como el “deber ser” asociado a la feminidad y la masculinidad, en tanto que construcciones socioculturales, son atribuciones, roles y estereotipos enormemente variables en función del contexto y momento histórico. Así mismo, no se nos puede olvidar que está íntimamente relacionado con otras líneas de poder como la clase social, la etnia, la sexualidad, la edad, etcétera. Como define Lourdes Benería:

El concepto de género puede definirse como el conjunto de creencias, rasgos personales, actitudes, sentimientos, valores, conductas y actividades que diferencian a hombres y mujeres a través de un proceso de construcción social que tiene varias características. En primer lugar, es un proceso histórico que se desarrolla a diferentes niveles tales como el estado, el mercado de trabajo, las escuelas, los medios de comunicación, la ley, la familia y a través de las relaciones interpersonales. En segundo lugar, este proceso supone la jerarquización de estos rasgos y actividades de tal modo que a los que se definen como masculinos se les atribuye mayor valor (Benería, 1987: 46 cit. en Maquieira, 2001: 159)

Lo más destacable es que la construcción sociocultural de los géneros termina estructurando las relaciones sociales de tal forma que donde había diferencias entre personas se producen desigualdades. Existe una jerarqui-

zación de aquello que se asocia a la masculinidad sobre lo que se considera como femenino, existe una relación de dominación y subordinación. Así que cuando hablamos de género, por tanto, hablamos de una desigualdad de poder anclada en valores, normas y pautas culturales que operan en nuestra vida cotidiana.

Hay que tener en cuenta que el funcionamiento de este sistema de poder patriarcal no solo se sirve de estrategias violentas o coercitivas, y no es solamente un ente abstracto, sino que se sirve de elementos materiales y prácticas culturales que producen y reproducen estas relaciones de poder desiguales en la vida diaria para garantizar su continuidad y que conviene analizarlos de una forma crítica. El patrimonio es uno de estos elementos ya que constituye una herramienta que perpetúa los gustos, los valores y las “necesidades históricas de los grupos dominantes en las sociedades de acuerdo a sus proyectos políticos y su posición en el mundo” (Novelo, 2005: 86). En este sentido, los elementos que tradicionalmente se han considerado patrimonio o dignos de conservarse en un museo han sido activados por una parte muy reducida de la sociedad con el fin de valorizar, legitimar, reforzar y perpetuar una visión que resulta sesgada, pero bajo la apariencia de orientarse a un sujeto universal. En los estudios críticos del patrimonio se han venido analizando los sesgos etnocéntricos, imperialistas, coloniales, elitistas y occidentalocéntricos pero con frecuencia se pasa por alto el sesgo androcéntrico y las desigualdades de género que se sostienen (Smith, 2008: 159). De hecho, como propone la etnóloga Barbro Klein (2006: 74), el propio término patrimonio no es nada inocente pues la propia etimología incluye una falta de neutralidad y un vínculo con el patriarcado que es difícil de obviar (Jiménez-Esquinas, 2016: 137). Así, los ámbitos relacionados con la cultura y el patrimonio ha prevalecido un sesgo androcéntrico y no son ajenos al sistema social de corte patriarcal en el que vivimos, por lo que reflejan y perpetúan esas jerarquías y desigualdades de género. Solo es preciso activar una perspectiva crítica feminista para dar cuenta de estos sesgos y las relaciones de poder existentes.

2.Cuál es la relevancia del género en el campo patrimonial y museístico

Desde los años setenta del pasado siglo desde el movimiento feminista se empezó a señalar la escasa representación o, directamente, la exclusión de las mujeres en el patrimonio histórico, en el arte y en los museos. En estos ám-

bitos las mujeres habían sido invisibilizadas hasta tal punto que las feministas comenzaron a preguntarse “¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” de la talla de nombres tan conocidos como Miguel Ángel, Rembrandt o Picasso, tal y como sostiene Linda Nochlin (1971). Esta autora analizó cómo esta aparente ausencia no ha sucedido porque las mujeres carezcan de interés o de talento artístico, sino porque históricamente se han dado una serie de factores políticos, institucionales y sociales que lo han impedido (Mayayo, 2003).

Esta pregunta impulsó una corriente crítica que se interesó en rastrear la historia del arte, demostrar que sí habían existido grandes mujeres artistas y visibilizarlas, revalorizarlas y reconocer sus trabajos. Hay que tener en cuenta que no se trata solo de una ausencia o invisibilidad de las mujeres sin mayor trascendencia, sino que la representación estereotipada, la banalización y ridiculización así como la endémica falta de representación, de reconocimiento y de valoración refuerza una desigualdad que es estructural. Estas mismas feministas de los años setenta comenzaron a denunciar las desigualdades existentes en las condiciones de producción del arte y cómo se terminaban valorando más todos aquellos géneros artísticos que se asociaban con lo masculino, reproduciendo así una dinámica de jerarquización y exclusión.

En este sentido son muy destacables las acciones de las Guerrilla Girls que vienen denunciando desde los años ochenta del pasado siglo la situación de desigualdad tan abrumadora que existe en el ámbito museístico. Entre sus acciones más reconocidas está la denuncia de la desproporción entre el número insignificante de mujeres artistas que exponen sus obras en museos como el Metropolitan Museum of Art (MET) o el Museum of Modern Art en comparación con la cantidad de mujeres desnudas que aparecen. Se preguntaban, con bastante sorna, si es que acaso las mujeres tenían que estar desnudas para poder entrar en los museos. Esta desproporción evidencia que en el ámbito artístico y patrimonial ha imperado un sesgo androcéntrico que ha derivado en que los hombres sean asumidos como el sujeto central universal y agentes activos de la historia de la humanidad (Smith, 2008). Por otra parte, las mujeres han sido asociadas fundamentalmente a dos roles minusvalorados, caracterizados por la pasividad y por su relación con los hombres: el de mujer-objeto con un papel ornamental, musas, fuentes de placer e inspiración o bien el de mujer-madre con un papel como cuidadoras, reproductoras abnegadas de las tradiciones, espectadoras, vírgenes (Bullen, 2006).

Lejos de solucionarse la situación que denunciaban las Guerrilla Girls en los años ochenta, las cifras de mujeres que exponen en salas y museos no han ido mejorando, porque no solo es una cuestión de tiempo¹. También es cuestión de voluntad política, pues la ley orgánica española 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres en su artículo 26 obliga a organismos, agencias, entes y demás estructuras de las administraciones públicas a la presencia equilibrada entre mujeres y hombres en los organismos gestores y consultivos, así como en la oferta artística y cultural pública. En este sentido algunas medidas afirmativas o acciones positivas se han llevado a cabo por parte de las instituciones como, por ejemplo, crear exposiciones específicas sobre mujeres, una exposición temporal *en femenino*, una jornada para mujeres artistas o añadiendo un pequeño rincón en el museo destinado a las mujeres, a la maternidad o a la costura. Estas medidas son imprescindibles para rescatar la historia olvidada, garantizar un cierto equilibrio y reparar la omisión de más de la mitad de la población mundial pero desgraciadamente siguen representándonos como las *otras*, como un tema minoritario y que solo concierne a las mujeres. Cuando no utilizan la referencia a las mujeres de una manera cosmética o como una cuota a cumplir, evitando a toda costa mencionar la palabra feminismo.

En este sentido es preciso destacar que esta exclusión de las mujeres no se ha producido por nuestra falta de talento, porque no queramos o porque no hayamos contribuido a la historia de la humanidad, sino porque se ha minusvalorado todo lo que se ha relacionado o caracterizado como femenino. Así, cuentan con gran legitimidad las exposiciones sobre las grandes hazañas bélicas, las riquezas de las casas nobiliarias, los documentos del clero, los elementos materiales relacionados con grandes momentos de la historia, las producciones relacionadas con el ámbito público o los cuadros de los grandes pintores. Es decir, se valoran aquellos aspectos relacionados con la nobleza, la antigüedad, la sacralidad o la excepcionalidad (Prats, 1998) y se apartan de su consideración aspectos relacionados con la reproducción social y la vida cotidiana, ámbitos asociados con la feminidad. Volviendo a usar una frase de Beauvoir:

¹ Ver informes que analizan la desigualdad expositiva en distintos países iberoamericanos <https://www.arteinformado.com/magazine/n/datos-preocupantes-sobre-desigualdad-expositiva-femenina-en-siete-paises-iberoamericanos-5856> y un informe sobre ARCO <https://mav.org.es/informe-mav-18-presencia-de-mujeres-artistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2018/> [consulta: 25 de septiembre de 2020].

La peor maldición que pesa sobre la mujer es hallarse excluida de esas expediciones guerreras; no es dando la vida, sino arriesgando la propia, como el hombre se eleva sobre el animal; por ello en la Humanidad se acuerda la superioridad, no al sexo que engendra, sino al que mata (Beauvoir, 2005: 28)

Por tanto, no es algo que pueda revertirse con medidas del tipo “añadir mujeres y agitar”, pues de nada sirve hacerlo en un marco que ha sido creado para nuestra exclusión (Jiménez-Esquinas, 2016). Se trataría de un cuestionamiento radical de los criterios que se han venido utilizando tradicionalmente en el ámbito del patrimonio y de los museos (Rivera Martorell, 2013: 107). Merece la pena poner en entredicho esta jerarquía de valores que han estado imperando y preguntarnos, más que si hubo o hay mujeres artistas, qué ha ocurrido para que nunca hayamos estado representadas en estos espacios de poder, por qué nuestras aportaciones al mundo no se han considerado relevantes y por qué todas las personas feminizadas han estado tanto tiempo excluidas. En este sentido partiendo de que los museos no son espacios neutrales, bien pueden posicionarse desde un punto de vista crítico y hacer un uso práctico de su responsabilidad a la hora de construir una sociedad más igualitaria (Murawska-Muthesius y Piotrowski, 2016). Un museo crítico podría definirse por las siguientes características:

- Contribuye a los debates fundamentales del contexto contemporáneo, trayendo al frente aquellos debates que vale la pena tener (desigualdad, diversidad, globalización, migraciones...).
- Es un museo que provoca cambios, que nos empodera o que nos provoca una serie de reacciones como sujetos y como sociedad.
- Se opone a los estudios exclusivamente celebratorios y homogeneizadores, entrando directamente en las controversias, en las ausencias y en los conflictos con el objetivo de reparar las desigualdades sociales y promover activamente el respeto mutuo (Murawska-Muthesius y Piotrowski, 2016).

Por otra parte también podemos ver cómo en las instituciones relacionadas con la cultura y el patrimonio hay una endémica ausencia de mujeres en lugares donde se toman las decisiones. En el informe de *Igualdad de Género*,

Patrimonio y Creatividad de la Unesco (2015)² mostraban que en el ámbito de la cultura la mayoría de las trabajadoras en los escalafones más bajos son mujeres y que, potencialmente, podría ser uno de los espacios donde ocuparían puestos relacionados con la toma de decisiones. Lejos de esta posibilidad, el informe termina concluyendo que “la toma de decisiones sobre qué se considera valioso y merece ser identificado como patrimonio cultural tiende a seguir líneas de patrimonio androcéntricas” y que muy raramente se estimula que las mujeres participen en la identificación y protección “formal” de su patrimonio, sino que quedan vinculadas a los aspectos informales y relacionados con roles de género (2015: 35). Así que, a pesar de que en el ámbito de las instituciones culturales, patrimoniales y museísticas pueda haber una mayoría de mujeres en puestos medios y bajos, terminan estando alejadas de la toma de decisiones, termina imperando un sesgo androcéntrico y haciéndose una gestión de tipo patriarcal que se ocupa de cubrir algunos de los aspectos formales relacionados con la conservación, las burocracias, las listas, los protocolos, las legislaciones y la aplicación de sanciones (Smith, 2008). Pero en el ámbito del patrimonio y los museos las mujeres siguen estando vinculadas a los roles de género al encargarse de todas las tareas informales de reproducción social, del cuidado y mantenimiento de los contextos sociales que permiten que el patrimonio se preserve. De aquí se desprende una gran confusión que ha imperado en este ámbito de la cultura pues se ha tendido a pensar que “salvar un montón de piedras no es lo mismo que salvar una ciudad y una cultura urbana [...] la fauna humana de las ciudades Patrimonio de la Humanidad se ve forzada a huir al resultar imposible llevar a cabo los asuntos prácticos de la vida cotidiana” (D’Eramo, 2014: 54). Esa “fauna humana” y los trabajos de reproducción social son una condición indispensable para la conservación del patrimonio ya que las cosas que nos llegaron del pasado ni son todas las que estaban ni se han cuidado solas.

Si bien las mujeres hemos sido artistas, creadoras, agentes de cambio y transformación y hemos de señalar nuestro papel activo en la sociedad también es preciso señalar que hemos sido agentes de continuidad, de transmisión, de mantenimiento que son trabajos fundamentales en la sociedad. Este último papel también resulta crucial en la propia definición del patrimonio, como algo que deseamos preservar y legar a generaciones futuras, pero es

² <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000231661> [consulta: 27 de junio de 2019].

mucho menos valorado por asociarse todavía más si cabe con lo femenino y por realizarse en el ámbito informal (Collier, 1997). Si las mujeres están escasamente representadas en los museos e invisibilizadas en sus creaciones artísticas, la atención a las condiciones económicas y laborales en las que se hacen cargo de las tareas de reproducción social que tienen que ver con la cultura y el patrimonio no se suelen contemplar porque caen de lleno el “deber ser” de género y ese vínculo naturalizado de las mujeres con los cuidados. Así, por tanto, cabe preguntarse por las atribuciones de género y las condiciones de quién está detrás de los trabajos precarizados en el ámbito de la cultura, quién se encarga de fregar el suelo de los museos, quién limpia los baños de un monumento, quién cose los trajes del carnaval, quién riega las macetas en los patios de Córdoba, en qué condiciones se producía una determinada artesanía textil que exponemos en la vitrina del museo o quién hay detrás de las fiestas declaradas patrimonio de la humanidad. En el ámbito de las tradiciones y del patrimonio podemos incurrir en un efecto monumentalizador de las mujeres o un efecto “pedestal de la tradición” (Herzfeld, 2004), que se produce al celebrar y exaltar esos roles relacionados con las construcciones de género pero quedan ocultas las controversias y las desigualdades estructurales existentes. Admiramos las virtudes de las mujeres como depositarias de las tradiciones, la importancia de su labor como transmisoras y su imprescindible papel en la conservación de la cultura, pero desde este pedestal quedan convenientemente ocultadas sus condiciones de vida, unas condiciones en las que pocas personas querrían verse puesto que contemplan grandes dosis de trabajos informales y gratuitos. En un contexto de explosión patrimonial hemos de ser sumamente cautas a la hora de hacer un uso celebratorio o monumentalizador de las mujeres puesto que puede sobrecargarlas con estos trabajos de cuidado y mantenimiento del patrimonio, minusvalorados e informalizados, que forman parte de las atribuciones de género pues plantean un panorama de insostenibilidad.

Por tanto es preciso que tengamos en cuenta cómo se está representando a las mujeres, tanto en su presencia equilibrada en los espacios expositivos como autoras y creadoras como en la gestión de las instituciones y la toma de decisiones en el ámbito patrimonial, pero también en qué condiciones se están haciendo cargo de la reproducción social de la cultura.

3. Cómo se puede pasar por alto la perspectiva de género en un proyecto museístico

Durante mi trabajo de campo en la Costa da Morte (Galicia) entré en contacto con el Museo do Encaixe de Camariñas, creado en 1996 e inaugurado en 1998, en esta localidad con una población de unos 5.000 habitantes. Se trata de un pequeño museo local dedicado a esta artesanía textil que ha sido históricamente realizada por mujeres y que en la actualidad sigue realizándose en un contexto marcado por la precariedad de la economía marinera. He de destacar que este museo fue creado en el marco de un interesante plan de dinamización de esta artesanía textil con una marcada perspectiva de género, al tratarse de un proyecto que se orientaba a rescatar esta artesanía del olvido, visibilizar y valorizarla, con el objetivo de mejorar las condiciones laborales y la economía de las mujeres. Tal fue la relevancia de este plan que en el año 1995 le valió el premio Plaza Mayor a la Promoción de la Igualdad de Oportunidades de la Mujer convocado por la Comisión de la Mujer Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP) y el Instituto de la Mujer del Ministerio de Asuntos Sociales, siendo la primera vez que se lo concedían a una iniciativa municipal.

En la actualidad este museo recibe una media de 2.000 visitas al año, si bien se viene constatando una cierta merma en los últimos años. A pesar de ser una artesanía textil que goza de cierta vitalidad y relacionarse con el vestido y el ajuar doméstico, este museo se orienta a los encajes que cuentan con cierta antigüedad. Se encargan de recoger, almacenar, conservar y exponer piezas antiguas de encaje. En este sentido se han seleccionado como parte de la exposición algunas piezas de artesanía del siglo XVIII y que han pertenecido a determinadas familias nobles y a la realeza, como por ejemplo una réplica de la mantilla que se le regaló a la reina Victoria Eugenia en su visita a la Coruña en 1909, o piezas que se han empleado en las iglesias o sobre figuras sagradas. En la cartelería se destacan los nombres de las familias propietarias de dichos encajes o bien del comerciante que ha hecho la donación, pero se reconoce escasamente las artesanas que han creado el patrón o que han realizado la pieza. Por tanto, a pesar de ser un museo dedicado a una artesanía textil hecha por mujeres no hay un reconocimiento explícito de la autoría de las piezas expuestas precisamente porque se trata de una manifestación cultural y laboral minusvalorada por asociarse con lo femenino y con el trabajo artesanal manual.

En el caso de las artesanías textiles hechas por mujeres del Museo do Encaixe, éstas han estado históricamente relegadas de su consideración como arte y ubicadas, como mucho, en el ámbito de las “artes decorativas”, como una mera extensión de los roles y estereotipos de género (Parker *et al.*, 1981). Las artesanías textiles han sido consideradas como parte del “deber ser” de las mujeres, asociadas a lo femenino, a la reproducción, a la copia, a la intranscendencia y a la vida común alejándolas por tanto de las características de nobleza o excepcionalidad. A pesar de poder contar con muchas de las características del arte, las producciones textiles han sido ubicadas en una jerarquía inferior dentro de los capitales culturales donde “vale más el arte que las artesanías, la medicina científica que la popular, la cultura escrita que la oral” (García Canclini, 1999: 18). No cabe duda de que las piezas expuestas son el resultado de un gran talento, de una gran creatividad popular y bien se sabe que estas mujeres han sido las protagonistas de una de las industrias más importantes de toda la Costa da Morte a principios entre finales del XIX y principios del XX; sin embargo, estos aspectos no se tienen en consideración. En este caso “las mujeres y el arte popular comparten una condición semejante: aunque presentes en la vida diaria, con mucha frecuencia se pasa la mirada sobre ellos sin verlos, son casi tan invisibles como insignificantes” (Bartra, 2008: 11). A las productoras de encaje o de artesanías textiles se las aleja de su consideración como artistas, como creadoras o como artífices de una gran industria, por lo tanto no se les reconoce su autoría porque incluso se desconoce, ni se valora sus aportaciones a la reproducción social de este contexto.

Se trata de un museo donde se exhiben piezas de artesanía hechas por mujeres y también gestionado por mujeres pero, sin embargo, el discurso expositivo sigue teniendo un sesgo androcéntrico y reproduce unos criterios museológicos de corte patriarcal centrados en la antigüedad, la excepcionalidad y la nobleza (Prats, 1998). Pareciera ser que el valor de esta artesanía reside en los propios objetos allí expuestos y en aquellas características que lo alejan de la vida cotidiana y del ámbito de reproducción social, solo se subraya aquello que lo hace extraordinario y digno de aprecio en las jerarquías de valor que se han venido usando tradicionalmente. Por ejemplo, no forman parte de la exhibición los innumerables encajes comunes que se pueden usar a diario, no forman parte las memorias de las palilleiras, no hay información sobre las condiciones laborales de producción de esta artesanía en la actualidad ni se trazan algunas las características de este sector económico.

Resulta curioso porque este museo contradice lo que algunos autores afirman al considerar que lo que se trata de exhibir es el preludio de lo que se olvida, siendo la colección, la musealización y la patrimonialización una puerta abierta a su erradicación. Así se afirma que con la esperanza de devolver una determinada práctica a la vida, se termina por fosilizar y matar (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 149). El encaje de Camariñas sigue siendo una práctica laboral a la que le queda un hálito de vida y sus productoras tratan de ganarse la vida vendiendo sus productos, aunque cada vez pueden hacerlo menos. Ejemplo de su consideración como trabajo y forma de vida es que en este museo no se permite realizar fotografías como forma de proteger la propiedad cultural y/o intelectual de sus autoras y el personal del museo trata de garantizar el carácter vivo y exclusivo de estas piezas. Pero, si bien sigue siendo una práctica viva que las mujeres siguen realizando, he podido detectar que está ocurriendo una transformación a pesar de las resistencias e iniciativas de las instituciones locales: progresivamente está dejando de ser un trabajo para pasar a ser un referente cultural a celebrar.

Entonces resulta curioso cómo puede haber un museo sobre una actividad laboral tan feminizada donde las mujeres no estén representadas como autoras o creadoras, ni se haga un tipo de gestión que se centre en la vida cotidiana de las protagonistas de esta industria, que son las que se encargan de su mantenimiento y reproducción social. Uno de los aspectos que merecería la pena trabajar es en la mejora de las condiciones de producción de esta artesanía. Este ejemplo me ha permitido analizar cómo los aspectos celebratorios, monumentalizadores y culturales de un trabajo han ido invisibilizando los aspectos laborales y el objetivo de dignificación de sus condiciones. Se puede monumentalizar una práctica artesanal y admirar las virtudes de las mujeres artesanas que han preservado este trabajo durante siglos, pero finalmente el público general desconoce las condiciones económicas que están sustentando esta práctica. Alabamos y exaltamos las virtudes de las artesanas, exponemos sus encajes en un museo, dedicamos fiestas en su honor pero verdaderamente pocas personas estarían dispuestas a asumir las condiciones económicas en las que están produciendo este encaje. De esta forma se vislumbra un panorama en el que “la venta de cultura está reemplazando en parte a la venta de mano de obra” (Comaroff *et al.*, 2011: 25) y la conservación de este trabajo en su contexto de producción habitual se acerca a un horizonte de insostenibilidad por las precarias condiciones de producción.

4. Un resumen de los retos que se plantean en el ámbito museístico

Los museos son ámbitos desde los que se puede trabajar en revertir las desigualdades de género o, al menos, no seguir contribuyendo a incrementar la violencia simbólica o cultural que se producen y reproducen en el día a día y que está en la base de las violencias físicas (Bourdieu, 2000). Los museos y el patrimonio pueden reforzar esas construcciones socioculturales de género y la jerarquización de lo que se considera masculino sobre lo femenino. Está demostrado que la minusvaloración, invisibilización, banalización o ridiculización de nuestras aportaciones, de nuestras experiencias y nuestras cosmovisiones abre la puerta a manifestaciones más agresivas de la violencia patriarcal y redundan en la legitimación del orden político, económico y social desigual. Resulta por tanto necesario dejar a un lado las pretensiones de neutralidad en el ámbito patrimonial y museístico para activar una perspectiva crítica desde el feminismo que contribuya a los debates que merece la pena tener y reparar las desigualdades sociales.

El primer paso es trabajar en el ámbito de la representación, garantizando un equilibrio entre hombres y mujeres, reparando la omisión histórica en el ámbito de los museos y patrimonio de más de la mitad de la población mundial. Se trata de promover la justicia social en estos espacios de poder, visibilizar qué ha ocurrido para que nuestras aportaciones al mundo no se hayan considerado relevantes y por qué hemos estado tanto tiempo excluidas. Con relación a la representación se trataría de no favorecer una imagen estereotipada, que no redunde y refuerce las características y atribuciones que se asocian a la feminidad y a la masculinidad así como reforzar dinámica de jerarquización y exclusión. Especialmente relevante sería preguntarnos si no estamos reproduciendo dos de los roles que se asocian a la feminidad y que se caracterizan por la pasividad y por la relación con los hombres: el de mujer-objeto o el de mujer-cuidadora (Bullen, 2006).

En el ámbito de la gestión y las instituciones relacionadas con el patrimonio y los museos sería preciso analizar la falta de neutralidad y desmontar el sesgo androcéntrico que ha venido imperando históricamente. A pesar de que en el ámbito de la cultura puede haber una mayoría de mujeres en puestos medios y bajos, estas están apartadas de la toma de decisiones y los espacios formales siendo relegadas a aquellos aspectos informales y relacionados con

los roles de género. Hay que tener especial cuidado pues el hecho de que las mujeres se ocupen de los aspectos informales, del cuidado y de la reproducción social de la cultura tiende a considerarse parte del “deber ser” de género y por tanto invisibilizar las condiciones en las que lo están haciendo, entre ellas las laborales y económicas.

Los museos tienen un enorme potencial en la reversión de la violencia simbólica y cultural pero la solución no pasaría solo por “añadir mujeres y agitar”, sino en profundizar en el marco general de desigualdad que ha dado pie a esa ausencia, esa falta de mujeres en la toma de decisiones y que nos abocan a condiciones precarias de subsistencia. Un cambio absoluto de paradigma.

5. Bibliografía

- Bartra, E. 2008. “Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y arte popular”. *La Ventana*, 28: 7-23.
- Bourdieu, P. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bullen, M. 2006. “Derechos universales o especificidad cultural: una perspectiva antropológica”. En G. Moreno y X. Kerexeta (eds.), *Los Alardes del Bidasoa: pueblo versus ciudadanía* (pp. 22-58). Irún: Txapelaren azpian.
- Collier, J. F. 1997. *From duty to desire: remaking families in a Spanish village*. Princeton: Princeton University Press.
- Comaroff, J. L. y J. Comaroff 2011. *Etnicidad S.A.*, Madrid: Katz.
- De Beauvoir, S. 2005. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- D’Eramo, M. 2014. “Unescocidio”. *New left review*, 88: 52-59.
- García Canclini, N. 1999. “Los usos sociales del Patrimonio Cultural”. En E. Aguilar Criado (ed.), *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (pp.16-33). Granada: Comares. IAPH.
- Herzfeld, M. 2004. *The body impolitic: artisans and artifice in the global hierarchy of value*, Chicago: University of Chicago Press.
- Jiménez-Esquinas, G. 2016. “De “añadir mujeres y agitar” a la despatriarcalización del patrimonio: la crítica patrimonial feminista”. *Revista PH*, 89: 137-140.

- Jiménez-Esquinas, G. 2021. *Del paisaje al zuerpo. La patrimonialización de la Costa da Morte desde la antropología feminista*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco//Euskal Herriko Unibersitateko Argitalpen Zerbitzua.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. 1998. *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- Klein, B. 2006. "Cultural Heritage, the Swedish Folklife Sphere, and the Others". *Cultural Analysis*, 5: 57-80.
- Maquieira D'Angelo, V. 2001. "Género, diferencia y desigualdad". En E. Beltrán y V. Maquieira (eds.), *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos* (pp. 127-190). Madrid: Alianza.
- Mayayo, P. 2003. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Murawska-Muthesius, K. y P. Piotrowski. 2016. *From museum critique to the critical museum*. London: Routledge.
- Nochlin, L. 1971. "Why have there been no great women artists?". En V. Gornick, B. Moran (eds.), *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books.
- Novelo, V. 2005. "El patrimonio cultural mexicano en la disputa clasista". En X.C. Sierra Rodríguez y X. Pereiro Pérez (eds.), *Patrimonio cultural: politizaciones y mercantilizaciones* (pp. 85-99). Sevilla: FAAEE y Asociación Andaluza de Antropología (ASANA).
- Parker, R. y G. Pollock. 1981. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Prats, L. 1998. "El concepto de patrimonio cultural". *Política y Sociedad*, 27: 63-76.
- Rivera Martorell, S. 2013. "El arte feminista y su exhibición: la musealización de un conflicto. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía". *Encrucijadas - Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 5: 106-120.
- Smith, L. 2008. "Heritage, Gender and Identity". En B. Graham y P. Howard (eds.), *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity* (pp. 159-178). Burlington: Ashgate Publishing.

Patrimonio cultural inmaterial: enfoques, gestión y desafíos¹

Patrimoine culturel immatériel : approches, gestion et défis

Ferran Estrada Bonell y Camila del Mármol Cartaña

Universitat de Barcelona

Resumen/Résumé

En este capítulo presentamos un acercamiento a las dinámicas más importantes que desde nuestra perspectiva han tenido lugar a partir de la aparición del concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial, y en especial de la Convención para la Salvaguarda de PCI de la Unesco en 2003. En las últimas décadas, el PCI ha sido ampliamente difundido logrando una gran aceptación a nivel mundial, una llamativa inserción en las políticas culturales de la mayor parte de países del mundo convirtiéndose en un concepto popular que no se limita al campo de la gestión cultural. En ese sentido, nos proponemos analizar la relevancia del concepto en el campo patrimonial y museístico, las problemáticas que se plantean a la hora de abordar un proyecto de este tipo y un análisis de las aportaciones y retos a los que podemos enfrentarnos.

Dans ce chapitre, nous présentons une approche des dynamiques les plus importantes qui, de notre point de vue, ont eu lieu depuis l'émergence du concept de Patrimoine Culturel Immatériel (PCI), et en particulier de la Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du PCI de 2003. Au cours des dernières décennies, le PCI a été largement diffusé, obtenant une

¹ Trabajo se ha realizado en el marco del proyecto Patrimonio Inmaterial y Políticas Culturales: desafíos sociales, políticos y museológicos (PGC2018-096190-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades / Agencia Estatal de Investigación / Fondo Europeo de Desarrollo Regional, Unión Europea.

grande acceptation dans le monde entier, une insertion frappante dans les politiques culturelles de la plupart des pays du monde et devenant un concept populaire qui ne se limite pas au domaine de la gestion culturelle. Dans ce sens, nous proposons d'analyser la pertinence du concept dans le domaine du patrimoine et des musées, les problèmes qui se posent lorsqu'on aborde un projet de ce type et une analyse des contributions et des défis auxquels nous pouvons faire face

1. *Patrimonio cultural inmaterial*

Según la Unesco el patrimonio cultural inmaterial (PCI en adelante), o “patrimonio vivo”, se refiere a las prácticas, expresiones, saberes o técnicas transmitidos por las comunidades de generación en generación. Se ha señalado en muchas oportunidades la cercanía del nuevo concepto de PCI con las viejas definiciones del concepto de “cultura” desarrolladas desde distintas disciplinas de las Ciencias Sociales, especialmente la Antropología Social (Hafstein, 2014). La definición fue acuñada por la Unesco en un largo proceso de reflexión política, teórica y metodológica sobre la protección del folklore, la cultura popular y tradicional y el patrimonio etnológico iniciado en la década de 1970 (Smith y Akagawa, 2009; Santamarina, 2013). De los debates surgieron diferentes documentos a lo largo de la década de 1980 y 1990 y culminaron con la aprobación de la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* de 2003 (Aikawa, 2004; Bortolotto, 2011).

El PCI es una nueva categoría de alcance global que se inscribe en la lógica de la ingeniería cultural tan cara a la Unesco (Nielsen, 2011), que nos ha legado un amplio cuerpo teórico y metodológico, debidamente difundido a lo largo y ancho del planeta, resultando en una contundente hegemonía cultural (Smith, 2006; Bendix *et al.*, 2012). Es por esto por lo que podemos dar definiciones normativas y estructuradas del patrimonio inmaterial, algo que no sería tan sencillo si intentamos definir otros conceptos o categorías relativas a la vida social y cultural humana. La Unesco nos ofrece no solo una Convención con una definición detallada y minuciosa, sino también infinidad de textos, aplicaciones y *toolkits* dispuestos a guiarnos a través de este concepto de su propia cosecha. Vemos así que el PCI son:

... los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural (Unesco, 2003: Art. 2).

De este nuevo concepto podemos destacar tres elementos importantes que suponen una transformación fundamental de la categoría de patrimonio vigente hasta la fecha. En primer lugar, el patrimonio deja de asociarse únicamente a una dimensión material heredada del pasado, o al ámbito reconocido del patrimonio natural, para ampliarse a todos aquellos fenómenos sociales y culturales que habitan nuestras vidas. Y, sin embargo, no todos. Solo aquellos que respeten la diversidad cultural, otro concepto caro a la Unesco (ver Quintero, 2005; Santamarina, 2013), y que sean compatibles “con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible” (Unesco, 2003: Art. 2). En segundo lugar, cabe destacar las nuevas unidades mínimas que se reconocen como portadoras, garantes y protagonistas del PCI: las comunidades, los grupos o en algunos casos los individuos. La Convención conmina a los Estados a promover la participación de estos colectivos en las políticas de salvaguarda (Sánchez-Carretero, 2012; Adell *et al.*, 2015), dejando atrás así la relación asumida entre patrimonio cultural y Estado nación –pero sin olvidar que siguen siendo estos últimos los primeros interlocutores– y también desarmando, hasta cierto punto, la relación jerárquica entre expertas/os y portadores. Finalmente, el carácter inherentemente vivo que se le reconoce al PCI: transmitido de generación en generación, es constantemente reproducido. Excluyendo así la salvaguarda de todo aquello que sea parte de la historia de una comunidad, pero no juegue ya un papel activo en su reproducción social.

2. La relevancia del PCI en el campo patrimonial y museístico

La definición del patrimonio cultural inmaterial inaugura una nueva fase para la gestión de las políticas culturales a nivel internacional. Se trata de un fuerte quiebre con relación a las definiciones previas de patrimonio, incorporando las críticas a lo que se consideró visiones hegemónicas y eurocéntricas de la Unesco (Hottin, 2012; Hertz, 2015).

Desde la aprobación de la Convención de 2003 el PCI ha sido ampliamente difundido logrando una gran aceptación a nivel mundial, una llamativa inserción en las políticas culturales de la mayor parte de países del mundo convirtiéndose en un concepto popular que no se limita al campo de las expertas y expertos en gestión cultural. La Convención constituye, sin duda, el instrumento normativo que ha tenido mayor repercusión en el ámbito de la cultura en las últimas décadas. Si bien no podemos ignorar el carácter normativo de este documento, y las complejidades que eso trae a la hora de legislar en política cultural, también es cierto que incorpora toda una serie de características que permiten una interpretación más sutil del patrimonio que las definiciones hegemónicas anteriores. La influencia de los debates en las Ciencias Sociales sobre las limitaciones de conceptos como “folklore” o “cultura tradicional”, o bien la importancia de salvaguardar los procesos sociales y culturales por encima de los objetos materiales, fueron fundamentales en la elaboración de una nueva definición de PCI.

Más allá de las medidas políticas e institucionales promovidas por la Unesco y desplegadas en los diferentes Estados, podemos decir que la irrupción del PCI supone no solamente una serie de medidas de salvaguardia concretas, sino también una nueva sensibilidad que puede aportar mayor efectividad a todo el campo de aplicación de las políticas culturales. La validación que ha alcanzado el patrimonio inmaterial, más allá de las contradicciones ya señaladas, puede ofrecer una nueva perspectiva para abordar la gestión del ámbito patrimonial más cercana a las concepciones locales de aquello que tiene valor para las comunidades protagonistas. Si esto se utiliza para desarmar el uso de discursos de patrimonio erigidos en herramientas de control social y hegemonía política, y se plantea un ámbito de debate más amplio que acepte la diversidad de voces y perspectivas, como se ha dado en algunos casos, puede plantear nuevas posibilidades en el desarrollo de políticas patrimoniales.

El impacto de la perspectiva inmaterial del patrimonio ha supuesto un revulsivo en el mundo de la museología (Bergeron, 2010). Pero la entrada del patrimonio inmaterial en los museos no es un fenómeno totalmente nuevo. Por el contrario, los procesos de transformación de la museología clásica y la búsqueda de nuevos caminos que permitieran repensar la relación con los objetos y la sociedad se inclinaban ya hace tiempo hacia el patrimonio inmaterial.

La propia Convención establece una dependencia entre el patrimonio material y el inmaterial, que fomenta una asociación evidente entre el PCI y los museos parecida a la que se estableció entre el patrimonio y los museos en la Convención de 1972 (Unesco, 2015b). Sin embargo, desde un primer momento, se plantearon serias dudas sobre la adecuación de los museos para la salvaguardia del PCI. Definida como una de las funciones primordiales de los museos, la conservación no es una categoría apropiada para un patrimonio vivo, cambiante y en manos de las comunidades. Ello llevó a la necesidad de desarrollar el concepto de “salvaguardia” que superase las limitaciones inherentes a la idea de “conservación”. Se trata de una idea diferente con numerosas implicaciones, como la misma Unesco explicita en documentos posteriores a la Convención (Unesco, 2009: 2-3). En este sentido cabe preguntarnos si la acción de salvaguardia que tiene como objetivo mantener vivo el patrimonio es compatible con las prácticas museísticas orientadas a conservarlo. No se trata de conservar una danza o ritual, grabar las canciones o preservar intactas las imágenes de una puesta en escena, sino propiamente de los procesos de transmisión. De hecho, en los documentos mencionados se sostiene que son las comunidades quienes crean colectivamente, conservan y transmiten el patrimonio cultural inmaterial, y se las considera en mejores condiciones para identificarlo y salvaguardarlo (Unesco, 2009). ¿Cuál es entonces el lugar del museo con relación al patrimonio inmaterial?

Si bien las comunidades aparecen en primer plano como las encargadas de salvaguardar este patrimonio, se reconoce que en ocasiones no disponen de las facultades o de los medios para realizar esta tarea por sí mismas (Unesco, 2009: 7). Eso sin contar las dificultades existentes en la definición de comunidad: ¿qué es una comunidad?, ¿quién tiene el derecho de hablar por ellas?, etcétera. (Hertz, 2015). En todo caso, se abre el camino a la participación del Estado o instituciones, entidades y organizaciones en la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, cuando las comunidades no pueden asumir la tarea por sí solas. Kurin (2004: 8) sostiene que los museos son instituciones pobres y poco preparadas para adoptar el papel de salvaguardia del patrimonio inmaterial, pero al mismo tiempo reconoce que no existen mejores instituciones para hacerlo.

La inclusión de lo inmaterial en el concepto de patrimonio y la relevancia que ha adquirido su abordaje en museos han obligado a repensar el concepto de “museo”, sus funciones y sus prácticas, para ajustarlas a las ca-

racterísticas del PCI y a la aproximación contextualizada, dinámica y participativa que su tratamiento requiere. La necesidad de este replanteamiento ha impulsado de manera decisiva el debate más general en torno al patrimonio, al papel de los museos en la sociedad y al rol que juegan los expertos en el campo patrimonial. Se debe repensar el significado y el valor cultural de las colecciones, dando lugar al establecimiento de nuevas relaciones entre los objetos y sus condiciones de producción y uso, asumiendo de manera profunda la contextualización de los elementos del museo (Galla, 2003; Alivizatou 2006: 50-51). Asimismo, se cuestiona el discurso autorizado sobre el patrimonio (Smith, 2006), que otorga un valor real intrínseco e inmutable a los objetos, y reconociendo a las comunidades y a su participación un papel privilegiado tanto en la identificación y valoración de los elementos considerados patrimonio como en su salvaguarda y en su gestión (Blake, 2018; Smith y Campbell, 2018).

3. Cómo abordar el PCI en un proyecto patrimonial o museístico

Existen diversas estrategias para abordar el PCI desde los museos (Alivizatou, 2006; Pontes, 2017). Por un lado, están aquellas acciones encaminadas a integrar lo inmaterial en el museo como una forma más de patrimonio, y que suponen continuar manteniendo los elementos patrimoniales, materiales o inmateriales, en el centro de la actividad museística. Por el otro, encontramos las estrategias que demandan un replanteamiento del museo como institución y que desplazan el centro de atención de los museos de los objetos a las personas. Aunque responden a lógicas distintas, ambos tipos de estrategias se combinan en la práctica y todas ellas reclaman, en mayor o menor medida, la participación y el acuerdo de las comunidades, grupos e individuos implicados en la creación, mantenimiento y transmisión del patrimonio.

Entre las acciones del primer tipo se ubican las encaminadas a añadir al discurso del museo los aspectos inmateriales asociados a sus temáticas y colecciones y la interpretación que de éstas hacen las comunidades. En este sentido, lo inmaterial se convierte en un complemento de las piezas del museo, que continúan siendo el elemento central de la práctica museológica. Un ejemplo de ello es el proyecto y la exposición *Diálogos con África* que desarrolló el Museu Etnològic de Barcelona, en el marco del proyecto

SWICH (Sharing a World of Inclusion, Creativity and Heritage), compartido por varios museos etnológicos europeos que tenía como objetivo promover exposiciones colaborativas con poblaciones diaspóricas (originarias de otros lugares) representadas en las colecciones de estos museos. Para ello se crearon diversos grupos focales con personas de diferentes procedencias a las que se pidió que aportaran algunos objetos personales que les evocaban su lugar de origen, los cuales se pusieron en diálogo con los objetos de las colecciones del museo procedentes de las mismas áreas geográficas y culturales. La exposición recogió los objetos y las historias de los participantes (Izard y Celigueta, 2016).

Otra práctica que suele compartir la lógica de la musealización del patrimonio es la incorporación al museo de los elementos que la Unesco ha definido como patrimonio inmaterial. Así, junto con fotografías, grabaciones audiovisuales y textos que registran y describen las expresiones del PCI de un modo amplio y detallado se añaden a los fondos del museo aquellos objetos usados en éstas. Con la incorporación del PCI a los museos éstos también asumen funciones de centro de documentación, que pueden adquirir tanta importancia como las actividades de conservación y exposición.

En este sentido, la confección de inventarios de los elementos del PCI de un territorio es una de las actividades que también impulsan los museos y que más ha proliferado en los últimos años, ya que se considera que éstos “pueden servir luego de base para elaborar medidas de salvaguardia” (Unesco, 2009: 10). Se trata quizás de la medida más destacada de la Convención y una de las que a primera vista puede parecer más concreta y de fácil aplicación. Sin embargo, el análisis de distintos inventarios de Patrimonio Cultural Inmaterial en diferentes países del mundo nos muestra una gran variabilidad de formatos, muchos de ellos contradictorios entre sí, así como las dudas y problemas teóricos y metodológicos que presenta su elaboración (Lacarrieu, 2008; Estrada y Del Mármol, 2014).

La Convención ha dado lugar a un problema metodológico importante al no especificar claramente qué es un inventario de PCI y cómo y con qué objetivo debe realizarse. En documentos posteriores de la Unesco se ofrecen algunas precisiones de cómo deben ser estos inventarios, asimilándolos a los del patrimonio cultural material, especialmente a los de objetos arqueológicos, artísticos y arquitectónicos. Pero esta orientación, aplicada a los elemen-

tos inmateriales, es una tarea inmensa e inacabable que no solo no estimula la vitalidad cultural sino que incluso puede ir en contra al aislar y fosilizar los elementos culturales. La naturaleza polisémica de todo patrimonio, y especialmente de los elementos del PCI, se limita al verse forzada a adaptarse a un formato de inventario. ¿Hasta qué punto pueden aislarse e inventariarse unos elementos culturales que están en permanente transformación?

Pero inventariar los elementos del PCI también es un desafío político. Las prácticas a inventariar son de la propia comunidad, no del museo o de una institución científica, y por eso solo tienen sentido si la propia comunidad las practica. Ni los museos ni las instituciones políticas o culturales pueden recurrir a una recreación idealizada o romántica de la cultura (Kurin, 2004). También es importante resaltar los problemas derivados del uso social de los inventarios del PCI. ¿Qué utilidad tienen los inventarios y como pueden ser restituidos en la comunidad? Lo cual esconde una pregunta central: ¿son los inventarios la metodología más adecuada por la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial?

En relación con la difusión de un patrimonio inmaterial, vivo y dinámico, los museos también requieren cambios museográficos. Por un lado, presentando las manifestaciones del PCI de un modo contextualizado y convirtiendo los objetos en un refuerzo de las narraciones de los protagonistas y de la descripción de los elementos. Asimismo, incorporando en el discurso museográfico habilidades, conocimientos, procesos, emociones, derechos, creencias y relaciones sociales. Y, por el otro lado, cambiando el tipo de exposiciones, utilizando técnicas audiovisuales, adoptando formas de comunicación diferentes como son los talleres, festivales y seminarios, y divulgando el patrimonio de modo virtual más allá de los límites físicos de los edificios. Para ello, los museos refuerzan su función educativa y su colaboración con instituciones y entidades educativas.

Unos ejemplos los encontramos en el Museu de les Terres de l'Ebre y el Museu de la Pesca de Palamós. El primero apoya la celebración de talleres para aprender técnicas artesanales de mantenimiento de los enseres de pesca junto con el Museu del Mar de l'Ebre de Sant Carles de la Ràpita. Igualmente ha organizado jornadas sobre el cultivo tradicional de variedades locales de frutas y hortalizas y también sobre la cocina de estos productos. El segundo organiza talleres de cocina y aprovechamiento de las especies pesqueras locales impartidas por los propios pescadores, en el marco de un conjunto de

actividades destinadas a identificar, documentar y valorar el PCI del mundo pesquero.

Diversos autores destacan la importancia del uso de las nuevas tecnologías como un medio para ampliar los modos de comunicación tradicional del formato expositivo (Alivizatou, 2006, Roigé, *et al.*, 2010). El uso de métodos de registro puede ayudar a capturar otras dimensiones de la producción cultural y permite la integración dentro del museo de tradiciones orales, bailes, danzas, cantos y representaciones, para así transmitirlos a las próximas generaciones. Marilena Alivizatou se refiere a exhibiciones multidimensionales (2006: 56) que incorporan nuevas tecnologías de representación para ofrecer maneras distintas de interpretar y contextualizar las colecciones. Incluso podemos pensar en museos enteros basados en modos de registro audiovisual, como el caso del Museu de la Paraula, en Valencia, un archivo de la memoria oral valenciana que incorpora más de 300 entrevistas a personas nacidas antes de la Guerra Civil española. Se trata de un proyecto que comienza en el año 1999 vinculado a L'ETNO Museu Valencià d'Etnologia y continua en la actualidad con acceso directo en la web.

Las estrategias del segundo tipo son aquellas que requieren repensar el concepto de museo y sus funciones. En este sentido, los museos deben relativizar su tendencia a la fetichización de los objetos y centrarse en los significados y valores que les otorgan las personas con las que éstos se vinculan (Alivizatou, 2006). Deben desplazar el centro de su acción de los objetos a las personas, y de la protección y la conservación de los objetos a la salvaguardia. El concepto de patrimonio inmaterial no se limita a los objetos o a las prácticas en sí, sino que apunta a todo el complejo procesual cultural que le da sentido y vida a la experiencia. De esta forma, el museo como institución no puede acercarse al patrimonio intangible por sí mismo, de forma más o menos autónoma como hacía hasta ahora.

Desde esta perspectiva, las actuaciones que se desarrollan persiguen convertir los museos en centros de apoyo a las actividades de la comunidad, utilizando espacios y recursos para crear, impulsar y desarrollar manifestaciones del PCI con el fin de salvaguardarlo y transmitirlo. Así, los museos se transforman en dinamizadores socioculturales comunitarios, desarrollando un papel central de la vida cultural de la sociedad que representan (Kurin, 2004). De este modo, el museo se convierte en un espacio de práctica y trans-

misión del patrimonio inmaterial, de autorepresentación de la comunidad, de encuentro y mediación entre los diversos actores sociales involucrados en la creación, la práctica y la gestión del PCI; en una zona de contacto donde el público y el museo pueden compartir preocupaciones, divergencias y objetivos (Pontes, 2017: 33).

Algunos museos locales catalanes nos ofrecen ejemplos de la incorporación del PCI a los museos. Entre los diferentes espacios del Ecomuseu de les Valls d'Àneu (Esterri d'Àneu) se encuentra la Quesería la Roseta del pueblo de Gavàs, una explotación ganadera extensiva que produce sus propios quesos de cabra y que ofrece visitas guiadas a la quesería y salidas a los pastos con el rebaño. El museo también viene desarrollando una línea de trabajo para la recuperación y promoción de las artesanías pirenaicas como producto de calidad con el objetivo de salvaguardar este patrimonio y favorecer el desarrollo económico con su producción y venta. También organiza talleres para difundir conocimientos locales sobre plantas medicinales, de restauración y conservación de artesanía tradicional, de recuperación de la memoria oral. Igualmente, apoya y cede sus espacios a las iniciativas culturales y sociales promovidas por la población local. Finalmente, el museo impulsa y colabora en proyectos de investigación sobre el patrimonio inmaterial y acoge en sus salas seminarios y jornadas de estudio.

En Arbúcies, el Museu Etnològic del Montseny, creado en la década de 1980 a partir de la iniciativa popular, funciona como un centro de conservación, difusión, investigación del patrimonio cultural del macizo del Montseny implicado en la dinamización cultural, social y económica del territorio. En este sentido también apoya y acoge muchas actividades culturales que promueven diversos colectivos de la población. Entre las acciones en torno al PCI que el museo impulsa o colabora encontramos diversas investigaciones que cuentan con una fuerte implicación de la población local, los resultados de las cuales son integrados en las propias salas del museo (actividades forestales o artesanales) o presentados en otros formatos: textos, audiovisuales, recursos digitales. Igualmente, el museo también colabora y da apoyo a iniciativas festivas locales como la Festa del fabiol o las Enramades.

4. Qué aporta al desarrollo de los proyectos patrimoniales y museísticos, y qué retos plantea

Las estrategias seguidas en relación con el patrimonio inmaterial han puesto en evidencia las dificultades y contradicciones inherentes al concepto de PCI y a su incorporación en museos y proyectos patrimoniales. Por ello, se impone adoptar una perspectiva crítica que permita superarlas, analizando los errores y las limitaciones detectadas (Khaznadar, 2012; Smith, 2014). En este sentido, incorporar lo inmaterial en los museos plantea tres tipos diferentes de retos: 1) retos técnicos y museográficos, referidos a los modos de presentar y representar el patrimonio inmaterial; 2) retos teóricos y políticos relacionados con el papel de los museos y la relación de éstos con la sociedad; y 3) retos relativos a los efectos que los procesos de patrimonialización pueden tener sobre el propio PCI y sobre su salvaguardia. Veamos de un modo sintético estos retos.

En primer lugar, los museos deben afrontar la necesidad de presentar y representar una realidad que, por sus características inmateriales, vivas y cambiantes, se escapa de las formas clásicas de exhibición. ¿Cómo hacer visible lo intangible? ¿Cómo representar los valores, las relaciones sociales, los conocimientos y las habilidades? Se trata de encontrar soluciones técnicas y discursivas que conviertan el objeto en elemento de comunicación y no de simple observación (Roigé, 2014: 36), que muestren aquello que une a los distintos elementos materiales e inmateriales y las múltiples conexiones e interacciones entre todos ellos (Salazar, 2020). Sin embargo, ante las dificultades de mostrar lo inmaterial, debe evitarse a toda costa la inercia de los museos a centrar sus prácticas en los objetos y que enfoquen sus acciones a materializar lo inmaterial, contribuyendo con ello a la fetichización de los objetos. Así pues, los museos deben encarar el reto de desarrollar nuevas estrategias expositivas y lenguajes museográficos más centradas en los significados, las relaciones y los usos sociales que en los objetos en sí mismos, vinculando éstos con las comunidades y grupos, y aportando una perspectiva dinámica y diversa del patrimonio.

El uso de tecnologías audiovisuales y digitales puede ser un buen instrumento para comunicar y documentar lo inmaterial. Sin embargo, como señala Stefano (2009), los recursos tecnológicos no son suficientes en sí mismos. El PCI sólo se puede salvaguardar si es significativo para las comunida-

des, grupos e individuos afectados (Nikolic *et al.*, 2020: 106). Así, preservar las técnicas artesanas en el museo, fuera del taller donde se practican, o a haciendo uso de tecnologías audiovisuales, conlleva el riesgo de aislar las técnicas y los objetos del contexto y de las relaciones sociales que se tejen en los espacios donde se desarrollan. En definitiva, los museos se enfrentan al reto de encontrar fórmulas para mostrar lo intangible, pero deben ser conscientes de los efectos que ello puede tener en su salvaguardia.

En segundo lugar, la integración del PCI sitúa los museos frente a una serie de cuestiones más generales de tipo teórico y político. Por una parte, deben definir la relación entre la dimensión material y la inmaterial del patrimonio. Muchos autores destacan el carácter ficticio de los límites entre lo material y lo inmaterial (Santamarina, 2013: 6). Igualmente, patrimonializar alguna cosa supone reinterpretarla y añadirle unos valores, por lo que todo patrimonio es inmaterial porque es esta inmaterialidad que lo convierte en patrimonio (Smith y Akagawa, 2009). En definitiva, las contradicciones que nacen de la propia definición del término tiñen otros ámbitos de actuación y dificultan la gestión del patrimonio inmaterial.

La salvaguardia del patrimonio inmaterial plantea a los museos otro desafío fundamental. ¿Cómo conciliar su orientación hacia la conservación de los elementos del pasado con el objetivo dinámico y orientado al futuro de salvaguardar un patrimonio vivo? (Nikolic *et al.*, 2020: 13). Pontes (2017: 36) considera que se ha dado una excesiva atención a la intangibilidad del PCI y que ello ha distorsionado el significado del concepto y ha condicionado las actuaciones para su salvaguardia. Según esta autora, lo que mejor define el patrimonio inmaterial es que se refiere a culturas vivas. El PCI está siempre asociado a una comunidad que lo produce, lo mantiene y lo transmite.

Los museos deben encontrar fórmulas adecuadas para que individuos, grupos y comunidades puedan participar de un modo activo y tengan plena capacidad de decisión en todos los procesos relacionados con el PCI. Ello enfrenta a los museos a un reto político crucial que, según como se resuelva, determinará su éxito o fracaso en la salvaguardia del PCI. Tanto la Convención como otros documentos posteriores hablan de grupos o comunidades de portadores, “de grupos culturales titulares de las manifestaciones”, de re-

presentantes de los portadores². Pero ¿quiénes son los portadores? ¿Y sus representantes? ¿Quién forma parte de la comunidad que mantiene y transmite el PCI? ¿Quién tiene derecho a participar en el museo? ¿Cómo debe ser la participación de estas personas y grupos, qué pueden o deben hacer, sobre qué cuestiones tienen derecho a decidir?

La Convención de 2003 y los *Principios Éticos para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* (Unesco, 2015a) insisten en que los portadores del patrimonio inmaterial deben tener un control sobre el PCI y adoptar un rol principal en los procesos de identificación y salvaguardia, participando libremente y de modo informado en ellos. La unidad entre comunidad y PCI supone desplazar al Estado y a las instituciones vinculadas en su rol principal en la definición del patrimonio y en su salvaguarda en beneficio de la comunidad y los actores locales. Igualmente, supone priorizar los objetivos e intereses de la comunidad. Sin embargo, en muchas ocasiones el control del PCI y de los procesos de patrimonialización continua en manos de instituciones y expertos. La población local ve reducida su participación al rol de informantes y su presencia en la toma de decisiones se restringe al mínimo imprescindible para que no afecte a la legitimación de las acciones que emprenden las instituciones. En otros casos, la participación está guiada por una actitud paternalista de los expertos hacia la población local, con el argumento que desconoce el trabajo científico, los entresijos de la Administración, el lenguaje museográfico o los procesos de gestión y de conservación, o que no tiene una formación que le permita valorar su propio patrimonio o discernir qué es y qué no es PCI. En este sentido, desde el discurso experto surgen críticas al papel predominante que se otorga a la comunidad en la creación del discurso de los museos porque se considera que adopta un tono poco científico, de manera que las voces del patrimonio inmaterial aparecen enredadas en narraciones políticas (Alivizatou, 2012: 17). Frente a estas actitudes, los museos deben expandir su relación con la comunidad y adoptar un objetivo social más amplio (Kurin, 2004: 8), reconociendo la pericia de la población y las comunidades (Blake en Nikolic *et al.*, 2020: 28).

Finalmente, los museos se enfrentan al reto de evitar que sus actuaciones tengan efectos negativos sobre la sociedad y la cultura en general, y sobre

² Instituto del Patrimonio Cultural de España. 2011. *Plan Nacional para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial español*, p. 45.

el patrimonio inmaterial en particular. En concreto, podemos identificar dos grandes tipos de consecuencias negativas: las que afectan a su integridad y a su condición de patrimonio vivo y dinámico, y las que repercuten sobre sus usos y su propiedad.

Quizás el desafío más importante que deben afrontar los museos es evitar actuar con el patrimonio inmaterial como lo han hecho tradicionalmente los museos de ciencias naturales o los zoológicos que, en su afán por documentar o conservar ejemplares de distintos animales, los han matado para integrarlos en sus colecciones o los han encerrado en jaulas o espacios más o menos acondicionados para poderlos estudiar y mostrar. Por ello, las colecciones de objetos relacionados con las manifestaciones del PCI, su documentación mediante técnicas audiovisuales y su reproducción en espacios, tiempos y condiciones distintas a las originales son medidas insuficientes y, a veces, contraproducentes para la salvaguardia del PCI. Alivizatou (2006: 53) nos advierte sobre los riesgos de la documentación de los elementos de patrimonio inmaterial, ya que registrándolos se contribuye a fijarlos en un tiempo y en un modo determinado, construyendo una versión oficial y normativizada de éstos. Registrar los elementos puede promover definiciones sobre cómo deben ser o no las distintas manifestaciones culturales, sobre qué es y qué no es patrimonio inmaterial, en definitiva, la concepción de que existe un patrimonio auténtico frente a otros elementos no auténticos.

El segundo tipo de efectos negativos sobre el PCI y que actúan en contra de su salvaguardia hacen referencia a sus usos y su propiedad. Aunque se trate de manifestaciones sociales y culturales vivas, el proceso que lleva a reconocerlas como patrimonio supone, como sucede con todos los patrimonios, una reinterpretación y un cambio de usos en términos políticos, sociales y económicos (Davallon, 2007; Roigé, 2014). En este sentido, la patrimonialización de las manifestaciones sociales y culturales representan un peligro de mercantilización y subordinación a los intereses políticos y económicos (Bendix, 2009).

Muy a menudo, las políticas patrimoniales dependen del turismo, lo cual tiene un impacto en la manera de entender y registrar el PCI y en su puesta en valor (Montenegro, 2010). Los elementos patrimoniales se convierten en bienes de consumo cultural o añaden una etiqueta de prestigio cultural a su comercialización (Roigé, 2014). Este es el caso de los elementos que han recibido algún tipo de reconocimiento como es su inclusión la Lista del

Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, que se convierten en un reclamo turístico (Labadi, 2011; Winter, 2011). De este modo, la finalidad última del patrimonio es económica, dando lugar a procesos de mercantilización que reducen estos elementos o manifestaciones a mercancías, y contribuyen a su espectacularización y banalización para facilitar su consumo. Estos procesos, suelen ir asociados a la apropiación de los elementos por parte de sectores o grupos sociales beneficiados o a conflictos en torno a su propiedad, sus usos y sus significados. También son suficientemente conocidos los usos del patrimonio inmaterial en los conflictos entre los Estados y entre los Estados y las minorías (Coombe y Weiss, 2016).

Para terminar con una nota positiva queremos destacar algunas aportaciones que, en nuestra opinión, supone la incorporación del PCI al ámbito de los museos, a pesar de las contradicciones, errores y limitaciones que ya hemos apuntado. En primer lugar, el patrimonio inmaterial amplía la perspectiva desde la que se aborda la realidad social y cultural y, por lo tanto, mejora su conocimiento. Se trata de una mirada holística, compleja, diversa y dinámica al patrimonio y a la sociedad que lo genera. En segundo lugar, la incorporación del PCI proporciona un nuevo marco conceptual para replantear la labor de los museos, desplazando la mirada patrimonial desde los objetos a las personas, hacia sus relaciones sociales y culturales. En definitiva, una museología centrada en el ser humano que permite reimaginar el museo, sus colecciones y su función como institución pública (Alivizatou, 2012: 16-17). Y, finalmente, el PCI puede aportar una nueva mirada que permita mayor flexibilidad y creatividad en la gestión de las políticas culturales.

5. Bibliografía

- Adell, N., R. Bendix, C. Bortolotto y M. Tauschek (eds.). 2015. *Between Imagined Communities and Communities of Practice Participation, Territory and the Making of Heritage*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.
- Aikawa, N. 2004. "Visión histórica de la Preparación de la Convención Internacional de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial". *Museum International*, 221:140-153.
- Alivizatou, M. 2006. "Museums and Intangible Heritage: The Dynamics of an 'Unconventional' Relationship". *Papers from the Institute of Archaeology*, 17: 47-57.

- Alivizatou, M. 2012. *Intangible heritage and the museum: new perspectives on cultural preservation*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- Bendix, R. 2009. "Heritage between Economy and Politics: An Assessment from the Perspective of Cultural Anthropology". En L. Smith y N. Akagawa (eds.), *Intangible Heritage* (pp. 253-269). London: Routledge,.
- Bendix, R., A. Eggert y A. Peselmann (eds.). 2012 *Heritage Regimes and the State*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.
- Bergeron, Y. 2010. "L'invisible objet de l'exposition. Dans les musées de société en Amérique du Nord". *Ethnologie Française*, 40(3): 401-411.
- Blake, J. 2018. "Museums and Safeguarding Intangible Cultural Heritage. Facilitating Participation and Strengthening their Function in Society". *International Journal of Intangible Heritage*, 13: 18-32.
- Bortolotto, C. 2011. "Le trouble du patrimoine culturel immatériel". En C. Bortolotto (ed.), *Le patrimoine culturel immatériel: enjeux d'une nouvelle catégorie* (pp. 21-43). Paris: Maison des Sciences de l'Homme.
- Coombe, R., y L. Weiss. 2016. "Neoliberalism, Heritage Regimes, and Cultural Rights". En L. Meskell (ed.), *Global Heritage: A Reader* (pp. 43-69). Hoboken, N.J.: Wiley-Blackwell.
- Davallon, J. 2007. "Le Don du patrimoine: une approche communicationnelle de la patrimonialisation". *Culture et Musées*, 9: 169-171.
- Estrada, F. y C. del Mármol. 2014. "Inventaris de PCI: l'aplicació de la Convenció de la Unesco". *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 39: 42-57.
- Galla, A. 2003. "Frequently Asked Questions about Intangible Heritage". *ICOM News*, 56(4): 1-4.
- Hafstein, V. 2014. "Protection as Dispossession: Government in the Vernacular". En D. Kapchan (ed.), *Cultural Heritage in Transit. Intangible Rights as Human Rights* (pp.: 25-57). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Hertz, E. 2015. "Bottoms, Genuine and Spurious". En N. Adell, R. F. Bendix, C. Bortolotto y M. Tauschek (eds.), *Between Imagined Communities and Communities of Practice Participation, Territory and the Making of Heritage* (pp. 25-58). Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.
- Hottin, C. 2012. "À la recherche du patrimoine immatériel: tâtonnements, tactiques et stratégies pour la mise en œuvre par la France de la Convention de 2003". En M. Gauthier (ed.), *Les mesures de soutien au patrimoine immatériel* (pp. 86-106). Québec: Conseil Québécois du Patrimoine Vivant.

- Izard, G. y G. Celigueta. 2016. *Dialects amb Àfrica. La memòria dels objectes*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Museu de les Cultures del Món.
- Khaznadar, C. 2012. “Desafíos en la implementación de la Convención de 2003 ». En L. Arizpe (coord.) *Compartir el patrimonio cultural inmaterial: narrativas y representaciones* (pp. 25-31). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
- Kurin, R. 2004. “Los museos y el patrimonio inmaterial. ¿Cultura viva o muerta?”. *Noticias del ICOM*, 4: 7-9.
- Labadi, S. 2011. “Intangible Heritage and Sustainable Development: Realistic Outcome or Wishful Thinking?” *Heritage and Society*, 4(1): 115-118.
- Lacarrieu, M. 2008. “¿Es necesario gestionar el patrimonio inmaterial? Notas y reflexiones para repensar las estrategias políticas y de gestión”. *Boletín Gestión Cultural*, 27: 2-27.
- Montenegro, M. 2010. “La patrimonialización como protección contra la mercantilización: paradojas de las sanciones culturales de lo igual y lo diferente”. *Revista Colombiana de Antropología*, 46: 115-131.
- Nielsen, B. 2011. “UNESCO and the ‘right’ kind of culture: Bureaucratic production and articulation”, *Critique of Anthropology*, 31(4): 273-292.
- Nikolic, T. et al. 2020. *Museums and intangible cultural heritage. Towards a third space in the heritage sector. A companion to discover transformative heritage practices for the 21st century*. Bruges: Werkplaats immaterieel erfgoed.
- Pontes, M.V. 2017. *La musealización del patrimonio cultural inmaterial*. Tesis doctoral presentada en el Departamento de Historia del Arte. Granada: Universidad de Granada.
- Quintero, V. 2005. “El patrimonio intangible como instrumento para la diversidad cultural ¿una alternativa posible?”. En G. Carrera y G. Dietz (coords.), *Patrimonio Inmaterial y gestión de la diversidad* (pp.68-84). Sevilla: IAPH.
- Roigé, X. 2014. “Més enllà de la Unesco. Gestionar i museitzar el patrimoni immaterial”. *Revista d’Etnologia de Catalunya*, 39: 23-40.
- Roigé, X., J. Boyà y G. Alcalde. 2010. “Els nous museus de societat, redefinint models, redefinint identitats”. En G. Alcalde, J. Boyà y X. Roigé (eds.), *Museus d’Avui. Els nous museus de societat* (pp. 155-195). Girona: ICRPC.

- Salazar, N. 2020. "The heritage discourse". En T. Nikolic *et al.*, *Museums and intangible cultural heritage* (pp. 23-24). Bruges: Werkplaats immaterieel erfgoed.
- Sánchez-Carretero, C. 2012. "Heritage Regimes and the Camino de Santiago: Gaps and Logics". En R. Bendix, A. Eggert, y A. Peselmann (ed.), *Heritage Regimes and the State*, (pp.141-155). Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.
- Santamarina, B. 2013. "Los mapas geopolíticos de la Unesco: entre la distinción y la diferencia están las asimetrías. El éxito (exótico) del patrimonio inmaterial". *Revista de antropología social* 22: 263-286.
- Smith, L. 2006. *Uses of Heritage*. London: Routledge.
- Smith, L. 2014. "Patrimoni immaterial: un repte per al discurs del patrimoni autoritzat". *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 39: 12-22.
- Smith, L. y N. Akagawa (eds.). 2009. *Intangible Heritage*. London: Routledge.
- Smith, L. y G. Campbell. 2018. "The Tautology of "Intangible Values" and the Misrecognition of Intangible Cultural Heritage". *Heritage & Society*, 10(1): 26-44.
- Stefano, M. 2009. "Safeguarding intangible heritage: five key obstacles facing museums of the North east of England". *International Journal of Intangible Heritage*, 4: 112-124.
- Unesco. 2003. *Convenció per a la salvaguarda del Patrimoni Cultural Immaterial*. París: Unesco.
- Unesco. 2009. *Preguntas y respuestas sobre el patrimonio cultural inmaterial*. París: Unesco
- Unesco. 2015a. *Principios Éticos para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. <https://ich.unesco.org/es/principios-eticos-y-pci-00866> [consulta: octubre de 2020].
- Unesco. 2015b. *Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la Sociedad*. París: Unesco.
- Winter, T. 2011. "The Political Economies of Heritage". En H. Anheier y R. Yudhishtir (eds.), *Heritage, Memory and Identity* (pp. 70-81). London: Sage Publications Ltd.

Patrimonio natural: conservación y uso público¹

Patrimoine naturel : conservation et usage public

Oriol Beltran

Departament d'Antropologia Social, Universitat de Barcelona

Resumen/Résumé

Las áreas protegidas se han convertido en el principal instrumento de gestión para la conservación de la naturaleza. La idea de la naturaleza como algo que debe ser conservado no se formula hasta el último cuarto del siglo XIX, a raíz de los efectos ambientales producidos por los procesos de industrialización y crecimiento urbano. La apelación de las últimas décadas a la naturaleza como un legado compartido surge igualmente asociada a la preocupación contemporánea por la degradación ambiental. La asociación del patrimonio natural con una naturaleza virgen, situada al margen de los impactos antrópicos, deslegitima una intervención deliberada en los procesos ambientales. La mayor parte del cometido de los equipos a cargo de las áreas protegidas, de acuerdo con esto, se orienta a gestionar la afluencia y la presencia del público visitante.

Les zones protégées sont devenues le principal outil de gestion pour la conservation de la nature. L'idée de la nature comme quelque chose à conserver n'a été formulée que dans le dernier quart du XIX^e siècle, en raison des effets environnementaux produits par les processus d'industrialisation et de croissance urbaine. La notion de nature en tant

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto *Antropología de la Conservación. Una aproximación comparativa a las genealogías y el desarrollo de los parques naturales en España* (PID2019-106291RB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

qu'héritage commun des dernières décennies est également liée aux préoccupations actuelles concernant la dégradation de l'environnement. L'association du patrimoine naturel avec une nature vierge, située en marge des impacts anthropiques, délégitime une intervention délibérée dans les processus environnementaux. L'essentiel de la tâche des équipes en charge des zones protégées est donc orienté vers la gestion de l'affluence et de la présence du public visiteur.

1. La construcción de la naturaleza como patrimonio

Las áreas protegidas se han convertido contemporáneamente en el principal instrumento de gestión para la conservación de la naturaleza. En todo tipo de sociedades podemos identificar prácticas y normas a través de las cuales ciertos espacios o elementos concretos del medio físico (desde poblaciones vegetales y animales hasta accidentes geográficos) son objeto de una consideración especial por lo que la relación con ellos difiere de la mantenida con aquellos vistos como ordinarios y que son susceptibles de un trato utilitario. La sacralización en el pasado de determinados lugares y especies habría contribuido eficazmente al mantenimiento de sus valores hasta el punto de merecer en la actualidad, en muchos casos, un reconocimiento a través de distintas fórmulas de protección. En realidad, gran parte de las prácticas realizadas por las poblaciones locales con los componentes de su entorno, incluso aquellas relacionadas con los aprovechamientos productivos, han estado orientadas a garantizar la continuidad y la propia reproducción de este, en una perspectiva que hoy calificaríamos como dirigida a la sostenibilidad (Rafa, 2008).

Aunque podamos establecer una cierta genealogía entre estos antecedentes remotos y los espacios protegidos modernos, la idea de la naturaleza como algo que debe ser conservado no se formula propiamente hasta el último cuarto del siglo XIX (Giró, 2008). Es en el contexto de las transformaciones radicales del medio ambiente que acompañan los procesos de industrialización y crecimiento urbano que surge la preocupación por su preservación (Diego y García, 2006). De hecho, el nacimiento de los primeros parques a nivel mundial (que está asociado a la colonización del oeste de Norteamérica)

no sólo requerirá contemplar que ciertas formaciones paisajísticas condensan y pueden considerarse como representativas de los valores de la naturaleza, sino además que la naturaleza existe como un objeto externo a las comunidades humanas y puede identificarse de una manera plena en determinados lugares (Selmi y Hirtzel, 2007; Santamarina, 2016). Se trata, en definitiva, del producto de una ontología específica y no de una concepción del mundo compartida por todas las sociedades (Descola, 2001; West, Igoe y Brockington, 2006).

Como producto histórico particular, las áreas protegidas no constituyen tampoco la primera fórmula institucional que traduce una valoración especial de ciertos componentes de la naturaleza en Occidente. Las colecciones renacentistas de curiosidades geológicas, de flora y de fauna, que darían lugar posteriormente a los museos de historia natural, están asociadas al primer desarrollo del conocimiento científico del mundo. Los jardines botánicos y los zoológicos, por su parte, reunirán ejemplares vivos de especies vegetales y animales con finalidades de estudio, conservación y divulgación. En estos casos, el esfuerzo se dirigirá en recrear las condiciones ambientales necesarias para la supervivencia de los individuos que conforman las colecciones, y que a menudo son de procedencia exótica (Baratay y Hardouin-Fugier, 2002).

Las áreas protegidas, si bien pretenden materializar en sus inicios (como los museos, los jardines y los zoos) la preservación de muestras destacadas del universo natural, especialmente aquellas de carácter geomorfológico (Sanz, 2012), lo harán desde un empeño más dirigido a evitar el impacto de las actuaciones humanas que a procurar una intervención deliberada en las mismas. Esta limitación, tal y como se ha puesto de manifiesto en numerosas ocasiones, llegará hasta el punto de negligir (incluso de ocultar) el origen antrópico que tienen muchos de los valores reconocidos en la naturaleza a conservar (Descola, 2007).

Aunque pueden mencionarse algunos antecedentes más dispersos, es común identificar los parques de Yosemite y, especialmente, de Yellowstone como el punto de arranque de las áreas protegidas modernas (Boada y Rivera, 2000). El reconocimiento y la proyección más allá de la frontera de los Estados Unidos de que fueron objeto ambos casos los convirtieron en un modelo que predominará en el ámbito de la conservación durante décadas (Mulero, 2002). Por este motivo conviene detenerse en algunos rasgos relativos a las

formas de gestión que van a replicarse luego en numerosas ocasiones. Los territorios mencionados fueron declarados espacios protegidos mediante una disposición aprobada por la cámara legislativa del país, lo que implicaría un reconocimiento institucional por parte del Estado junto a un cambio en su estatuto jurídico (y no una actuación realizada desde la sociedad civil o impulsada por las poblaciones locales más directamente afectadas). En segundo lugar, la figura asignada a Yellowstone (y más adelante a Yosemite) fue designada como “parque nacional”: un espacio destinado al uso público (“Un parque público o lugar placentero para el beneficio y la satisfacción de todo el pueblo”) a la vez que administrado por el Gobierno federal en tanto que bien colectivo del conjunto del país. Por último, los textos legales que dieron lugar a su declaración como parques apelarán a la necesidad de preservar las características de los territorios mencionados debido a sus valores estéticos y frente a las amenazas que planteaba el aprovechamiento intensivo de sus recursos: “Un lugar para poner al abrigo de toda depredación humana las bellezas naturales más destacadas de un país” (Paluzie, 1999).

Durante sus primeras décadas de existencia, los parques nacionales fueron objeto de una rápida expansión en todo tipo de países, aunque fue en los de colonización reciente y que contaban con grandes extensiones territoriales donde se hallaban las condiciones de espacios poco poblados y menos transformados por las actividades humanas (como será el caso de Australia, Nueva Zelanda, Sudáfrica o Canadá, además de los Estados Unidos). Siendo prácticamente la única categoría de área protegida reconocida, los parques nacionales orientarán su actuación a limitar los impactos antrópicos sobre la naturaleza mediante acciones de vigilancia y a promover el turismo, rechazando realizar cualquier intervención intencional en las dinámicas que se producen en su interior (unos procesos que se presuponen como espontáneos, *naturales*).

La Ley española de Parques Nacionales de 1916, vigente hasta 1975, estaba plenamente inspirada en el modelo instaurado en Yellowstone (Mata, 2000):

Son parques nacionales (...) los lugares o parajes excepcionalmente pintorescos, boscosos o escabrosos del territorio nacional, que el estado consagra declarándolos así, con el exclusivo objeto de favorecer su

accesibilidad por vías de comunicación adecuadas, y de respetar y hacer que se respete la belleza natural de sus paisajes, la riqueza de su fauna y flora y las particularidades geológicas e hidrológicas que contenga, evitando, con la mejor eficacia, cualquier acto de destrucción, deterioro o desfiguración por la mano del hombre.

De este modo, por ejemplo, la creación en 1955 del Parque Nacional de Aigüestortes y Estany de Sant Maurici en los Pirineos se justificaba en que “la naturaleza ofrece (en la zona) lugares de excepcional belleza”, en referencia especialmente a sus rasgos morfológicos y a sus masas forestales (Beltran y Vaccaro, 2017).

Las resoluciones de los congresos mundiales de parques organizados desde 1962 por la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN) permiten identificar la evolución registrada en la concepción y los objetivos de las áreas protegidas a nivel mundial, cambios que favorecerán un crecimiento exponencial tanto en el número de parques y de reservas como de la superficie abarcada por este tipo de figuras (Canals, 2008). En este contexto, frente a la primera valoración estética de ciertos paisajes asociados a la idea de naturaleza salvaje (*wilderness*), especialmente los de carácter montañoso, en las tres últimas décadas del siglo XX se producirá una incorporación progresiva de otras figuras de protección (algunas de ellas compatibles con ciertos usos y aprovechamientos productivos), una preocupación por incluir muestras representativas de todo tipo de biomas (incluso aquellos menos estéticos y dramáticos, como los humedales o las tierras áridas), un interés por proyectar los efectos positivos de las áreas protegidas fuera de sus límites (desde la sensibilización por la conservación a sus propios beneficios ambientales), una potenciación de su papel en el desarrollo socioeconómico de los territorios y, en general, un esfuerzo por tomar en consideración a las poblaciones locales y por favorecer una gestión más eficaz, todo ello en beneficio de la conservación de la diversidad biológica, expresada ahora en términos tecnocientíficos (UICN, 2005; Ferrero, 2014). En la actualidad, el número de espacios declarados alcanza los 243.767 y se estima que cubren el 15,03% de la superficie de los continentes y el 7,56% de los océanos.

2. *Un patrimonio particular*

Este cambio de paradigma en los objetivos y la concepción misma de la conservación, que podemos situar en torno a la Cumbre de la Tierra celebrada en Río de Janeiro en 1992, es el que introducirá de una manera explícita la idea de la naturaleza como patrimonio. En estas últimas décadas, a la vez que se ha producido un notable incremento de los criterios científicos en la justificación de las declaraciones y la gestión misma de las áreas protegidas (con la noción de biodiversidad como principal referente), se ha hecho común apelar a la naturaleza como un legado compartido. La ley española vigente en materia de conservación recoge este nuevo énfasis en su mismo título: Ley del Patrimonio Natural y de la Biodiversidad (2007). A pesar de que el paralelismo existente con los procesos de patrimonialización en el campo de la cultura puede reconocerse desde mucho antes (en términos de los agentes que involucran, el papel desempeñado por las instituciones públicas, las finalidades que se persiguen o la idealización que suponen, entre otros) (Vaccaro y Beltran, 2010), el uso de la expresión *patrimonio natural* ha favorecido que esta relación se establezca de una manera mucho más directa y ha contribuido a plantear colaboraciones y propuestas de coordinación.

La especificidad del patrimonio natural y la de su propio reconocimiento institucional dificultan, no obstante, una gestión conjunta con otros ámbitos patrimoniales. La asociación predominante de las áreas protegidas como forma de gestión de la conservación de la naturaleza contribuye a subrayar la importancia de la dimensión territorial de esta faceta del patrimonio. Desde esta perspectiva, los aspectos jurídicos y políticos adquieren aquí un gran protagonismo: la creación de un parque o de una reserva supone siempre un cambio de estatuto, establecido por una instancia gubernamental competente, que afectará no sólo a los usos del territorio y sus recursos sino también a los derechos preexistentes y hasta a la titularidad jurídica del espacio declarado, y se verá acompañada muy a menudo de conflictos entre distintos.

El carácter vivo de la naturaleza, así como la complejidad de las interacciones que garantizan su dinámica, constituye, no obstante, la principal particularidad del patrimonio natural, solo parcialmente comparable a ciertos aspectos del patrimonio etnológico. La presencia casi exclusiva de los especialistas en los distintos ámbitos de las ciencias naturales parece estar justi-

ficado por el carácter eminentemente técnico que requiere la gestión de los procesos que intervienen en la conservación (Santamarina y Beltran, 2016). El protagonismo de los ingenieros forestales, como técnicos aplicados, fue muy frecuente hasta finales del siglo pasado, mientras que los especialistas en gerencia y administración han sido promovidos en contextos de gestión neoliberal de los parques (Cortés y Beltran, 2018). Los científicos sociales han tenido, por el contrario, una presencia mucho más puntual, casi siempre limitada a funciones de segundo orden (como los servicios educativos) o a contextos muy específicos (en situaciones que requieren una importante labor de mediación con las poblaciones locales afectadas), en el seno de equipos donde suelen gozar de unas capacidades reducidas.

La especificidad del patrimonio natural no afecta sólo a la presencia de distintos especialistas en los equipos de gestión y el peso desigual asignado a ellos, sino también a las actuaciones operativas que los mencionados equipos deben llevar a cabo. De acuerdo con la fórmula que dio lugar al establecimiento de los primeros parques, la protección a ultranza de las áreas demarcadas (en sus rasgos morfológicos y las comunidades biológicas que las habitan) constituyó el paradigma predominante en la conservación durante décadas (Vaccaro, Beltran y Paquet, 2013). La actuación de los equipos responsables se orientaba de un modo casi exclusivo a impedir cualquier intervención humana que pudiera modificar la configuración de los paisajes y sus poblaciones de flora y fauna, al juzgarse esta como degradante, con el fin de que fueran los propios procesos ecológicos los que incidieran de una manera espontánea en su dinámica. En este contexto, el personal de vigilancia (integrado a menudo por guardas armados) tenía un claro predominio en el seno de los equipos y las prohibiciones (con las correspondientes sanciones previstas ante su incumplimiento) constituían el principal argumento de la gestión llevada a cabo.

El reconocimiento de la importancia de ciertos impactos antrópicos en la conformación y el mantenimiento de los valores ambientales que se pretenden conservar, especialmente de los usos tradicionales y de pequeña escala realizados por las poblaciones locales, contribuirá al progresivo desarrollo de figuras de protección menos estrictas (más compatibles, al fin, con los usos mencionados), tales como los parques naturales en el caso español. Es preciso aclarar que el parque natural regional en Francia es una instancia dirigida básicamente al desarrollo local sin atribuciones específicas en materia

de conservación. A pesar de que estas figuras son contempladas por la UICN dentro de la categoría de “paisaje protegido”, reconociendo la interacción de los grupos humanos y la naturaleza en la conformación de sus valores, tienen diferencias significativas con la de “paisaje cultural” que pertenece a las convenciones internacionales sobre el patrimonio cultural. Así, frente al énfasis en la conservación de la biodiversidad y la integridad de los ecosistemas de los parques naturales, los paisajes culturales, en el marco de los convenios de Unesco (1992) y del Consejo de Europa (2000), se orientan a poner en valor y preservar muestras destacadas de los efectos de la historia humana y las tradiciones culturales en la configuración del territorio (Jiménez, 2009; Carrión, 2015).

Por otra parte, la generalización del acceso al tiempo de ocio y a la movilidad privada favorecerá un incremento exponencial del número de visitantes a las áreas protegidas como actividad turística, así como de la potencial amenaza de estos sobre los valores a conservar. La gestión del público visitante, el llamado *uso público* de los parques, tenderá a erigirse en uno de los principales acometidos de los equipos técnicos, tanto para limitar su impacto como para promover actitudes favorables a los objetivos de conservación (con programas específicos de *educación ambiental*) (Corraliza, García y Valero, 2002; Crespo de Nogueira, 2002; Soler, 2010).

El debate sobre la legitimidad y/o la conveniencia de una gestión activa de los procesos ambientales al interior de las áreas protegidas ha sido recurrente a lo largo de este casi siglo y medio de políticas de conservación del patrimonio natural (Mallarach, 1995). Entre los naturalistas, no obstante, esta discusión se ha centrado habitualmente en torno a la oportunidad de contrarrestar los efectos (que siguen considerándose como perjudiciales) de las acciones antrópicas de carácter directo o indirecto. El argumento de la restauración (a través, por ejemplo, de la reintroducción de ejemplares para fortalecer una población amenazada de fauna, restituir una especie extinguida o erradicar otra considerada como invasora) es el único criterio admitido en este contexto, lo que refleja la continuidad de una concepción de la naturaleza como un ámbito autónomo y regido por sus propios procesos (Beltran y Vaccaro, 2019). La idea misma de que ciertas formas que adquiere la naturaleza se corresponden o no con determinados lugares es una interpretación que se contradice tanto con la realidad de una biosfera donde la presencia humana se cuenta, cuando menos, por siglos (por lo que no puede ser negligida) como con las dinámicas asociadas a los procesos ecológicos.

De hecho, la concepción misma de una conservación basada en la creación de áreas protegidas, de contemplar la existencia de islas de naturaleza como una posibilidad viable (sean estas como faros que se proyectan hacia el exterior o como muestras encapsuladas y autosuficientes de la diversidad de la naturaleza), es en sí misma poco congruente con los principios de la ecología (Santamarina, 2009). Los pobres resultados del esfuerzo conservacionista ponen en evidencia la limitada eficacia del modelo predominante de áreas protegidas (Mallarach *et al.*, 2008). Tanto el hecho de pretender aislar un lugar cualquiera de los impactos exteriores como el de suponer la viabilidad de un espacio absolutamente cerrado en sí mismo tienen que ver más con la imagen ilusoria de una naturaleza completa y externa al mundo humano que con una visión realista de la misma y una comprensión profunda de su complejidad.

3. La gestión del patrimonio natural

Descartada una intervención deliberada en los procesos ambientales (más allá de las acciones dirigidas a la restauración), la mayor parte del cometido de los equipos a cargo de las áreas protegidas se orienta a gestionar la afluencia y la presencia del público visitante. Como responsables de un patrimonio a conservar, estos equipos procurarán limitar los efectos de la frecuentación en detrimento de los valores identificados y declarados. Al mismo tiempo, no obstante, se persigue también expresamente no sólo que la visita a un parque resulte una experiencia agradable sino que sea al mismo tiempo transformadora, contribuyendo a crear actitudes favorables a la conservación más allá del tiempo que dure la estancia y de los límites de su propio espacio físico.

El carácter público de las áreas protegidas quedó establecido como propósito desde la declaración misma del Parque Nacional de Yellowstone en el último cuarto del siglo XIX. En aquel momento, las autoridades se comprometían a favorecer las condiciones para su visita por parte de la población del país adoptando las medidas oportunas para disponer de las infraestructuras necesarias de transporte y alojamiento. Aunque desde la perspectiva del tiempo podemos identificar ahí un precedente de lo que terminará desarrollándose como turismo de naturaleza o ecoturismo, en realidad las oportunidades efectivas de visitar con finalidades recreativas un área remota como aquella por

parte de los estadounidenses estaban limitadas a un sector social muy reducido. Los parques nacionales y las reservas se irían convirtiendo, más adelante, en destinos asociados al turismo internacional, pero también en una actividad de carácter elitista.

No es hasta la segunda mitad del siglo pasado cuando la extensión social del turismo comienza a favorecer una llegada cada vez más numerosa de visitantes a las áreas protegidas. En el transcurso de unos pocos años, algunos parques deberán enfrentarse a la necesidad de restringir el acceso a su interior para evitar, de esta manera, los problemas generados por una afluencia masiva (como el colapso de las vías abiertas al tráfico rodado, la proliferación de basuras y desperdicios o la movilidad fuera de las rutas establecidas). Generalmente, las normas que se establecen buscarán tener un carácter más disuasorio que prescriptivo (impidiendo, por ejemplo, la entrada de vehículos particulares o limitando la capacidad de los aparcamientos, pero sin prohibir la llegada de visitantes a pie).

El establecimiento de pautas de conducta para los visitantes de los parques tendrá igualmente el objetivo de aminorar el impacto de estos sobre el paisaje. Comenzará a proliferar, mediante carteles, indicativos e impresos, la difusión de reglas en las que se destacan, de un modo sintomático, los comportamientos considerados como no admitidos o directamente prohibidos: no se permite hacer fuego, no se permite el tránsito libre de animales domésticos, no se permite cazar ni pescar, no se permite molestar a la fauna silvestre... A la vez, se señalarán lugares concretos donde se admitirá la acampada, el estacionamiento de vehículos o el depósito de basuras, entre otras.

Progresivamente, aquello que empezará adoptando la forma de códigos de conducta (la difusión de los cuales proyecta la imagen de una experiencia coartada, poco acorde con la expectativa de gozar de unos espacios que pretenden caracterizarse por la naturalidad), terminará traducándose en el contenido de documentos de planificación para la gestión de las áreas protegidas (Gómez-Limón, 2008). La limitación de los impactos derivados de la frecuentación va a convertirse en un objetivo a abordar preferentemente de una manera preventiva, frente a la imposición de prohibiciones o a la mitigación de daños. La zonificación del espacio declarado será una de las principales estrategias adoptadas con esta finalidad. La identificación de zonas con un grado distinto de vulnerabilidad permitirá ordenar la localización de infraes-

estructuras y, sobre todo, dirigir la circulación de los visitantes hacia los lugares que permitan compatibilizar mejor su presencia con los objetivos conservacionistas, al mismo tiempo que se establecen medidas disuasorias para impedir el acceso a aquellos espacios que se identifican como más frágiles.

Junto con la zonificación al interior de los parques, se establecerá en todo su perímetro una corona de protección donde las medidas conservacionistas tendrán un grado intermedio entre las más estrictas del núcleo del área protegida y el territorio circundante. De acuerdo con la legislación española, estas llamadas “zonas periféricas” son obligatorias en los espacios categorizados como parques nacionales. Su creación supuso en su día un incremento de la superficie de los territorios de conservación, además de la materialización de una concepción más gradual y elaborada de las medidas conservacionistas que contrasta con el simplismo de sus primeras formulaciones.

Más allá de las medidas adoptadas para limitar el impacto potencial de los visitantes, los dispositivos de uso público de las áreas protegidas tienen como objetivo procurar que su estancia resulte una experiencia placentera y memorable. Las primeras estrategias orientadas a este fin se centraban en facilitar el acceso y garantizar la seguridad de los visitantes a partir de la instalación de infraestructuras diversas (tales como vías de acceso, pasarelas y vallados, por un lado, y refugios, zonas de acampada y otras formas de alojamiento, por el otro). Los miradores panorámicos y las áreas de descanso formarían parte de esta misma aproximación. La visita, en este contexto, se orientaba a un perfil de público excursionista o familiar, que podía realizar una estancia más breve o prolongada pero siempre por cuenta propia, y con el que el parque trataba fundamentalmente por medio de paneles y señales estáticas. Las primeras actuaciones en el campo de la educación ambiental recurrirán también a la rotulación como medio para significar elementos y lugares concretos que encontrará el visitante durante su estadía. Los carteles con los nombres de las especies vegetales junto a determinados ejemplares de árboles, a menudo con su correspondiente denominación científica en latín y algunas generalidades sobre las mismas, fue un recurso bastante frecuente en el marco de esta misma estrategia. Los estudios realizados sobre las expectativas y las demandas del público visitante han puesto en valor, más recientemente, la naturalidad de la experiencia de visita frente a la abundancia de la información apoyada en soportes físicos con un impacto visual inevitable. Además de utilizar elementos con materiales que favorecen su mimetización,

en las últimas décadas se ha fomentado una racionalización (hasta la eliminación misma) de paneles informativos, señales y rótulos para contribuir a reducir su interferencia en la contemplación y el disfrute del paisaje. La utilización de medios telemáticos (aplicaciones cartográficas para móvil, códigos QR, audioguías...) permite compatibilizar el hecho de proporcionar argumentos para una visita documentada con una limitación de las interferencias que producen los soportes materiales.

La llegada a los parques de un público más amplio y de un modo también más frecuente conllevará emplear fórmulas distintas para la atención a los visitantes. Los itinerarios por el interior de los espacios protegidos, físicamente señalizados o indicados mediante impresos y mapas, articulando los lugares más destacados al interior del espacio protegido, se convertirán en el recurso principal para garantizar una experiencia plena de visita, aunque esta sea realizada por cuenta propia. La oferta incluye desde circuitos generalistas a rutas especializadas, así como desde paseos asequibles a excursiones más exigentes. La información relativa al grado de dificultad y el tiempo estimado para realizar cada uno de los recorridos propuestos será particularmente destacada para que el visitante pueda planificar mejor su estadía. De una manera paralela, el desarrollo de un programa más o menos extenso de actividades guiadas se orientará a proporcionar una experiencia más personalizada, que puede especializarse para atender distintas lecturas a un público motivado también por intereses diversos. La formación y acreditación de los guías será habitualmente asumida por los equipos técnicos de las propias áreas protegidas. Las actividades propuestas serán a cargo de personal contratado (generalmente de manera temporal, coincidiendo con las temporadas de mayor afluencia) o a cuenta de iniciativas externas que el parque puede avalar, coordinar y/o publicitar.

Un último recurso destinado a los visitantes es el centro de interpretación. De forma habitual, se halla situado al interior de las instalaciones que actúan como lugar de recepción, cerca de alguno de los accesos principales al parque, y que suelen acoger al mismo tiempo los servicios de información y las oficinas del equipo gestor. En 2007 se estimaba que un 57% de los parques españoles contaba con un centro de visitantes, como suele denominarse a estos lugares de recepción (Europarc, 2008). Aunque pueda incluir eventualmente montajes temporales, el centro de interpretación adopta convencionalmente la forma de una exposición permanente destinada a presentar los

valores naturales del área protegida. Las instalaciones al aire libre, así como las ubicadas en puntos concretos del interior de los parques, son mucho más excepcionales. El territorio y sus características se explicarían fundamentalmente mediante referencias a la formación geológica y a su morfología, así como a las poblaciones biológicas que habitan en el lugar, con presentaciones planas (mediante el uso de imágenes y paneles), tipológicas (series) o escenográficas (a partir de muestras de rocas y suelos, así como de ejemplares y reproducciones de flora y fauna). Las representaciones cartográficas, las maquetas y los audiovisuales suelen ser recursos habituales.

A través de un lenguaje que unas veces es más didáctico y otras más académico, el discurso de las exposiciones de los centros de visitantes suele coincidir en varios aspectos que redundan en una presentación naturalista del lugar y sus valores. Es bastante común, de entrada, que las distintas secciones refieran a los campos de clasificación y especialización de las ciencias naturales y que, en su interior, los distintos elementos sean presentados de acuerdo con su propia tipología. El uso de los términos científicos de las muestras expuestas refuerza todavía más esta perspectiva. El hilo narrativo suele arrancar con los aspectos geomorfológicos para concluir con la presentación de las comunidades biológicas. En los espacios más diversificados, serán también frecuentes las referencias a los distintos ecosistemas identificables. Finalmente, las referencias a las poblaciones locales no suelen subrayar el protagonismo de estas en los rasgos y los valores ambientales del espacio protegido: el territorio aparece, como mucho, en tanto que el escenario de sus vidas o el proveedor de los recursos empleados para su sustento material.

El discurso subyacente en la mayor parte de las presentaciones de los centros de interpretación confirmaría, de este modo, la larga continuidad del naturalismo en la conceptualización del patrimonio natural, la misma perspectiva que se reflejará también en su gestión. Desde este punto de vista, los valores identificados en los espacios protegidos resultarían de la dinámica endógena de sus sistemas naturales mientras que la historia y el contexto social contemporáneo tendrían una presencia casi marginal, prácticamente anecdótica. La incorporación de las dimensiones culturales se limitaría a aquellos aspectos de la vida social que resultan menos relevantes y conflictivos en relación con la concepción hegemónica de la naturaleza y con las formas establecidas en su patrimonialización: los testimonios históricos más remotos (restos arqueológicos de la prehistoria), las realizaciones artísticas más sin-

gulares (iglesias medievales), los rasgos culturales más expresivos (folklore) o las prácticas asociadas a las formas de vida más caducas (aprovechamiento tradicional de los recursos) (Mallarach, Comas y De Armas, 2012; Santamarina, Beltran y Vaccaro, 2014).

El distinto desarrollo e institucionalización de que han sido objeto en el curso del tiempo el patrimonio cultural y el patrimonio natural dificulta hoy las posibilidades de una gestión conjunta o, cuando menos, congruente de ambos. Es común identificar el gran potencial de colaboración que tienen el museo y el parque en beneficio de una perspectiva más integrada entre los aspectos naturales y sociales del patrimonio, una mirada no sólo necesaria para la gestión de los valores del pasado sino también para la comprensión y la administración de nuestro propio contexto contemporáneo. A pesar de que son cada vez menos extrañas, mediante acciones que permiten explorar sus posibilidades, las relaciones entre ambas instancias (el museo y el parque) tienen un alcance limitado y reflejan una posición asimétrica en su institucionalización y su reconocimiento.

4. Bibliografía

- Baratay, E. y E. Hardouin-Fugier. 2002. *Zoo: A History of Zoological Gardens in the West*. Londres: Reaktion Books.
- Beltran, O. e I. Vaccaro. 2017. “De la belleza paisajística a la biodiversidad. La patrimonialización de la naturaleza en el Pallars Sobirà, Pirineo Catalán”. En X. Roigé, J. Frigolé y C. del Mármol (eds.), *Construyendo el patrimonio cultural y natural. Parques, museos y patrimonio rural* (pp. 113-130). Alzira: Neopàtria-Associació Valenciana d'Antropologia.
- Beltran, O. e I. Vaccaro. 2019. “La conservación de la naturaleza como diseño del paisaje. El proceso de renaturalización de la montaña en el Pirineo Central”. En B.G. Ferrero (comp.), *Islas de naturaleza. Perspectivas antropológicas sobre las políticas de conservación* (pp. 53-107). Rafaela: Universidad Nacional de Rafaela.
- Boada, M. y M. Rivera. 2000. “L’origen dels espais naturals protegits”. *Medi Ambient, Tecnologia i Cultura*, 27: 5-13.
- Canals, P. 2008. “Els grans reptes globals en la gestió dels espais naturals”. *Medi Ambient, Tecnologia i Cultura*, 42: 4-15.

- Carrión, A. (coord.). 2015. *Plan Nacional de Paisaje Cultural*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Corraliza, J.A., J. García y E. Valero. 2002. *Los parques naturales en España: conservación y disfrute*. Madrid: Fundación Alfonso Martín Escudero.
- Cortés, J.A. y O. Beltran (coords.). 2018. *Repensar la conservación. Naturaleza, mercado y sociedad civil*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Crespo de Nogueira, E. 2002. *Espacios naturales protegidos y desarrollo duradero: teoría y gestión*. Madrid: Ministerio de Medio Ambiente.
- Descola, Ph. 2001. "Construyendo naturalezas. Ecología simbólica y práctica social". En Ph. Descola y G. Pálsson (coords.), *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas* (pp. 101-123). México: Siglo XXI.
- Descola, Ph. 2007. "Postface. Les coulisses de la nature". En A. Selmi y V. Hirtzel (dirs.), *Gouverner la nature* (pp. 123-127). París: L'Herne.
- Diego, C. y J.C. García. 2006. *Los espacios naturales protegidos*. Mataró: Davinci.
- Europarc-España. 2008. *Anuario EUROPARC-España del estado de los espacios naturales protegidos 2007*. Madrid: Fundación Fernando González Bernáldez.
- Ferrero, B.G. 2014. "Conservación y comunidades. Una introducción". *Avá. Revista de Antropología*, 24: 11-33.
- Giró, F. 2008. "Evolució del concepte de conservació". *Medi Ambient, Tecnologia i Cultura*, 42: 16-25.
- Gómez-Limón, J. (coord.). 2008. *Planificar para gestionar los espacios naturales protegidos*. Madrid: Fundación Fernando González Bernáldez para los Espacios Naturales.
- Jiménez, L.M. (dir.). 2009. *Patrimonio natural, cultural y paisajístico. Claves para la sostenibilidad territorial*. Madrid: Observatorio de la Sostenibilidad en España.
- Mallarach, J.M. 1995. "Parques nacionales versus reservas indígenas en los Estados Unidos de América: un modelo en cuestión". *Ecología Política. Cuadernos de Debate Internacional*, 10: 25-34.
- Mallarach, J.M., J. Germain, X. Sabater y X. Basora. 2008. *Protegits, de fet o de dret? Primera avaluació del sistema d'espais naturals protegits de Catalunya*. Barcelona: Institució Catalana d'Història Natural.

- Mallarach, J.M., E. Comas y A. De Armas. 2012. *El patrimonio inmaterial: valores culturales y espirituales. Manual para su incorporación en las áreas protegidas*. Madrid: Fundación Fernando González Bernáldez para los Espacios Naturales.
- Mata, R. 2000. "Los orígenes de la conservación de la naturaleza en España". En E. Martínez de Pisón y C. Sanz (eds.), *Estudios sobre el paisaje* (pp. 259-279). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Mulero, A. 2002. *La protección de espacios naturales en España. Antecedentes, contrastes territoriales, conflictos y perspectivas*. Madrid: Mundi-Prensa.
- Paluzie, Ll. 1999. "Els espais naturals. Evolució de les tipologies. Els parcs nacionals". En X. Bellés et al., *Parcs naturals. Més enllà dels límits* (pp. 90-103). Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Rafa, M. 2008. "Panorama mundial de la conservació i de la gestió dels espais naturals". *Medi Ambient, Tecnologia i Cultura*, 42: 26-33.
- Santamarina, B. 2009. "De parques y naturalezas. Enunciados, cimientos y dispositivos". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 64 (1): 297-324.
- Santamarina, B. 2016. "La naturaleza de las naturalezas patrimonializadas. Una aproximación a las formas hegemónicas de representar lo natural". *Arxiu d'Etnografia de Catalunya*, 16: 153-177.
- Santamarina, B. y O. Beltran. 2016. "Heritage and Knowledge. Apparatus, logic and strategies in the formation of heritage". *Anthropological Forum*, 26 (4): 397-414.
- Santamarina, B., O. Beltran e I. Vaccaro. 2014. "El patrimoni immaterial en el patrimoni natural: un retorn al misticisme". *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 39: 73-83.
- Sanz, C. 2012. "Paisaje y patrimonio natural y cultural: historia y retos actuales". *Nimbus Revista de Climatología, Meteorología y Paisaje*, 29-30: 687-700.
- Selmi, A. y V. Hirtzel. 2007. "Introduction. Parquer la nature". En A. Selmi y V. Hirtzel (dirs.), *Gouverner la nature* (pp. 9-12). París: L'Herne.
- Soler, J. 2010. *La política de protecció d'espais naturals de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN). 2005. *Beneficios más allá de las fronteras. Actas del V Congreso Mundial de Parques de la UICN*. Gland y Cambridge: UICN.

- Vaccaro, I. y O. Beltran. 2010. "Turning nature into collective heritage: The social framework of the process of patrimonialization of nature". En X. Roigé y J. Frigolé (eds.), *Constructing Cultural and Natural Heritage. Parks, museums and rural heritage* (pp. 63-74). Girona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural.
- Vaccaro, I., O. Beltran y P.A. Paquet. 2013. "Political ecology and conservation policies: some theoretical genealogies". *Journal of Political Ecology*, 20: 255-272.
- West, P., J. Igoe y D. Brockington. 2006. "Parks and Peoples: The Social Impact of Protected Areas". *Annual Review of Anthropology*, 35: 251-277.

Participación: usos, límites y riesgos en los proyectos patrimoniales

Participation : usages, limites et risques dans les projets patrimoniaux

Cristina Sánchez-Carretero y Joan Roura-Expósito

Instituto de Ciencias del Patrimonio (Incipit-CSIC)

Resumen/Résumé

El objetivo de este capítulo es adentrarnos en la variedad de intenciones y negociaciones implicadas en los procesos participativos como una de las herramientas posibles para ser usada por especialistas que gestionen lugares como museos, centros de interpretación o espacios patrimonializados. Para ello, en la primera sección, nos centraremos en las múltiples perspectivas de este término. En una segunda parte, daremos una visión amplia o ampliada del campo patrimonial, analizando críticamente la relevancia de los dispositivos participativos en los procesos de patrimonialización. En la tercera parte, a través del ejemplo de la gestión de un espacio cultural alternativo con una larga trayectoria, la Casa del Pumarejo de Sevilla, pondremos ejemplos de dos procesos participativos diferentes relativos al mismo espacio: un proceso participativo *por invitación* y un proceso participativo *autónomo*, que utiliza las bases de la Investigación Acción Participativa (IAP).

Le but de ce chapitre est d'explorer la variété des intentions et des négociations impliquées dans les processus participatifs comme l'un des outils à utiliser par les spécialistes gérant des lieux tels que musées, centres d'interprétation ou sites patrimoniaux. Pour cela, dans la première section, nous nous concentrerons sur les nombreuses

perspectives de ce terme. Dans une deuxième partie, nous donnerons une vision large ou élargie du domaine du patrimoine, en analysant de manière critique la pertinence des dispositifs participatifs dans les processus de patrimonialisation. Dans la troisième partie, à travers l'exemple de la gestion d'un espace culturel alternatif ayant une longue histoire, la Casa del Pumarejo à Séville, nous donnerons des exemples de deux processus participatifs différents se rapportant au même espace: un processus participatif « sur invitation » et un processus participatif « autonome », qui utilise les bases de la Recherche Action Participative (RAP).

1. Introducción

Esta reflexión va especialmente dirigida a las personas que hayan incorporado o se plantean incorporar procesos participativos en la gestión y programación de actividades de sus centros. Nuestro objetivo es adentrarnos en la variedad de intenciones y negociaciones implicadas en los procesos participativos como una de las herramientas posibles para ser usada por especialistas que gestionen lugares como museos, centros de interpretación o espacios patrimonializados. Para ello, en la primera sección, titulada *¿Qué es o cómo se define... la participación?*, nos centraremos en las múltiples perspectivas de este término. En una segunda parte, daremos una visión amplia o ampliada del campo patrimonial, analizando críticamente la relevancia de los dispositivos participativos en los procesos de patrimonialización. En la tercera parte, a través del ejemplo de la gestión de un espacio cultural alternativo con una larga trayectoria, la Casa del Pumarejo de Sevilla, pondremos ejemplos de dos procesos participativos diferentes relativos al mismo espacio: uno “por invitación” y otro “autónomo”, que utiliza las bases de la Investigación Acción Participativa (IAP). Por último, la sección *¿Qué aporta la participación al desarrollo de los proyectos patrimoniales y qué retos plantea?* hace hincapié en las ideas principales presentadas a lo largo del capítulo. La perspectiva que planteamos es desde un concepto amplio de patrimonio y participación. Para una revisión de la perspectiva de la participación desde el punto de vista de la museología y, más concretamente, su relación con la Nueva Museología recomendamos el trabajo de Arrieta Urtizberea (2008).

2. La participación

Una definición unívoca de participación es un objetivo tan imposible como estéril, ya que son muy variadas las intenciones de partida, los usos iniciales, intermedios y finales, así como las perspectivas y las ideas de intervención en función de los diversos ámbitos temáticos. Decir que un museo, un centro de interpretación o un centro cultural tiene un enfoque participativo, en el fondo, es no decir mucho, porque hay múltiples formas de entender qué es la participación, tanto por parte de las personas que están detrás de la gestión de estos lugares, como por parte del resto de agentes que intervienen en dichos procesos. Además, existe una especie de *boom* de procesos participativos que está provocando efectos dispares y que ha cambiado en las últimas décadas la forma de entender la gestión patrimonial. De hecho, hay especialistas que han llamado a este giro “la tiranía de la participación” (Cooke y Kothari, 2007). Con esto no pretendemos decir que los procesos participativos en sí mismos sean negativos (ni positivos), sino que es importante analizar críticamente sus usos, límites y riesgos.

2.1. La escalera de la participación

La mayoría de estudios sobre procesos participativos parten de una concepción moral, consistente en entender la participación como algo bueno en sí mismo; donde los *mejores* procesos participativos son los que ayudan a adquirir mayor control por parte de la ciudadanía de las herramientas propuestas. De una forma u otra, los modelos teóricos sobre la participación utilizan la metáfora de la escalera por la que se asciende en el “ideal democratizador”. Para profundizar en las tipologías que se han hecho de la participación, se puede consultar el trabajo de Ana Ruiz-Blanch y José Muñoz Albaladejo (2019), donde explican la influencia de la llamada “escalera de Arnstein” desarrollada en 1969, en el resto de estudios posteriores (Ilustración 1). En el esquema de la escalera, se puede ver claramente la diferencia entre “no participación”, “tokenismo” y “poder ciudadano” según la finalidad perseguida por los grupos implementadores del proceso participativo. Con tokenismo se refieren a los efectos cosméticos de algunos procesos participativos para aparentar una estructura democrática, pero solo en la superficie. Así, por ejemplo, si se pretende la manipulación, será una forma de no participación. Si se pretende dar información, hacer una consulta o aplacar algún tipo de

reacción, según Arnstein, será una forma de tokenismo (o uso cosmético de la participación); mientras que si lo que se persigue es la colaboración, delegar el poder o llegar a algún nivel de control ciudadano, sería una participación dentro de la categoría “poder ciudadano”. Este esquema se ha reproducido y ampliado en estudios posteriores como los de Danny Burns *et al.* (1994) en el que diferencia entre “no participación”, “participación ciudadana” y “control ciudadano”.

Ilustración 1: Adaptación de los esquemas de Arnstein (izquierda) y de Burns *et al.* (derecha)



Fuente: Ruiz-Blanch y Muñoz-Albaledejo (2019: 43 y 46).

Estos modelos no nos interesan tanto por su aplicabilidad a lugares patrimonializados, sino porque permiten centrarnos en dos de las cuatro ideas principales que desarrollaremos en este texto:

- La importancia de establecer de forma reflexiva desde el principio qué se pretende lograr y qué tipo de participación se propone.
- El papel que juegan las relaciones de poder, así como la importancia de repensarlas antes de iniciar un proceso participativo.

Sobre la primera de estas ideas, el diseño de los diferentes objetivos que se proponen al iniciar un proceso participativo es algo básico. En este sentido, no pretendemos producir una guía de procesos participativos concretos sino reflexionar sobre estos ejes principales. Existen repositorios de este tipo de

guías que podéis consultar con pasos a seguir. Por ejemplo, recomendamos los materiales de *La aventura de aprender*¹ con sus guías de ciencia ciudadana, donde se pueden encontrar instrucciones precisas para desarrollar proyectos, por ejemplo, de pesca artesanal²; procesos participativos sobre paisaje³; guías de gobierno abierto según niveles de primaria, ESO y bachillerato⁴; o más de 30 guías con ejemplos concretos de proyectos colaborativos⁵. Por ejemplo, un museo se puede plantear crear una comunidad de aprendizaje sobre un tema concreto, siguiendo el modelo propuesto por Mares Madrid⁶, planteando diferentes niveles de participación que van cambiando a lo largo del tiempo que dura un determinado proyecto. Otro colectivo interesante que desarrolla materiales innovadores sobre procesos participativos es la Red Cimas⁷. En su web y en sus publicaciones académicas se encuentran recursos metodológicos de enorme ayuda para planificar de forma rigurosa experiencias de participación social (Ganuza *et al.*, 2010).

2.2. La participación dentro de la Investigación Acción Participativa (IAP)

La segunda de las ideas, la que tiene que ver con repensar las relaciones de poder antes de iniciar un proceso participativo, se vincula directamente al tema de la posibilidad o imposibilidad de que se activen cambios o se ejecuten las propuestas que surjan en el proceso participativo. Por eso nos parece particularmente interesante el marco de la IAP. Tal y como explican Escalera y Coca en una excelente revisión de la IAP (2013) —que se puede encontrar

¹ <http://laaventuradeaprender.intef.es/guias> [consulta: octubre de 2020].

² http://laaventuradeaprender.intef.es/documents/10184/73911/DuarteVidal_pesquerasD.pdf [consulta: octubre de 2020].

³ http://laaventuradeaprender.intef.es/documents/10184/73911/JesusFernandez_paisajeD.pdf [consulta: octubre de 2020].

⁴ <http://laaventuradeaprender.intef.es/guias/gobierno-abierto> [consulta: octubre de 2020].

⁵ <http://laaventuradeaprender.intef.es/guias/proyectos-colaborativos> [consulta: octubre de 2020].

⁶ <http://laaventuradeaprender.intef.es/guias/proyectos-colaborativos/como-hacer-comunidades-de-aprendizaje> [consulta: octubre de 2020].

⁷ <http://www.redcimas.org/> [consulta: octubre de 2020].

resumida en Roura-Expósito *et al.* (2018)— la IAP no es una técnica concreta que se pueda aplicar de forma aislada, tampoco es una teoría, puesto que se inspira en corrientes teóricas y filosóficas distintas (marxismo, anarquismo, constructivismo, hermenéutica, etcétera). No es una disciplina (porque su base es la transdisciplinariedad) ni viene definida por una metodología concreta. Es más bien un armazón epistemológico, de metodologías y conocimientos que pueden servir para orientar los procesos colectivos hacia distintos fines. Se puede usar de forma “pragmática” o “instrumental” como una estrategia de resolución de conflictos o con una vocación más “crítica” y “comprometida” con la justicia social, en sintonía con sus primeras formulaciones en el marco de la educación popular en Latinoamérica (Freire, 1970; Fals Borda, 1985).

En cualquier caso, nos parece interesante introducir la IAP en el contexto de iniciativas de centros patrimoniales, como los museos. Un proyecto de investigación en este sentido hay que entenderlo en un sentido amplio y puede dar como resultado, por ejemplo, la organización de una exposición desde los presupuestos de la museología participativa. Por tanto, presentamos la IAP dentro de un apartado independiente porque su carácter único viene definido por un objetivo principal: propiciar y desarrollar procesos participativos, articulados por las co-decisiones y las co-responsabilidades (Escalera y Coca 2013: 17-38). La elección de metodologías y técnicas determinadas busca ser coherente con dichos principios, puesto que las técnicas en sí mismas no ofrecen garantías de que los procesos sean participativos. Es decir, el hecho de usar una determinada técnica participativa no significa necesariamente que se trabaje de forma colaborativa o que se equilibren las posiciones de poder y autoridad. Como discutimos en el punto anterior, usar una técnica participativa para hacer una consulta, no implica que se vayan a tener en cuenta los resultados.

3. Relevancia de la participación en el campo patrimonial

El patrimonio es en sí mismo un campo de luchas ideológicas, empezando por la propia forma de entenderlo. Para muchas personas el patrimonio sigue siendo algo con valor intrínseco. Las personas que piensan de esta forma asumen lo que se puede considerar como el paradigma clásico sobre el patrimonio o, lo que Jean Davallon llama el “paradigma sustancialista” (2010).

Para estas personas, los monumentos, prácticas culturales o sitios patrimoniales necesitan ser catalogados, estudiados y conservados para generaciones futuras por su valor incuestionable. Este paradigma fomenta una visión del patrimonio como alta cultura, donde hay un discurso patrimonial autorizado y validado por determinados expertos. El término “discurso patrimonial autorizado” lo acuñó la especialista en patrimonio y museos Laurajane Smith (2006).

Sin embargo, esta visión ha sido superada desde hace décadas por gran parte de los y las profesionales que se dedican al patrimonio desde la antropología, arqueología o museología, por citar algunas disciplinas. Por ejemplo, en antropología, ya desde la década de 1990, la visión constructivista y procesual de patrimonio ha quedado bien establecida. Llorenç Prats, en su seminal libro *Antropología y Patrimonio* (1997), ya introducía esta visión, en la que no se piensa el patrimonio como algo intrínsecamente bueno o deseable, sino que se enfatizan los procesos por los cuales ha llegado a ser considerado como tal, es decir, los procesos de patrimonialización. Sin embargo, entender el patrimonio como una construcción social, no es el paradigma dominante entre muchos de los agentes que se dedican a la gestión o al trabajo en general en lugares patrimoniales.

Vinculadas al proyecto de la modernidad, las instituciones patrimoniales han sido acusadas de promover visiones elitistas de la cultura y el patrimonio. Para revertir esta tendencia, en las últimas décadas se han introducido procesos participativos en un afán democratizador de la gestión patrimonial. Entre los principales corpus legales que han introducido este giro destacan la Convención del Patrimonio Inmaterial de la Unesco de 2003, La Convención de Faro del Consejo de Europa de 2005 o las Recomendaciones de la Unesco sobre Paisajes Históricos Urbanos de 2011. La implementación de estos cambios en la gestión patrimonial “muestra una deriva de las nuevas lógicas de gobernanza a nivel internacional que sitúan la democratización de la gestión como un elemento fundamental de los actuales Estados” (Quintero Morón y Sánchez-Carretero, 2017: 57). Pero esta tendencia no es exclusiva del campo patrimonial, sino que está vinculada al cambio que, desde la década de 1960 se había producido en otros campos como cooperación y desarrollo, planificación urbanística o políticas públicas en general (Cornwall, 2008: 269; Hertz, 2015: 26; Quintero Morón y Sánchez Carretero, 2020).

El análisis sobre las consecuencias del giro participativo sobre el que basamos las ideas que exponemos aquí, parte del proyecto ParticiPAT⁸ en el que se comparan los límites, usos y efectos del imperativo de los procesos participativos en la gestión patrimonial en el Estado Español (Sánchez-Carretero *et al.*, 2019). A través de los nueve estudios de caso del proyecto se pudo reflexionar sobre la participación como parte de un modelo de gobernanza patrimonial neoliberal que, en muchos casos, buscaba la domesticación de posibles disensos.

Este componente reflexivo sobre los procesos participativos nos lleva a las otras dos ideas que queremos planear:

- La importancia de los tiempos y los vínculos. En concreto, la importancia de tener en cuenta el desgaste durante estos procesos, así como los niveles de implicación, que no tienen por qué ser los mismos para todas las personas que participan.
- Pensar qué ocurre si se ponen en el centro principios políticos como el afecto, la corresponsabilidad y el cuidado.
- Estas ideas las vamos a desarrollar a través del caso de la Casa del Pumarejo, en Sevilla.

4. Procesos participativos desde la Casa del Pumarejo

4.1. Contexto

La Casa del Pumarejo es un antiguo palacio del siglo XVIII situado en el casco histórico de Sevilla, cuyas vecinas sufrieron un intento de expulsión por parte de una empresa hotelera en la primavera del año 2000. Para defender el edificio de la especulación inmobiliaria, conseguir la rehabilitación integral del inmueble y poner en valor su dimensión patrimonial, un grupo diverso de activistas fundaron una plataforma vecinal que posteriormente se formalizó en la Asociación Casa del Pumarejo. Esta entidad comenzó una lucha tenaz por consolidar el espacio a través de un amplio repertorio de acciones, desde reclamos administrativos por las vías oficiales (recogida de firmas, requerimientos jurídicos, diálogo con instituciones, etcétera), hasta acciones reivindi-

⁸ www.participat.org [consulta: octubre de 2020].

cativas más expresivas en el espacio público (performances, manifestaciones, acciones creativas, etcétera). La Asociación estableció alianzas y redes de solidaridad con proyectos sociales y políticos de su entorno vecinal, con otros movimientos sociales del resto del Estado y con diversos grupos de investigación de la universidad pública. A través de estas estrategias fueron conquistando algunas de sus demandas iniciales, como el reconocimiento patrimonial de la Casa del Pumarejo como Bien de Interés Cultural (BIC) concedido por la Junta de Andalucía (2003), la municipalización del inmueble por parte del Ayuntamiento de Sevilla (2009), o un contrato de cesión de usos para gestionar de forma autónoma algunas dependencias del edificio (2011). En la actualidad, la Casa del Pumarejo se ha convertido en un foco neurálgico de la sociabilidad del vecindario, así como el lugar de encuentro y reunión de numerosos colectivos *críticos* que experimentan con nuevas formas de concebir la ciudad, la democracia y la ciudadanía. La Asociación Casa del Pumarejo se organiza mediante formas de gobierno participativas, tanto de carácter formal (su órgano de coordinación es una asamblea mensual y comisiones de trabajo autónomas), como una participación más informal, difusa e inductiva (basada en un intenso dinamismo social).

Sin embargo, en los últimos 20 años de lucha las activistas no han logrado su principal aspiración, ya que ningún gobierno municipal ha impulsado todavía la rehabilitación integral de la Casa del Pumarejo. Si bien diversas corporaciones municipales promovieron en el pasado negociaciones para acometer las ansiadas obras, todos estos intentos fracasaron sistemáticamente por falta de voluntad política. Esta situación de abandono institucional parece cambiar en la última legislatura (2015-2019), cuando el alcalde de Sevilla concede una primera reunión a las activistas y promete que durante su mandato aprobará el presupuesto para financiar las obras de rehabilitación. Desde luego, la Casa del Pumarejo sigue presentando graves problemas de conservación y un deterioro notable que hacen del todo deseable la intervención arquitectónica. Ahora bien: ¿Qué tipo de intervención? ¿Con qué sentido? ¿Para qué? ¿Para quién? ¿Qué usos tendrá el edificio mientras duren las obras? ¿Qué gestión futura se imagina para el espacio? ¿Cómo conciliar los aspectos materiales de la intervención con la continuidad de la vida asociativa? Para responder a estas preguntas la Asociación Casa del Pumarejo se involucró en dos procesos participativos completamente distintos, aunque en la práctica se encontraban relacionados e interconectados a través de la mediación de actores estratégicos.

4.2. El proceso participativo por “invitación” del Ayuntamiento de Sevilla

El primer proceso participativo se puede conceptualizar como un “espacio de invitación” (Brock *et al.*, 2001), es decir, un canal de diálogo diseñado *desde arriba* por las instituciones públicas para incluir a la sociedad civil en la gobernanza del patrimonio. En la reunión con la Asociación Casa del Pumarejo, el alcalde de Sevilla no sólo prometió la entrada de las obras de rehabilitación, sino también una instancia de interlocución periódica –una Comisión de Seguimiento– para que los activistas y los funcionarios deliberaran de forma *conjunta* sobre la intervención arquitectónica. Comenzaba así un proceso nominalmente participativo que en los últimos cuatro años ha reunido a los activistas de la Asociación Casa del Pumarejo con los cargos políticos y los técnicos de la Gerencia de Urbanismo. Desde febrero de 2016, esta Comisión de Seguimiento se convocó en un total de diez ocasiones, siempre a petición de los activistas, para resolver inquietudes (primero) y formular críticas (después) sobre el rumbo que tomaban las negociaciones. En las primeras reuniones, la Comisión estaba conformada por unas 10 personas entre activistas y técnicos, aunque a medida que avanzó el desencanto el número de activistas se redujo drásticamente. Una vez terminado el anterior ciclo electoral y avanzadas las obras de rehabilitación, cabe hacer una evaluación retrospectiva de este proceso participativo: ¿Cuáles fueron sus oportunidades, limitaciones y efectos? ¿La Gerencia de Urbanismo fue capaz de delegar ciertas cuotas de autoridad en la Asociación Casa del Pumarejo? ¿Cuál fue la transferencia efectiva de poder sobre las decisiones patrimoniales? ¿Cómo se planteó el proceso a nivel normativo y de qué forma se materializó a nivel pragmático?

En primer lugar, hay que recordar que los procesos participativos no emergen en las condiciones neutras y asépticas de un laboratorio, sino en contextos sociales e históricos concretos atravesados por luchas de poder y estructuras de desigualdad. En nuestro ejemplo, la Asociación Casa del Pumarejo se había relacionado con anterioridad con diversos grupos políticos que habían dirigido la Gerencia de Urbanismo y guardaba un recuerdo negativo de todas las negociaciones precedentes. Por esta razón, las activistas redactaron un Protocolo de Funcionamiento de la Comisión de Seguimiento con el objetivo de modelar el futuro proceso participativo, anticipar sus derivas indeseadas y establecer las bases de la deliberación entre las partes. Se

trataba de un documento muy ambicioso con un enorme potencial –sobre el papel– para democratizar la gestión patrimonial. El Protocolo, firmado por los cargos políticos en la tercera reunión, mencionaba explícitamente el derecho de las activistas a una participación *activa*, así como su capacidad *ejecutiva* y poder de *co-decisión*. También indicaba que el formato de las reuniones sería *horizontal*, la iniciativa de las convocatorias podría proceder de ambas instituciones, los encuentros se celebrarían indistintamente en la Gerencia de Urbanismo o en la Casa del Pumarejo y los horarios se adaptarían a la jornada laboral de los activistas. Es decir, en este Protocolo de Funcionamiento se especificaban de forma muy concreta las razones de la participación (el qué), los objetivos (el para qué), los actores implicados (quiénes), el método de toma de decisiones (el cómo), los espacios (el dónde) y los tiempos (el cuándo). Sin embargo, aunque estas medidas pretendían crear las condiciones para un diálogo igualitario, el documento no abordaba de forma explícita las evidentes relaciones de poder y desigualdad entre cargos políticos, personal técnico y activistas sociales.

Una vez se inició el proceso rápidamente se percibió que los cargos políticos y el personal técnico concebían la Comisión de Seguimiento como un foro de carácter consultivo e informativo. Es decir, lo que en la escalera de Arnstein se denomina un uso cosmético, tokenismo o *aplacamiento*: las instituciones hacían simulacros de buenas intenciones, pero a la vez impedían la participación vinculante de las activistas en las decisiones finales. En la práctica, los cargos políticos y técnicos establecían de forma unilateral tanto los límites de la deliberación, como los tiempos, lugares y el orden del día de las reuniones. Aunque las activistas tuvieron la oportunidad de hacer aportaciones de carácter técnico a los documentos redactados o dibujados por el servicio de arquitectura municipal nunca contaron con la agencia política necesaria para imponer sus propuestas, discutir con detenimiento los aspectos inmateriales de la intervención o conseguir respuestas acerca de la gestión futura del espacio. De hecho, las activistas no denunciaban sólo la concepción restringida, instrumental y burocrática de la participación de la Gerencia de Urbanismo, sino especialmente la falta de empatía y respeto hacia sus demandas y reclamaciones de orden moral. Su malestar era consecuencia de los silencios administrativos, los cambios imprevistos en los acuerdos previos, la denegación injustificada de solicitudes y la falta de explicaciones sobre una dinámica burocrática altamente compleja y embrollada. Pese a toda la retóri-

ca participativa la sensación era que las personas afectadas por la rehabilitación se habían conceptualizado como *receptoras*, en vez de otorgarles un rol activo como consultoras, gestoras y promotoras.

Este proceso participativo *convidado* por la institución se ha analizado más extensamente en Roura-Expósito (2019), mostrando cómo los distintos actores (políticos, técnicos y activistas) percibían y figuraban la *participación* de forma diferencial y disonante. Los cargos políticos y técnicos describían el proceso participativo a través de determinadas metáforas: infraestructura de comunicación (puente, canal, camino), herramienta de trabajo (instrumento, mecanismo, dispositivo) o fórmula médica (receta, tratamiento, fármaco, etcétera). En cambio, los activistas usaban metáforas más ambivalentes y conflictivas, interpretando la *participación* como recorrido penitente (vía crucis, sacrificio, martirio), actuación dramática (cuento, teatro, paripé) o dentro de la lógica del don (concesión, regalito, intercambio). Mientras desde la institución se potenciaban órdenes simbólicos científico-técnicos para revestir la participación de racionalidad, neutralidad y objetividad, desde la Asociación se destacaban las dimensiones más rituales, dramáticas y penosas del proceso de participación ciudadana.

En última instancia, el involucramiento en el proceso participativo diseñado por la institución sometió a la Asociación Casa del Pumarejo a una gran carga de trabajo, así como a numerosas tensiones internas por demarcar las *líneas rojas* de la negociación. Las activistas llegaron a calcular que por cada hora de reunión con la Gerencia de Urbanismo dedicaban cuatro horas de preparación previa en sus asambleas y comisiones de trabajo. Por otro lado, las distintas perspectivas y visiones internas sobre la estrategia negociadora implicaron la aparición de conflictos que tuvieron el efecto de fragmentar, desmovilizar y domesticar al movimiento patrimonial. La paradoja es que la *participación* que se presentaba retóricamente como una herramienta para potenciar la descentralización política, la inclusión social y el empoderamiento ciudadano, tuvo en este caso el efecto contra-intuitivo de re-centralizar la gobernanza, profundizar el sentimiento de exclusión y despolitizar a determinadas activistas.

4.3. El proceso participativo autónomo desde la “cudadanía”

Frente a la frustración y desencanto con el proceso participativo diseñado por el Ayuntamiento de Sevilla, la Asociación Casa del Pumarejo decidió

impulsar una experiencia de participación *autónoma*. El objetivo era anticiparse a los posibles planes del Ayuntamiento mediante la elaboración de un plan director que estableciera *desde abajo* el modelo de gestión futura de la Casa del Pumarejo. Este proceso participativo emergió de forma autogenerada y se concibió como una contestación colectiva a las limitaciones impuestas por el escenario institucional que se representaba como cerrado, clientelar y corporativista. Por un lado, este proceso participativo autónomo expandía y desplazaba la acción política más allá de la jurisdicción de las instituciones, y, por el otro lado, tenía la clara voluntad pragmática de incidir en la toma de decisiones. Es decir, mediante este proceso participativo la Asociación Casa del Pumarejo aspiraba a acumular poder, legitimidad y agencia para tener mayor capacidad de influencia en el proceso participativo invitado. Sin embargo, este proceso no se conceptualizaba solamente como una estrategia para alcanzar determinados objetivos a nivel político, sino también como una oportunidad para reforzar los vínculos con otros colectivos, promover el empoderamiento vecinal y profundizar las prácticas internas de autogestión.

Con esta intención, la Asociación Casa del Pumarejo creó una comisión denominada “Equipo Plan Director”, conformada por un total de 15 personas (entre militantes históricos, profesoras universitarias, especialistas en metodologías IAP, jóvenes estudiantes y dos activistas remuneradas). Este Equipo del Plan Director se encargó de diseñar un proceso participativo transversal para involucrar a la mayor diversidad de agentes vecinales posibles (inquilinas de la Casa, colectivos del Centro Vecinal, asociaciones del barrio, expertos técnicos, etcétera). Las herramientas utilizadas durante este proceso participativo se inspiraron en formulaciones específicas de la IAP, abarcando desde estrategias de conocimiento clásicas (mapas de actores, entrevistas a personas y colectivos clave, mesas redondas, etcétera), hasta formas más innovadoras de participación (talleres interactivos con dispositivos gráficos, un paseo-performance con una maqueta, una jornada de cierre amenizada con un concierto, etcétera).

El Equipo del Plan Director se encargaba de la organización y difusión de las sesiones públicas, del contacto con ponentes invitados, la moderación de los debates, el diseño de los dispositivos participativos y la compilación de los materiales. El proceso se desarrolló de manera cooperativa, bajo el presupuesto del voluntarismo y la autoría colectiva de los materiales. En sintonía

con esta filosofía, los datos e informaciones recabadas durante el proceso se compartieron a través de una plataforma virtual de acceso abierto. A nivel de carga de trabajo, las dos activistas remuneradas asumieron las tareas de coordinación y comunicación, pero el grupo al completo se involucró en el proceso en función de sus capacidades, voluntades y disponibilidades. En este sentido, aunque las trayectorias de militancia previa, el saber experto y el nivel de implicación en el proceso generaron ciertas jerarquías prácticas, las reuniones se caracterizaron por la horizontalidad, la apertura al diálogo y la negociación de las diferencias. Las tensiones al interior del grupo aparecieron principalmente relacionadas con los diversos grados de compromiso, los calendarios de entrega y desacuerdos sobre el alcance del proceso participativo. Sin embargo, el contacto semanal en relaciones cara a cara, la confianza previa forjada en otras luchas sociales y la mediación colectiva facilitó que la cooperación prevaleciera sobre la sospecha y que se mantuviera un clima de convivencia, cohesión y respeto hacia la diversidad ideológica.

La observación etnográfica constata que en este proceso participativo *autónomo* la mayoría de participantes en los talleres interactivos sugirieron cambios y expresaron sus deseos y opiniones. Si bien los expertos técnicos desarrollaron un rol de mediación en los debates públicos sobre los aspectos arquitectónicos, el resto de decisiones sobre la gestión del espacio se tomaron en espacios deliberativos amplios. Seguramente por la familiaridad previa de las participantes con procedimientos asamblearios, las deliberaciones estuvieron marcadas por la ética de la escucha, el reconocimiento de la alteridad y la predisposición a la empatía. El Equipo del Plan Director creó las condiciones sociales necesarias para la deliberación, en tanto diseñó los dispositivos participativos y favoreció los consensos, atendiendo también a las emociones, los afectos y los sentimientos de las personas participantes. Por oposición y contraste con el proceso participativo por invitación, la Asociación Casa del Pumarejo impulsó un modelo de participación donde no se trataba únicamente de resolver conflictos técnicos o tomar decisiones políticas, sino también de poner en el centro principios políticos como el afecto, la corresponsabilidad y el cuidado.

En este sentido, las activistas de la Casa del Pumarejo más conectadas con grupos de investigación de la universidad dedicaron un enorme esfuerzo a repensar los vínculos entre participación, cuidado y afecto en sintonía con las aportaciones de la teoría feminista. La Asociación ha generado toda una

producción discursiva alternativa asociada a un término que surgió como un error tipográfico: *cuidadanía* —en vez de *ciudadanía*— y que usan de forma recurrente en su comunicación política para complementar y adjetivar el concepto de participación. Mediante el neologismo de *cuidadanía participativa* o *participación ciudadana*, las activistas repolitizan el rol de los cuidados en los procesos participativos, a la vez que expanden, resignifican y contestan la noción hegemónica de *participación*. Con estos nuevos léxicos y semánticas de movilización, las activistas no sólo buscan alejarse de los discursos oficiales de las administraciones, sino repensar el vínculo político y participativo en toda su amplitud. En última instancia, reclaman la posibilidad de la *cuidadanía* de hacer política a través de sus propias tramas de sociabilidad, reivindicando que la participación se produce en cualquier interacción social empática con el *otro* —o la otra— y no solamente cuando el proceso se formaliza a través de políticas institucionalizadas.

5. *¿Qué aporta la participación al desarrollo de los proyectos patrimoniales y qué retos plantea?*

El ejemplo de los procesos participativos de la Casa del Pumarejo muestra diferentes aristas y zonas de fricción. En la práctica, en el primer ejemplo de participación *por invitación*, los cargos políticos y técnicos establecían de forma unilateral los límites, tiempos, lugares y temas a tratar en los encuentros. Por otra parte, las personas que representaban a la Casa del Pumarejo cada vez iban disminuyendo su número, confianza en el proceso y, por lo tanto, su interés en *participar*. Este es el primer punto que queremos dejar claro: repensar las relaciones de poder es un paso imprescindible antes de iniciar un proceso participativo. Si no hay un compromiso de que el resultado sea vinculante puede haber consecuencias no deseables para las partes implicadas. En el fondo, a través del trabajo etnográfico sobre los procesos de negociación, se percibe que la sensación de no ser tratados con respeto y la falta de empatía era uno de los factores que más influye en el distanciamiento de las partes.

En el segundo de los ejemplos, se diseñaron con mucho esmero los objetivos previstos, las metodologías de intervención y el tipo de participación deseada. La escucha activa, la consideración hacia la diversidad y el respeto al disenso predominaron en las deliberaciones. Es decir, se crearon las condicio-

nes sociales (tiempos, ritmos, afectos, etcétera) para favorecer la consecución de acuerdos y consensos (en ocasiones parciales, de mínimos o modificados). Por último, al poner en el centro el cuidado, hizo que se primara la creación y el mantenimiento de los vínculos entre las personas participantes sin desatender la resolución de conflictos técnicos o políticos. Esta atención hacia el *cuidado* de las personas participantes no sólo facilitó la igualación epistémica entre promotores y destinatarios, poniendo en el mismo plano las distintas percepciones patrimoniales, sino que también sirvió para generar afinidades y redes de colaboración con una mayor capacidad transformadora a medio y largo plazo. Este breve resumen ha incidido en cuatro ideas que complejizan los procesos participativos en general. Sin embargo, insistimos en que no hay recetas mágicas para garantizar el éxito de los procesos participativos y que, en consecuencia, es fundamental prestar atención a las especificidades de cada contexto particular.

1. Las relaciones de poder condicionan las diversas percepciones de los agentes sobre un mismo proceso participativo. La participación como *requisito* puede ocasionar situaciones en las que se percibe poca empatía y pueden ser vividos como una falta de respeto.
2. El diseño de un proceso participativo requiere saber qué se quiere lograr y qué tipo de participación se propone. Precisamente porque no todos los efectos finales son previsibles o mensurables de antemano es básico prestar atención a los aspectos más ideológicos e intangibles de la participación durante la planificación del proceso.
3. Los procesos participativos requieren de tiempo y de la construcción de vínculos fuertes basados en el reconocimiento mutuo. Las relaciones previas pueden afectar mucho al resultado final.
4. Poner en el centro principios políticos como el afecto, la corresponsabilidad y el cuidado facilita que las distintas percepciones patrimoniales aparezcan en un mismo plano de igualdad y que se generen redes de colaboración a largo plazo.

Además de estas cuatro ideas, queremos señalar los riesgos de iniciar procesos participativos sin una financiación para poderlos llevar a cabo con personal adecuadamente formado, o con experiencia en este tipo de procesos. El modelo de participación “a coste cero” (Quintero Morón y Sánchez-Carretero, 2017: 63) para cumplir con las demandas que vienen desde diferentes frentes, como los proyectos que, en sus bases, para poder solicitarlos inclu-

yen el requisito de ser participativos, también puede traer consecuencias no deseadas. Por ejemplo, en el caso de la participación autónoma explicado antes, la presencia de dos activistas remuneradas que asumieron las tareas de coordinación y comunicación, fue muy importante para que se lograran los objetivos planteados. Esto no quiere decir que todo proceso participativo necesariamente lleve un presupuesto en personal aparejado, pero es una garantía de que se le presta atención al diseño de esta forma de trabajo, así como a los tiempos y ritmos implicados.

Este artículo lo hemos terminado de escribir durante el estado de alarma de la pandemia de la Covid-19. Una situación que está produciendo nuevos retos que también atañen al tema que tratamos: cómo hacer de los lugares patrimoniales espacios vivos y vividos. En el fondo, son retos que tienen que ver con la vulnerabilidad. El término “cuidado” se ha desbordado en su uso durante la pandemia creando una *cuidadanía* consciente de que las personas y colectivos más vulnerables son los más afectados, pero sin tener soluciones. La Casa del Pumarejo es muchas cosas a la vez: centro social, lugar de encuentro de asociaciones, una forma de lucha, una forma de vida. Muchos otros lugares patrimoniales tienen también esta potencialidad y se enfrentan a los mismos retos, desde la vulnerabilidad y la sensación de falta de soluciones.

6. Bibliografía

- Arnstein, S.R. 1969. “A ladder of citizen participation”. *Journal of the American Institute of Planners*, 35(4): 216-224.
- Arrieta Urtizberea, I. 2008. “La Nueva Museología, el patrimonio cultural y la participación ciudadana a debate”. En I. Arrieta Urtizberea (ed.), *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos* (pp-11-23). Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco//Euskal Herriko Unibersitateko Argitalpen Zerbitzua.
- Brock, K., A. Cornwall y J. Gaventa. 2001. *Power, knowledge and political spaces in the framing of poverty policy*. Brighton, Institute of Development Studies.
- Burns, D., R. Hambleton y P. Hogget. 1994. *The Politics of Decentralisation: Revitalising Local Democracy*. London: Macmillan Education.
- Cooke, B. y U. Kothari. 2007. *Participation: the new tyranny?* London: Zed Books.

- Cornwall, A. 2008. "Unpacking 'Participation': models, meanings and practices". *Community Development Journal*, 43(3): 269-283.
- Davallon, J. 2010. "The Game of Heritagization". En X. Roigé y J. Frigolé (eds.), *Constructing Cultural and Natural Heritage. Parks, Museums and Rural Heritage* (pp. 39-62). Girona: ICRPC.
- Ganuza, E., L. Olivari, P. Paño, L. Buitrago y C. Lorenzana. 2010. *La democracia en acción: una visión desde las metodologías participativas*. Córdoba: Antígona Procesos Participativos.
- Escalera, J. y A. Coca. 2013. "Teoría y práctica de la participación". En J. Escalera y A. Coca (eds.), *Movimientos sociales, participación y ciudadanía en Andalucía* (pp. 17-38). Sevilla: Aconcagua Libros.
- Fals Borda, O. 1985. *Conocimiento y poder popular*. Bogotá: Siglo XXI.
- Freire, P. 1997 [1970]. *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo XXI.
- Hertz, E. 2015. "Bottoms, Genuine and Spurious". En N. Adell, R. Bendix, C. Bortolotto y M. Tauschek (eds.), *Between Imagined Communities and Communities of Practice: Participation, Territory and the Making of Heritage*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.
- Prats, Ll. 1997. *Antropología y patrimonio*. Ariel: Barcelona.
- Quintero Morón, V. y C. Sánchez-Carretero. 2017. "Los verbos de la participación social y sus conjugaciones: contradicciones de un patrimonio 'democratizador'". *Revista Andaluza de Antropología*, 12: 48-69.
- Roura-Expósito, J. 2019. "El discreto encanto de la participación en el proceso de patrimonialización de la Casa del Pumarejo (Sevilla)". En C. Sánchez-Carretero et al. (eds.), *El imperativo de la participación en la gestión patrimonial* (pp.79-108). Madrid, CSIC.
- Roura-Expósito, J., et al. 2018. "Repensando las prácticas académicas: el diseño colaborativo de un proyecto de investigación a partir de la metodología IAP". *Disparidades. Revista de Antropología*, 73(2): 1-18.
- Ruiz-Blanch, A. y J. Muñoz-Albaladejo. 2019. "Participación Ciudadana: del Welfare al Do It Yourself". En C. Sánchez-Carretero et al. (eds.), *El imperativo de la participación en la gestión patrimonial* (pp. 41-57). Madrid: CSIC.
- Sánchez-Carretero, C., A. Ruiz-Blanch y J. Muñoz-Albaladejo (eds.). 2019. *El imperativo de la participación en la gestión patrimonial*. Madrid: CSIC

Sánchez-Carretero, C. y V. Quintero Morón. 2020. "Unfolding the Vocabulary versus Grammar Paradox: The Remaking of Heritage Discourses". Comment to De Cesari, Chiara Heritage beyond the Nation-State? *Current Anthropology*, 61(1): 51-52.

Smith, L. 2006. *The Uses of Heritage*. London, Routledge.

Turismo: simbiosis entre el museo local y el sistema turístico

Tourisme : symbiose entre le musée local et le système touristique

Agustín Santana-Talavera* y Héctor Moreno Mendoza**

Universidad de La Laguna* / Universidad de Las Palmas de Gran Canaria**

Resumen/Résumé

El sistema turístico depende de mantener un flujo constante de consumidores del ocio y el tiempo libre que son motivados para viajar. Contribuyendo a ello, los destinos ofertan e innovan en productos, compitiendo en estrategias de atracción y poniendo en valor, progresivamente, combinaciones y re combinaciones de sus bienes, productos y servicios. La selección cultural de elementos tangibles e intangibles que conforman el patrimonio, desde los orígenes del turismo, ha constituido un pilar de atracción al viaje. Sin embargo, el patrimonio no siempre ha sido considerado central en la proyección de imagen para la captación de clientes y desarrollo de destinos. La crisis desatada por el SARS-CoV-2, que ha puesto en jaque al sistema, impone necesarias medidas de seguridad y restringe la conectividad, frenando los movimientos masivos y situando la responsabilidad en el centro de los comportamientos. Ante esto, los museos, como instituciones de salvaguarda y difusión del patrimonio, están en posición para responder con propuestas de productos turístico-patrimoniales singulares, atractivos y competitivos, en una activación patrimonial que puede contribuir al desarrollo local.

Le système touristique dépend du maintien d'un flux constant de consommateurs de loisirs et de temps libre qui sont motivés pour

voyager. Pour y contribuer, les destinations offrent et innovent en matière de produits, rivalisent en matière de stratégies d'attraction et valorisent, progressivement, les combinaisons et recombinaisons de leurs biens, produits et services. La sélection culturelle des éléments matériels et immatériels qui composent le patrimoine, depuis les origines du tourisme, est un pilier de l'attrait pour le voyage. Cependant, elle n'a pas toujours été considérée comme centrale dans la projection d'une image pour attirer des clients et développer des destinations. La crise déclenchée par le SRAS-CoV-2, qui a mis le système hors d'haleine, impose des mesures de sécurité nécessaires et restreint la connectivité, ralentissant les mouvements de masse et plaçant la responsabilité au centre des comportements. Face à cela, les musées, en tant qu'institutions de sauvegarde et de diffusion du patrimoine, sont en mesure de répondre par des propositions de produits touristico-patrimoniaux singuliers, attractifs et compétitifs, dans une activation patrimoniale qui peut contribuer au développement local.

1. Introducción

La deriva de los mercados y el ciclo de vida de los destinos turísticos conducen inexorablemente a su madurez, con muchas posibilidades de entrar en procesos de estancamiento y declive. Generalmente antes de llegar a ese estado, los planificadores de los destinos y quienes desean ser destinos, han realizado esfuerzos e invertido su ingenio y recursos para reorientar estratégicamente la actividad turística, variar su imagen, ampliar sus mercados emisores y/o renovar sus infraestructuras. La búsqueda de la singularización, combinada con la necesidad socioeconómica de acceder a los mercados turísticos, impulsó en gran medida la emergencia en la creación de museos locales. Se produce una mirada introspectiva hacia el pasado propio, su conformación presente, la genialidad de sus gentes o la naturaleza en su geografía particular. En una coincidencia con los procesos de diseño del producto turístico, los procuradores/promotores del museo local (nativos o foráneos) seleccionan, agrupan y aportan nuevas miradas al objeto, al proceso, a los saberes, adaptándolos a las necesidades y contextos del momento.

Sin embargo, en abstracto, todos los pueblos tienen patrimonio que mostrar. Incluirse en un eje singularizante (unicidad de lo mostrado) dependerá de un conjunto de factores que van desde el buen conocimiento del público objetivo, a la aceptación de sus resignificaciones museográficas, pasando por la flexibilidad, atraktividad y contexto de las representaciones, y atributos de los productos/patrimonios ofertados. Los pequeños museos, con presupuestos ajustados, poco personal y menos burocratizados ofrecen la posibilidad de responder estratégicamente estableciendo singularidades y proyectos que den respuesta a demandas, mientras conservan y promueven de manera responsable el patrimonio cultural. Este texto tratará de estas relaciones, de apuestas y renunciaciones en la relación simbiótica entre el patrimonio cultural, representado a través de los museos locales y el sistema turístico, en tiempos de lucha y adaptación al SARS-CoV-2.

2. De patrimonios a museos locales

Las culturas, como factor aglutinante de las poblaciones y sociedades, sobrepasan su reflejo material poniendo en valor y uso las relaciones, saberes y conocimientos, los cauces estrechos de la vecindad, el parentesco y la amistad, o sus contrarios, las representaciones de uno mismo y de los otros, de los diferentes al nosotros. Algunos elementos concretos, seleccionados en un momento histórico dado por su valor identitario, simbólico, singular o adaptativo al entorno, se consideran parte del patrimonio cultural. Como construcción sociocultural, la colectividad con acceso a la información lo preservará y mostrará en tanto que sociopolíticamente correcto. Será olvidado y relegado todo lo que no sea tal, todo lo que no se ajuste a los intereses del tiempo vivido, siendo recuperable (recreado) si las tornas futuras lo hacen necesario. El bien patrimonial no es un elemento inmutable y estático, siempre heredable acríticamente, aunque en muchas ocasiones sea confundido con el legado cultural.

Siendo la persistencia de lo social más bien escasa, el patrimonio cultural institucionalizado y circunscrito a los museos tiende a acomodarse, se resiste al cambio. La institucionalización de lo específico respecto a lo diferente, supone preservación y salvaguarda de sus identificadores. Estos se manifiestan a través de la selección, no neutral (teórica e históricamente con-

textualizada) de rasgos y prácticas culturales de apariencia estática, dando pie a diferentes versiones más o menos homogeneizadas de las poblaciones. El patrimonio se consagra así como algo propio, del común grupal. Una frontera de diferencias frente al otro.

Precisamente es de esta cualidad discriminatoria de la que se nutren las estrategias de puesta en uso del patrimonio cultural, más colectivo que local, que lo convierte en *objeto* de consumo: la recuperación nostálgica, que endulza el esfuerzo y el sufrimiento, exaltando valores que se consideren destacables; la reivindicación de derechos, que glorifica principios étnicos o territoriales; la alegoría romántica, ecológica o aventurera, que facilita el acceso a propios y extraños. La adaptación estética o escenográfica se acompaña de significantes apropiados, con simbolización diversa según destinatarios concretos. Será el conocimiento de los códigos culturales específicos y/o el conocimiento científico/académico el que posibilite la aprensión de tales representaciones. Se muestra así la paradoja entre el patrimonio como flexible legado que identifica a poblaciones y los patrimonios representados para unos otros ambiguos, lejanos y de procedencia diversa. En ello se presenta el desafío de los valores de uso del patrimonio y su expresión cotidiana en sitios singulares, museos o espacios de vida cotidiana, congeniando los intereses político-identitarios con su aprovechamiento empresarial o estrategia productiva local.

Con una selección y activación de conjuntos patrimonializables destacados, que involucra sistemas de verticalización consciente en la toma de decisiones, la reaparición del patrimonio (especialmente etnográfico, arquitectónico y natural) en la esfera económica se contextualiza en un momento de replanteamiento y ampliación del rango de motivaciones del viaje turístico. Justo cuando la masa de potenciales turistas comenzó a verse preocupada y agobiada por los problemas medioambientales, por la pérdida de seres vivos y culturas, se popularizan términos como lo intangible y la sostenibilidad, el multiculturalismo y el respeto. Cronológicamente ubicada a finales de la década de los 80 (*Informe Brundtland, Our common future*, 1987) y principios de los 90 del pasado siglo (Cumbre de la Tierra (Río de Janeiro, 1992), esta situación impulsa un conjunto de productos que hasta el momento eran minoritarios como el ecoturismo, agroturismo, turismo cultural, turismo rural, etnoturismo, geoturismo, etcétera (Smith y Brent, 2001). Una nueva segmentación de los mercados que, partiendo de productos más o menos concretos, atiende aparentemente a las necesidades experienciales de los individuos, su

preocupación socioambiental y contribuye al sostenimiento de entornos y culturas.

Esta respuesta del sistema turístico en su conjunto, muestra de su extremo dinamismo y capacidad de adaptación, termina de introducir y afianzar al turismo como actividad para la conservación, la planificación y las estrategias de los territorios, involucrándose en la planificación cultural. De este modo, ya no sólo se dota a políticos, gestores, planificadores y empresariado, de unos argumentos socialmente aceptados, para justificar la explotación turística del patrimonio (por otra parte, siempre presente en la justificación formal del viaje), sino que además generaliza una concepción del turismo que le hace imprescindible en los planes de desarrollo, en la salvaguarda del patrimonio y su exposición museística, y en la comunicación entre los pueblos.

El conjunto de bienes culturales reproducible como productos consumibles por su espectacularidad, exotismo diferencial, disfrute del ocio, rutina turística o por el mero prestigio que da el mostrar que “se estuvo allí”, constituye en gran medida el patrimonio compartido con los otros, el patrimonio exitoso y con mayores posibilidades de ser transmitido a generaciones futuras. El resultado suele mostrar un proceso de producción cultural que desemboca en un producto que, por la forma de presentación y consumo, conduce a un nuevo proceso cultural. Esta relación íntima entre el patrimonio, su exposición para el consumo a través de museos locales y el sistema turístico, además de flexible y productiva, irrumpe y muestra su fuerza como creadora de significados sobre pasados más o menos cercanos, más o menos idealizados (Jin *et al.*, 2020).

Las elecciones de mercado tomadas en esos planes de desarrollo e implementación en los que el patrimonio cultural pasa a ser concebido como la representación de “lo auténtico” a través del propio nativo, determinarán qué tipo de apertura, de fronteras culturales si se quiere, se establecen. Las opciones de apertura se mueven en una banda cuyos extremos están entre conservar los bienes culturales abriéndolos para uso recreacional de las nuevas formas de turismo de masas (democratizar su consumo) y conservarlos con un uso recreacional de un turismo minoritario y capaz de pagar altas sumas (lo protegido para disfrute de las elites socioeconómicas). Se reconoce que en ambos casos concurren formas de apropiación del bien comercializado (el patrimonio y por extensión la identidad) (Suh *et al.*, 2016), variables también en

grado, para su utilización estética, experiencial y, en algunos casos, cultural (Parga-Dans *et al.*, 2020), separando los ecosistemas —en sentido amplio— de la producción primaria y ligándolos directamente a su consumo como bienes y servicios asociados (un ejemplo específico serían los ecomuseos).

Acompañando simbióticamente al sistema turístico, están los comportamientos, usos al fin y al cabo, que bien podrían degradar y subvertir el patrimonio cultural implicado en la comercialización o bien ensalzarlo a posiciones nunca antes conocidas. Precisamente por ello existen instituciones dedicadas a la preservación patrimonial, leyes que promulgan limitaciones y formas de uso, campañas de concienciación de la importancia social y cultural de mantener presentable esa selección cultural-natural. Instituciones consagradas también a su comunicación, a la transmisión de los unos (locales) para los otros (residentes no locales y turistas), y para sí mismos.

Se hace notorio que las poblaciones locales actualmente tienen voz y capacidad de acción (con mayor o menor fortuna), a favor o en contra del desarrollo de la actividad turística. Como actores del sistema turístico se vuelven parte activa en la manipulación de los signos (Dela Santa y Anril Tiaco, 2019; Revilla *et al.*, 2017), produciendo, reproduciendo y consumiendo, a modo de simulacros atemporales (Baudrillard, 1978, 2002), las formas culturales que se consideran al efecto patrimonializadas. Los buenos productores de estos servicios simbólicos, del producto turístico-patrimonial en los museos locales, son verdaderos intermediarios culturales, capaces de entresacar de lo común lo escaso (lo más grande, lo más pequeño, lo único en un marco geográfico de referencia) con imágenes y escenografías, con detalles y discursos cambiantes y adaptables a los consumidores/públicos del museo local.

No obstante, la construcción del producto en el proceso de mercantilización turística del patrimonio, puede devenir en un proceso de apropiación metafórica por las instituciones, organizaciones o empresas (locales o foráneas) que se ve favorecido cuanto más separado esté el patrimonio de la población local. Ello en tanto que los agentes encargados de su re-activación (o valorización económica) no encuentren espacios de conflicto, o éstos sean mínimos, para adornar y reinventar unos contenidos atractivos para sus demandantes. Frente al resto de las activaciones patrimoniales, de las formas de poner en valor un bien o conjunto de bienes con un fin y unos destinatarios determinados, el uso turístico del recurso patrimonial destaca por la facilidad

para seleccionar y combinar elementos de un amplio stock, existente o imaginable, con el objetivo de conseguir un producto fácilmente aceptable por un mercado específico.

Descrito el rango de puesta en escena de los patrimonios culturales, en unos tiempos caracterizados por la incertidumbre sanitaria y económica, provocada por la pandemia del SARS-CoV-2, el reconocimiento del tiempo libre como derecho, la drástica limitación de los niveles de gasto y capacidad de endeudamiento individual y del núcleo doméstico, y la dificultad personal o impuesta para realizar desplazamientos, el patrimonio cultural mostrado en el museo local parecería pasar a un segundo plano, casi invisibilizarse en la aldea global. Sin embargo, en la sociedad occidental, la práctica del turismo es sinónimo de relajación de la cotidianeidad y, por ello, convertido en necesidad de las clases medias. Esto es, la práctica del turismo, manifestada como objetivo y deseo, ha llegado a incorporarse como característica y distintivo cultural. Abierto el rango de motivaciones para el viaje y sin abandonar las economías de escala, el sistema turístico incorpora el patrimonio cultural (y la naturaleza tamizada por la cultura). Sólo quedó el inconveniente de la conectividad (la facilidad y accesibilidad económica al transporte de origen a destino) que, una vez resuelto, facilitó que el patrimonio pudiese ser ampliamente mostrado como fuente de motivación territorialmente cercana y puesto en valor su capacidad como atractivo. En la coyuntura actual, prevaleciendo en la fuerte competencia de otras motivaciones, la singularidad y la apuesta por la hibridación cultural y la familiaridad (esto es, la conjugación de ideas, de esencias y relaciones materiales, de significados y estructuras, fundidos al unísono), el patrimonio aporta la seguridad necesaria para hacer valer la experiencia turística. Ello vuelve a situar al patrimonio cultural en la línea de responsabilidad para los desarrollos, la economía, el empleo y los procesos de regeneración territorial. Lo interesante será averiguar, a través de los estudios de caso, cuáles son las múltiples variables que afectan a las decisiones; cómo se relacionan entre ellas; cuáles las que hacen poner un bien en valor social y, por qué no, económico. Las respuestas a estas cuestiones deberían contribuir tanto a un mejor entendimiento de las situaciones de cambio y conflicto, de negociación intra e intercultural, de los procesos de generación y aplicación para con los ‘otros’ de pautas y normas estereotipadas, como a determinar las causas del éxito-fracaso del museo local.

3. Producto turístico cultural

No es el SARS-CoV-2 el impulsor de la creación de museos locales, pero la situación provocada por el mismo los ha impulsado, en tanto en cuanto estos se encuentren en un radio apropiado de las grandes ciudades, proveedoras del público objetivo. Durante las últimas décadas, se puede constatar una importante proliferación de acciones museísticas y/o de activación patrimonial (especialmente arquitectónico, etnográfico, arqueológico...) a nivel local. Si bien cada una de ellas argumentará su importancia aludiendo a valores fundamentados en el pasado, la singularidad, la posible pérdida o desaparición o su valor identitario, cuando no al esencialismo cultural o al coleccionismo, subyace en muchas la búsqueda más o menos explícita de apoyos para el desarrollo económico territorial a través de la activación o contribución turística al área. Evidentemente, el interés por la captación de ese público-turístico, es totalmente compatible con otras muchas e igualmente bienintencionadas razones, tales como las políticas, educativas, la cohesión social o el rescate y recuperación histórico-cultural.

Se asume que no necesariamente las disposiciones fundamentadas en estas razones (identitarias, políticas, educativas, etcétera) y la consecuente selección para la activación patrimonial han de ser idénticas a sus usos turísticos. Por propia iniciativa o externamente orientados (ONGs, agentes de desarrollo, administraciones, empresas externas al área, estudiantes...) muchas poblaciones han sido capaces de traducir sus características o especificidades culturales en mercancías y espectáculos consumibles (Picard y Wood, 1997), en productos turísticos muchas veces no considerados como tales. La aportación al proceso de globalización que constituye el sistema turístico ha sido de éxito desigual. Ello debido en ocasiones al (des)conocimiento de las características específicas del sistema turístico, otras por la localización geográfica o la capacidad de presentación (atractividad) e imagen proyectada. Es observable que la incorporación del recurso cultural-patrimonial a las estrategias económicas locales para su uso turístico necesita bien de conocimiento específico bien de orientación hacia unas formas de presentación y consumo que se alejan del sentimiento patrimonial propio y sus consumos/tiempos. La activación patrimonial derivaría en un producto turístico, además de generar impulso en el resto de usos compatibles.

El producto turístico-patrimonial, en este caso, se muestra como un conjunto cerrado de componentes tangibles e intangibles con capacidad para ser percibidos como una experiencia y disponible a cambio de un precio. La posibilidad de conformarse como producto, reconocible como experiencia para los visitantes-turistas, dictará los elementos culturales o agregados de estos dignos de representar la identidad simbólica condensada de un grupo poblacional dado. Ello conlleva el riesgo colateral de la invisibilización (Korstanje, 2019) de usos o valores de uso de los elementos que fundamentan el conjunto de bienes seleccionados para el diseño del producto. Cuanto más difíciles de presentar y entender por los usuarios turistas (fundamentalmente porque es necesario disponer de códigos culturales específicos de la cultura representada para hacerlo) en el tiempo de la visita, más fácil será bien la transformación (banalización) de los significados, bien la no referencia a tales usos o valores de uso.

Con ello, es posible afirmar que la gestación, diseño y puesta en uso de un producto turístico patrimonial requiere renunciaciones explícitas que, desde el punto de vista científico-profesional, puede cuestionar la valía de esa activación como atractivo o complemento de la experiencia turística. Sin embargo, el fundamento, funcionalidad y sentido del museo local podrá ser cualquier otro, pero si no se considera y procesa la activación para el consumo de esos públicos —turistas— específicos, el producto cultural tenderá a un grado de éxito relativamente bajo (con excepciones de contexto).

Articulado en el sistema turístico, el patrimonio se muestra de esta forma aún más selectivo, cambiante y sujeto a los vaivenes de la sociedad occidental (la demanda), esto es, determinados rasgos culturales y sus materializaciones son socialmente procesados a través de los mitos contemporáneos —o las lecturas renovadas de mitos clásicos—, las ideologías, los nacionalismos que enaltecen el orgullo local y los planes de marketing. Estos filtros conectan necesariamente con la formación-recreación de las identidades, la educación, la política, la economía y el disfrute del tiempo de ocio, posibilitando desde lo local, entre otras cosas, el salto de lo estrictamente cultural a la producción de mercancías culturales.

Pero, lejos del reduccionismo economicista, la presencia de turistas en el territorio local o el deseo de que se produzca han revitalizado el valor de lo propio, el orgullo de lo local, mostrándose como una potente posibilidad

de ampliar los puntos de vista, así como la conciencia medioambiental, y de comparar efectivamente las distintas realidades, es decir, potencia la globalización resaltando la comprensión de lo singular. Esto lleva a la posibilidad, cada vez más explorada en el camino de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS)¹, tanto de instruir al turista en la responsabilidad de las acciones con el patrimonio de los pueblos, como a concebir el reconocimiento de los otros como valor añadido a la experiencia de consumo turístico. El marco local agrega un objetivo y el consumidor traspasa de esta manera su rol neutral y se vuelve parte activa en la creación de significados, inferidos tanto sobre la imagen proyectada de la activación patrimonial y sus expectativas, como de la propia museografía, escenario y coreografía de los bienes activados.

4. Público-turista del patrimonio cultural

Como contra-efecto de las dinámicas de la globalización, la demanda de experiencia y autenticidad, de elementos que alimenten la diferencia, la identidad, la *otredad* o una fantasía de esta, alientan los procesos asociados a la producción de capital simbólico o cultural. La posibilidad, cercana o remota, de estandarización refuerza el sentimiento local y la especificidad de la identidad cultural se convierte en un factor de atracción. El sistema turístico ha sabido aprovechar la situación, y el turismo cultural, como moda o nueva forma social (el tiempo lo dirá) se reactiva con las virtudes de favorecer mercados geográfica y culturalmente distantes, y revalorizar lo funcionalmente en desuso, el territorio, la ruina o el fragmento cultural (aunque sea este una reinterpretación ajustada estéticamente) para su consumo físico y visual.

Asociada a esta renovada forma turística, y a su demanda foránea, se han dado inversiones gubernamentales en cultura nunca vistas. Algunas administraciones han asumido que los turistas están interesados en una muestra enlatada y generalizada de la cultura local, que todo es convertible y promocionable como producto. La evidencia sugiere, sin embargo, que los turistas culturales directos, los de supuesta alta *calidad* y baja cantidad, son altamente selectivos en su consumo de tales productos. Los patrimonios mostrados sólo para su observación y conocimiento ilustrado, están en franca desventaja

¹ www.un.org/sustainabledevelopment/es/objetivos-de-desarrollo-sostenible/ [consulta: 6 de octubre de 2020].

comparativa con los “nuevos patrimonios” (Richards, 2020), caracterizados por la inmersión en experiencias activas o *vivenciales*, apuntalada en valores estéticos y simbólicos acumulados por los grupos locales (pasados o presentes).

En su globalidad, el turismo se constituye como un sistema que abarca diversos procesos de interacción en los que se *encuentran* involucrados un amplio espectro de agentes (población local, potenciales turistas, turistas, trabajadores foráneos, empresas, macro empresas,...) y un no menos amplio abanico de espacios o, como se han dado en llamar, “lugares” (Meethan, 2001). Los bienes naturales y/o culturales que dan cohesión y grandeza a un imaginario del pasado y la tradición, esos lugares, son desde entonces rescatados, preservados y custodiados, no tanto por su funcionalidad para las poblaciones locales, sino más bien por el mero monumentalismo-conservacionismo, aunque para ello deban limitarse sus usos, adornarse sus estilos y recrear sus historias. Su cliente, el que conocemos como turista cultural.

El turismo cultural e histórico abarcaba en el momento de construcción de la tipología desde lo ‘pintoresco’ y el ‘color local’, los vestigios de una vida en proceso de extinción, hasta los circuitos de ruinas, monumentos y museos, pudiendo incluir ciudades o espacios donde se desarrollarán los acontecimientos a resaltar. El ICOMOS (Internacional Council of Sites and Monuments) define el turismo cultural, siguiendo las directrices de la WTO (World Trade Organization), como “un movimiento de personas que se da esencialmente por una motivación cultural, tal como el viaje de estudios, representaciones artísticas, festivales u otros eventos culturales, visitas a lugares y monumentos, folklore, arte o peregrinación”. En este sentido, la definición revisada de turismo cultural incluye a su homónimo y al turismo histórico en la categorización de Smith (1977).

Es posible observar que se llega al turismo cultural, tal y como hoy se concibe y consume, a través del desarrollo del ciclo de vida de los turismo convencionales. Aunque las formas primigenias de turismo cultural están presentes en los orígenes del turismo, no es hasta la implementación y desarrollo del turismo de masas y la consolidación del Estado del Bienestar, que se dan las condiciones necesarias para el gran impulso de aquel. Bachleitner y Zins (1999: 200) consideran que el turismo cultural ha sido estimulado por los siguientes factores: a) la discusión ecológica (que ha desacreditado el clásico

turismo recreacional), b) la forma de organizar las vacaciones, c) la cultura ha sido ofrecida como una experiencia que alimenta el sentimiento de lo único, y d) el consumo turístico se ha vinculado a la posibilidad de realizar “distinciones sociales”.

El turismo cultural está relacionado actualmente con la atracción que ejerce “lo que las personas hacen” (Singh, 1994) (representaciones del presente) o supuestamente hicieron (recreaciones del pasado), incluyendo, como indicaba la anterior definición, la cultura popular, el arte y las galerías, la arquitectura, los eventos festivos individuales, los museos y los lugares patrimoniales e históricos, con el propósito de experimentar la “cultura” en el sentido de una forma distintiva de vida (Hughes, 1996) y participar en nuevas y profundas experiencias culturales, tanto en lo estético como en lo intelectual, emocional o psicológico (Stebbins, 1996). Se constata que la motivación del turismo cultural es multidimensional, asociada a sentimientos y deseos, además de reforzar las perspectivas individuales respecto a la conservación, el reconocimiento del *otro*, el compromiso socio-ambiental, etcétera.

En el sentido anterior, “el turista cultural” está sobredimensionado. Son muchos los turistas que visitan y construyen sus experiencias integrando el patrimonio cultural, pero no tanto los que lo incluyen como objetivo de su viaje. Pero el SARS-CoV-2 parece que también ha modificado tal afirmación. El ansia de viaje ha hecho al patrimonio cultural relativamente cercano, a los museos y activaciones patrimoniales locales, objetivo de visita. Sin llegar a constituir un turismo de masas, la aldea, el pueblo, la no ciudad, se ha fijado como atractor sustituto y materializa el ideal de salud, espacio vital, tradición, autenticidad y buen vivir, colocando el tiempo pasado como arquetipo añorado. Aunque ese ideal debe convivir con las innovaciones tecnológicas que permitan comodidad y conectividad virtual (WIFI, señal móvil, etcétera).

Tratando de acotar y diferenciar tipológicamente al turista cultural, es posible observar que la *clientela directa* es curiosa por naturaleza y, pese al exotismo que pueda mostrar el destino, necesita tanto como su homónimo de masas, algunos rasgos conocidos que le den confianza e inspiren seguridad. Se trata de clientes que pueden estar ávidos de conocimiento y dispuestos a intentar mirar en la limitada profundidad que la visita y la información ofertada permita, entender el cómo y porqué de los elementos mostrados, de maravillarse del conjunto y sorprenderse con los detalles. Preocupado por la naturaleza y por las manifestaciones de culturas, busca las señas de identi-

dad y exalta lo autóctono, inmerso en un sentimiento nostálgico (Lowenthal, 1998) que le lleva a despertar el apego hacia recuerdos, espacios y tiempos más imaginados que vividos y, por ello, promotores de cualquier elemento que pueda ser incluido en su experiencia.

Sin embargo, muchos consumidores ociosos del patrimonio cultural no lo buscan en primera opción. Son los que hemos dado en llamar *clientes indirectos* de lo cultural (identificados en el nuevo turismo de masas), visitantes que utilizan el sistema turístico para relajarse, disfrutar del clima, descansar o simplemente cambiar el ritmo impuesto en su vida cotidiana. Estos llegan al patrimonio simplemente porque está en su camino o, más aún, por lo que en prestigio social supone hablar y/o demostrar la visita a tal o cual entidad de valor sociocultural reconocido. Este tipo de turista, aunque no es el más deseado, es el más numeroso visitante del patrimonio cultural a nivel global. Para estos, muchas veces identificados con excursionistas, más que como turistas, la visita cultural constituye una actividad complementaria al viaje, una oportunidad para la contemplación somera de monumentos y la compra de “suvenires culturales”, además de cumplir con el ritual de la pose fotográfica (predomina el selfi) como demostración final de la visita.

Dicho esto, en pocos meses se ha demostrado una vez más la alta adaptabilidad del sistema turístico y de las poblaciones. La *nueva normalidad* ha marcado las pautas para hacer *directo* al cliente *indirecto* del patrimonio cultural, democratizando el acceso, facilitando la comunicación de significados y dotando de público potencial a las acciones de activación patrimonial locales.

Si bien se mantiene en muchos casos la pretensión de elitizar a los públicos, esto es, atraer a personas “entendidas en la Cultura” representada y con alto nivel de gasto, parece que son las clases medias los principales consumidores de tales atracciones, no necesariamente menos “entendidas en la Cultura” representada, pero con menor nivel de gasto (generalmente más distribuido en el territorio). A nivel analítico, es importante esta determinación de públicos en las atracciones culturales, en tanto que los consumos influirán de manera decisiva sobre la producción, forma y localización de tales atracciones. El consumo turístico-patrimonial, con el valor añadido de ser añorado, refiere ahora un simbolismo que renegocia los planteamientos sobre estilos de vida y relaciones sociales.

5. Museos locales en tiempos de la Covid-19

En el nuevo contexto, a los museos locales, como acciones de activación patrimonial inspiradas o demandadas desde las poblaciones, se les puede conferir el papel, más que el de custodios, de dinamizadores de la cohesión local y promotores de la innovación. Frente al “museo autista”, el museo o la acción patrimonial que mira y se implica en el territorio, redefine su misión como parte activa de la sociedad, contribuyendo a la sostenibilidad responsable y retroalimentándose de la misma (Pop *et al.*, 2019). Desde esta mirada, el patrimonio cultural y la creatividad sociocultural serán recursos cuya gestión hará de facilitador para la consecución de metas colectivas, pudiendo abrir la puerta a la participación de la ciudadanía en momentos marcados por un futuro incierto. La gobernanza de los museos pasa así, además de por el valor conferido a lo mostrado, el rigor de lo comunicado, el acercamiento al usuario, la implicación en los entornos locales y a un grado aceptable y contextual de independencia política y financiera (Moreno Mendoza y Santana Talavera, 2017).

El museo local no es un muestrario ni una colección de *souvenirs*, ni siquiera cuando se anhelan las visitas turísticas. Lejos de ello, a través de un conjunto de objetos (o sin ellos) se comunican significaciones acerca de un conjunto conceptual determinado (historia, proceso productivo, vidas cotidianas, territorio, genialidad creativa, etcétera). Se trata de un lenguaje cómplice que, emotivamente, implica una relación entre un conjunto de emisores (más o menos intermediados científicamente) y otro de receptores, interesados en diverso grado. Conseguir que esta relación realmente comunique entre las partes, motive y emocione, viene en gran medida marcado por el conocimiento previo de los actores implicados. Su sociedad de procedencia, la motivación de la visita, la disponibilidad de tiempo, sus expectativas, la necesidad de familiaridad con lo mostrado, entre otras variables, marcarán en gran medida el resultado del encuentro con lo expuesto.

La identidad, singularidad y relevancia científica/humanística se marcan como principios básicos del museo local, pero su factor de atracción (atractividad) para incitar la visita turística está más vinculada a la posibilidad de cubrir las necesidades, temporalmente limitadas, de ocio, curiosidad, divertimento o conocimiento de la población turística del área en la que la

acción patrimonial se desarrolla. Sólo en muy pocas ocasiones el patrimonio local tiene tal poder de atracción como para ser el motivo principal del viaje turístico (turistas culturales directos). En la práctica, es usual que la atracción del museo entre en competencia directa con la oferta de productos turísticos del territorio en el que se sitúa, debiendo ser capaz de reaccionar a la incertidumbre propia del sistema turístico al menos en los ritmos de aquella oferta.

La limitación extrema de la movilidad provocada por la Covid-19, con una intervención directa de los estados sobre la libertad de movimiento de sus ciudadanos, ha planteado el mayor reto al sistema turístico. Los viajes que implican, especialmente, el transporte aéreo han sido extremadamente afectados, mientras que los usuarios priorizan el desplazamiento por carretera (preferentemente en vehículo particular). Ello implica que el viaje se acerca territorialmente, buscando además áreas poco frecuentadas o de baja densidad turística (frente a los núcleos turísticos de masas).

Como casi toda la actividad socioeconómica, los museos locales han visto condicionadas sus actuaciones, cuando no abocados al cese de las mismas. La restricción de desplazamientos, la pérdida de conectividad y la percepción de inseguridad han limitado el universo de visitantes potenciales y, con ello, mermado la fuente de ingresos. Esta constricción financiera afecta según la escala y estrategia de los museos. Así, mientras que para los grandes museos puede conllevar un cambio de paradigma significativo, para las pequeñas iniciativas puede ser visto como una posibilidad para hacerse visibles en el territorio. La conversión de la dificultad en ventaja competitiva viene de la mano, por una parte, de su ubicación eminentemente en áreas rurales o de baja densidad poblacional y, de otra, por la flexibilidad que les otorga la dimensión de sus propias estructuras. Sin embargo, pesa en su contra la escasa disponibilidad para el desarrollo de estrategias basadas en la tecnología (deficiencias tanto financieras como de recursos humanos especializados), así como la poca capacidad para diseñar y proyectar una imagen potente, capaz de insertarse con la rapidez requerida y la fluidez (interactividad necesaria) en las poblaciones objetivo (deberían delimitarse muy bien para contener costes).

La respuesta de los museos locales puede desembocar en un cambio de estrategia que, profesionalmente orientado, pasa por el desarrollo tecnológico y el conocimiento e investigación sobre nuevos públicos. Ello implica mo-

dificaciones museográficas, aplicadas también al ámbito de las actividades en el medio y diseñadas con la flexibilidad citada para cubrir las diferentes demandas. De la misma forma que la coyuntura provocada por la Covid-19 fuerza a una reinterpretación de la actividad, plantea la necesidad de redefinir las relaciones de gobernanza, con especial atención a los vínculos con las sociedades en que se insertan (Moreno Mendoza, Santana Talavera y Boza Chirino, 2020). Las relaciones de retroalimentación necesarias, se asientan en aspectos como la participación, la interacción y la responsabilidad, tomando el museo local como un punto de referencia (un multiplicador) para la mejora socioeconómica del territorio.

En la década de los noventa del pasado siglo, el patrimonio cultural abrió las fronteras del producto y el consumo turísticos, renovando el mercado turístico y promoviendo muchos territorios a pequeños desarrollos turísticos de baja intensidad. Es entonces cuando lo local (desde procesos productivos y artesanías hasta la música y la gastronomía) toma fuerza, impulsando la apertura de múltiples acciones de puesta en uso, entre ellos museos locales de diferente tipo y contenido. De nuevo, en la segunda década del siglo XXI las circunstancias favorecen las iniciativas de baja intensidad y el patrimonio puede contribuir al desarrollo y sostenimiento responsable.

6. Conclusiones

La relación entre el patrimonio cultural, los museos y el turismo no siempre ha sido afable. Pesan en la misma la mercantilización de los bienes activados, la banalización del conocimiento, la interpretación mítica de los pasados, la reinención de las autenticidades y una amplia variedad de impactos achacados a los flujos y densidad de las poblaciones turísticas. La mayor parte de las críticas han venido de la mano de los profesionales del patrimonio y la academia, y mucho menos de las poblaciones a las que los bienes se vinculan en la actualidad. En sí mismo, el planteamiento no se debate entre polos antagónicos de destrucción y bondad. Antes bien, existe un gradiente definible por las partes interesadas que vendrá a marcar la gestión responsable de los bienes patrimonializados en su contexto sociocultural y socioeconómico.

El turista se encuentra marcado por una forma de ver y sentir el mundo visitado que difiere a la cotidianidad de su vida diaria. Su sensibilidad esté-

tica, la comprensión, uso y gestión de su tiempo, sus predisposiciones pueden considerarse socioculturalmente únicas. Más que curiosidad y comparación con los otros, el turista muestra intereses vinculados al consumo y la espectacularización (a modo de *reality* del arte, la historia o mundos representados).

Los museos locales tienen actualmente el difícil rol de proporcionar tanto las pautas de conservación, como la de ofrecer producto turístico —consumible como experiencia—, que además de flexible sea rentable económica y socialmente. Ello, diferenciándose y siendo integrados a través de la implementación de acciones de participación, interacción y responsabilidad, para contribuir al desarrollo de la economía local. Metas y objetivos otorgados que cargan en extremo de responsabilidad sociocultural y socioeconómica a sus gestores y usuarios implicados en la gobernanza y toma de decisiones. Tomados como requisitos absolutos es fácil caer en la frustración o la negación. La cuestión está en plantear esos objetivos no ha modo de *checklist*, sino más bien en un gradiente de consecución, en un camino no comparativo o de evaluación de logros. Estar en el curso de acción que conduce a estos objetivos (resumidos en Tabla 1) es, en sí mismo, un logro.

Tabla 1. Caracterización estratégica del museo local			
Fundamentación	Contenido	Producto	Gestión
Singularidad Emotividad Experiencia	Contextual (museografía del territorio) Inclusivo – Para Todos Facilidad de acceso Comprensivo en sus contenidos	Flexibilidad Adaptación Ajustado a demandas Ajustado a tiempos disponibles	Gobernanza Participación Integración en el tejido territorial Palanca de Rentabilidad (autofinanciación y multiplicador económico) Responsabilidad Sostenibilidad
Fuente: elaboración propia.			

El patrimonio cultural y natural, concentrado para su disfrute y consumo en áreas protegidas, bienes de interés cultural o museos locales, ha sido un refugio alternativo para el sistema turístico. Esta situación ha ido cambiando conforme a las coyunturas económicas y sociales, generándose la necesidad de establecer fórmulas para activar las áreas que más carencias presentan. Pero la Covid19 ha trastocado el sistema. La ruptura de las condiciones bá-

sicas para realizar el turismo, la realidad y la percepción de inseguridad, la posibilidad de contagio propio o cercano durante el viaje, las dificultades para los desplazamientos y la vida en destino y visitas han generado incertidumbre y estrés emocional. El consejo de restringir los desplazamientos o prohibición de movi­lidades por parte de los Estados para con sus ciudadanos ha institucionalizado aquella incertidumbre.

Nadie puede afirmar, a ciencia cierta, qué cambios se consolidarán en las estructuras socioeconómicas y socioculturales del futuro cercano, más allá de los datos a nivel macro. Es probable que el sistema económico preponderante tienda a autoreproducirse, que las clases medias se resientan temporalmente, que el sistema turístico adopte formas aparentemente seguras para mediar en el encuentro turista-residente. Es menos probable un giro real del sistema hacia los ODS, más allá de la apariencia y excepciones testimoniales. En este contexto las instituciones museísticas locales tienen la posibilidad de, en este valle de visitas, establecer acciones/relaciones sostenibles que activen dinámicas que entrelacen conservación, formación y reproducción identitaria y patrimonial con base a la cercanía al territorio y a sus poblaciones.

7. Bibliografía

- Bachleitner, R. y A.H. Zins. 1999. "Cultural Tourism in Rural Communities: The Residents' Perspective". *Journal of Business Research*, 44(3): 199-209. [https://doi.org/10.1016/S0148-2963\(97\)00201-4](https://doi.org/10.1016/S0148-2963(97)00201-4)
- Baudrillard, J. 1978. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.
- Baudrillard, J. 2002. *La ilusión vital*. Madrid: Siglo XXI.
- Brundtland, G.H. 1987. "Our common future" *Report of the World Commission on Environment and Development*. <https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/5987our-common-future.pdf> [consulta: octubre de 2020].
- Dela Santa, E. y S. Anril Tiatco. 2019. "Tourism, heritage and cultural performance: Developing a modality of heritage tourism". *Tourism Management Perspectives*, 31: 301-309. <https://doi.org/10.1016/j.tmp.2019.06.001>.
- Hughes, H.L. 1996. "Redefining cultural tourism". *Annals of Tourism Research*, 23(3): 707-709. [https://doi.org/10.1016/0160-7383\(95\)00099-2](https://doi.org/10.1016/0160-7383(95)00099-2)

- Jin, L., H. Xiao y H. Shen 2020. "Experiential authenticity in heritage museums". *Journal of Destination Marketing & Management*, 18, 100493, <https://doi.org/10.1016/j.jdmm.2020.100493>
- Korstanje, M.E. 2019. "Lo no-patrimoniable es invisible a la vista: la obsesión moderna por el Patrimonio Turístico". *Periplo Sustentable*, 36(1): 432-446. <https://rperiplo.uaemex.mx/article/view/5068/9972> [consulta: octubre de 2020].
- Lowenthal, D. 1998. *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal.
- Meethan, K. 2001. *Tourism in global society. Place, culture, consumption*. New York: Palgrave,
- Moreno Mendoza, H., y A. Santana Talavera. 2017. "Museos y participación en destinos turísticos: dinámicas de sostenibilidad". *RITUR-Revista Iberoamericana de Turismo*, 7: 137-166. <https://doi.org/10.2436/20.8070.01.67>.
- Moreno-Mendoza, H., A. Santana-Talavera y J. Boza-Chirino. 2020. "Perception of governance, value and satisfaction in museums from the point of view of visitors. Preservation-use and management model". *Journal of Cultural Heritage*, 41: 178-187. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2019.06.007>
- Parga-Dans, E., P. Alonso González y R. Otero Enríquez. 2020. "The social value of heritage: Balancing the promotion-preservation relationship in the Altamira World Heritage Site, Spain". *Journal of Destination Marketing & Management*, 18, 100499. <https://doi.org/10.1016/j.jdmm.2020.100499>.
- Picard, M. y R.E. Wood (eds.). 1997. *Tourism, ethnicity and the state in Asian and Pacific societies*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Pop, I. L., A. Borza, A. Buiga, D. Ighian y R. Toader. 2019. "Achieving cultural sustainability in museums: A step toward sustainable development". *Sustainability*, 11(4): 970. <https://doi.org/10.3390/su11040970>
- Revilla Hernández, M., A. Santana Talavera y E. Parra López. 2016. "Effects of co-creation in a tourism destination brand image through twitter". *Journal of Tourism, Heritage & Services Marketing*, 2(2): 3-10. <https://doi.org/10.5281/zenodo.376341>
- Richard, G. 2020. "Designing creative places: The role of creative tourism". *Annals of Tourism Research*, 85, 102922. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2020.102922>.
- Singh, S. 1994. *Cultural tourism and heritage management*. New Delhi: Rawat Publications.

- Smith, V.L. 1992 [1977]. *Anfitriones e invitados: la antropología del turismo*. Madrid: Endymion.
- Smith, V.L. y M. Brent (eds.). 2001. *Hosts and guests revisited: Tourism issues of the 21st century*. New York: Cognizant Communication.
- Stebbins, R.A. 1996. "Cultural Tourism as Serious Leisure". *Annals of Tourism Research*, 23(4): 948-950. [https://doi.org/10.1016/0160-7383\(96\)00028-X](https://doi.org/10.1016/0160-7383(96)00028-X)
- Suh, Y., J. Hur y G. Davies. 2016. "Cultural appropriation and the country of origin effect". *Journal of Business Research*, 69: 2721-2730. <http://dx.doi.org/10.1016/j.jbusres.2015.11.007>

Technologies : enjeux techniques et symboliques pour la médiation culturelle

Tecnologías: desafíos técnicos y simbólicos para la mediación cultural

Eva Sandri

Université Montpellier Paul Valéry 3, Laboratoire Lerass

Résumé/Resumen

L'arrivée des technologies au musée génère autant d'enthousiasme que de craintes et de nombreux débats agitent la profession depuis les années soixante-dix. D'un côté, les technophiles vantent les vertus du numérique, tandis que les technophobes sont plus réservés, considérant que le numérique est une atteinte à une rencontre authentique avec les objets exposés. Dans ce contexte marqué par des débats contrastés et des injonctions contraires, l'objectif de ce texte est de dresser un panorama réflexif des différentes façons de problématiser la question des technologies au musée : 1) à travers l'analyse de la diversité des outils numériques existant actuellement, 2) par l'observation de la mise en place de ces dispositifs par les différentes équipes du musée, 3) et par l'étude de leur réception par les visiteurs.

La llegada de la tecnología al museo genera tanto entusiasmo como temor y muchos debates han surgido en la profesión desde los años 70. Por un lado, los tecnófilos alaban las virtudes de la tecnología digital, mientras que los tecnófobos son más reservados, pues consideran que la tecnología digital atenta contra el encuentro auténtico con los objetos expuestos. En este contexto marcado por debates contrapuestos y mandatos contrarios, el objetivo de este texto es trazar un panorama reflexivo sobre las diferentes formas de problematizar la cuestión de

las tecnologías en el museo: 1) mediante el análisis de la diversidad de herramientas digitales actualmente existentes, 2) observando la implementación de estos dispositivos por los diferentes equipos del museo, 3) y estudiando su aceptación por parte de los visitantes.

1. Introduction

L'arrivée des outils numériques dans le domaine patrimonial a été marquée par des débats contrastés et des injonctions contraires, cristallisant à la fois l'espoir d'un meilleur accès aux œuvres et la peur que la technologie n'altère ou ne remplace les pratiques traditionnelles de visite. Qu'il s'agisse des CD-Roms pédagogiques, d'applications de visite ou d'expositions virtuelles en ligne, on observe les mêmes réactions paradoxales des professionnels et des visiteurs, tiraillés entre volonté d'innovation et crainte de perte des pratiques précédentes.

Ainsi, dresser un panorama réflexif des façons de problématiser la question des technologies au musée requiert une observation fine : 1) de la diversité des dispositifs numériques existant actuellement, 2) des différents processus de mise en place de ces outils par les équipes du musée, 3) et de leur réception par les visiteurs.

Dans un premier temps, nous proposerons un historique de l'arrivée des technologies dans le secteur patrimonial, accompagné d'un état de l'art des recherches en muséologie et en sciences humaines et sociales sur le sujet.

Une deuxième partie étudiera l'expérience des professionnels d'un musée d'ethnographie en rénovation : le Museon Arlaten (musée départemental d'ethnographie d'Arles). Cette étude de cas pose un regard réflexif sur l'innovation technologique dans le domaine muséal et sur les stratégies d'acquisition de technologies pour la médiation culturelle. Cette étude de cas permettra de décrire les logiques d'ajustement des professionnels du patrimoine, en particulier dans le domaine de la médiation, de la documentation et de la conservation.

Il s'agit *in fine* d'éclairer le contexte historique dans lequel ces outils numériques sont mis en place et la manière dont les professionnels du patrimoine s'ajustent face à cette situation nouvelle.

2. Quelles sont les différentes technologies utilisées pour la médiation culturelle au musée et quels sont leurs enjeux ?

Les discours sur la transformation des musées par l'acquisition de technologies traitent fréquemment la question des outils numériques de façon très générale, conduisant à masquer la diversité des outils d'aide à la visite. Il est pourtant possible de distinguer différentes caractéristiques des technologies présentes actuellement dans les musées, en fonction de l'usage qui en est fait par le visiteur dans les différents temps de la visite (avant, pendant et après) et dans les différents lieux (dans le musée et hors du musée). Ces outils, qui sont le plus souvent imbriqués, sont de trois types : les outils fixes, les outils mobiles et les outils en ligne (Sandri, 2020).

Les outils fixes sont utilisés principalement durant la visite. Ce sont des supports non déplaçables qui servent à la consultation de contenus additionnels dans les salles d'exposition. Il s'agit par exemple des tables tactiles, des bornes interactives, des navigateurs fixes de réalité augmentée ou de réalité virtuelle.

À l'inverse, les outils mobiles et en ligne peuvent être utilisés dans différents espaces (dans le musée, hors du musée) et durant plusieurs temporalités (avant, pendant et après la visite). Les technologies mobiles, telles que les tablettes tactiles avec applications de visite et les visioguides, accompagnent les visiteurs dans leurs déplacements et peuvent être utilisés à différents moments. Une même application de visite téléchargée sur le smartphone ou la tablette d'un visiteur peut servir en amont pour connaître les informations pratiques du musée, être utilisée sur place pour comprendre une œuvre et être de nouveau consultée le lendemain par un visiteur qui souhaiterait revoir le contenu. De la même façon, les outils proposant des contenus en ligne (expositions virtuelles sur le web, réseaux sociaux numériques, site web, jeux sérieux, chatbots et catalogues en ligne) peuvent être consultés avant, pendant et après la visite. Ils visent à la prolonger.

L'offre numérique des musées regroupe actuellement ces différents types de dispositifs liés aux multiples usages des publics et considère que le lien entre le visiteur et les contenus de l'exposition ne se rompt pas dès la sortie du musée. Selon les cas de figure, toutes ces technologies sont impliquées dans une partie ou dans la totalité d'un dispositif de médiation. Il peut s'agir de la consultation de contenus sur un outil numérique qui viendrait compléter le discours du guide, ou bien d'une application de visite qui prendrait en charge une activité de visite. Cependant, les discours portant sur le rapport entre ces technologies et les musées tendent à nier la diversité des usages pour ne présenter qu'une vision stéréotypée et salvatrice du numérique.

Ainsi, l'ambivalence des discours caractérise la relation entre le musée et les technologies, ces dernières étant tout à tour considérées soit comme des tremplins vers l'accès aux œuvres, soit comme des éléments perturbateurs venant entraver la rencontre entre les visiteurs et les collections. Cette vision tout à tour enchantée et diabolisée des outils numériques est spécifique aux discours sur la technologie, habituée à une symétrie des prophéties (Scardigli, 1992) où l'innovation numérique est alternativement présentée de façon salvatrice et menaçante. C'est à l'aune de cette relation binaire que seront questionnés les enjeux de l'introduction des outils numériques pour la médiation au musée.

Les discours présents dans les articles de journaux et les journées professionnelles, rendent compte d'un rapport ambigu entre le musée et l'innovation technologique. Certains discours donnent à voir une opposition entre les outils numériques et les collections. Ils s'appuient sur l'idée selon laquelle l'utilisation des technologies ne serait pas compatible avec l'expérience de délectation esthétique. La matérialité du support de médiation éloignerait de la rencontre directe avec l'œuvre d'art, romprait un contact sacré et mettrait fin au sentiment d'immersion dans une période artistique, par la présence d'un objet technologique contemporain perçu de fait comme anachronique.

Par ailleurs, la méfiance de certains publics envers les dispositifs numériques viendrait de la juxtaposition d'une œuvre d'art et d'un objet technique associé à un contexte mercantile. Dès les années 2000, la vente de CD-Roms à la sortie des expositions est assimilée à une intrusion des codes marchands dans les lieux patrimoniaux.

Ces arguments s'inscrivent dans un débat ancien que l'on retrouve bien avant l'apparition des dispositifs technologiques. Au XIX^e siècle, Quatremère de Quincy considère déjà le musée comme un outil éloignant d'un rapport authentique à l'œuvre. Ce débat oppose encore aujourd'hui les partisans de la médiation culturelle (au nom de la possibilité de mettre en place un accompagnement) et leurs détracteurs pour qui ces dispositifs de médiation sont susceptibles de nuire à la libre interprétation de l'œuvre.

À l'inverse, nombreux sont les musées de sciences et autres lieux de culture scientifique et technique à utiliser leurs espaces d'exposition pour mettre en valeur des dispositifs technologiques inédits. Dans les années 2000, la Cité des sciences et de l'industrie se démarque par ses expérimentations et fait notamment l'objet d'études sur l'interactivité (Le Marec et Topalian, 2003). De nombreux musées de beaux-arts, tels que le musée d'Orsay, proposent également aux visiteurs des postes de consultation numériques ou des CD-Roms pour découvrir plus avant les collections. Ces exemples de musées qui se veulent novateurs et prêts à l'expérimentation servent des initiatives visant à concilier technologies et patrimoine. Les dispositifs technologiques sont ici utilisés pour valoriser et scénariser des contenus et sont censés faciliter l'accès aux ressources. Cette confiance de la part de certains musées envers les technologies arrive dans un contexte où le numérique est pensé comme un tremplin venant revivifier les idéaux de la démocratisation culturelle (Rasse, 2000). Cette dynamique n'est pas nouvelle : l'importance du rôle des technologies dans la diffusion de la culture légitime est présente dans les discours gouvernementaux depuis les années soixante-dix (Sandri, 2016b).

Actuellement, les termes utilisés par les professionnels pour rendre compte des effets des dispositifs numériques sont caractérisés par le vocabulaire de la surenchère et de la plus-value. Les termes tels que « visite augmentée » ou « visite enrichie », de même que le dispositif « Visite Plus » mis en place à la Cité des sciences et de l'industrie, rendent compte de cet intérêt pour les modèles proposant des contenus supplémentaires. Une autre caractéristique des discours d'escorte sur les outils numériques au musée est celle du changement radical des pratiques dû à un « passage au numérique », à une « transition numérique » ou à « l'introduction », voire « l'arrivée des technologies ». Des métaphores temporelles sont convoquées dans des expressions de type « à l'heure du numérique » ou à plus grande échelle : « l'ère du numérique », sans pour autant que ces périodes soient précisément précisées. Cependant,

réfléchir en termes de métamorphoses et de passages d'un avant à un après conduit à limiter la pensée à un paradigme du remplacement, là où au contraire il semble plus pertinent de noter les complémentarités, les ajustements et les négociations. Dans de très nombreux musées, l'usage de dispositifs numériques ne remplace pas la médiation humaine. Les différents outils s'ajustent entre eux et se complètent. Au musée Médard de Lunel, des tablettes tactiles complètent les supports papier utilisés auparavant par les médiateurs durant les visites guidées. Au musée Mc Cord de Montréal, des iPods ont succédé aux photographies imprimées lors des activités pour les scolaires, sans que le support imprimé ne soit totalement abandonné. Dans ces deux musées, les guides repositionnent peu à peu leur activité de médiation par rapport à ce qu'ils faisaient auparavant sans qu'il y ait de véritable révolution technologique. L'acquisition de technologies ne supprime pas pour autant le recours à des dispositifs traditionnels (humains, imprimés, matériels). Dans ces deux cas de figure, il s'agit davantage d'un repositionnement des pratiques des médiateurs face à l'acquisition progressive d'outils numériques que d'un passage radical. Ce positionnement ne doit néanmoins pas amener à l'excès inverse qui viserait à relativiser en permanence les innovations technologiques à travers des références au passé, ce qui reviendrait à simplement souligner le « caractère ancien des pratiques contemporaines » (Renaud, 2012) et par là même à nier les dynamiques à l'œuvre. Il doit permettre de reconnaître et de catégoriser les évolutions des dispositifs comme des usages. Considérons ces outils en cours de réalisation comme des supports mêlant innovation radicale et tradition qui s'appuient sur les codes des médias précédents.

3. Comment la muséologie et les sciences humaines et sociales ont éclairé cet objet d'étude ? Quelle réception par les publics ?

Les raisons principalement invoquées par le musée lors de l'acquisition de dispositifs numériques sont la possibilité de toucher un public élargi tout en fidélisant le public existant. Pourtant, cet équipement numérique vient rarement d'une demande explicite du public, mais plutôt de décisions prises en son nom par l'institution. Les enquêtes menées auprès des publics ne montrent pas : « l'expression spontanée d'attentes explicites pour une modernisation systématique de ces musées » (Le Marec, 2007 : 19). Au contraire, les visiteurs s'inscrivent davantage dans une relation de « confiance et de délégation

de compétence à l'institution », un constat qui contraste avec les discours d'escorte actuels, faisant du public un individu friand de changements.

Dans les années 1990, le fonctionnement du musée évolue et se focalise sur les activités de présentation et de communication (Davallon, 1992). L'entrée du musée dans des logiques économiques se fait au travers de deux tendances : le développement de la fonction de communication (au détriment de la conservation et de la recherche) et l'accroissement du modèle gestionnaire. Ce dernier phénomène s'observe dans les politiques culturelles menées depuis soixante ans, caractérisées par un tournant libéral : désengagement de l'Etat, injonction à la rentabilité et développement des mécénats privés. L'intérêt grandissant pour la communication alors va de pair avec l'adoption de logiques marketing orientant le musée vers le fonctionnement des industries culturelles et l'amenant vers l'acquisition de dispositifs numériques et inédits.

3.1 Chronologie des principaux dispositifs

Depuis les années soixante-dix, l'introduction des nouvelles technologies au musée prend deux formes distinctes. D'une part, on constate un développement important des dispositifs numériques mobiles (guides multimédias, applications smartphone) et fixes (bornes, tables tactiles) dans le parcours d'exposition. Ces technologies sont envisagées comme une plus-value permettant au visiteur d'avoir accès à davantage de contenus et de pouvoir les consulter sur différents médias. Ces technologies sont accompagnées par un vocabulaire de la surenchère (visite augmentée, visite enrichie), mettant en exergue ce que le numérique apporterait de plus à l'expérience de visite. D'autre part, différents services des musées (service des publics, de la communication et de la documentation) ont investi la sphère du web : les visiteurs sont amenés à faire part de leur point de vue sur l'exposition sur des plateformes dédiées telles que les sites web, les applications de visite, les livres d'or numériques et les réseaux sociaux. Dans les années 2000, l'usage d'internet et de ces réseaux apparaît comme une façon de repenser les modèles de communication des musées et de critiquer une organisation professionnelle hiérarchisée. On note également un fort investissement des professionnels des musées dans des communautés professionnelles de passionnés (ex : Muzéonum, Muséomix), qui s'observe lors d'expérimentations multiples : 80% des *community managers* prennent par exemple l'initiative de créer le compte de leur institution (Couillard et Nouvellon, 2018 ; Couillard, 2019).

Une approche historique des politiques culturelles numériques montre que les technologies à usage professionnel ou à destination des publics sont utilisées depuis les années 1970 dans les institutions patrimoniales. Il s'agit au départ d'initiatives réalisées par des passionnés d'informatique en interne qui doivent faire face à des résistances fortes notamment chez les professionnels de la conservation. Certains de ces projets proviennent également de programmes de recherche impulsés par le Ministère de la Culture et de la Communication pour suivre différents programmes et plans gouvernementaux (ex : Programme d'action gouvernemental pour la société de l'information-PAGSI en 1998). Paradoxalement, peu de postes spécifiques dédiés seront créés, jusqu'à ce que ces pratiques s'homogénéisent à partir des années 2010 dans les institutions.

Ces premiers équipements technologiques permettent l'accessibilité aux ressources iconographiques des musées à travers des bases de données. On parle même de « musée médiathèque » pour souligner l'importante documentarisation du patrimoine à travers « la traduction du patrimoine (...) en bases de données » (Welger-Barboza, 2001 : 9). Mais l'intérêt du musée pour la conservation et la diffusion de substituts iconographiques des collections n'est pas un phénomène nouveau. Avant la numérisation, plusieurs dispositifs rendaient possible la conservation de substituts d'œuvres. C'est le cas des « musées de papier », des collections de dessins, d'aquarelles et de gravures du XVII^e siècle qui, comme l'encyclopédie, visaient à représenter une collection par l'image. Le musée de papier permettait de réaliser les deux fonctions actuelles du substitut photographique numérisé : donner à voir au public un objet perdu ou préserver un objet original en montrant la copie. La numérisation des collections fait perdurer ces objectifs de conservation et de diffusion.

Par la suite, à la consultation de documents en ligne s'ajoute la possibilité d'utiliser des outils multimédias (jeux ou dispositifs scénarisés) : ce sont les bornes interactives qui voient le jour à la Cité des sciences et de l'industrie, puis les postes de consultation numérique disponibles au musée d'Orsay. La technologie progressant, les sites internet de musée, les CD-Roms, les expositions virtuelles, les ambiances immersives et les films en images de synthèse deviennent des dispositifs de plus en plus répandus. Si certains dispositifs évoluent en gardant les mêmes objectifs mais en changeant de

support (les audioguides deviennent des visioguides, puis des guides multimédias, puis des applications smartphones tout en conservant leur contenu descriptif) ; d'autres dispositifs profitent d'innovations venues d'autres domaines pour voir leurs scénarios changer radicalement.

Dans un contexte de convergence des données numériques sur des bases de données communes, on observe une tendance des dispositifs numériques à mettre en place des passerelles entre l'institution et les pratiques en ligne du visiteur. C'est le cas des activités de médiation qui permettent de retrouver en ligne depuis chez soi les contenus consultés au musée (par exemple le dispositif Visite + à la Cité des sciences et de l'industrie), comme des activités qui proposent l'envoi par mail des réalisations du visiteur.

L'exposition *Musik : du son à l'émotion* au Centre des sciences de Montréal (2013) propose au visiteur de composer une courte musique puis de recevoir sur sa messagerie électronique le lien vers sa composition afin de pouvoir l'écouter et la partager. De la même façon, à la fin de l'exposition *Les secrets du Layout* portant sur les dessins de Miyazaki au musée des Arts ludiques à Paris (2014), un dispositif propose au visiteur de se prendre en photo dans un studio doté d'un fond vert. L'image sera ensuite implémentée dans un décor du film *Le voyage de Chihiro* et le visiteur recevra cette photographie par mail. Ce type de procédé déjà utilisé dans les parcs d'attraction et les lieux touristiques tend à se développer dans les musées.

Face à l'engouement pour les technologies, se développent en parallèle des actions qui tendent à atténuer voire à effacer la présence des dispositifs numériques. L'une des tendances actuelles de ces dispositifs est de se rapprocher d'une production matérielle. Des institutions proposent en effet que le contenu généré sur les dispositifs de médiation durant l'exposition prenne une forme matérielle, par exemple à travers l'impression d'un livret papier, d'une carte postale ou d'un autocollant que le visiteur gardera avec lui. L'objectif de ce dispositif est d'atténuer les discours sur la dématérialisation des documents par un retour à des formes tangibles telles que l'impression papier ou 3D. Ces choix rappellent que le visiteur est régulièrement confronté à des outils numériques lors de ses visites au musée et que l'originalité première de l'innovation technologique est aujourd'hui devenue une norme.

3.2 Etat de l'art des recherches sur la technologie dans la médiation culturelle au musée

Un état des lieux des travaux effectués sur le sujet permet d'effectuer un retour sur les différentes façons d'analyser ces dispositifs. Nous décrirons les tendances à l'œuvre dans l'appréhension et l'évaluation des outils numériques pour la médiation, dans un contexte où l'attention des chercheurs se focalise de plus en plus sur la spécificité des situations de communication que sur l'efficacité du dispositif technologique.

Les chercheurs en sciences humaines et sociales ont eu recours à différents protocoles d'enquête pour observer les enjeux communicationnels des dispositifs technologiques. Concernant les dispositifs numériques pour la médiation au musée, c'est la phase de la réception qui a été privilégiée par les chercheurs dès les années quatre-vingt à travers des enquêtes de publics. Durant cette période, les enquêtes sur l'usage des outils numériques pour la médiation concernent en premier lieu la question de l'efficacité cognitive des contenus des dispositifs et cherchent à mesurer une adéquation ou un décalage entre les ambitions des concepteurs et l'usage qui est fait des dispositifs par les visiteurs. Le treizième numéro de la revue *Publics et Musées*, paru en 1998, est consacré à ces dispositifs. Il montre la façon dont les outils multimédias de cette génération (principalement les bornes interactives, les CD-Roms et les premiers sites internet de musées) sont reçus par les usagers et analysés par les chercheurs. Nous nous inspirerons dans un premier temps des articles de ce numéro afin de présenter les premières pratiques d'évaluation. L'objectif est de faire état des évolutions dans la façon d'étudier les dispositifs numériques.

En 1998, les articles du treizième numéro de la revue *Publics et Musées* présentent plusieurs études de publics qui ont pour objectif d'évaluer l'impact des supports multimédias sur les visiteurs en s'intéressant notamment à la fréquence d'utilisation des dispositifs. Les enquêteurs se focalisent sur l'observation de trois effets que le dispositif multimédia devrait susciter chez le visiteur : l'efficacité cognitive, la dimension expérientielle et le pouvoir d'interactivité.

On mesure tout d'abord l'efficacité cognitive du dispositif, c'est-à-dire sa capacité à transmettre des connaissances et à permettre leur appropriation

par le visiteur. La dimension expérientielle désigne quant à elle la capacité du dispositif à modifier l'expérience de visite : immerger le visiteur dans une ambiance précise, lui faire prendre du recul, lui faire ressentir une émotion... Enfin, le pouvoir d'interactivité désigne la façon dont une succession de réactions se met en place quand le visiteur manipule un dispositif.

Face à ces questionnements, les résultats des enquêtes révèlent un discours majoritairement positif de la part des visiteurs à propos des dispositifs numériques. Ces derniers sembleraient avoir atteint les trois objectifs précédemment cités et sont décrits avec le vocabulaire de la plus-value informationnelle. Du point de vue du support technologique, ces enquêtes mettent en avant une plus grande capacité de stockage d'informations et une modernisation de l'image du musée. Du point de vue des contenus, les dispositifs numériques permettraient de susciter la surprise et la curiosité en proposant différents médias qui s'adaptent au mode de consultation favori des visiteurs (son, vidéo, texte) et ainsi de permettre la personnalisation des contenus.

Quittons désormais ce numéro pour déplacer notre focale vers des recherches plus actuelles. On observe les mêmes intérêts des chercheurs pour les études de réception des technologies. Cependant les questionnements et les méthodes s'élargissent. Nous présenterons ci-dessous quelques-unes de ces enquêtes.

On remarque des croisements d'approches à travers l'utilisation conjointe des méthodes ethnographiques, physiologiques et oculométriques. On découvre comment caractériser une expérience de visite qui propose une application sur tablette tactile (Bougenies, Leleu-Merviel et Sparrow, 2016), à travers le dispositif Muséo +. Il s'agit d'une application de jeu sur tablette tactile pour le jeune public, disponible au Palais des Beaux-Arts de Lille. L'application cherche à répondre aux attentes du *design for all* (conception universelle), visant à intégrer dans le dispositif un grand nombre de fonctionnalités afin de le rendre disponible pour différents types de publics. À ce titre, toutes les vidéos contenues dans l'application proposent un doublage en langue des signes française ainsi qu'un sous-titrage et une voix-off. Dans cette enquête, les auteurs utilisent les données oculométriques et physiologiques des enfants participant à la visite du musée pour mesurer leur degré d'engagement. Le croisement de ces différentes méthodes (observation ethnographique, oculométrie, bracelet de mesure de la réactivité physiologique

et résurgence graphique des participants) met en avant l'intérêt de ces publics pour le dispositif proposé, ainsi que leur engagement dans l'activité, observé à travers leur niveau de concentration et de réactivité. Les résultats indiquent que lors de l'utilisation de l'application Muséo + par les enfants, le niveau tonique du diamètre pupillaire des participants montre une « implication plus importante de la cognition, en particulier de l'attention sélective », lorsque le participant prend en main la tablette. L'application serait donc susceptible de favoriser dans certain cas l'accessibilité aux œuvres pour des enfants atteints de déficit intellectuel ou d'autisme et dont les parents indiquent qu'ils ont eu par le passé des difficultés à suivre des dispositifs de médiation traditionnels (de type visite guidée). En outre, si ce dispositif numérique est décrit comme étant plus attirant que les dispositifs traditionnels, il n'a pas été comparé à d'autres dispositifs non numériques qui proposent également une alternative à la médiation orale (comme un atelier d'art plastique). Les auteurs invitent alors à considérer la diversité des expériences de visite de chaque enfant afin d'éviter de généraliser trop rapidement ces résultats.

Les outils numériques pour la médiation au musée vont peu à peu connaître des protocoles méthodologiques élargis. Cet élargissement des approches va de pair avec une réflexion davantage globale sur l'expérience de visite ainsi qu'avec un recul critique sur les discours d'escorte des technologies. Progressivement, les études de réception viennent nuancer et compléter les approches du dispositif en termes d'efficacité cognitive, en envisageant les outils du numérique de façon plus globale.

De manière générale, la façon d'analyser les dispositifs numériques et leurs usages au musée évolue en prenant en compte les pratiques culturelles et numériques quotidiennes des visiteurs. Le dispositif numérique est actuellement moins envisagé comme un outil de médiation uniquement disponible dans le musée (comme cela pouvait être le cas auparavant avec les bornes interactives), mais en tant qu'objet lié aux pratiques numériques quotidiennes des visiteurs. Il s'agit moins d'un support technologique doté d'un contenu fixe que d'une écriture plus globale où les contenus se répondent sur différents supports. C'est le cas des jeux transmédiés et des dispositifs de réalité augmentée qui s'utilisent dans ou hors du musée (Jutant, Guyot et Gentès, 2009). Ainsi, les analyses des dispositifs se font-elles en parallèle d'une réflexion générale sur le musée et les enjeux actuels de la culture numérique.

Depuis le début des années 2000, le dispositif numérique continue d’être envisagé par les chercheurs de façon globale. Il est pensé comme un objet culturel inscrit dans une situation de communication. Cette prise de recul sur le dispositif est salutaire, car c’est « l’incapacité à penser la globalité du phénomène qui laisse croire aveuglément à l’efficacité de l’acte technique » (Gras, 2003 : 287).

La tendance à dépasser l’idée d’une « progression cumulative et linéaire de la puissance technicienne » (Gras, 2003 : 89) s’observe dans des études qui cherchent à éviter l’alternative simplificatrice du déterminisme technique et du déterminisme social. Ces enquêtes raisonnent moins en termes « d’effets », « d’impacts » ou de « rôle » du numérique mais tentent d’interroger la complexité technique et symbolique de ces dispositifs.

4. La mise en place des projets numériques au musée : l’exemple du *Museon Arlaten* d’Arles

4.1 Rénovation et imaginaire du numérique au musée d’ethnographie

Le Museon Arlaten (musée d’ethnographie provençale d’Arles) connaît de 2009 à 2021 une phase importante de rénovation, dans un contexte où un lien affectif profond lie les habitants d’Arles à ce musée. En effet, la collection a notamment été réalisée par des dons personnels de la part des Arlésiens. Ce musée est donc pour une partie de la population un musée identitaire et mémoriel qui rappelle la Provence rurale du XIX^e siècle.

La muséographie initiale réalisée par le poète Frédéric Mistral sera ensuite influencée par l’âge d’or des musées des Arts et Traditions Populaires et des écomusées, époque placée sous la figure tutélaire de Georges-Henri Rivière. Chacune des salles du musée présente alors un exemple de l’histoire de la muséographie, à travers des objets ou des mises en espace qui ont valeur de témoignage historique. Ce musée présente actuellement dans son parcours des strates de l’histoire des musées de société et de l’histoire de l’ethnographie. Il paraît donc délicat d’introduire des dispositifs numériques dans ce qui a longtemps été le lieu d’expositions traditionalistes évoquant les muséographies du passé.

Après rénovation, la nouvelle muséographie propose actuellement un parcours à deux niveaux de sens, permettant d'une part de découvrir les objets archétypaux de la culture provençale, mais également de porter un regard réflexif sur l'évolution de la muséographie depuis le XIX^e siècle. Ce discours scientifique réflexif, qualifié de « musée du musée » par le Museon Arlaten se matérialise dans le choix de dispositifs numériques qui proposent des clefs de compréhension concernant la muséographie elle-même.

Dans le nouveau musée, les technologies sont considérées comme un moyen de proposer des apports documentaires sur les objets exposés. Mais ils servent avant tout à distinguer les dispositifs de l'ancien musée des dispositifs du musée rénové, dans un parcours qui veut exposer à la fois les objets et les dispositifs de médiation du passé. Les outils numériques serviront donc à localiser la médiation actuelle (par exemple une table tactile dont on sait qu'elle n'était pas présente au XIX^e siècle) et à les différencier des dispositifs de médiation du passé (comme les cartels écrits à la main en provençal). Selon les professionnels du musée, cette distinction aurait été plus difficile à effectuer à l'aide de supports traditionnels, puisque des cartels imprimés se seraient simplement surajoutés aux anciens cartels, ce qui aurait nuit à la compréhension. Le changement de support (le numérique symbolisant la médiation du présent et le papier symbolisant la médiation du passé) vient servir le projet de distanciation du musée (Sandri, 2016a).

4.2 Une stratégie numérique raisonnée

Par rapport aux discours journalistiques qui diffusent un imaginaire révolutionnaire des technologies, le Museon Arlaten affiche clairement une posture critique vis-à-vis d'une technologie qui proposerait des outils trop voyants, dans lesquels le support capterait davantage l'attention que le contenu. Les professionnels interrogés tiennent un discours prônant une stratégie numérique raisonnée, où les dispositifs sont d'abord basés sur la pertinence des contenus et les caractéristiques des publics.

Les enquêtes expriment également l'importance d'une logique de travail qui parte des usages des publics plus que des équipements technologiques. Le temps long de la rénovation aide à penser une stratégie numérique globale en termes d'objectifs à atteindre et non en termes de technologies à intégrer. Ils s'opposent ainsi à la démarche des architectes qui ont tendance

à valoriser en premier lieu le choix des technologies. Ne pas céder aux choix d'une technologie avant d'avoir défini l'objectif en termes de contenu rend compte d'un certain rapport à l'innovation : à la fois envisagée comme un vecteur d'attractivité pour le public, tout en étant soumise à l'injonction à la discrétion.

Mais cela ne se fait pas sans de nombreux débats quant à la nécessité de la technologie. A ce sujet, la responsable du service des publics décrit une négociation entre deux tendances : l'exaltation face à un imaginaire infini et omnipotent des dispositifs numériques (à travers l'exemple de la numérisation) et la lucidité face à la réalité de la rénovation qui impose de mettre à disposition des publics une quantité de contenus raisonnable. Un des enjeux majeurs des réunions est d'atteindre un équilibre pour trouver la quantité raisonnable d'information à proposer au public. Mais on observe aussi des situations où un dispositif numérique semble nécessaire et où les professionnels défendent les avantages du recours à la technologie sans se justifier. L'accessibilité des contenus pour les publics étrangers est un cas de figure où la solution numérique semble inéluctable. Par rapport au support papier, le support multimédia optimise l'espace de stockage pour la traduction des cartels en plusieurs langues.

Par rapport aux discours actuels sur la « transition numérique », les professionnels font fréquemment mention des dispositifs numériques déjà utilisés (films, audioguide, site web, etc.) et expliquent comment le nouveau musée s'ajuste avec les technologies déjà existantes. C'est un discours qui remet en cause les prophéties sur le passage au numérique, puisqu'il s'agit davantage d'un repositionnement que d'un changement structurel. L'arrivée de technologies inédites dans l'institution donne à voir davantage une association de différents supports que des phénomènes de remplacements. Quels que soient les changements opérés, c'est la multiplicité des médias qui prime par rapport à une logique de la rupture. Le musée est finalement face à des logiques de ré-novation (Renaud, 2012) où l'innovation technologique est intégrée au sein d'un univers muséographique comprenant de nombreux dispositifs déjà existants.

Ces processus de ré-novation se traduisent par des propos qui donnent à voir un imaginaire discret, raisonné et pertinent des dispositifs numériques. On n'observe pas d'outils venant radicalement remplacer des dispositifs an-

térieurs mais un agencement de plusieurs supports (smartphones, documents papiers) au sein d'activités de médiation mêlant des supports et des contenus différents.

Notons également que certains dispositifs et contenus ne sont pas enrichis et sont préservés tels quels malgré la conception de dispositifs numériques. C'est le cas de la plupart des contenus classiques multimédias : les films sont par exemple jugés satisfaisants quand bien même il n'y aurait pas d'innovation radicale. Certaines activités ne changent pas et l'on observe également des jeux pour enfants qui perdurent malgré une modification du support (du carton à la table tactile).

Les enquêtes envisagent l'acquisition de ces dispositifs soit comme l'ajout d'un outil inédit potentiellement attractif pour le visiteur (un navigateur de réalité augmentée), soit comme la traduction numérique d'un dispositif antérieur (achat de cartels numériques pour remplacer les cartels imprimés). Ainsi, les dispositifs de médiation sont repositionnés dans une logique de continuité. Chaque outil neuf est décrit en faisant référence à son prédécesseur : l'application de visite est comparée à l'audioguide, la table tactile est renvoyée à la borne interactive et le cartel numérique est conçu en se rappelant les éléments du cartel papier. Ainsi, il n'y a pas de concurrence entre les dispositifs mais plutôt une multiplication des usages, dans un contexte où c'est la médiation humaine qui entraîne le plus de satisfaction pour le public (Couillard et Nouvellon, 2018).

Les technologies ne mettent pas en œuvre une révolution du rapport au patrimoine mais plutôt des « alternatives techniques à la gestion future des patrimoines » (Jeudy, 2008 : 121). Ces alternatives sont l'occasion pour l'institution de penser certains repositionnements à propos de la médiation et de la muséographie.

Dans ce contexte, certains enquêtés s'inquiètent de l'appropriation des dispositifs. Ils craignent de ne pas avoir totalement la main sur les supports et de ne pas pouvoir agir eux-mêmes sur les outils (lors des visites, lors d'éventuels problèmes techniques), étant dépendants de prestataires extérieurs. Ils anticipent également les comportements des autres professionnels lors de l'ouverture du musée. Ils souhaiteraient que tout le personnel soit formé de façon rapide, notamment les gardiens de salle qui sont confrontés quotidien-

nement à ces dispositifs et dont certains avouent ne pas maîtriser l'utilisation. On retrouve ici deux caractéristiques des choix numériques du musée, tour à tour facteur d'émancipation ou de frustration en fonction de la place dans la hiérarchie et de la possibilité d'être formé.

Ainsi, les professionnels du Museon Arlaten négocient avec des discours d'injonction du passage au numérique pour imposer un modèle réfléchi. Et il semblerait que l'imaginaire du musée numérique, en plus de se présenter comme une norme, soit susceptible de dévaluer l'image des musées non équipés numériquement. Nous avons en effet observé que les discours du passage au numérique avaient tendance à déprécier les musées qui n'avaient pas recours à ces dispositifs à travers un discours visant à présenter l'équipement technologique comme l'évolution naturelle des musées. Des traces de cette injonction sont visibles dans les discours des enquêtés qui s'excusent fréquemment de ne pas être à la pointe de l'innovation. Ainsi, les discours actuels sur le musée augmenté ne font-ils pas que valoriser la présence des technologies, ils mènent également à une dévalorisation des institutions qui, par choix ou par manque de moyens, possèdent peu de dispositifs numériques, et contribuent à donner une image de la technologie comme étant foncièrement bénéfique pour le musée.

5. Conclusion : dépasser la crainte du remplacement

Au début de cet article, nous avons souligné les deux grands types de réactions envers les technologies au musée : une réaction optimiste, caractérisée par la possibilité d'un accès illimité à des contenus ; et une réaction craintive liée à l'appréhension d'un rapport aux œuvres uniquement numérique.

Cette crainte d'un éventuel remplacement d'un média par un autre est présente à chaque innovation technologique. Davallon rappelle que l'apparition des CD-Roms et des expositions en ligne dans les années quatre-vingt-dix avaient suscité les mêmes questionnements : « comme chaque fois que de nouvelles techniques, de nouvelles pratiques et de nouveaux acteurs arrivent dans un champ déjà fortement institutionnalisé, surgit la crainte d'une disparition de ce qui paraissait à la fois essentiel et légitime dans les anciennes façons de procéder. C'est ainsi que certains craignent (...) le remplacement

de la visite des musées ou des expositions par leur visite virtuelle. (...) On peut remarquer que le développement de l'édition papier n'a pas entraîné une disparition de la pratique de visite. » (Davallon, 2000 : 197).

Ce discours est similaire aux discours journalistiques actuels portant sur un possible remplacement des visites patrimoniales par l'utilisation de casques de réalité virtuelle. Mais de la même façon que l'édition des catalogues d'exposition n'a pas entraîné une désaffection de la visite des musées, ni les CD-Roms ni les casques de réalité virtuelle n'ont supplanté l'activité de visite.

Ainsi, les défis actuels des technologies au musée sont-ils de penser finement l'utilité et la nécessité des outils choisis, qu'ils soient ou non innovants. En effet, il y a un biais qui consiste à se laisser attirer par l'aspect inédit d'une technologie, gageant qu'elle serait de facto plus pertinente, alors qu'il est plus utile de questionner cet allant de soi. En d'autres termes, est-ce que c'est parce qu'on sait le faire qu'il faut le faire ? Cette question qui semble évidente est pourtant nécessaire dans un contexte techniciste où les prestataires oublient parfois qu'il est possible d'être pertinent sans être innovant, et d'être innovant sans passer par des technologies. Ce point de vue est partagé par plusieurs professionnels des musées qui pensent les conditions d'une écologie numérique, visant à rendre la technologie : « davantage bienveillante pour les visiteurs, moins visible, plus ordinaire, moins fascinante » (Schmitt et Meyer-Chemenska, 2015 : 57).

Avant de penser au choix de la technologie, il importe donc de prendre le temps de décrire précisément ce que l'on veut faire comprendre ou expérimenter aux visiteurs. Ce qui semble être un conseil évident ne l'est malheureusement pas dans un contexte où de nombreux projets de médiation sont sommés de choisir une technologie avant d'envisager les contenus. C'est parfois le manque de moyens qui oblige à ajouter des contenus dans un dispositif déjà existant. Parfois, c'est l'organisation interne de l'institution et ses liens avec les prestataires extérieurs qui fait obstacle à une gestion de projet plus cohérente.

Enfin, il sera intéressant d'étudier dans les prochaines années les risques psycho-sociaux au travail liés aux technologies. Le numérique au musée implique fréquemment des contenus sonores diffusés en continu dans l'espace

d'exposition. L'enjeu de la pénibilité pour les gardiens de salle et les agents d'accueil est rarement abordé, tout comme celle des aménagements à expérimenter pour y remédier.

6. Bibliographie

- Bougenies, F., S. Leleu-Merviel et L. Sparrow. 2016. « Effet captivant et apaisant de la médiation par tablette au musée : mesures physiologiques et motivationnelles ». *Études de communication*, 46 : 87-108.
- Couillard, N. 2019. « Les politiques culturelles numériques : repenser la place des nouvelles technologies dans le patrimoine ». *Les enjeux de l'information et de la communication*. <https://lesenjeux.univ-grenoble-alpes.fr/> [consultation : le 10 janvier 2020].
- Couillard, N. et M. Nouvellon. 2018. *État des lieux du numérique à destination des publics dans les établissements patrimoniaux*. Paris : Département de la politique des publics de la Direction générale des patrimoines (ministère de la Culture et de la Communication).
- Davallon, J. 1992. « Introduction. Le public au centre de l'évolution du musée ». *Publics & Musées*, 2 : 10-18.
- Davallon, J. 2000. *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan.
- Gras, A. 2003. *Fragilité de la puissance. Se libérer de l'emprise technologique*. Paris : Fayard.
- Jutant, C., A. Guyot et A. Gentès. 2009. « Visiteur ou joueur ? Les multiples facettes de la technologie RFID ». *Lettre de l'OCIM*, 125 : 2-20.
- Le Marec, J. 2007. *Publics et musées : la confiance éprouvée*. Paris : L'Harmattan.
- Le Marec, J. et R. Topalian. 2003. « Évaluation et interactivité. Un modèle peut en cacher un autre ». *Communication et langages*, 137 : 77-87.
- Rasse, P. 2000. « La médiation : entre idéal théorique et application pratique ». *Recherche en communication*, 13 : 38-61.
- Renaud, L. 2012. « Téléphone mobile et écriture : Figure de la ré-novation ». *Communication & Langages*, 174 : 55-67.
- Sandri, É. 2016a. « Les ajustements des professionnels de la médiation au musée face aux enjeux de la culture numérique ». *Études de Communication*, 46 : 71-86.

- Sandri, É. 2016b. *L'imaginaire des dispositifs numériques pour la médiation au musée d'ethnographie*, Thèse en sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse – Université du Québec à Montréal, Centre Norbert Elias.
- Sandri, É. 2020. *Les imaginaires numériques au musée. Débats sur les injonctions à l'innovation*. Paris : MkF.
- Scardigli, V. 1992. *Les sens de la technique*. Paris : PUF.
- Schmitt, D. et M. Meyer-Chemenska. 2015. « 20 ans de numérique dans les musées : entre monstration et effacement ». *La Lettre de l'OCIM*, 162 : 53-57.
- Welger-Barboza, C. 2001. *Le Patrimoine à l'ère du document numérique. Du musée virtuel au musée médiathèque*. Paris : L'Harmattan.

La gestión de los museos y centros de patrimonio comenzó a complejizarse a partir de la década de los 60 del pasado siglo. Nuevos planteamientos museológicos y patrimoniales han emergido desde entonces, redefiniendo significativamente sus objetivos y funciones. Como sostiene el ICOM, además de volcadas en sus colecciones, estas instituciones han de estar al servicio de la sociedad, contribuir a su desarrollo y abiertos al cambio y diversidad de los bienes culturales. Todo ello nos ha conducido a abordar la gestión de dichos espacios culturales. Organizado en 17 temas, el fin de esta publicación, realizada en el marco del proyecto PATRIM+ (Interreg-Poctefa), es proporcionar un conjunto de claves y análisis concretos que permitan, por un lado, apoyar el trabajo reflexivo, y, por otro, ayudar a fortalecer las competencias de profesionales y técnicos/as, especialmente las de aquellas y aquellos que trabajan en museos o centros de patrimonio locales ubicados en pequeños municipios, espacios rurales o de montaña.

La gestion des musées et des centres du patrimoine est devenue de plus en plus complexe à partir des années 1960. De nouvelles approches muséologiques et patrimoniales ont émergé depuis cette époque, et ont considérablement redéfini leurs objectifs et leurs fonctions. Comme l'affirme l'ICOM, ces institutions, en plus de s'investir dans leurs collections, doivent être au service de la société, contribuer à son développement et être ouvertes au changement et à la diversité des biens culturels. Cela nous a engagé à nous pencher sur la gestion de ces espaces culturels. Organisée en 17 thèmes, le but de cette publication, réalisée dans le cadre du projet PATRIM+ (Interreg-Poctefa), est de fournir un ensemble de clés et d'analyses concrètes qui permettent d'une part de soutenir le travail de réflexion, et de l'autre, d'aider à renforcer les compétences des professionnel.le.s et technicien.ne.s, en particulier de celles et ceux qui travaillent dans des musées ou centres du patrimoine locaux situés dans de petites communes, des espaces ruraux ou de montagne.

