



Decolonising MUSEOLOGY Décoloniser la Muséologie DESCOLONIZANDO la Museología

2

**The Decolonisation of Museology:
Museums, Mixing, and Myths of Origin**

**La Décolonisation de la Muséologie :
Musées, Métissages et Mythes d'Origine**

**La Descolonización de la Museología:
Museos, Mestizajes y Mitos de Origen**

Editors

Yves Bergeron, Michèle Rivet

ICOFOFOM ICOM
international
committee
for museology

ICOM consejo
internacional
de museos

Decolonising Museology
Décoloniser la Muséologie
Descolonizando la Museología

Series Editor / Éditeur de la série / Editor de la Serie:

Bruno Brulon Soares

1. A Experiência Museal:

Museus, Ação Comunitária e Descolonização

La Experiencia Museística:

Museos, Acción Comunitaria y Descolonización

The Museum Experience:

Museums, Community Action and Decolonisation

2. The Decolonisation of Museology:

Museums, Mixing, and Myths of Origin

La Décolonisation de la Muséologie :

Musées, Métissages et Mythes d'Origine

La Descolonización de la Museología:

Museos, Mestizajes y Mitos de Origen

International Committee for Museology – ICOFOM

Comité International pour la Muséologie – ICOFOM

Comité Internacional para la Museología – ICOFOM

Editors / Éditeurs / Editores:

Yves Bergeron & Michèle Rivet

Editorial Committee / Comité Éditorial / Comité Editorial

Marion Bertin, Luciana Menezes de Carvalho

President of ICOFOM / Président d'ICOFOM / Presidente del ICOFOM

Bruno Brulon Soares

Academic committee / Comité scientifique / Comité científico

Karen Elizabeth Brown, Bruno Brulon Soares, Anna Leshchenko, Daniel Schmitt, Marion Bertin, Lynn Maranda, Yves Bergeron, Yun Shun Susie Chung, Elizabeth Weiser, Supreo Chanda, Luciana M. de Carvalho, Michèle Rivet C.M., Kuo-ning Chen, Olga Nazor

The Special Project Museums, Community Action and Decolonisation is coordinated by ICOFOM in partnership with ICOM LAC, ICOM Brazil, ICOM Canada, ICOM Chile, MAC and MINOM.

Published in Paris, ICOM/ICOFOM, 2021
ISBN: 978-2-491997-28-1
EAN: 9782491997281

**Decolonising Museology
Décoloniser la Muséologie
Descolonizando la Museología**

2

The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin

La Décolonisation de la Muséologie : Musées, Métissages et Mythes d'Origine

La Descolonización de la Museología: Museos, Mestizajes y Mitos de Origen

Yves Bergeron & Michèle Rivet (Eds.)



This publication brings together the papers submitted for the 44th symposium organised by ICOFOM under the general theme The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin, Montréal, Québec, and Gatineau-Ottawa (Canada), 15-18 March 2021.

The “materials for a discussion” collection brings together, in an inclusive spirit, all the contributions that have been sent in the form of short articles, to prepare the ICOFOM Symposium. This publication has been made available before the symposium, in a very short time frame. In spite of the care given to the publication, some mistakes may remain.

La collection «matériaux pour une discussion» regroupe, dans un esprit inclusif, l'ensemble des contributions qui ont été envoyées, sous forme de courts articles, afin de préparer le symposium d'ICOFOM. Cette publication a été publiée avant le symposium, dans des délais très courts. Malgré le soin accordé à celle-ci, quelques coquilles peuvent subsister.

La colección «Materiales para una discusión» reúne, con un espíritu inclusivo, el conjunto de contribuciones que han sido enviadas, bajo la forma de artículos breves, a fin de preparar el simposio del ICOFOM. Esta publicación se pone a disposición muy poco tiempo antes del simposio. A pesar del cuidado dado a la publicación, puede tener algunos pequeños errores.

Table of contents / Indice / Índice

Introduction	10
<i>Yves Bergeron, Michèle Rivet</i>	

Introduction	19
<i>Yves Bergeron, Michèle Rivet</i>	

Introducción	28
<i>Yves Bergeron, Michèle Rivet</i>	

Papers / Articles / Artigos 37

Experimental Museology, its Principles and Practices: The Creation of the LGBTI+ Memory and Training Center	38
<i>Silvilene Barros, Carolina Paiva Zanesi Gomes, Marina da Silva Pinheiro</i>	

Que signifie « décoloniser » les musées ?	43
<i>Marion Bertin</i>	

Uno museo Comunitario en el Sur del Brasil – Mixturas, Hibridismos y Participación	48
<i>Márcia Bertotto, Vera Rangel</i>	

AfricaMuseum, Tervuren. Une « réorganisation »	53
<i>Christine Bluard</i>	

L'accueil de Qelemteleg dans les collections du Musée des beaux-arts du Canada et l'apport autochtone au tournant performatif des musées	58
<i>Mélanie Boucher</i>	

L'exposition <i>Le modèle noir : de Géricault à Matisse</i> au Musée d'Orsay, un exercice de décolonisation dans un musée de beaux-arts ?	62
<i>Vicky Buring</i>	

Negotiating the Decolonisation of National Museums in Zimbabwe	67
<i>Simbarashe Shadreck Chitima</i>	

La question du retour des objets sénégalais des musées européens : enjeux, stratégies d'intervention, expertises muséologiques et négociations diplomatiques.	71
<i>Ibrahima Cisse</i>	

Metamuseology, Museology and decolonization – indigenous people and museums in Brazil	75
<i>Marília Xavier Cury</i>	
Les musées africains et le patrimoine immatériel : quelques pistes pour une nouvelle muséologie	80
<i>Cossi Zéphirin Daavo</i>	
Heritage Narratives at the Itaipu Archaeology Museum: Territory and Resistance through Artisanal Fishing	85
<i>Maria De Simone Ferreira</i>	
Digital strategies for widening the scope of dissemination of indigenous cultures: the Presença Karajá Project and the Tainacan Platform	90
<i>Manuelina Maria Duarte Cândido, Luciana Conrado Martins, Andréa Dias Vial</i>	
All My Relations: (Re)Imagined Communities and Indigenous Peoples	95
<i>Karine Duhamel</i>	
Le musée face à l'héritage colonial : un <i>pharmakon</i> ?	100
<i>Fanny Fouché</i>	
La décolonisation et l'autochtonisation de la muséologie Le cas du Musée McCord à Tiohtiá:ke/Montréal	105
<i>Marie-Charlotte Franco</i>	
Les musées et le métissage culturel <i>intra muros</i> à l'heure du vivre-ensemble: bousculer les conventions	110
<i>Jean-François Gauvin, Manon Joly, Marie-Kim Gagnon</i>	
A Cultural Heritage between two forces: Who shall preserve the Parthenon Marbles?	115
<i>Ana Carolina Gelmini de Faria, Kimberly Terrany Alves Pires</i>	
Musealization is an Indigenous Business: Reflections About Objects and Subjects in the Museological Chain of the Indian Museum of Rio de Janeiro	120
<i>Leandro Guedes</i>	
The right to ancestry in Paulo Nazareth's works	125
<i>Vivian Horta</i>	
La décolonisation de la muséologie: analyse réflexive sur les musées et les communautés culturelles en Côte d'Ivoire	130
<i>Kpan Ernest</i>	

Décoloniser les collections : enjeux et obstacles de la restitution des biens culturels en droit	135
<i>Camille Labadie</i>	
La préservation du passé et des cultures immigrantes dans les musées : une définition du patrimoine à repenser .	140
<i>Jean-François Leclerc</i>	
Perspective Agoniste : Proposition pour l'Inclusion des Communautés Culturelles et leur Participation dans les Musées	145
<i>Rébéca Lemay-Perreault, Maryse Paquin</i>	
Repatriation from Another Perspective: Implications for Chinese Museums and Decolonization	150
<i>Lin Li</i>	
Décoloniser la muséologie ?	155
<i>François Mairesse</i>	
La Decolonización de la palabra. Del Museo a sus Públicos y Comunidades. ¿en las que se inscriben?	160
<i>Susana Manjarrez</i>	
The Politics of Decolonization and the Museum Enigma	165
<i>Lynn Maranda</i>	
La representación andina en los museos etnológicos europeos	170
<i>Bárbara Molina</i>	
Descolonización de los museos desde una perspectiva museológica transnacional	175
<i>Vinicius Monção</i>	
Decolonizing a Colonizer's Tool	180
<i>Leon Perelson Bellinha</i>	
Deconstruction of Museum Landscape	184
<i>Liubov Petrunina</i>	
La leçon des Peuples Premiers	189
<i>Michèle Rivet</i>	
Descolonizando museos, aproximando pueblos indígenas: avances y adversidades en el (difícil) contexto brasileño	194
<i>Adriana Russi</i>	

Discursos Museales Nacionales en Tres Museos Norteamericanos. Su deconstrucción desde la mirada indígena	199
<i>Freire Rodríguez Saldaña</i>	
Museological Myths of Decolonization and Neutrality	203
<i>Shikoh Shiraiwa, Olga Zabalueva</i>	
Politiques et pratiques muséales africaines à l'aune des métissages et des hybridations	208
<i>François Thierry Toé</i>	
Through the eyes of the mannequins: How do we see us? ..	214
<i>Héctor Valverde Martínez</i>	
Colonial Collections and Restitution issues – The State of a Global Debate	219
<i>Jos van Beurden</i>	
Muséologies postcoloniale et décoloniale. Ou les frontières poreuses des concepts muséologiques	221
<i>Fabien Van Geert</i>	
Le centre culturel Tjibaou, ou les complexités d'incarner le « destin commun » pluriethnique néo-calédonien	226
<i>Fabien Van Geert, Quitterie Puel</i>	
Filled Containers, Felt Communities : Facts and Constructivism in Regional Museums	231
<i>Markus Walz</i>	
Stratégies de décolonisation dans les musées d'art : le collectionnement et l'exposition permanente de l'art contemporain autochtone au Musée des beaux-arts du Canada et au Musée des beaux-arts de Montréal depuis 2000	236
<i>Daphnée Yiannaki</i>	
The Laboratory-Exhibition: A Metalinguistic Curatorial Approach to Discuss the Future of Berlin's Ethnological Collections	241
<i>Victor Zaiden, Ana Avelar</i>	

INTRODUCTION

INTRODUCTION

INTRODUCCION

Introduction

The Decolonization of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin

Yves Bergeron

*UQAM Chair for Museum Governance and Cultural
Law*

Michèle Rivet, C.M.

*Vice-president of the Canadian Museum for Human
Rights. Board Member, ICOM-Canada*

Translated by Isabella Archer, Graduate student, Ecole du Louvre

The concept of “property” is new to our history. It made no sense to us to think that we possessed things, the earth, the elements. We see ourselves as a part of the universe and not as a separate entity within it; we have no power over the other parts, except to negotiate our place and our relationships with them. No living being is superior to others, each one is essential right where it is. For example, we still believe that, despite its pretense, the government cannot own water, because water is like air, impossible to grasp. Air and water do not belong to us, just like wampum belts do not belong to their guardians; the latter’s mandate is to protect them and to pass them on.

Elisabeth Kaine, *Ce que nous sommes* (That Which We Are)

From: Elisabeth Kaine, Jean Tanguay, Jacques Kurtness, (2016) *Voix, Visages, Paysages. Les Premiers Peuples et le XXI^e siècle*, La boîte Rouge vif, 24, p.10.

Introduction

In a 2019 ICOFOM call for papers, we asked the following question: keeping in mind the new proposal for the definition of the museum that was presented in Kyoto, do museums really engage in a critical dialogue about the past and future of nations and communities? In other words, are museums truly embarking on a path towards decolonization, or do they still prop up myths of homogeneous societies? These are the initial questions that led ICOFOM to propose its 44th symposium, to be held in Canada from March 15-19, 2021. The call for proposals was sent out just as the COVID-19 pandemic was sweeping the planet, and borders closed at the same time as museums were forced to close their doors. Visitors, and especially tourists, had no choice but to return home. No one had imagined a crisis on this scale. Paradoxically, while many governments favored the maintenance of so-called essential services, museums, like theaters and cinemas, were deemed to be dangerous for the spread of the virus. However, the role of the museum is not exactly opposite of that of a lockdown.

The museum, as an institution, offers an opening to the world, a space for contemplation and reflection on culture. And yet, we have never needed museums as much as we do now to navigate an international crisis like the one that we are all currently living through. After all, don't museums promote the idea of living together?

Museums and decolonization

Living together implies certain responsibilities; as such, museums have committed to engaging in a reflection on their own responsibilities as they pertain to colonialism. The new museology movement has certainly contributed to this self-criticism of the social role of museums in regard to culture. The theme of decolonization has penetrated the thinking of the international museum community for several years now. Decolonization raises questions about the origin of a country and its own culture. This issue appears fundamental in the comprehensive exhibitions in national museums, which offer narratives that ascribe meaning to national myths of origin (Bouchard, 2014; Lévi-Strauss, 2001) that are also associated with myths about identity that contribute to the construction of collective identities. Thus, until the beginning of the twenty-first century, Canadian museums, in particular, offered a national history that began with the discovery of America by Europeans in the sixteenth century. This period of contact between the Old and New Worlds then became the point of departure for history and culture. However, are we able to ignore the fact that indigenous peoples from Asia roamed, occupied, and transformed North America for millennia before the European arrival? These various points of view are visible in Canadian national museums, but it took strong action by the First Nations peoples for national museums to become aware of their responsibilities in terms of decolonization, and for museum associations and governments to become involved in the emancipation process (Phillips, 2011; Clifford, 2013; Sleeper-Smith, 2009).

Contrary to origin myths in the Americas and elsewhere in the world, cultural history is made up of *métissages* (“mixes”¹) and hybridization (Turgeon, 2003), and is fundamentally opposed to the very idea of cultural homogeneity. Museums sometimes tend to oppose pure origins with the concept of the *allochtone*, a term that is used to designate that which is not native to a country. But the reality of museums is more complex than this binary opposition, and objects and stories at the heart of museums bear witness to the *métissage* of cultures. What are the museum’s responsibilities in connection to these questions of historical interpretation? In short, to which memories do museums bear witness? Hybridization, as much an ethical choice as an aesthetic one (Morin, 2016), favors the encounters between peoples and between cultures. It opens the way to a creative interculturality. If we recognize that museums are places of cultural diplomacy, how then can they participate in this hybridization?

More than ever, questions about the representation of cultural and indigenous communities in museums are a subject of debate. The same is true of the delicate question of returning works of art and collections to their communities of origin (Sarr and Savoy, 2018). There is good reason to wonder what place museums accord the culture of cultural communities and First Nations in national collections, as well as in comprehensive exhibitions devoted to major national narratives. However, how far should museums go in the decolonization and reparations process (Truth and Reconciliation Commission of Canada, 2015)? Does “a museum (...) open to the public and in the social arena, constantly reinventing itself, developing partnerships” (Eidelman, 2017, p. 88) do all this in consultation with partners from different cultural communities or the First Nations?

A recurring question

The decolonization of museums, as we have previously underlined, has found itself at the heart of discussions about the social function of the museum in the debates surrounding the proposed museum definition during the meeting of the International Council of Museums in Kyoto in 2019 (*Museum International*, vol. 71, no 281-282). It is worth remembering that this is not a new question, and it surfaces periodically in the world of museums, notably due to its links to the issue of returning works and objects to their communities of origin. As part of the geopolitical perspective of museology, decolonization is on the agenda of many national museum associations.

1. The French word *métissage* (and its adjective form, *métisse*), lacks an exact English translation. *Métissage*, translated in the title of the call for papers as “mixes,” can refer to mixing or intermixing of racial and ethnic groups, cultural diversity, multiculturalism, or a multiethnic, multicultural, and/or diverse society, depending on its context in a sentence. It can also refer to many of these concepts at once. To remind readers that the word can be translated in different ways, *métissage* has been left in French when it appeared in the original French version of the text. (Translator’s note.)

Thus, during the 25th ICOM Triennial Conference, a roundtable with simultaneous translation was devoted to the theme “*Decolonization and restitution: towards a more holistic perspective and a relational approach*,” with the objective to “trace and map new and different ways to see and think about these problems.” Representatives of ICOM’s National Committees from Australia, Brazil, Canada, India, and the United Kingdom explained how museums approach decolonization, where they see progress, and what challenges and obstacles they face. Participants stressed that the decolonization of museums raises important questions about ownership, control, and power. The discussion also focused on restitution and the approach taken by formerly colonized countries to address this issue. In a similar vein, ICOFOM has carried out a three-year research program that began in 2019 called “*Museums, community action and decolonization*.” What does decolonizing the museum mean in the twenty-first century? Are current debates truly helping to change local practices and actions? How can community engagement in museums promote decolonization? This research program is recognized by the Strategic Allocation Review Committee (SAREC), a permanent ICOM committee. It aims to promote international debate and develop theoretical tools via a new methodology that seeks to understand the demands of communities implicated in the actions of these debates.

While the most recent debates about decolonizing the museum have revolved around the practical and political implications of returning cultural property, not all museums question their authority over the treatment of colonial heritage in their collections in the same way. If the goal of decolonization is to add depth, breadth, and new knowledge to the canon, the discussion surrounding museum processes must account for the power structures that lie behind knowledge production. It must also consider the policies that engender the critical theory which provides a basis for decolonization. Interpreting the impacts of colonization is a fundamental challenge for institutions that give new life to representations of the past. New issues, such as climate change and growing social and economic inequality in all countries and regions, along with the persistence of racism, sexism and the reproduction of historical exclusions inside the museum, and the ways it exercises its authority over society, have illustrated, yet again, the need to review the practices and priorities of actions taken by museums. ICOFOM’s 2019-2022 international program aims to establish a global platform for dialogue between communities and museums. The primary objective of this program is to assess the decolonization of museums and to offer “decolonial” and “indigenous” views of the museum and cultural heritage by promoting community debates as part of the museological dialogue. ICOFOM and its partners will serve as the main platform for this global reflection.

The 44th ICOFOM Symposium, *The Decolonization of Museology: Museums, Mixing and Myths of Origin*, to be held in Montreal, Ottawa, and Quebec City in March 2021, is part of this research program. Several questions, found here, are on the agenda:

- What place do museums give to the culture of cultural communities and First Nations in national collections and in comprehensive exhibitions devoted to major national narratives? How far should museums go to decolonize?
- Does a museum “open to the public and in the social field, constantly reinventing itself, developing partnerships” do this by consulting with partners from different cultural communities or the First Nations, via partnerships and/or representation on museum boards, in order to make decisions regarding exhibitions that concern the partners?
- Do museums engage in critical dialogue about the past and future of nations and communities?
- Do museums envision a path towards decolonization, or do they still maintain myths of homogeneous societies?
- What are the responsibilities of museums regarding these major international trends?
- For too long, the moment of contact between the Old and New Worlds has served as a point of departure for history and culture. Do people of the First Nations need to take strong action for national museums to show awareness about their responsibilities for decolonization, and for museum associations and governments to involve themselves in the process?
- What are the responsibilities of museums regarding these questions about how to interpret history?
- What memories do museums bear witness to?
- Can museums ignore the fact that indigenous peoples from Asia roamed, occupied, and transformed North America for millennia before the arrival of Europeans?
- Hybridization, which favors the encounter between peoples and between cultures, opens the way to creative interculturality. How can museums, places of cultural diplomacy, participate in this hybridization?
- How and to what extent do national museums recognize cultural communities and indigenous cultures?
- How should museums interpret the contribution of various cultural communities to a national culture?
- Should museums respond to the demands of the First Nations and cultural communities by giving them back the objects of which they are stakeholders?

A rich and diverse program

Some 43 papers were selected for the symposium *The Decolonization of Museology: Museums, Mixing and Myths of Origin*. Synopses of these papers can be found in this publication. Although these papers cannot answer all of the questions asked above, it is interesting to note that they also generate new questions. Their aim is to deepen reflection and sometimes even to provoke debate. They enrich ICOFOM's thinking.

The authors and the subjects they address take us on a tour around the world: to Africa, Zimbabwe, Senegal, Ivory Coast, Oceania, Asia, Europe, North and South America, be they reflections on art museums, musées de société, ethnographic museums, or remarks on the very foundations of the decolonization of museology. The material is rich and the papers provide fascinating reads.

Some of the ideas discussed and questions asked in the papers include: recognizing and protecting the cultures of all parts of society, and suggestions for a critical reading and review of museography. But within the museum just how far should the participation and inclusion of all the groups that make up society go? Reimagining museums? Rather than focus on the idea of decolonizing (which can have the negative connotation de-colonizing) should we not substitute this with the idea of belonging, and instead, imagine instead of cultural heritage as relational? What about speaking of "autochthonization," or indigenization? By doing so, museums become contact zones; they upset and destabilize conventional gains. Museums put the principles of diversity, equity, accessibility, and inclusion at the forefront, and sometimes in difficult contexts. Perhaps museums need to rethink the notion of heritage to better accommodate the pasts of immigrant communities in museums. Museums are enriched by the thoughts of First Peoples, for whom a relationship to objects can be something quite different. The repatriation of cultural and sacred objects from these Peoples is often discussed, sometimes in the light of the law, much like discussions about returning cultural objects held by large museums: who is responsible for protecting the Parthenon friezes? Should not the decolonization of museology focus more on studying current structures of dominant power, such as language or the dissemination of research, rather than colonial power structures?

While most of the proposals concentrate on decolonizing museums, a few contributors chose to study the decolonization of the discipline of museology. François Mairesse approaches this delicate question by first referencing the position of Hugues de Varine in remarks made in 2005, as well as the work of Teresa Scheiner (2017) and Bruno Brulon Soares and Anna Leshchenko (2018). Mairesse recalls criticism levied at French museology, which has been accused of appropriating theory from outside European frameworks. The author also invokes the question of the dominant linguistic spaces, "which are French and English[,] and the openness to other spaces, such as Brazilian or Chinese, which have considerable amounts of museological literature, in order to better reflect the diversity of the global museum system – for example, the way of conceiving

the museum.” As Mairesse points out, we should not forget that academic literature, though it aims to be international, is nonetheless primarily aimed at a local audience. However, one cannot deny the fact that the *lingua franca* is still currently English, and that it is imperative to write in this language to disseminate research. Addressing this delicate question requires thinking about the recognition and notoriety spread by citing and disseminating publications. As such, the members of ICOFOM have a crucial responsibility, because, through their work and their teaching, are they not responsible for drawing attention to the diversity of viewpoints being expressed?

Examining the conference proposals, it is clear that the question of the place of the First Nations has attracted the attention of the research community. The discussions will focus primarily on the various issues associated with the responsibilities of museums with regard to this topic. However, they will not fully shed light on the place of cultural communities in the great collective narratives proposed by national museums. It would certainly be useful to revisit this theme at a future ICOFOM symposium.

At the time of writing in late October 2020, when the coronavirus pandemic continued to swiftly rage around the world, it was difficult to imagine what format these debates would take. But it is certain that they will lead us to better understand the mission of museums in the twenty-first century and to better understand the New museology movement, which began nearly fifty years ago and has ended up rising to the top of the various subcommittees of the International Council of Museums questioning museological dogma.

Organising committee:

Lisa Baillargeon, UQAM
 Yves Bergeron, UQAM
 Emmanuel Château Dutier, UdeM
 Jean-François Gauvin, CÉLAT, Université Laval
 Laurent Jérôme, CIERA, UQAM
 Nada Guzin-Lukic, UQO
 Elisabeth Kaine, UQAC
 Jonathan Lainey, Musée McCord
 Maryse Paquin, UQTR
 Michèle Rivet, ICOM Canada

References

- Ames, M. M. (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes, The Anthropology of Museums*. Vancouver: UBC Press.
- Bouchard, G. (2014). *Raison et déraison du mythe. Au cœur des imaginaires collectifs*. Montréal: Boréal.
- Brulon Soares B. & Leshchenko A. (2018). Museology in Colonial Context: A call for Decolonisation of Museum Theory. *Icofom Study Series*, 46, 61–79.

- Katzew, I. (Ed.). (2012). *Contested Visions in the Spanish Colonial World*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; New Haven: Yale University Press.
- Clavir, M. (2002). *Preserving What is Valued: Museums, Conservation, and First Nations*. Vancouver: UBC Press.
- Clifford, J. (2013). *Returns, Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Commission de vérité et réconciliation du Canada (2015) *Honorer la vérité, réconcilier pour l'avenir. Sommaire du rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada*, 584 p. http://www.trc.ca/assets/pdf/French_Exec_Summary_web_revised.pdf
- Duncan, J. C. (1971). The Museum, a Temple or the Forum. *California Academy of Sciences. Curator*, 14(1), 11-24. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1971.tb00416.x>
- Eidelman, J. (Dir.). (2017). *Inventer des musées pour demain, Rapport de la Mission Musées XXI^e siècle*. Paris: La documentation française.
- Fourcade, M.-B. (Ed.). (2008) *Patrimoines des migrations, migrations des patrimoines*. Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval.
- Godelier, M. (2013). *Lévi-Strauss*. Paris: Seuil.
- Janes, R. J. (2009). *Museums in a Troubled World: Renewal, Irrelevance or Collapse?* London: Routledge.
- Kaine, E. (2016). *Voix, visages, paysages. Les Premiers Peuples et le XXI^e siècle*. Québec: Presses de l'Université Laval.
- Lévi-Strauss, C. (2001). *Race et histoire*. Paris: Albin Michel et UNESCO.
- Mairesse, F. (Dir.). (2016). *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris: La documentation française.
- Mairesse, F. (Dir.). (2015). *Nouvelles tendances de la muséologie – New Trends in Museology - Nuevas tendencias de la museología*. ICOFOM Study Series, 43b. <https://journals.openedition.org/iss/367>
- McCarthy, C. (2007). *Exhibiting Maori, A History of Colonial Cultures of Display*.
- Morin, E. (2016). *Sur l'esthétique*. Paris: Robert Laffont. Nora, P. (1984, 1986, 1992).
- Museum international. *The Museum Definition the Backbone of Museums*, vol. 71, no 281-282, 2019, ICOM.
- Nora, P. (1984, 1986, 1992). *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard. La République 1984), t. 2 La Nation 1986 Les France.

Phillips, R. B. (2011). *Museum Pieces: Toward the Indigenization of Canadian Museums*. London: McGill-Queens University Press.

Price, S. (2007). *Paris primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago: University Press of Chicago.

Ross, K. (2013). Slice of heaven: 20th Century Aotearoa: Biculturalism and Social History at the Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa. *Aboriginal policy studies*, 2(2), 115-127.

Sarr, F., & Savoy, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. Paris: Ministère de la Culture.

Scheiner, T. (2016). Réfléchir sur le champ muséal : significations et impact théorique de la muséologie. In F. Mairesse (Dir.), *Nouvelles tendances de la muséologie* (pp. 41-53). Paris : La documentation française.

Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz, CA: Museum 2.0.

Sleeper-Smith, S. (Ed.). (2009). *Contesting Knowledge, Museums and Indigenous Perspectives*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Turgeon, L. (2003). *Patrimoines métissés: contextes coloniaux et postcoloniaux*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme. Québec: Presses de l'Université Laval.

Introduction

La décolonisation de la muséologie : musées, métissages et mythes d'origine

Yves Bergeron

Titulaire de la Chaire UQAM sur la gouvernance des musées et le droit de la culture

Michèle Rivet, C.M.

Vice-présidente du Musée canadien pour les droits de la personne, Membre du CA ICOM-Canada.

Le concept de « propriété » est nouveau dans notre histoire. Il était pour nous insensé de penser posséder les choses, la terre, les éléments. Nous nous percevons comme étant une composante de l'univers et non comme une entité distincte au sein de celui-ci : nous n'avons aucun pouvoir sur les autres composantes sauf celui de négocier avec elles notre place et nos relations. Aucun être vivant n'est supérieur aux autres, chacun est essentiel là où il est. Par exemple, nous croyons encore que, malgré sa prétention, le gouvernement ne peut posséder l'eau, puisque l'eau est comme l'air, insaisissable. L'eau et la terre ne nous appartiennent pas, tout comme les ceintures de wampum n'appartiennent pas à leur gardien, le mandat de ce dernier est de les protéger et de les transmettre.»

Élisabeth Kaine, *Ce que nous sommes*

Dans : Elisabeth Kaine, Jean Tanguay, Jacques Kurtness, (2016) *Voix, Visages, Paysages. Les Premiers Peuples et le XXI^e siècle*, La boîte Rouge vif, 24, p. 10.

Introduction

Dans l'appel à communication lancé par ICOFOM en 2019, nous posons la question suivante : dans la perspective de la nouvelle proposition de définition du musée présenté à Kyoto, les musées s'engagent-ils vraiment dans un dialogue critique sur le passé et l'avenir des nations et des communautés ? En d'autres termes, les musées s'engagent-ils véritablement sur la voie de la décolonisation ou entretiennent-ils encore les mythes de sociétés homogènes ? Voilà les questions de départ qui ont conduit ICOFOM à proposer ce 44^e symposium qui se

tiendra au Canada du 15 au 19 mars 2021. L'appel à proposition a été lancé au même moment où la pandémie de COVID-19 déferlait sur la planète et que les frontières se refermaient en même temps que les musées étaient condamnés à fermer leurs portes. Les visiteurs et plus particulièrement les touristes n'avaient d'autres choix que de retourner chez eux. Personne n'avait envisagé une telle crise. Paradoxalement, alors que de nombreux gouvernements favorisent le maintien des services dits essentiels, les musées, comme les salles de spectacles et les cinémas ont été jugés dangereux pour la propagation du virus. Or, le rôle du musée ne se situe-t-il pas précisément à l'opposé même du confinement. L'institution muséale propose une ouverture au monde, un espace de contemplation et de réflexion sur la culture. Pourtant, nous n'avons jamais eu autant besoin des musées pour traverser une crise internationale comme celle que nous vivons. Les musées ne favorisent-ils pas le vivre ensemble ?

Musées et décolonisation

Vivre ensemble implique des responsabilités et à ce chapitre les musées se sont engagés dans une réflexion sur leurs propres responsabilités à l'égard du colonialisme. Le mouvement de la nouvelle muséologie a certainement contribué à cette autocritique du rôle social des musées à l'égard de la culture. Le thème de la décolonisation traverse depuis quelques années les réflexions de la communauté muséale internationale. La décolonisation pose la question de l'origine d'un pays et de sa propre culture. Cette problématique apparaît fondamentale dans les expositions de synthèses des musées nationaux qui proposent des récits donnant un sens aux mythes d'origine des nations (Bouchard, 2014; Lévi-Strauss, 2001) que l'on associe également aux mythes d'identification qui participent à la construction des identités collectives. Ainsi, jusqu'au début du XXI^e siècle, les musées canadiens notamment proposaient une histoire nationale qui débutait avec la découverte de l'Amérique par les Européens au XVI^e siècle. La période de contacts entre l'Ancien et le Nouveau Monde devenant alors le point zéro de l'histoire et de la culture. Cependant, peut-on ignorer que les peuples autochtones, venus d'Asie, ont parcouru, occupé et transformé le territoire nord-américain pendant des millénaires avant l'arrivée des Européens ? Ces divers points de vue sont visibles dans les musées nationaux canadiens, mais il a fallu des actions d'éclat de la part des Premières Nations pour que les musées nationaux prennent conscience de leurs responsabilités à l'égard de la décolonisation et que les associations muséales et les gouvernements s'impliquent dans ce processus d'émancipation (Phillips, 2011; Clifford, 2013; Sleeper-Smith, 2009).

Contrairement aux mythes d'origine, en Amérique comme ailleurs dans le monde, l'histoire culturelle est plutôt faite de métissages et d'hybridations (Turgeon, 2003), s'opposant fondamentalement à l'idée même d'homogénéité des cultures. Les musées n'ont-ils pas parfois tendance à opposer la pureté des origines au concept d'allochtonie qui désigne ce qui n'est pas originaire d'un pays. Mais la réalité des musées est plus complexe que cette opposition binaire, les objets comme les récits au cœur des institutions muséales témoignent du métissage des cultures. Quelles sont les responsabilités des musées à l'égard de ces ques-

tions d'interprétation de l'histoire ? En somme, de quelles mémoires les musées témoignent-ils ? L'hybridation n'est-elle pas un choix éthique autant qu'esthétique (Morin, 2016), pour privilégier la rencontre entre les peuples et entre les cultures. Elle ouvre la voie à une interculturalité créatrice. Si on reconnaît que les musées sont des lieux qui participent à la diplomatie culturelle, comment peuvent-ils participer à cette hybridation ?

Plus que jamais, la question de la représentation des communautés culturelles et autochtones dans les musées fait débat. Il en est de même de la délicate question de la restitution des œuvres d'art et des collections aux communautés d'origine (Sarr et Savoy, 2018). On est en droit de se demander quelle place accordent les musées à la culture des communautés culturelles et des Premières Nations dans les collections nationales ainsi que dans les expositions de synthèse consacrées aux grands récits nationaux. Or, jusqu'où doivent aller les musées dans la décolonisation et le processus de réparation (Commission vérité réconciliation, 2015) ? « Un musée (...) ouvert au public du champ social, se réinventant sans cesse, développant des partenariats (...) » (Eidelman, 2017, p. 88), le fait-il par la consultation avec les partenaires des différentes communautés culturelles ou des Premières Nations ?

Une question devenue récurrente

Si la décolonisation des musées, comme nous l'avons souligné précédemment, s'est retrouvée au cœur de la remise en question fondamentale de la fonction sociale du musée dans le cadre du débat sur la proposition de définition du musée lors de la rencontre du Conseil international des musées à Kyoto en 2019 (*Museum international*, vol. 71 no 281-282), il faut par ailleurs rappeler que cette question n'est pas nouvelle et qu'elle fait périodiquement surface dans le monde des musées. Elle est notamment reliée à la problématique de la restitution des œuvres et objets aux communautés d'origine. Comme elle s'inscrit dans une perspective géopolitique de la muséologie, la décolonisation est à l'ordre du jour de nombreuses associations nationales de musées.

Ainsi, lors de la 25^e Conférence triennale de l'ICOM, une table ronde avec traduction simultanée était consacrée au thème *Décolonisation et restitution: vers une perspective plus holistique et une approche relationnelle* » et avait comme objectif, de « tracer et de cartographier des façons nouvelles et différentes de voir et de réfléchir à ces problèmes ». Des représentants des comités nationaux de l'ICOM d'Australie, du Brésil, du Canada de l'Inde et du Royaume-Uni ont alors expliqué comment les musées abordent la décolonisation, là où ils voient des progrès et à quels défis et obstacles ils sont confrontés. Les participants ont souligné que la décolonisation des musées soulève d'importantes questions de propriété, de contrôle et de pouvoir. La discussion a également porté sur la restitution et l'approche retenue par les pays colonisés.

Dans le même esprit, l'ICOFOM mène, depuis 2019, un programme de recherche qui s'échelonne sur trois ans : « *Musées, action communautaire et*

décolonisation ». Que signifie décoloniser le musée au 21^e siècle ? Les débats actuels participent-ils à changer réellement les pratiques et les actions locales ? Comment l'engagement communautaire dans les musées peut-il promouvoir la décolonisation ? Reconnu par le SAREC (Strategic Allocation Review Committee), comité permanent de l'ICOM, ce programme de recherche veut favoriser le débat international et développer des outils théoriques à travers une nouvelle méthodologie cherchant à comprendre les revendications des communautés impliquées dans l'action.

Alors que les débats les plus récents sur la décolonisation du musée ont évolué autour des aspects pratiques et implications politiques du retour des biens culturels, tous les musées ne remettent pas en question de la même manière leur autorité sur le traitement de l'héritage colonial dans leurs collections. Si le but de la décolonisation est d'ajouter de la profondeur, de l'étendue et de nouvelles connaissances, la discussion autour des processus muséaux doit tenir compte de la structure de pouvoir derrière la production de connaissances et les politiques qui engendrent la théorie critique à la base de la décolonisation. Interpréter les impacts de la colonisation est un défi fondamental pour des institutions qui donnent une nouvelle vie aux représentations du passé. De nouveaux problèmes tels que les changements climatiques et l'inégalité sociale et économique croissante dans tous les pays et toutes les régions, ou la persistance du racisme, du sexisme et de la reproduction d'exclusions historiques à l'intérieur du musée et dans l'exercice de son autorité envers la société ont montré, une fois de plus, la nécessité de révision des pratiques et des priorités dans les actions muséales.

Le programme international de l'ICOFOM 2019-2022 veut établir une plateforme mondiale de dialogue entre communautés et musées. L'objectif premier de ce programme est d'évaluer la décolonisation des musées et de proposer des vues « décoloniales », « indigènes » sur le musée et le patrimoine culturel en favorisant les débats communautaires dans le dialogue muséologique ; c'est une réflexion globale avec ICOFOM et ses partenaires comme plate-forme principale.

Le 44^e symposium d'ICOFOM, *La décolonisation de la muséologie : musées, métissages et mythes d'origine*, qui devait initialement se tenir à Montréal, Ottawa et Québec se déroulera finalement en ligne du 15 au 18 mars 2021 en raison de la pandémie de COVID-19. Pour l'occasion, six universités qui offrent des programmes en muséologie et médiation du patrimoine. Plusieurs questions ici sont à l'ordre du jour :

- Quelle place les musées accordent-ils à la culture des communautés culturelles et des Premières Nations dans les collections nationales et dans les expositions de synthèse consacrées aux grands récits nationaux ? Jusqu'où doivent aller les musées dans la décolonisation ?
- Un musée (...) ouvert au public du champ social, se réinventant sans cesse, développant des partenariats (...) » le fait-il par la consultation avec les partenaires des différentes communautés culturelles ou des Premières Nations, par des partenariats dans la prise de décision relativement à des

expositions les concernant par une représentation au sein des conseils d'administration des musées ?

- Les musées s'engagent-ils dans un dialogue critique sur le passé et l'avenir des nations et des communautés ?
- Les musées envisagent-ils la voie de la décolonisation ou entretiennent-ils encore les mythes de sociétés homogènes ?
- Quelles sont les responsabilités des musées à l'égard de ces grandes tendances internationales ?
- La période de contacts entre l'Ancien et le Nouveau Monde ayant été pendant trop longtemps été considérée par les musées comme le point zéro de l'histoire et de la culture, faut-il nécessairement des actions d'éclat de la part de Premières Nations pour que les musées nationaux prennent conscience de la décolonisation et que les associations muséales et les gouvernements s'impliquent ?
- Quelles sont les responsabilités des musées à l'égard de ces questions d'interprétation de l'histoire ?
- De quelles mémoires les musées témoignent-ils ?
- Les musées peuvent-ils ignorer que les peuples autochtones, venus d'Asie, ont parcouru, occupé et transformé le territoire nord-américain pendant des millénaires avant l'arrivée des Européens ?
- L'hybridation qui privilégie la rencontre entre les peuples et entre les cultures, ouvre la voie à une interculturalité créatrice. Comment les musées, lieux de diplomatie culturelle peuvent-ils participer à cette hybridation ?
- Jusqu'où et comment les musées nationaux reconnaissent-ils les communautés culturelles et les cultures autochtones ?
- Comment les musées doivent-ils interpréter la contribution des diverses communautés culturelles à la culture nationale ?
- Les musées doivent-ils répondre aux demandes des Premières Nations et des communautés culturelles en aliénant et en restituant les objets qui les concernent ?

Un programme riche et diversifié

Quelque 43 communications ont été retenues pour ce symposium sur *La décolonisation de la muséologie : musées, métissages et mythes d'origine*. Nous en trouvons dans cet ouvrage les synopsis. Bien que ces communications ne sauraient répondre à toutes les questions posées, il est intéressant de constater aussi qu'elles en suscitent également de nouvelles. Elles ont pour objectif

d'approfondir la réflexion aussi, parfois même, de susciter le débat. Elles enrichissent la réflexion de l'ICOFOM.

C'est à un tour du monde que nous convient les auteurs et les sujets qu'ils abordent : l'Afrique, Zimbabwe, Sénégal, Côte d'Ivoire, l'Océanie, l'Asie, l'Europe, l'Amérique du Nord et l'Amérique du Sud, qu'il s'agisse d'ailleurs de réflexions relatives aux musées d'art, aux musées de société, aux musées ethnographiques, ou de réflexions sur les fondements mêmes de la décolonisation de la muséologie. La matière est riche, la lecture fascinante.

Quelques-unes des idées discutées, des questions posées parmi d'autres : reconnaître et protéger les cultures de toutes les composantes de la société. Proposer une lecture critique, revoir la muséographie. Mais jusqu'où doivent aller la participation et l'inclusion de tous les groupes qui composent la société au sein du musée qui la dessert ? Réimaginer les musées ? À l'idée de décoloniser (qui renvoie à un sens négatif : dé-coloniser), ne doit-on pas substituer celle d'appartenance et envisager le patrimoine comme relationnel ? Parler d'autochtonisation ? D'indigénisation ? Des musées deviennent ainsi des zones de contact ; ils bousculent et déstabilisent les acquis conventionnels. Ils mettent de l'avant les principes la diversité, d'équité, d'accessibilité et d'inclusion, en contexte parfois difficile. Peut-être les musées doivent-ils repenser la notion de patrimoine pour mieux accueillir dans les musées le passé des communautés immigrantes. Les musées s'enrichissent de la pensée des Peuples Premiers pour qui la relation à l'objet est toute autre. Le rapatriement d'objets culturels et sacrés de ces Peuples est souvent discuté, parfois à l'aune du droit, comme aussi celui du retour d'objets culturels détenus par de grands musées : à qui revient-il de protéger les frises du Parthénon ? La décolonisation de la muséologie ne doit-elle pas tout autant s'attacher à étudier les structures actuelles de domination du pouvoir, telles la langue, la diffusion de la recherche, que les structures coloniales du pouvoir ?

Si la grande majorité des propositions concernent la décolonisation des musées, peu de personnes ont choisi de traiter de la décolonisation de la muséologie comme discipline. François Mairesse aborde cette délicate question en faisant d'abord référence à la position d'Hugues de Varine dans une de ses interventions en 2005 et aux travaux de Teresa Scheiner (2017) et Bruno Brulon Soares et Anna Leshchenko (2018). L'auteur rappelle les critiques à propos de la muséologie française que l'on accuse de récupérer les théories extraeuropéennes. L'auteur évoque également la question des espaces linguistiques dominants « que sont le français et l'anglais et l'ouverture à d'autres espaces, comme le brésilien ou le chinois dont la littérature muséologique est considérable, afin de mieux refléter la diversité du système muséal mondial – par exemple la manière de concevoir le musée. » Comme le souligne Mairesse, on ne dit pas oublier que la littérature scientifique, qui se veut internationale, s'adresse d'abord à un public local. Or, on ne peut nier le fait que la *lingua franca* demeure pour l'instant l'anglais et qu'il est impératif de diffuser la recherche par l'écrit dans cette langue. Aborder cette délicate question oblige à réfléchir à la reconnaissance et à la notoriété qui reposent sur la citation et la diffusion des publications. À cet égard, les

membres d'ICOFOM ont une responsabilité capitale, car, par leurs travaux et leur enseignement, n'ont-ils pas la responsabilité de témoigner de la diversité des points de vue exprimés ?

Manifestement, l'examen des propositions reçues démontre que la question de la place des Premières Nations retient l'attention de la communauté scientifique. Les échanges se concentreront notamment autour des différentes problématiques associées aux responsabilités des musées à cet égard. Ce constat ne doit pourtant pas élucider la question de la place des communautés culturelles dans les grands récits collectifs proposés par les musées nationaux. Il serait certainement utile de revenir sur ce thème dans le cadre d'un prochain symposium d'ICOFOM.

Au moment d'écrire ces lignes en cette fin octobre 2020, où fait rage de manière fulgurante la pandémie du coronavirus, il est difficile d'imaginer quelle forme prendront ces débats. Mais, il est acquis qu'ils nous amèneront à mieux comprendre la mission des musées au XXI^e siècle et à mieux saisir le mouvement de la nouvelle muséologie amorcé il y près de 50 ans et qui a fini par remonter au sommet des divers sous-comités du Conseil international des musées pour remettre en question les dogmes de la muséologie.

Comité organisateur :

Lisa Baillargeon, UQAM

Yves Bergeron, UQAM

Emmanuel Château Dutier, UdeM

Jean-François Gauvin, CÉLAT, Université Laval

Laurent Jérôme, CIERA, UQAM

Nada Guzin-Lukic, UQO

Elisabeth Kaine, UQAC

Jonathan Lainey, Musée McCord

Maryse Paquin, UQTR

Michèle Rivet, ICOM Canada

Références

Ames, M. M. (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes, The anthropology of Museums*. Vancouver: UBC Press.

Bouchard, G. (2014). *Raison et déraison du mythe. Au cœur des imaginaires collectifs*. Montréal: Boréal.

Brulon Soares B. & Leshchenko A. (2018). *Museology in Colonial Context: A call for Decolonisation of Museum Theory. Icofom Study Series*, 46, 61–79.

Katzew, I. (Ed.). (2012). *Contested Visions in the Spanish Colonial World*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; New Haven: Yale University Press.

Clavir, M. (2002). *Preserving What is Valued: Museums, Conservation, and First Nations*. Vancouver: UBC Press.

- Clifford, J. (2013). *Returns, Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Commission de vérité et réconciliation du Canada (2015) *Honorer la vérité, réconcilier pour l'avenir. Sommaire du rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada*, 584 p. http://www.trc.ca/assets/pdf/French_Exec_Summary_web_revised.pdf
- Duncan, J. C. (1971). The Museum, a Temple or the Forum. California Academy of Sciences. *Curator*, 14(1), 11-24. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1971.tb00416.x>
- Eidelman, J. (Dir.). (2017). *Inventer des musées pour demain, Rapport de la Mission Musées XXIe siècle*. Paris: La documentation française.
- Fourcade, M.-B. (Ed.). (2008) *Patrimoines des migrations, migrations des patrimoines*. Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval.
- Godelier, M. (2013). *Lévi-Strauss*. Paris: Seuil.
- Janes, R. J. (2009). *Museums in a Troubled World: Renewal, Irrelevance or Collapse?* London: Routledge.
- Kaine, E. (2016). *Voix, visages, paysages. Les Premiers Peuples et le XXIe siècle*. Québec: Presses de l'Université Laval.
- Lévi-Strauss, C. (2001). *Race et histoire*. Paris: Albin Michel et UNESCO.
- Mairesse, F. (Dir.). (2016). *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris: La documentation française.
- Mairesse, F. (Dir.). (2015). Nouvelles tendances de la muséologie – New Trends in Museology - Nuevas tendencias de la museología. *ICOFOM Study Series*, 43b. <https://journals.openedition.org/iss/367>
- McCarthy, C. (2007). *Exhibiting Maori, A History of Colonial Cultures of Display*.
- Morin, E. (2016). *Sur l'esthétique*. Paris: Robert Laffont. Nora, P. (1984, 1986, 1992).
- Museum international The Museum Definition the Backbone of Museums*, vol. 71, no 281-282, 2019, ICOM.
- Nora, P. (1984, 1986, 1992). *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard. *La République* 1984), t. 2 *La Nation* 1986 *Les France*.
- Phillips, R. B. (2011). *Museum Pieces: Toward the Indigenization of Canadian Museums*. London: McGill-Queens University Press.
- Price, S. (2007). *Paris primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago: University Press of Chicago.

Ross, K. (2013). Slice of heaven: 20th Century Aotearoa: Biculturalism and Social History at the Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa. *Aboriginal policy studies*, 2(2), 115-127.

Sarr, F., & Savoy, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. Paris: Ministère de la Culture.

Scheiner, T. (2016). Réfléchir sur le champ muséal : significations et impact théorique de la muséologie. In F. Mairesse (Dir.), *Nouvelles tendances de la muséologie* (pp. 41-53). Paris : La documentation française.

Simon, N. (2010). *The participatory Museum*. Santa Cruz, CA: Museum 2.0.

Sleeper-Smith, S. (Ed.). (2009). *Contesting Knowledge, Museums and Indigenous Perspectives*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Turgeon, L. (2003). *Patrimoines métissés: contextes coloniaux et postcoloniaux*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme. Québec: Presses de l'Université Laval.

Introducción

La descolonización de la Museología: Museos, mestizajes y mitos de origen

Yves Bergeron

Titular de la Cátedra Gobernanza de Museos y Derecho Cultural, UQAM

Michèle Rivet, C.M.

Vicepresidenta del Museo Canadiense por los Derechos Humanos. Miembro de la Junta Directiva, ICOM-Canadá

Traducción: Anabella Coronado-Ruiz

El concepto de “propiedad” es nuevo en nuestra historia. No tuvo sentido pensar que poseíamos las cosas, la tierra, los elementos. Nos percibimos como un componente del universo y no como una entidad separada dentro de él: no tenemos poder sobre los otros componentes, excepto para negociar nuestro lugar y nuestras relaciones con ellos. Ningún ser vivo es superior a los demás, cada uno es imprescindible justo donde está. Por ejemplo, todavía creemos que, a pesar de su pretensión, el gobierno no puede poseer el agua, porque el agua es como el aire, escurridiza. El agua y la tierra no nos pertenecen, al igual que los cinturones de wampum no pertenecen a su guardián, el mandato de este último es protegerlos y transmitirlos.

Elisabeth Kaine, *Ce que nous sommes* (En qué estamos)

En: Elisabeth Kaine, Jean Tanguay, Jacques Kurtness, (2016)

Voix, Visages, Paysages. Les Premiers Peuples et le XXIe siècle, La boîte Rouge vif, 24, p. 10.

Introducción

En la convocatoria para la presentación de ponencias lanzada por ICOFOM en 2019, hicimos la siguiente pregunta: Considerando la nueva propuesta para la definición de museo presentada en Kioto, ¿los museos realmente entablan un diálogo crítico sobre el pasado y el futuro de las naciones y comunidades? En otras palabras, ¿los museos están realmente encaminándose hacia la descolonización o todavía mantienen los mitos de sociedades homogéneas? Estas son las preguntas iniciales que llevaron al ICOFOM a proponer su 44th simposio, a realizarse en Canadá del 15 al 19 de marzo de 2021. La convocatoria para propuestas se envió justo cuando la pandemia de la COVID-19 arrasaba el planeta y las fronteras fueron cerradas, al mismo tiempo que los museos fueron obligados a clausurar sus puertas. Los visitantes, y especialmente los turistas, no tuvieron más remedio que regresar a casa. Nadie había imaginado una crisis a tal escala. Paradójicamente, mientras que muchos gobiernos favorecían el mantenimiento de los llamados servicios esenciales, los museos, como los teatros y los cines, se han considerado peligrosos para la propagación del virus. Sin embargo, el papel del museo no es precisamente opuesto al confinamiento. La institución museística ofrece una apertura al mundo, un espacio de contemplación y reflexión hacia la cultura. A pesar de esto, nunca hemos necesitado tanto a los museos para afrontar una crisis internacional como la que estamos viviendo. Después de todo, ¿no promueven los museos la convivencia?

Museos y descolonización

La convivencia implica ciertas responsabilidades y, en este sentido, los museos se han comprometido a participar en una reflexión sobre sus propias responsabilidades en lo que respecta al Colonialismo. El movimiento de la Nueva Museología ha contribuido sin duda a esta autocrítica del papel social de los museos con respecto a la cultura. El tema de la descolonización ha permeado en las reflexiones de la comunidad museística internacional durante varios años. La descolonización plantea interrogantes sobre el origen de un país y de su propia cultura. Este tema aparece fundamental en las exposiciones de síntesis de los museos nacionales que ofrecen narrativas que atribuyen significado a los mitos de origen nacionales (Bouchard, 2014; Lévi-Strauss, 2001), que también se asocian a los mitos de identificación que contribuyen a la construcción de identidades colectivas. Así, hasta principios del siglo XXI, particularmente los museos canadienses, ofrecieron una historia nacional que comenzó con el descubrimiento de América por los europeos en el siglo XVI. El período de contacto entre el Viejo y el Nuevo Mundo se convierte entonces en el punto de partida de la historia y la cultura. Sin embargo, ¿podemos ignorar el hecho de que los pueblos indígenas de Asia vagaron, ocuparon y transformaron América del Norte durante milenios antes de la llegada de los europeos? Estos diversos puntos de vista son visibles en los museos nacionales canadienses, pero los pueblos de las Primeras Naciones tomaron medidas enérgicas para que los museos nacionales asumieran sus responsabilidades con respecto a la descolonización, y para que

las asociaciones de museos y los gobiernos estén involucrados en este proceso de emancipación (Phillips, 2011; Clifford, 2013; Sleeper-Smith, 2009).

Contrariamente a los mitos de origen en América y en otras partes del mundo, la historia cultural se compone más bien de mestizajes y de hibridación (Turgeon, 2003), fundamentalmente opuesta a la idea misma de la homogeneidad cultural. En ocasiones, los museos tienden a contrastar la pureza de los orígenes con el concepto de alóctono, término que designa aquello que no es originario de un país. Pero la realidad de los museos es más compleja que esta oposición binaria, y los objetos e historias en el corazón de las instituciones museísticas dan testimonio del mestizaje de culturas. ¿Cuáles son las responsabilidades de los museos con respecto a estas cuestiones de interpretación de la historia? En definitiva, ¿de qué recuerdos dan testimonio los museos? ¿No es la hibridación una opción tanto ética como estética (Morin, 2016), para favorecer el encuentro entre pueblos y entre culturas? Ella abre el camino a una interculturalidad creativa. Si reconocemos que los museos son lugares de diplomacia cultural, ¿cómo pueden participar en esta hibridación?

Más que nunca, la interrogante sobre la representación de las comunidades culturales e indígenas en los museos es objeto de debate. Lo mismo ocurre con la delicada cuestión de la devolución de obras de arte y colecciones a sus comunidades de origen (Sarr y Savoy, 2018). Tenemos derecho a preguntarnos qué lugar le otorgan los museos a la cultura de las comunidades culturales y de las Primeras Naciones en las colecciones nacionales, así como en las exposiciones de síntesis dedicadas a las grandes narrativas nacionales. Sin embargo, ¿hasta dónde deben llegar los museos en el proceso de la descolonización y reparación (Comisión de la Verdad y Reconciliación de Canadá, 2015)? “Un museo (...) abierto al público y en el ámbito social, reinventándose constantemente, desarrollando alianzas (...)” (Eidelman, 2017, p. 88), hace todo esto a través de la consulta con los socios de las diferentes comunidades culturales o de las Primeras Naciones?

Una pregunta que se ha vuelto recurrente

La descolonización de los museos, como hemos subrayado anteriormente, se encuentra en el centro del cuestionamiento fundamental de la función social del museo en el marco del debate sobre la definición de museo propuesta durante la reunión del Consejo Internacional de Museos en Kioto en 2019 (Museum International, vol. 71, no. 281-282). También cabe recordar que no se trata de una nueva interrogante y que esta surge periódicamente en el mundo de los museos, sobretudo por estar particularmente vinculada al tema de la devolución de obras y objetos a sus comunidades de origen. Como parte de una perspectiva geopolítica de la museología, la descolonización está en la agenda de muchas asociaciones nacionales de museos.

Así, durante la XXV Conferencia Trienal del ICOM, se dedicó una mesa redonda con traducción simultánea al tema “Descolonización y restitución: hacia una

perspectiva más holística y un enfoque relacional”, con el objetivo de “trazar y mapear nuevas y diferentes formas de ver y pensar en estos problemas”. Los representantes de los Comités Nacionales del ICOM de Australia, Brasil, Canadá, India y el Reino Unido, explicaron cómo los museos están abordando la descolonización, dónde ven avances y qué desafíos y obstáculos enfrentan. Los participantes destacaron que la descolonización de los museos plantea importantes cuestiones sobre la propiedad, el control y el poder. La discusión también se centró en la restitución y el abordaje adoptado por los países anteriormente colonizados ante dichas interrogantes. Con el mismo espíritu y desde 2019, el ICOFOM lleva a cabo un programa de investigación de tres años llamado: “Museos, acción comunitaria y descolonización». ¿Qué significa descolonizar el museo en el siglo XXI? Los debates actuales, ¿realmente están ayudando a cambiar las prácticas y acciones locales? ¿Cómo puede la participación de la comunidad en los museos promover la descolonización? Reconocido por el Comité de Revisión de Asignaciones Estratégicas (SAREC), un comité permanente del ICOM, este programa de investigación tiene como objetivo promover el debate internacional y desarrollar herramientas teóricas, a través de una nueva metodología que busca comprender las demandas de las comunidades involucradas en las acciones de estos debates.

Si bien, los debates más recientes sobre la descolonización de los museos han girado en torno a los aspectos prácticos y las implicaciones políticas de la devolución de bienes culturales, no todos los museos cuestionan de la misma manera su autoridad sobre el tratamiento del patrimonio colonial en sus colecciones. Si el objetivo de la descolonización es agregar profundidad, amplitud y nuevos conocimientos, la discusión en torno a los procesos museísticos debe tener en cuenta las estructuras de poder subyacentes a la producción de conocimiento, así como considerar las políticas que engendran la teoría crítica que proporciona una base para la descolonización. Interpretar los impactos de la colonización es un desafío fundamental para las instituciones que dan nueva vida a las representaciones del pasado. Nuevos temas, como el cambio climático y la creciente desigualdad social y económica en todos los países y regiones, aunados a la persistencia del racismo, el sexismo y la reproducción de exclusiones históricas dentro del museo, y las formas en que ejerce su autoridad hacia la sociedad, han demostrado una vez más, la necesidad de revisar las prácticas y prioridades en las acciones emprendidas por los museos. El programa internacional del ICOFOM 2019-2022 tiene como objetivo establecer una plataforma global para el diálogo entre comunidades y museos. El objetivo principal de este programa es evaluar la descolonización de los museos y ofrecer perspectivas “descoloniales” e “indígenas” del museo y del patrimonio cultural, mediante la promoción de debates comunitarios como parte del diálogo museológico. Es una reflexión global, donde el ICOFOM y sus socios sirven como la plataforma principal.

El 44th Simposio de ICOFOM: “La descolonización de la museología: Museos, mestizajes y mitos de origen”, que se celebrará en Montreal, Ottawa y la ciudad de Quebec en marzo de 2021, es parte de este programa de investigación. Varias de las siguientes preguntas están en la agenda:

- ¿Qué lugar le otorgan los museos a la cultura de las comunidades culturales y de las Primeras Naciones en las colecciones nacionales y en las exposiciones de síntesis consagradas a las principales narrativas nacionales? ¿Hasta dónde deben llegar los museos en la descolonización?
- Un museo “abierto al público en el ámbito social, reinventándose constantemente, desarrollando alianzas”, ¿lo hace a través de consultas con los socios de diferentes comunidades culturales o de las Primeras Naciones, mediante alianzas o con representatividad en los consejos administrativos de los museos para la toma de decisiones sobre las exposiciones que les conciernen?
- ¿Los museos entablan un diálogo crítico sobre el pasado y el futuro de las naciones y las comunidades?
- ¿Los museos están encaminados hacia la descolonización o aún refuerzan los mitos de sociedades homogéneas?
- ¿Cuáles son las responsabilidades de los museos con respecto a estas importantes tendencias internacionales?
- Por mucho tiempo, el período de contacto entre el Viejo y el Nuevo Mundo ha sido considerado por los museos como el punto de partida para la historia y la cultura. ¿Existe una necesidad de tomar medidas enérgicas por parte de las Primeras Naciones para que los museos nacionales tomen conciencia sobre la descolonización y para que las asociaciones de museos y gobiernos se involucren en el proceso?
- ¿Cuáles son las responsabilidades de los museos con respecto a estas interrogantes sobre cómo interpretar la historia?
- ¿De qué recuerdos dan testimonio los museos?
- ¿Pueden los museos ignorar el hecho de que los pueblos indígenas de Asia vagaron, ocuparon y transformaron América del Norte durante milenios antes de la llegada de los europeos?
- La hibridación, que favorece el encuentro entre pueblos y entre culturas, abre el camino a la interculturalidad creativa. ¿Cómo pueden participar los museos, los lugares de la diplomacia cultural en esta hibridación?
- ¿Cómo y en qué medida reconocen los museos nacionales a las comunidades culturales y a las culturas indígenas?
- ¿Cómo deben interpretar los museos la contribución de las diversas comunidades culturales a una cultura nacional?
- ¿Deben los museos responder a las demandas de las Primeras Naciones y de las comunidades culturales alienantes, y devolverles los objetos que les conciernen?

Un programa rico y diverso

Se seleccionaron 43 trabajos para el simposio “La descolonización de la museología: Museos, mestizaje y mitos de origen”. En esta publicación pueden consultarse los resúmenes de los mismos. Aunque estos ensayos no pueden responder a todas las preguntas planteadas anteriormente, es interesante notar que también generan otras nuevas interrogantes. Su objetivo es profundizar la reflexión y, a veces, incluso provocar el debate, enriqueciendo el pensamiento del ICOFOM. Los autores y los temas que abordan nos llevan de gira mundial: África, Zimbabwe, Senegal, Costa de Marfil, Oceanía, Asia, Europa, Norte y Sudamérica, ya sean reflexiones sobre museos de arte, museos de la sociedad, museos etnográficos, o comentarios sobre los fundamentos mismos de la descolonización de la museología. El material es rico y los ensayos proporcionan una lectura fascinante.

Algunas de las ideas discutidas y de las preguntas formuladas incluyen, entre otras: reconocer y proteger las culturas de todos los sectores de la sociedad. Sugerencias para una lectura crítica y una revisión de la museografía. Pero, ¿hasta dónde debe llegar la participación e inclusión de todos los grupos que conforman la sociedad que atiende el museo? ¿Reimaginar los museos? En vez de la idea de descolonizar (que puede tener la connotación negativa de descolonizar), ¿no deberíamos sustituir la idea de pertenencia y considerar el patrimonio como relacional? ¿Qué hay de hablar sobre “autoctonización” o “Indigenización”? Al hacerlo, los museos se convierten en espacios de contacto; trastornan y desestabilizan las ganancias convencionales. Los museos presentan los principios de diversidad, equidad, accesibilidad e inclusión, en un contexto a veces difícil. Quizás los museos necesitan repensar la noción de patrimonio para adaptarse mejor al pasado de las comunidades de inmigrantes en los museos. Los museos se enriquecen con el pensamiento de los pueblos originarios, para quienes la relación con el objeto es muy diferente. La repatriación de objetos culturales y sagrados de estos pueblos se discute a menudo, a veces en relación a la ley, al igual que la devolución de los objetos culturales en manos de los grandes museos: ¿quién es el responsable de proteger los frisos del Partenón? ¿No debería la descolonización de la museología centrarse más en estudiar las estructuras de poder dominantes actualmente, como el idioma, la difusión de la investigación, en vez de las estructuras de poder coloniales?

Si bien la gran mayoría de las propuestas se refieren a la descolonización de los museos, pocas colaboraciones optaron por abordar la descolonización de la museología como disciplina. François Mairesse aborda esta delicada cuestión haciendo referencia en primer lugar a la postura de Hugues de Varine en una de sus intervenciones en 2005, así como al trabajo de Teresa Scheiner (2017), y el de Bruno Brulon Soares y Anna Leshchenko (2018). Mairesse recuerda las críticas impuestas a la museología francesa, acusada de apropiarse de teorías fuera de las visiones europeas. El autor también evoca la cuestión de los espacios lingüísticos dominantes “que son el francés y el inglés[,] y la apertura a otros espacios, como el brasileño o el chino, cuya literatura museológica es considerable para reflejar

mejor la diversidad del sistema global de museos - por ejemplo -, la forma de concebir el museo. Como señala Mairesse, no debemos olvidar que la literatura académica, aunque pretende ser internacional, está dirigida principalmente a un público local. Sin embargo, no se puede negar que la lengua franca sigue siendo por ahora el inglés, y que es imperativo escribir en ese idioma para la difusión de la investigación. Abordar esta delicada cuestión requiere pensar en el reconocimiento y notoriedad que conlleva el citar y difundir las publicaciones. En este sentido, los miembros del ICOFOM tienen una responsabilidad crucial, porque, a través de su actuación y enseñanza profesional, ¿no son los responsables de dar testimonio de la diversidad de perspectivas expresadas?

Al examinar las propuestas recibidas, es evidente que el cuestionamiento sobre el rol de las Primeras Naciones tiene la atención de la comunidad científica. Los debates se centrarán, particularmente, en las diversas interrogantes asociadas con las responsabilidades de los museos con respecto a este tema. Sin embargo, esta observación no resuelve la cuestión del posicionamiento de las comunidades culturales en las grandes narrativas colectivas propuestas por los museos nacionales. Ciertamente, será útil revisitar este tema en un futuro simposio del ICOFOM.

Al momento de escribir este artículo a fines de octubre de 2020, cuando la pandemia de coronavirus continúa arrasando de una manera deslumbrante al mundo, es difícil imaginar qué forma tomarán estos debates. Pero lo cierto es que nos llevarán a comprender mejor la misión de los museos en el siglo XXI y a comprender mejor el movimiento de la Nueva Museología, que comenzó hace casi 50 años y que ha terminado por ascender a lo más alto de los distintos subcomités del Consejo Internacional de Museos para cuestionar los dogmas de la museología.

Comité organizador:

Lisa Baillargeon, UQAM
Yves Bergeron, UQAM
Emmanuel Château Dutier, UdeM
Jean-François Gauvin, CÉLAT, Université Laval
Laurent Jérôme, CIERA, UQAM
Nada Guzin-Lukic, UQO
Elisabeth Kaine, UQAC
Jonathan Lainey, Musée McCord
Maryse Paquin, UQTR
Michèle Rivet, ICOM Canada

Referencias

- Ames, M. M. (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes, The Anthropology of Museums*. Vancouver: UBC Press.
- Bouchard, G. (2014). *Raison et déraison du mythe. Au cœur des imaginaires collectifs*. Montréal: Boréal.

Brulon Soares B. & Leshchenko A. (2018). Museology in Colonial Context: A call for Decolonisation of Museum Theory. *Icofom Study Series*, 46, 61–79.

Katzew, I. (Ed.). (2012). *Contested Visions in the Spanish Colonial World*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; New Haven: Yale University Press.

Clavir, M. (2002). *Preserving What is Valued: Museums, Conservation, and First Nations*. Vancouver: UBC Press.

Clifford, J. (2013). *Returns, Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Commission de vérité et réconciliation du Canada (2015) *Honorer la vérité, réconcilier pour l'avenir. Sommaire du rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada*, 584 p. http://www.trc.ca/assets/pdf/French_Exec_Summary_web_revised.pdf

Duncan, J. C. (1971). The Museum, a Temple or the Forum. California Academy of Sciences. *Curator*, 14(1), 11-24. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1971.tb00416.x>

Eidelman, J. (Dir.). (2017). *Inventer des musées pour demain, Rapport de la Mission Musées XXI^e siècle*. Paris: La documentation française.

Fourcade, M.-B. (Ed.). (2008) *Patrimoines des migrations, migrations des patrimoines*. Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval.

Godelier, M. (2013). *Lévi-Strauss*. Paris: Seuil.

Janes, R. J. (2009). *Museums in a Troubled World: Renewal, Irrelevance or Collapse?* London: Routledge.

KAINE, E. (2016). *Voix, visages, paysages. Les Premiers Peuples et le XXI^e siècle*. Québec: Presses de l'Université Laval.

Lévi-Strauss, C. (2001). *Race et histoire*. Paris: Albin Michel et UNESCO.

Mairesse, F. (Dir.). (2016). *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris: La documentation française.

Mairesse, F. (Dir.). (2015). Nouvelles tendances de la muséologie – New Trends in Museology - Nuevas tendencias de la museología. *ICOFOM Study Series*, 43b. <https://journals.openedition.org/iss/367>

McCarthy, C. (2007). *Exhibiting Maori, A History of Colonial Cultures of Display*.

Morin, E. (2016). *Sur l'esthétique*. Paris: Robert Laffont. Nora, P. (1984, 1986, 1992).

Museum international. The Museum Definition the Backbone of Museums, vol. 71, no 281-282, 2019, ICOM.

Nora, P. (1984, 1986, 1992). *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard. *La République* 1984), t. 2 *La Nation* 1986 *Les France*.

Phillips, R. B. (2011). *Museum Pieces: Toward the Indigenization of Canadian Museums*. London: McGill-Queens University Press.

Price, S. (2007). *Paris primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago: University Press of Chicago.

Ross, K. (2013). Slice of heaven: 20th Century Aotearoa: Biculturalism and Social History at the Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa. *Aboriginal policy studies*, 2(2), 115-127.

Sarr, F., & Savoy, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. Paris: Ministère de la Culture.

Scheiner, T. (2016). Réfléchir sur le champ muséal : significations et impact théorique de la muséologie. In F. Mairesse (Dir.), *Nouvelles tendances de la muséologie* (pp. 41-53). Paris : La documentation française.

Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz, CA: Museum 2.0.

Sleeper-Smith, S. (Ed.). (2009). *Contesting Knowledge, Museums and Indigenous Perspectives*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Turgeon, L. (2003). *Patrimoines métissés: contextes coloniaux et postcoloniaux*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme. Québec: Presses de l'Université Laval.

PAPERS
ARTICLES
ARTIGOS

Experimental Museology, its Principles and Practices: The Creation of the LGBTI+ Memory and Training Center

Silvilene Barros

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro, Brazil

Carolina Paiva Zanesi Gomes

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro, Brazil

Marina da Silva Pinheiro

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro, Brazil

Keywords: Museum – Coloniality – Decolonial turn – LGBT memory

In this short paper, we bring together a description of the experience of Museology students and researchers who are part of the Experimental Museology and Image Group, linked to the postgraduate program in Museology and Heritage of the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO). In partnership with the non-governmental organization *Grupo Arco-Íris de Cidadania LGBTI+* (Rainbow Group of LGBTI+ Citizenship), they created the LGBTI+ Memory and Training Center in Rio de Janeiro. Our analysis will consider the recent history of this community-based organization as well as the concepts that guide the work in progress.

Understanding museums as a “permanent non-profit institution, in the service of society and its development, open to the public, which acquires, preserves, investigates, communicates and exposes the material and immaterial heritage of humanity and its environment for the purpose of education, study and enjoyment” (ICOM 2007), we consider the role of museums and museology to be important in safeguarding the history and memory of all segments of society, particularly those who are continuously made invisible and silenced, such as the various identity groups that form the LGBTI+ segment. Museums may work for the recognition and validation of plural histories and memories, particularly

those connected to trajectories of struggles in contexts of discrimination and violence, affirmation of rights and citizenship.

The work is founded in some guiding questions: Which aspects determine the silencing of certain social groups? How can museums and museology help to safeguard and disseminate heritage rendered invisible? In order to understand the different social factors that determine the invisibility of certain minority groups' stories, we base our reflection on the concepts of coloniality and the "decolonial turn", adding the principles of experimental museology as guidelines for the actions developed.

According to Quijano (2009) coloniality is one of the elements that integrate the pattern of global capitalist power. It is based on the imposition of a racial/ethnic classification of the world's population as the cornerstone of this pattern of power, acting directly on various plans, means and dimensions (material or subjective) of daily existence and societal levels. It is precisely in the fabric of society that power is established as a network of articulated social relations of exploitation/domination/conflicts, with the purpose of exercising control over various means of existence, among which we highlight sex, its products and species reproduction. This power, therefore, produces and reinforces a specific and transversal inequality in relation to the existential dimensions of class, gender and race (Ballestrin, 2013).

It is specifically in the dimensions of being, knowledge and power that coloniality presents itself as the hidden face of modernity. (Ballestrin, 2017)

In this sense, the "decolonial turn" created by Nelson Maldonado-Torres in 2005 represents "the movement of theoretical and practical, political and epistemological resistance to the logic of modernity/coloniality" (Ballestrin, 2013, p.105)¹.

The creation of the Memory Center emerged as a counterpoint to the diagnosis by *Grupo Arco-Íris* (GAI) of the absence of consistent initiatives to safeguard the memory of the LGBTI Movement in Rio de Janeiro and the restricted circulation of information about its history. The GAI was founded on May 21, 1993, in the state capital, and it acts in defense of LGBTI+ rights on several fronts, with a focus on citizenship issues, health, combating violence and improving the quality of life for members of the LGBTI+ community in Rio de Janeiro, Brazil.

The Brazilian gay rights movement began in the 1960s, when there were countless struggles that claimed civil rights in Brazil and abroad. Latin America was going through a period of totalitarian government and Brazil was dealing with a civil-military dictatorship (1964-1985) that implemented censorship in several areas. It is in this scenario that the Brazilian homosexual rights movement was born. Until then, the LGBT groups gathered their members in sporadic actions,

1. Ballestrin (2013) analyzes the production of the research program Modernity/Coloniality (created in 1998) and references Maldonado-Torres as creator of the concept.

for the purpose of discussing their specific situations living in a homophobic social system, but without organizing themselves politically.

Gay activists in the 1970s realized that they could be allies with the emerging feminist movement against sexism rooted in patriarchy. Feminism dates its emergence in the country to 1978, a time when the dictatorship was weakened and countless social movements were getting stronger, which brought out the debate in society about the rigidity of gender roles and traditional sexual conventions.

From this panorama, publications and new organized groups that promote the strengthening of the gay rights movement were created, such as the *Jornal Lampião da Esquina* (1978), a newspaper created by intellectuals, artists and activists for the homosexual public, and the *SOMOS* homosexual affirmation group based in São Paulo and, later, Rio de Janeiro, propelling the movement into the political and intellectual sphere. Other groups appear in sequence, increasing the visibility of this segment of society, seeking to influence political and social levels to achieve improvements in their living conditions and guarantees of rights.

However, with the emergence and growth of the HIV epidemic in the country beginning in 1982, and with the attribution of the disease to wealthy gays traveling to the United States and Europe, homosexual groups suffered a tremendous impact. The HIV/AIDS pandemic was marked, at the beginning, by misinformation, generating more violence and discrimination against homosexuals, resulting in a wave of homophobia by part of the society, stimulated by the sensationalist press that called HIV/AIDS the “gay plague”.

In this context, the movement resurfaced and strengthened itself for the purpose of caring for peers by alerting the community about the disease and disseminating ideas of prevention in partnership with organizations focused on combating HIV. Support groups were created to fight against AIDS, since countless homosexuals died due to the spread of the disease. In this context, the GAI was born under the name *Grupo Arco-Íris de Conscientização Homossexual* (Rainbow Group of Homosexual Awareness), aiming to work on self-esteem, combating violence and acting in the prevention of HIV/AIDS.

The relevance of the trajectory and work developed by GAI can be recognized in its direct relationship with the history of the Brazilian LGBTI+ movement, with repercussions at the international level. GAI is the founder of the Brazilian Association of Gays, Lesbians, Bisexuals, Transvestites, Transsexuals and Intersex (ABGLT) and the International Association of Gays and Lesbians in Latin America and the Caribbean (ILGALAC), having formed a partnership with the National Alliance LGBTI+. In addition, it is affiliated with the International Lesbian and Gay Association (ILGA). The group was also part of the founding of the Gay Latin Network (a network of gay Latin men, activists for the rights of LGBT people committed to the global response to HIV), and currently occupies a seat on the executive board of this council. Currently, GAI conducts projects such as *Casa Arco-Íris de Cidadania LGBTI+* (Rainbow House of LGBTI+ Citizenship), offering legal, psychological and social care for LGBTI+ victims of

violence, and the *Escola de Divines* (Divines School), aimed at training transvestite and transsexual professionals in the fashion area.

Due to this trajectory of struggles, the initial desire of GAI members was to create a center for memory, documentation and training on the LGBTI+ Movement in Rio de Janeiro, aiming to conduct future research and consultation with various audiences. Thus was born the idea of the *Centro de Memória e Formação Arco-Íris de Cidadania LGBTI+* (Rainbow Memory and Training Center for LGBTI+ Citizenship) in Rio de Janeiro, a space for systematization, analysis and dissemination of the group's documentary collection and memory record of LGBTI+ activism.

At the beginning of 2019, as a first stage, a team of seven museology interns and researchers, a volunteer student of library science and a museologist, sought theoretical and methodological bases to understand how to deal with LGBTI+ archives and their particularities. The objects in the collection reveal the power struggles within activism and expose memories that exist in both the public and private spheres. We use the principles of Experimental Museology, a current that emerged in the 1970s and 1980s, and which served as a methodological foundation, emphasizing the social side of the field. It is possible to identify other movements for the decolonization of museology and museums, such as the New Museology, which developed in the 1980s.

The team was divided into working groups with different functions, among which were the preparation of budgets for the materials needed to create the Center, spatial organization of the place where the collection was kept and mapping of the collection through interviews with activists.

The methodology of oral history interviews conducted with GAI collaborators was one of the main instruments that allowed for the recognition of the collection and its contexts in the institutional memory of GAI and the LGBTI+ movement. Activists were also asked how they would like the movement's memory to be portrayed in a museum, which was important in identifying the most appropriate approach for the future of the Memory Center.

In the next stage, actions were directed to the inventory of the collection, seeking to have more insight into the available documents. A process to identify and sanitize the collection and relocate it to more suitable packaging was also started. The information on the performed processes and the inventory records of the objects are now stored in digital media and are divided by type. Currently, 10,073 items have been inventoried and can be consulted.

The team is now preparing the draft of the museological plan of the Memory and Formation Center, which will be discussed and written with the community, based on the controlled vocabulary study and testing of catalogs, in order to meet the specificities of the collection.

From this experience we can see that the recovery and organization of LGBTI+ movement testimonies in Rio, in addition to bringing the LGBTI+ community

closer to its history, has the potential to support the struggle for human rights. In addition, safeguarding the collection gathered by the GAI for 27 years of existence and (re)existence will help in understanding the actors of the community and their empowerment, since understanding the history of the group to which they belong impacts an effective search for rights as well as a liberation from the oppression felt in their bodies, throughout life, from LGBTIphobia.

References

- Andreoni, R. (2011). Museu, Comunicação e Poder. *Intratextos*, 3(1), pp.5.
- Ballestrini, L. (maio-agosto, 2013). América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciências Políticas*, (11), (pp 89-117) pp. 100.
- Ballestrini, L. (2017). Modernidade/Colonialidade sem “Imperialidade”? O elo perdido do giro decolonial. *DADOS - Revista de Ciências Sociais*, 60(2), (pp. 505 – 540). pp 510.
- Green, J. (1999). *Além do Carnaval: A homossexualidade Masculina do Brasil no século XX*. São Paulo, Brazil: Editora UNESP
- Green, J. (2015). Mais Amor e Mais Tesão: A construção de um movimento brasileiro de Gays, Lésbicas e Travestis. *Caderno Pagu*, 15, (pp. 271- 296) pp.284-286.
- Quijano, A. (2009). Colonialidade do Poder e Classificação Social. in S.B. Souza, & M.M Paula (Orgs), *Epistemologias do Sul: Edições Almedina, CES*. (pp.73-117). Coimbra, Portugal.

Que signifie « décoloniser » les musées ?

Marion Bertin, PhD

École du Louvre & Université de La Rochelle – France

Depuis quelques années, décoloniser les savoirs et les modes de diffusion des connaissances fait partie d'enjeux auxquels sont confrontés les musées. La nécessité de créer des pratiques professionnelles basées sur une éthique relationnelle est formulée de plus longue date (Marstine, 2006 ; Marstine, 2011 ; Peers & Brown, 2013) et tend à devenir essentielle (MDPP, 2018), en témoigne la proposition de définition du musée soumise au vote de l'ICOM en 2019 où l'inclusion tient une place de choix. Le terme « décoloniser » est sur toutes les lèvres, parfois chargé de critiques et d'appels à l'action, dont le collectif *DecolonizeThisPlace* est emblématique, tandis que les directeurs de musées multiplient leurs vœux de développer des institutions décolonisées et post-coloniales (Rachet, 2019 ; Viso, 2018 ; Zimmermann, 2019). Assez peu défini, ce concept peut s'entendre « comme un processus de reconnaissance des contingences historiques et coloniales par lesquelles les collections furent acquises ; en révélant l'idéologie eurocentrique et les inclinations des musées occidentaux dans leurs concept, discours et pratiques ; en reconnaissant et en incluant diverses voix et différentes perspectives et en transformant le musée par le biais d'une analyse critique et prolongée et des actions concrètes¹ » (Kreps, 2011 : p. 72). Quelles sont ces actions concrètes ? De quelles manières les musées peuvent-ils se réformer ? Ce court article dresse un panorama non exhaustif de pistes avancées par certains musées.

Proposer une lecture critique des collections

« D'aucuns ne pourront décoloniser sans comprendre en premier lieu les principes fondamentaux du colonialisme et son rôle dans la création d'institutions muséales, telles que nous les connaissons aujourd'hui.² » (Okello Abungu, 2019 ; p. 69).

1. « [...] as a process of acknowledging the historical, colonial contingencies under which collection were acquired; revealing Eurocentric ideology and biases in the Western museum concept, discourse and practice; acknowledging and including diverse voices and multiple perspectives; and transforming museum through sustained critical analysis and concrete actions. » [traduction personnelle].

2. « One can, however, not decolonise without first understanding the underlying principle of colonialism and its role in the creation of the museum institutions, as we know it today. » [traduction personnelle]

L'héritage colonial, notion également floue et propre à chaque pays et à chaque musée, doit être abordé dans toute sa complexité. Les collections sont la trace la plus tangible du rôle du musée dans le système colonial. À la faveur de recherches approfondies en archives, plusieurs expositions temporaires ou permanentes proposent une lecture critique des collections issues de contextes coloniaux, en visant à une meilleure conscience historique du processus de leurs collectes et modes d'acquisition. Entre 2016 et 2018, le *Museum für Völkerkunde* de Dresde (Allemagne) présente *Stories of People, Things and Places* au sein du *Japanisches Palais* en questionnant les origines et les modalités d'acquisition des objets. En Suisse en 2019, deux expositions interrogent la formation des collections : *La quête du savoir rencontre la soif de collectionner*, au *Museum der Kulturen* de Bâle, explore les pratiques ethnologiques et le rapport entretenu par les ethnologues avec les objets collectés, tandis que *La question de la provenance*, au *Museum Rietberg* de Zürich, propose au sein du parcours permanent une typologie d'acquisitions entreprises ou non dans un contexte litigieux et renseignées par des documents d'archives. Le parcours permanent inclut ces questions, au *Weltmuseum* de Vienne (Autriche), où une section intitulée « *Im Schatten des Kolonialismus* » (« Dans l'ombre du colonialisme ») met en regard des objets des collections viennoises et l'histoire coloniale autrichienne et européenne, et au *Tropenmuseum* d'Amsterdam (Pays-Bas) où l'histoire des collections est reliée à celle de l'expansion coloniale. De tels projets facilitent l'accès aux informations entourant les collections, en parallèle de la création de bases de données en ligne, dans un souci de transparence alors que se multiplient les demandes de retours de biens culturels extra-occidentaux à leurs territoires d'origine, point important de frictions.

Les collections extra-occidentales ne sont pas les seules concernées : l'exposition *Imaginaires et représentations de l'Orient. Questions de regard(s)*, présentée en 2018 au musée Delacroix à Paris (France) sous le commissariat de la Fondation Lilian Thuram, offre un aperçu critique des œuvres de l'artiste romantique et de son époque ; *Le Modèle noir de Géricault à Matisse*, qui se tient au musée d'Orsay à Paris en 2019, interroge les problématiques raciales et sociales par le regard des artistes.

Revoir la muséographie

En plus du discours porté sur les objets, la muséographie des expositions est révisée afin de rompre avec l'image de sociétés figées et atemporelles autrefois prévalante. Le musée d'ethnographie de Neuchâtel (Suisse) est particulièrement engagé en ce sens depuis les années 1980 et conduit diverses expositions-manifestes apportant une perspective historique. L'histoire des contacts et des rencontres est exposée au *Weltmuseum* de Vienne, dans la salle « *Welt in Bewegung* » (« Le monde en mouvement »), ou dans le parcours permanent du *Rautenstrauch-Joest Museum* de Cologne (Allemagne). Certains musées, particulièrement en Europe centrale et du nord, changent de nomination, en affirmant leur rupture avec la perspective ethnologique ancienne. L'appellation « cultures du monde » fait aujourd'hui légion à Francfort (Allemagne)

et Göteborg (Suède), alors que le Horniman Museum présente ses collections ethnographiques dans la « Word Gallery ».

Les artistes contemporains sont souvent sollicités pour des résidences au sein de musées, qui donnent lieu à des productions et à des expositions. Sous la direction de Clémentine Deliss entre 2010 et 2015, le *Weltkulturen Museum* de Francfort propose des résidences d'artistes pour créer un musée « post-ethnologique » en faveur de la « guérison » des collections (Deliss & Mutumba, 2014). Le *Museum of Archeology and Anthropology* de Cambridge (Royaume-Uni), le musée d'art et d'histoire Hèbre-Saint-Clément de Rochefort (France) ou les muséums d'histoire naturelle de Rouen et de La Rochelle (France) proposent des programmes similaires. Les œuvres produites intègrent ensuite les vitrines et dialoguent avec d'autres objets plus anciens. Les acquisitions concernent aussi des objets récents, particulièrement dans les anciens musées coloniaux en Afrique et en Océanie où est moins présent le mythe occidental de l'authenticité et de l'ancienneté, mais aussi en Europe et en Amérique.

Le processus d'historicisation inclut la révision des cartels, points de rencontres entre le discours et la muséographie. Les musées des Pays-Bas entreprennent un important travail de réflexion et d'amendement du vocabulaire employé autour du slogan « Words matter » (Modest & Leijved, 2018), qui concernent autant les institutions conservant des collections extra-occidentales que les collections d'art occidental du *Rijksmuseum* d'Amsterdam. Le changement des cartels et des termes employés complète celui des dispositifs muséographiques ou le remplace quand il n'est pas possible, en témoigne le cas du Pitt-Rivers Museum d'Oxford (Royaume-Uni) (Morais, 2018).

Collaboration et inclusion

Décoloniser ne vise pas seulement à effacer, à retirer, mais l'enjeu est de parvenir à une plus grande inclusion (Ellis, 2019). L'appel à des personnalités extérieures au musée en tant que commissaires d'expositions invité-e-s, en plus des artistes, permet de diversifier les regards et les discours. Le musée du quai Branly – Jacques Chirac les multiplie ; le dispositif Carte Blanche au muséum d'histoire naturelle de La Rochelle permet de « renouer des liens » (Patole-Edoumba, 2018 : p. 159) avec des communautés-source ou leurs diasporas. Les collaborations sont nombreuses dans le cadre d'expositions et peuvent déboucher sur des dialogues plus soutenus et des visites régulières de communautés au musée, ce qui est le cas au *Museum of Archeology and Anthropology* de Cambridge avec les îles du détroit de Torres (Australie), au *Pitt-Rivers Museum* avec des communauté Maasai (Kenya) ou à l'*Auckland War Memorial Museum* (Aotearoa – Nouvelle-Zélande) avec des diasporas polynésiennes. Ces rencontres renforcent les connaissances sur les collections autour de multiples perspectives matérielles et immatérielles, portant sur la valeur des objets pour les communautés et les savoirs secrets ou sensibles. Elles apportent une forme de savoir qui complète celle produite par les institutions.

Toutefois, ces initiatives ne doivent pas supplanter une réforme plus profonde. Les musées géographiquement proches de communautés autochtones, en Aotearoa – Nouvelle-Zélande, en Australie, au Canada, aux États-Unis par exemple, sont attentifs au recrutement de personnalités de diverses ascendances pour la gestion des collections qui leur sont attachés depuis les années 1990. La structure interne et le choix du personnel des institutions nécessitent d'être interrogés afin de viser une plus grande ouverture, particulièrement en Europe. Sans cela, le processus global de décolonisation ne pourra être pleinement atteint.

Références

Comité permanent pour la définition du musée, perspectives et potentiels (MDPP) (2018). Recommandations adoptées par le conseil d'administration. ICOM. Page consultée le 24 mai 2020, à l'adresse : https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/01/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018_FR.pdf.

Deliss, C. & Mutumba, Y. (Dir.) (2014). *Foreign exchange (or the stories you wouldn't tell a stranger)*. Zurich : Diaphanes.

Ellis, N. (2019). Indigenising provenance researches. Colloque *Challenging times: provenance in museums*, Museum der Kulturen, Bâle, organisé par la Pacific Arts Association Europe.

Kreps, C. (2011). Changing the rules of the road. Post-colonial and the new ethics of museum anthropology. In J. Marstine (Dir.), *The Routledge Companion to museum ethics* (pp. 70-84). New York & London : Routledge.

Marstine, J. (Dir.) (2006). *New Museum theory and practice. An introduction*. Victoria : Blackwell publishing.

Marstine, J. (Dir.) (2011). *The Routledge Companion to museum ethics*. New York & London : Routledge.

Modest, W., & Lelijveld, R. (2018). *Words matter. An unfinished guide to word choices in the cultural sector*. Amsterdam : Nationaal Museum van Wereldculturen.

Morais, I. C. (2018). A K-world : visibility of colonial legacies in labelling techniques at the Pitt Rivers museum. Colloque *Reimagining the human : exploring best practice in object-led work with ethnographic collections*, Horniman Museum & Gardens, Londres, organisé avec ICME.

Okello Abungu, G. (2019). Museums: geopolitics, decolonisation, globalisation and migration. *Museum International*, 71, 281-282, 63-71.

Patole-Edoumba, E. (2018). Patrimoine hérité, patrimoine partagé : le Muséum d'Histoire naturelle de La Rochelle sous l'angle du métissage. *Diasporas*, 29, 157-168.

Peers, L., & Brown, A. K. (Dir.) (2003). *Museums and source communities*. London & New York : Routledge.

Rachet, O. (21 novembre 2019). Le plaidoyer de Nanette Snoe pour une décolonisation collaborative des arts. *The Art Newspaper*. Page consultée le 28 mai 2020 à l'adresse : <https://www.artnewspaper.fr/comment/le-plaidoyer-de-nanette-snoep-pour-une-decolonisation-collaborative-des-arts>.

Viso, O. (1er mai 2018). Decolonizing the Art Museum: The Next Wave. *The New York Times*. Page consultée le 28 mai 2020 à l'adresse : https://www.nytimes.com/2018/05/01/opinion/decolonizing-art-museums.html?fbclid=IwAR09yceAlx5_WGiqWC9z-5p9N_PgvtO_q-prPySRw4UvdxSqCP5vRI5qVb4.

Zimmermann, P. (26 novembre 2019). Le Musée d'ethnographie prend un nouveau cap. *La Tribune de Genève*. Page consultée le 24 mai 2020, à l'adresse : <https://www.tdg.ch/culture/musee-ethnographie-prend-nouveau-cap/story/18084535>.

Uno museo Comunitario en el Sur del Brasil – Mixturas, Hibridismos y Participación

Márcia Bertotto

UFRGS – Porto Alegre, Brasil

Vera Rangel

Museóloga y Consultora Independiente – Porto Alegre, Brasil

Brasil es el resultado de una colonización. Colonización que tuvo consecuencias que fueron conformando los contornos o fronteras de la nación y componiendo el proceso cultural del país y de los brasileños con sus variadas identidades desde su descubrimiento. La primera institución de carácter museal brasileña fue el Museo Real, fundado en 1818. Por lo tanto, la introducción de los museos entre nosotros tuvo por base a los museos tradicionales europeos.

En estos momentos se observan pocos movimientos en término de políticas culturales. Es a partir de la realización de la Mesa-Redonda de *Santiago de Chile* qué se empieza a emprender una marcha en el sentido de abrigar nuevos conceptos, que incluyen al museo integral, la comprensión del museo en diálogo con la comunidad y, en una instancia inmediatamente posterior, los nuevos paradigmas de la museología (la Nueva Museología). En Brasil, y particularmente en Rio Grande del Sur, por influencia directa del contexto político, los años 90 fueron de desmantelamiento cultural; semejante a la situación que se vive actualmente en 2020. Muchas instituciones estructuradas del área cultural se vieron aniquiladas o subsumidas en otras, sin continuidad de comportamientos y con pocas perspectivas de mejoras. Imbricada con la creación de un departamento federal dedicado exclusivamente a los museos, cerca del año 2000, la creación de nuevas instituciones ha devenido en un claro fortalecimiento institucional.

Actualmente, las especializaciones en los museos se diseminan y fortalecen cada vez más. Más allá de la categoría de museos de Historia, tenemos los de Arte, de Ciencias, los Tecnológicos, los Institucionales y la categoría que vamos examinar más de cerca: los Ecomuseos y los Museos Comunitarios. Comprendemos que el objetivo de esta tipología tiende a valorar la dignidad humana y la justicia social y se aproxima al concepto de Ecología Humana¹. En una aproximación con lo que Hugues de Varine preconiza

1. La mayor comprensión de los conceptos ecológicos y de la verificación de las alteraciones de

[...] el museo-comunitario, salido de su comunidad y que cubre el conjunto de su territorio, con vocación global o “integral”, proceso vivo que implica a la población y se conforma con un público, que está al mismo tiempo en el centro y en la periferia. La vida de estos museos será corta o larga, algunos ni se llamarán museos, pero todos seguirán los principios de la nueva museología (Santiago, Quebec, Caracas, etc.) en su espíritu o en sus escritos (teoría). (Chagas, 1996, p.11)

De Varine y Filipe (2015), refuerzan la idea del concepto de ecomuseo al estar ligado a los movimientos innovadores de los últimos 40 años del siglo XX, especialmente el de la Nueva Museología. Pero todavía afirman las fragilidades del ecomuseo, en cuanto a su administración, organización y financiamiento

Podemos entonces cuestionar la validez del término “ecomuseo”, que abarca tantas y tan diversas realidades, pero no confirma automáticamente la presencia y la interacción de los tres términos que, por principio, caracterizan este tipo de realidad: territorio, patrimonio y comunidad (De Varine & Filipe, 2015, p.48)

Ambos autores señalan una serie de riesgos relativos a la: colección, economía, política, modelos y tendencias, incluyendo los desafíos de los ecomuseos en actualidad.

Las actuales formas de museología, en la práctica cotidiana, manifiestan notorias debilidades. La teoría se ha evaluado, pero las prácticas no están alineadas, *pari-passu* con ellas. La Sociomuseología, la Ecomuseología, con sus aplicaciones y especificidades: museo comunitario, museo de ecología, museo local, son fácilmente establecidos y se hace más difícil lograr los objetivos, que poco a poco van siendo postergados y, después, olvidados. Volver al paradigma anterior de museo tradicional clásico, del museo que realizaba exposiciones por la exposición misma, ya no es más posible ni suficiente para los tiempos en que vivimos y precisamos avanzar.

Una explicación posible, cuando a través del tiempo y la distancia podemos analizar mejor lo ocurrido, son las facetas del proceso de lo cotidiano de las comunidades, como lo refiere Brulon al tratar al Ecomuseu Le Creusot-Montceau-les-Mines. Explica los paradigmas de sentido como lo hace Thomas Kühn (1998) que busca la primacía por delante del paradigma concurrente.

Ya avanzada la tercera década del siglo XXI existe en el campo de la museología más de un paradigma. No se percibe preeminencia de uno sobre otro, conviven la Museología Tradicional, la Nueva Museología, la Sociomuseología. De la misma manera, los tradicionales Museos de Arte, de Ciencias, de Historia y otros, se han adaptado, por ejemplo, a tecnología actual. ¿La tecnología en general será una

nueva forma de colonialismo? de división social? La gran mayoría de los museos tiene su propio portal, plataforma, página, red social, más o menos completa, dependiendo de las condiciones de cada uno. También de forma regular ofrecen visitas virtuales, agenda de visitas, cursos, y todo el poder de servicios, que viene así estar a disponibilidad de quién tiene acceso vía informática.

Todos nosotros conocemos ecomuseos, museos comunitarios y museos participativos desarrollados a partir de lo alto, basados en programas políticos de desarrollo nacional y/o regional. (Scheiner, 2012, p.260)

El concepto de Ecomuseo viene siendo cada vez más utilizado en Brasil como sinónimo de ecología humana, pero sin ninguna relación con la Museología. Los conceptos de conservación ambiental, por medio de acciones de reglamentación del uso del ambiente natural y de sus especies, con el desarrollo de variadas organizaciones ambientalistas buscan diseminar el conocimiento de las interacciones entre el hombre y la biosfera. Existe una comprensión de las muchas aplicaciones prácticas de la ecología, la biología de la conservación, la gestión de zonas húmedas, la gestión de los recursos naturales (agricultura, silvicultura y pesca), planeamiento de las ciudades y su aplicación en la economía. Fue posible identificar todo esto mediante una ligera búsqueda en internet.

En Francia donde surgió, en época incipiente, el concepto de Ecomuseo, estuvo ligado a las discusiones que se daban en 1971 y había aproximaciones con la Ecología.

Teniendo como cuna la Francia pos-colonial, en su origen el “ecomuseo” representó la utopía de la democratización de la memoria, por medio de un mecanismo museológico inclusivo que tenía por objetivo principal dar la palabra a aquellos que muy raramente compartían la escena de la Historia. Estos museos de vanguardia, en los años 1970 y 1980, sirvieron a aquellas culturas que habían sido consideradas hasta entonces como “culturas de los otros”, culturas silenciadas y que habían quedado al margen de cualquier tipo de musealización. (Brulon, 2015, p.267)

Para de Varine en entrevista concedida a Chagas en 1995

La confusión en torno al significado de la palabra, la moda hizo que centenas de museos locales o industriales fueran creados con este nombre, cuando nada tenían de comunitario, la definición ambigua de G. H. Rivière, la utilización abusiva del museo de la comunidad tomando como modelo a Le Creusot-Montceau (cuando no se trataba sino de un ecomuseo en sus inicios y mucho menos todavía un modelo), todo esto hace que la tentativa de algunos de identificar la nueva museología con esa palabra sea un error. (Chagas, 1996, p.10)

Entonces, de la misma manera que todavía existen ciertas restricciones al uso de forma imprecisa del concepto de Ecomuseo en Brasil, advertimos que en su primera utilización hay una división entre ecomuseo, museo comunitario y el

nuevo paradigma. Lo que nos parece que está asimilado, transcurridos ya cerca de 50 años, es la cuestión de la participación de la comunidad.

Centramos nuestra investigación en la zona de Rio Grande del Sur, donde encontramos al Museo Comunitario Casa Schmitt-Presser, ejemplo peculiar de Museo Comunitario o Ecomuseología en Sur de Brasil. Tiene relación directa con una comunidad originaria de la Colonización Alemana, que historiamos en este artículo.

La Casa Schmitt-Presser, situada en la ciudad de Novo Hamburgo – Rio Grande del Sur/ Brasil fue edificada alrededor de 1880 y fue declarada patrimonio cultural por el Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) en 1985, siendo la primera construcción en *enxaimel* declarada patrimonio cultural en Brasil. El barrio Hamburgo Viejo, más allá de la Casa, tenía una importancia relevante, especialmente en razón de la memoria sobre la colonización germánica.

El Museo Comunitario Casa Schmitt-Presser fue inaugurado en 1992. Manteniendo la tradición inicial de la Casa, el Museo ha conservado en la exposición el espacio comercial en el terreno y la casa de época.

En el Museo se tuvo menor preocupación con los interiores que con su entorno. Los involucrados trabajaron mucho para salvar los alrededores, pero internamente para la continuidad del museo se hubiera necesitado más trabajo.

Algunas de las causas cuya consecuencia principal fue la “hibernación” del museo, fueron en su mayoría estudiadas por Hugues de Varine están presentes en la comunidad de Hamburgo Viejo. En primer lugar, y fundamentalmente, el trinomio: comunidad, territorio y patrimonio son parte del Museo Comunitario Casa Schmitt-Presser. En segundo término, las tipologías ecomuseología/museología comunitaria están acá en complementariedad. Por otra parte la distancia generacional con la historia de la emigración de abuelos, padres, tíos, sensibiliza menos a las actuales generaciones activas y productivas de la comunidad. Será necesario encantar y comprometer a los más jóvenes para que abracen al museo con intereses comunes a todos, como es por supuesto su propia historia.

Es de Varine quien constata que después de alcanzado el objetivo de la creación e inauguración del museo, se produce una dispersión de los líderes y de la propia comunidad. Un entramado de intereses políticos y también en menor grado, de intereses particulares (*Stakeholders*) y de patrimonialización, como el “Parcão”, el fantasma de la explotación inmobiliaria, están demostrando que la “comunidad no está lista” para dar continuidad al servicio del museo.

Pensamos que el Museo Comunitario Casa Schmitt-Presser puede ser un buen caso de estudio y un aporte para una nueva mirada *decolonial* de la Museología, en la medida que enfrenta las adversidades de su tiempo, aunque necesite todavía un nuevo compromiso de la comunidad, que pueda comprenderse y mirarse a sí misma en este museo.

Las respuestas que la comunidad brinde al museo teniendo en cuenta las cuestiones actuales definirán el futuro del Museo Comunitario Casa Schmitt-Presser. ¿A quién cabe preparar a esta comunidad o volver a movilizarla alrededor de una tarea que la propia comunidad, tal vez, se considere lista?

Referencias

Brulon, B. (2015). A Invenção do Ecomuseu: O Caso do Écomusée Du Creusot Montceau-les-Mines. *Mana – Estudos de Antropologia Social*, 21, 2, 267-295.

Chagas, M. (1996). Respostas de Hugues de Varine às perguntas de Mario Chagas. *Cadernos de Sociomuseologia – Museus e Acção Social*, 5, 5-18.

De Varine, H. & Filipe, G. (2015). Qual o Futuro para os Ecomuseus? En Cândido, M. & Ruoso, C. *Museus e Patrimônio: experiências e devires*. (pp.47-54) Recife, Brasil: Editora Massangana

Kühn, T. (1998). *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.

Scheiner, T. (2012). Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.* 7, 1, 15-30.

AfricaMuseum, Tervuren. Une «réorganisation».

Christine Bluard

*Musée royal de l'Afrique centrale (AfricaMuseum) –
Tervuren, Belgique*

Le Musée royal de l'Afrique centrale est un musée et un institut scientifique fondés par Léopold II (1835-1909). Il est pensé dès le début comme institut de recherches sur l'Afrique centrale et comme instrument de propagande coloniale. Dans les années 1960, après les indépendances du Congo (RDC), du Rwanda et du Burundi, l'institut poursuit activement les recherches en Afrique tandis que le musée peine à se réinventer. Pendant plus de quarante ans, la muséographie restera en l'état. Le musée est alors considéré parmi les derniers exemples de musée colonial: un musée du musée, pétrifié.

Début 2000, un projet de rénovation voit le jour. Il sera officialisé en 2008 et le musée fermera fin 2013 pour une rénovation en profondeur, bâtiment et contenu. Cinq ans après, le 8 décembre 2018, le musée rouvre ses portes.

Le bâtiment ancien a été restauré et concentre les fonctions muséales avec un parcours permanent thématique. L'attention se porte désormais sur la provenance des objets, l'histoire des collections, la recherche scientifique et l'histoire coloniale. L'art contemporain est aussi présent. L'ouverture était attendue, elle a provoqué une grande affluence et des réactions contrastées. A noter que des anciens coloniaux et des activistes des diasporas (deux des publics directement concernés) se sont trouvés les moins satisfaits : une visée trop critique sur le colonialisme pour les uns et pas assez pour les autres.

L'ouverture du musée coïncidait aussi avec la publication du rapport Sarr-Savoy (novembre 2018). Ce rapport va marquer un temps d'arrêt, une rupture dans l'histoire des musées dépositaires de collections coloniales. Le musée de Tervuren en fait partie. La réorganisation d'un musée colonial, c'est donc bien plus qu'un ravalement de façade. L'ouverture du musée était loin de signifier la fin du chantier. C'était au contraire le début d'un chantier plus vaste qui engage de nouvelles façons de travailler avec les communautés sources.

Réorganisation – regard sur les collections et les représentations.

En 2002, lorsque Guido Gryseels devient directeur du musée, le peintre kinoïse, Chéri Samba est en résidence artistique à Bruxelles. Les deux hommes se rencontrent et Chéri Samba revient à la fin de la résidence avec ce tableau pour le

musée. Il n'est pas encore question de rénovation, ni de restitution. Le titre du tableau est *Réorganisation*¹. Au centre du tableau, se trouve *L'Homme Léopard* du sculpteur belge P. Wissaert (1885–1951), devenu icône de la sauvagerie africaine (Tintin, Tarzan, etc) ; au bas de l'escalier, un groupe de Congolais cherchent à faire sortir ce plâtre du musée. L'éléphant, lui, est déjà dehors. Ils disent ne plus souhaiter voir ces représentations dégradantes pour l'Africain. En haut de l'escalier, scientifiques et gardiens du musée s'insurgent : vous n'allez pas nous priver de ce qui a fait la notoriété du musée. A mi-parcours, le directeur croise les bras et dit : vous avez raison, ceci a fait notre histoire mais il faut réorganiser.

Réorganiser ! Ce tableau est visionnaire. Il y décrit la tension à l'œuvre lors de la rénovation. Que montrer et aussi comment le montrer. Qui prend la parole au sein du musée ? Polyphonie ou cacophonie ? Qui tranche ? Où sont les voix africaines (ici, dehors) ? Elles sont multiples, diversifiées. Que veulent-elles ?

Dans un autre tableau intitulé *Hommage aux anciens créateurs*, récemment exposé à Zurich, au musée Rietberg², le même artiste interroge la provenance des objets. Il s'étonne que le conservateur qui a réuni une collection de si beaux objets n'en connaisse pas les auteurs. Il interroge cette fois la provenance, le statut de l'artiste et la reconnaissance des objets comme œuvres d'art. En deux tableaux, Chéri Samba pose les bonnes questions.

Appartenance (*belonging*) – les communautés sources.

Dans un article récent, Wayne Modest rappelle que les musées d'ethnographie et des cultures du monde font face à une double contrainte : objet de critiques en raison de leur passé, de ce qui les a fondés et dans le même temps lieu d'une nécessaire reconnaissance, d'un travail d'appartenance (*belonging work*) auprès des communautés sources³. Ce paradoxe fait du musée un symptôme plutôt qu'un symbole de l'histoire coloniale et indique qu'il porte en lui une part de sa résolution : accès aux archives, transparence, études de provenances, translocation⁴.

À l'idée de décoloniser la muséologie (qui est une idée négative : dé-coloniser), on peut substituer celle d'appartenance et envisager le patrimoine comme relationnel. Que représente ce patrimoine aujourd'hui dans une Europe post coloniale ? Déplacé du Congo vers la Belgique, conservé dans un musée, ce patrimoine est témoin à charge d'une histoire violente et de relations inégalitaires. Muni de ses

1. Chéri Samba, *Réorganisation*. 2002. Acrylique sur toile. Coll. RMCA. Tableau présenté dans les collections permanentes Africamuseum, Tervuren. Ceuppens, B. (2016). (p.166).

2. Chéri Samba, *Hommage aux anciens créateurs*. 1999. Acrylique sur toile. CAAC - The Pigozzi Collection, Genève. Tableau présenté dans l'exposition Congo as Fiction. Musée Rietberg, Zurich. 22 nov 2019 - 15 mars 2020. Oberhofer, M., Guyer, N. (2019).(p.10).

3. Modest, W. (2019).

4. Translocation plutôt que restitution ; mot emprunté à la chimie génétique, désigne un échange entre chromosomes provoqué par cassure et réparation, échange impliquant des mutations. Cette métaphore utilisée par B. Savoy implique pour l'objet sa trajectoire (dans le temps) et l'endroit où il manque. Savoy, B. (2019).

archives, ce patrimoine est aussi objet d'étude et matière de référence pour de nombreux chercheurs, dont les artistes. Pour des Congolais, il est le patrimoine qui manque au pays. Pour des belges d'origine congolaise, il est aussi symbole d'un récit national (colonial et dominant) dont ils sont exclus. Les musées d'ethnographie européens et les anciens musées coloniaux ont mis ces questions au travail depuis deux décennies au moins. Ils ont été bousculés, critiqués, pris à parti, et ils ont aussi pris du temps pour se penser, se réorganiser. Le partage des inventaires, les recherches de provenances, la translocation des objets, la co-crédation d'expositions font désormais partie des nouvelles missions du musée.

Concrètement, les expositions de demain s'envisagent avec un transfert de l'autorité curatoriale vers les parties prenantes, les communautés sources et invitent les publics à une démarche participative.

Car l'ère des restitutions ne doit pas dédouaner les musées de leur mission d'accès et de présentation des collections⁵ : ouverture des réserves, expositions, résidences d'artistes. Autrement dit, le déplacement (physique) des objets peut prendre du temps, c'est un processus. Il y a aussi en parallèle un déplacement des mentalités tant en Europe qu'en Afrique.

Documenter et digitaliser les collections.

Les collections du musée royal de l'Afrique centrale sont publiques. Le musée met en œuvre le personnel et les moyens pour donner accès à ce patrimoine en particulier vers les communautés sources. Aujourd'hui, à côté des scientifiques, d'autres chercheurs comme des artistes, écrivains, journalistes ou personnes concernées ont accès aux collections. Cette politique d'ouverture des réserves se fait sur demande dans le cadre d'un programme d'études et de recherches.

La digitalisation est inscrite dans les priorités du musée depuis 2002. Beaucoup de collections (objets, archives, films, photographies, enregistrements de musique) sont déjà digitalisées et seront prochainement accessibles en ligne.

La priorité est aussi mise sur les inventaires, ce qui amène à clarifier des cartels dans la collection permanente, à préciser la provenance et le mode d'acquisition des objets. Ce qui amène aussi à identifier avec des collègues en Afrique centrale les inventaires qui leur sont prioritaires. Ce travail est en cours avec le projet *Rwanda Archives*, le programme SHARE avec l'Institut des Musées Nationaux du Congo et la tenue d'une résidence de recherche dans les collections pour le Dr Placide Mumbembele de l'Université de Kinshasa (UNIKIN).

5. Deliss, C. (2019).

Résidence d'artistes, de journalistes et programmes d'études et recherches.

Depuis 2009, des résidences d'études et recherches sont organisées au sein des collections du musée. Une bourse de résidence est attribuée chaque année⁶. Les frais du séjour, honoraires et coûts de production sont pris en charge. La durée de la résidence est de 1 à 3 mois (selon le terme des visas) mais peut être plus longue ou se dérouler sur deux années. Le programme s'adresse aux artistes résidant en Afrique et intéressés par les collections. Douze artistes sont déjà venus en résidence, et deux musiciens sont prévus pour l'automne 2020. Les résidences ne concernent pas que les plasticien(ne)s. Musicien(ne), opérateur/trice culturel(le), cinéaste, écrivain(e) sont aussi bienvenu(e)s. Chaque programme se construit avec l'artiste et ne débouche pas toujours sur la production d'une œuvre. La priorité est l'accès aux collections: les connaître, les revisiter, les activer. La résidence tient du *fellowship*. Généralement, rencontres et mises en réseau débouchent sur des collaborations qui dépassent la durée et le programme de la résidence. La plupart des artistes ont ainsi poursuivi leurs recherches, participé à des expositions ou co-écrit des articles suite aux rencontres menées lors des résidences. A côté des résidences d'artiste, un programme de résidences de journaliste africain(e) a été mis en place depuis 2018. En 2020, s'ouvre un programme de scientifique en résidence pour couvrir les recherches sur les inventaires. Un programme d'études et recherches est également ouvert aux chercheurs et artistes qui vivent en Belgique ou en Europe.

Références

Bluard, C. (2016). Résidence d'artistes et art contemporain au MRAC. Dans S. Demart & G. Abrassart (sous la dir.), *Créer en post colonie*. (pp.178-181). Brussels: Africalia & Bozar Books.

Ceuppens, B. (2016). La nécessaire colonisation du Musée royal de l'Afrique centrale par les Belgo-Congolais. *Ibidem*. (pp.166-177).

Deliss, C. (2019, mai 03). Atelier "Everything passes except the past", Goethe Institut Brussels. Page consultée le 31 mai 2020, <https://www.goethe.de/ins/be/en/kul/prj/ave.html>.

Ekte, E., Tsimba, F. & Bluard, C. (2018). Artist residencies. Dans G. Noack & I. de Castro, *Co-creation Labs*. (pp.50-69). Stuttgart: Sandstein Verlag.

Modest, W. (2019). Ethnographic Museums and the Double Bind. Dans W. Modest, N. Thomas, D. Prlic & C. Augustat (Eds.), *Matters of Belonging*. (p.13). Leiden: Sidestone Press.

Oberhofer, M., Guyer, N. (Eds.). (2019). *Congo as Fiction*. Museum Rietberg Zürich: Schiedegger & Spiess.

6. Bluard, C. (2016) – Bluard, C. (2018) - https://www.africamuseum.be/fr/get_involved/artists

Savoy, B. (2019, Mars 22). *A qui rendre*. Page consultée le 15 mai 2020, <https://www.college-de-france.fr/site/benedicte-savoy/course-2019-03-22-11h00.htm>

L'accueil de *Qelemteleq* dans les collections du Musée des beaux-arts du Canada et l'apport autochtone au tournant performatif des musées

Mélanie Boucher, professeure agrégée

Université du Québec en Outaouais – Gatineau, Canada

Chaque soir, après les heures de fermeture, les employés du Musée des beaux-arts du Canada recouvrent d'un drap rouge le socle abritant *Qelemteleq*. Cette figure de pierre sculptée il y a entre 1500 et 5000 ans avant notre ère est présentée au tout début de l'exposition permanente *Art canadien et autochtone : des temps immémoriaux jusqu'en 1967*, dans laquelle ont été redéployées en 2018 les collections historiques d'art canadien et autochtone. Cette figure considérée être un ancêtre respecté des Premières Nations Katzie et Kwantlen de la vallée du Fraser, en Colombie-Britannique, est estimée être animée du vivant et la couverture l'aide ainsi à passer ses nuits (Beavis, 2018). En vue des objets autochtones qui y seraient intégrés, des cérémonies de purification ont également été célébrées dans les salles fraîchement rénovées pour l'exposition (Stauble, 2017), tandis que des cérémonies d'accueil pour les objets cérémoniaux se sont déroulées discrètement ou ont convoqué la collectivité au Musée (Koebel Morse, 2018).

Ces activités tenues par des membres des premières nations et par le musée même, via ses employés, s'inscrivent dans le tournant performatif qu'empruntent de nos jours les musées et qui touchent l'ensemble des activités liées à l'acquisition, à la diffusion et à la médiation. À l'origine, le visiteur était lui-même amené à initier l'acte performatif à sa façon de se reconnaître dans les œuvres, de se mouvoir dans les espaces (Casey, 2003) et de s'exposer aux autres (Bennet, 1995). Aujourd'hui, le musée s'approprierait de plus en plus cette responsabilité performative en initiant diverses situations convoquant l'apport de communautés variées ainsi qu'en ouvrant davantage sa programmation et ses collections aux arts vivants (performance, dance, concerts et autres) tout en amenant aussi le visiteur à performer, en se conformant aux activités qui lui sont proposées. Les volumes des musées spectaculaires dont François Mairesse a relevé le potentiel événementiel (Mairesse, 2003) et dont le Musée des beaux-arts du Canada demeure l'un des premiers exemples (Rybczynski, 1993) sont d'ailleurs plus flexibles et adaptés que ceux des musées traditionnels aux gestes performatifs, dont plusieurs sont de nature événementielle (Aubin & Mínguez, 2019). Tandis que le conservateur d'architecture du MoMA de New-York Pedro Gadanho parle à ce sujet de « *performativ turn* » et de « *return to the user* » en considérant le

rôle social et le design (2007), la chercheuse Margherita Parati interroge l'emploi nouveau et reconsidéré du langage performatif qui est fondé sur l'action et l'expérience physique dans les espaces discursifs et spatiaux (2014).

Le tournant performatif qui s'impose de nos jours dans bon nombre de musées serait conséquent de l'impératif évènementiel auquel ils sont soumis, comme le groupe de recherche et réflexion CIÉCO : collections et impératif évènementiel l'a récemment démontré (Lamoureux, Boucher & Fraser, 2015). La discipline de la performance, qui se développe dans les années 1960-1970, dont il est devenu pressant de préserver les activités et dont les transformations significatives des vingt dernières favorisent la muséalisation serait un deuxième facteur de ce tournant (Bishop, 2012 ; Boucher, 2015 ; Laurenson & Van Saaze, 2014 ; Wood, 2019). Un troisième facteur, sur lequel s'attarde cette communication, est la place nouvellement accordée par les musées aux perspectives des autochtones sur leur culture et ses objets ainsi que sur le traitement de ces derniers. À cet égard, l'idéation, la conception et la réalisation de l'exposition *Art canadien et autochtone : des temps immémoriaux jusqu'en 1967*, qui a suivi les recommandations de deux comités consultatifs autochtones, offre un cas exemplaire des nouveaux usages performatifs impulsés par l'apport de perspectives autochtones (Phillips, 2011).

Ainsi que le souligne l'axe d'analyse du 44^e symposium de l'ICOFOM qui porte sur le patrimoine culturel immatériel et dans lequel s'inscrit cette communication, le projet culturel, social et scientifique des musées qui consiste à témoigner de l'histoire matérielle et immatérielle a longtemps fait l'économie des perspectives autochtones. Le tournant performatif dans lequel s'inscrivent le soin apporté à *Qelemteleq* et la célébration de cérémonies contribue à combler ce manque, en exemplifiant d'importants enjeux entourant l'intégration et l'usage muséal des objets autochtones. Mais le traitement de ces objets en vient aussi à influencer celui des autres objets de collections. Nous commençons à peine, par exemple, à saisir quel peut être l'apport du savoir et des approches générés par la transmission orale et le rôle des aînés sur les pratiques de conservation de la chorégraphie (Lazarus Lane & Wdowin-McGregor, 2016). Ces savoirs et approches peuvent pourtant nous être utiles pour conserver une mémoire corporelle, qui se transmet de danseur à danseur. Ils aident globalement la refonte des pratiques de muséalisation, d'objets qui ne sont pas strictement fondés sur la production matérielle (Johnstone, 2019 ; Wharton, 2005).

Les collections que l'on dit *permanentes* sont toujours aujourd'hui rattachées à l'idée de la constance institutionnelle. Ce sont pourtant ces collections ainsi que les salles consacrées à leur mise en valeur qui semblent actuellement être les plus investies par le tournant performatif. Parce qu'elles sont sous la seule responsabilité des institutions qui les possèdent, ces collections sont plus propices aux essais des nouveaux usages que le sont les prêts réglementés. Les salles leur étant consacrées invitent aussi à être davantage investies par l'insertion de performatif que le sont les salles des expositions temporaires, dont le roulement de contenu est régulier. Toutefois, comme l'est l'apport des perspectives

autochtones, le rôle des collections dans le tournant performatif demeure en bonne partie à entreprendre. Le cas de l'*Art canadien et autochtone : des temps immémoriaux jusqu'en 1967* est donc exemplaire à plus d'un égard. À partir d'une analyse expographique et de l'étude de documents d'archives retraçant les étapes de production de cette exposition, cette communication a pour visée de contribuer à l'inscription de l'apport autochtone à titre de facteur déterminant dans le tournant performatif des musées, et de leurs collections.

Références :

Aubin, C. & Mínguez C. C. (Eds.). (2019). *Bodybuilding: Architecture and Performance*, New York, États-Unis : Performa.

Beavis, L. (2018). Canadian and Indigenous Art: From Time Immemorial to 1967; Canadian and Indigenous Art: 1968 to the Present, *Racar*, 43, 2. Page consultée le 16 mars 2020, <https://www.racar-racar.com/exhibitions--expositions.html>

Bennet, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, theory, politics*, London, UK, & New York, États-Unis : Routledge, 59-88.

Bishop, C. (2012). *Artificial Hell: Participatory Art and the Politic of Spectatorship*, New York, États-Unis : CUNY Academic Works.

Boucher, M. (2016). L'exposition de la performance, entre reenactment et tableau vivant : les cas de Marina Abramović ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus, *Muséologie*, 8, 1, 73-89.

Gadanhó, P. (2007, février). Shrapnel Contemporary. *Pedro Gadanhó's Blog* [Blog Post]. Page consultée le 22 février 2019, shrapnelcontemporary.woodpress.com/

Casey, V. (2003). *The Museum Effect: Gazing from Object to Performance in the Contemporary Cultural-History Museum*, Page consultée le 31 juillet 2018, valcasey.com/thesis

Johnstone, L. (2019). La particularité du tableau vivant dans les situations construites de Tino Sehgal, Boucher, M., & Contogouris, E. (Eds.). *RACAR, Stay Still* : histoire, actualité et pratique du tableau vivant, 44, 2, 165-168.

Koebel Morse, J. (2018, 21 juin). Des aînés, des membres de la communauté et des experts autochtones guident le musée, *Magazine du Musée des beaux-arts du Canada*. Page consultée le 24 février 2020, <https://www.beaux-arts.ca/magazine/votre-collection/mbac/des-aines-des-membres-de-la-communaute-et-des-experts-autochtones#>

Lamoureux, J., Boucher, M., & Fraser, M. (2015). Présentation du projet. Groupe de recherche et réflexion CIÉCO : Collections et impératif évènementiel/The Convulsive Collections. Page consultée le 22 février 2020, <http://cieco.umontreal.ca/presentation-du-projet/>

Laurenson, P. & Van Saaze, V. (2014). Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives, Leino, M., MacCulloch, L., & Remes, O. (Eds.). *Performativity in the Gallery: Staging Interactiv Encounters*, London, UK : Peter Lang, 27-41.

Lazarus Lane, R. & Wdowin-McGregor, J. (2016, septembre) This is so Contemporary? Mediums of Exchange and Conversation, *Studies in Conservation*, 61, 2, 104-108.

Mairesse, F. (2003). *Le musée, temple spectaculaire : une histoire du projet muséal*, Lyon, France : Presses universitaires de Lyon.

Parati, M. (2014). Performing in the Museum Space for a Wandering Society, Chambert, I., De Angelis, A., Celeste, I., Mariangela, O., & Quadraro, M. (Eds.). *The Postcolonial Museum: The Arts of Memory and the Pressures of History*, London, UK, & New York, États-Unis : Routledge.

Phillips, R. (2011). *Museum Pieces: Toward the Indigenization of Canadian Museums*, Montréal, Canada : McGill-Queens Press.

Rybczynski, W. (1993). *Un lieu pour l'art : l'architecture du Musée des beaux-arts du Canada*, Ottawa, Canada : Musée des beaux-arts du Canada.

Stauble, K. (2017, 14 juin). Dix choses à savoir sur les nouvelles salles d'art canadien et autochtone, *Magazine du Musée des beaux-arts du Canada*. Page consultée le 24 février 2020, <https://www.beaux-arts.ca/magazine/expositions/mbac/dix-choses-a-savoir-sur-les-nouvelles-salles-dart-canadien-et-autochtone#>

Wharton, G. (2005). *The Challenges of Conserving Contemporary Art*, New York, États-Unis : Research scholar, conservation centre of The Institute of Fine Arts and Museum Studies.

Wood, C. (2019). *Performance in Contemporary Art*, London, UK : Tate.

L'exposition *Le modèle noir* : de Géricault à Matisse au Musée d'Orsay, un exercice de décolonisation dans un musée de beaux-arts ?

Vicky Buring

École du Louvre – Paris, France

Préambule

Etudiante en deuxième année de master à l'École du Louvre, je suis en train de mener cette recherche sur l'exposition *Le modèle noir : de Géricault à Matisse*. Après avoir menée une première recherche sur la formation de Najia Mehadji, une artiste franco-marocaine, à Paris dans les années 1970, je m'intéresse à présent à l'impact des études post-coloniales dans les institutions françaises. Disposant également d'une formation en ethnologie, j'ai travaillé sur les réparations patrimoniales notamment en lien avec l'histoire de l'esclavage. Dans le cadre d'un séminaire de muséologie à l'Université de Montréal, la mise en commun de nos travaux de recherche appliquée et le contexte des musées québécois m'a permis d'avoir une autre vue sur ces questions (en lien notamment avec les populations autochtones). La gestion de cette question dans les musées québécois m'a mise sur la piste d'une étude des musées français et de leur gestion de leur passé colonial. Cette exposition ayant beaucoup fait parler d'elle, autant comme initiative exemplaire que comme essai insuffisant, j'ai décidé d'en faire mon sujet d'étude.

Introduction

L'exposition *Le modèle noir : de Géricault à Matisse*, présentée au Musée d'Orsay du 26 mars au 21 juillet 2019 est une exposition en trois étapes. La première est la mise en exposition de la thèse de la chercheuse américaine Denise Murrell¹ à la Wallach Art Gallery, *Posing Modernity : from Manet to Matisse to Today*, du 24 octobre 2018 au 10 février 2019. Sa recherche portait sur Laure, modèle noire de Manet qui pose notamment pour l'*Olympia*², délaissée des descriptions et analyses traditionnelles du tableau. Retrouvant sa trace et son importance dans l'œuvre de Manet (elle pose à plusieurs reprises pour lui), elle étend son étude à

1. Murrell, Denise M. « Seeing Laure: Race and Modernity from Manet's Olympia to Matisse, Bearden and Beyond ». Columbia University, 2014. <https://doi.org/10.7916/D8MK69VP>.

2. Edouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, Musée d'Orsay.

plusieurs personnes noires ayant travaillé auprès des peintres à Paris, entre la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème}. L'exposition part de Manet, s'étend jusqu'à la période contemporaine, et se concentre principalement sur les femmes noires (modèles mais aussi peintres). La deuxième étape, celle qui constitue l'objet principal de notre étude, est celle du Musée d'Orsay, sur laquelle nous reviendrons plus en détail par la suite. La chronologie est élargie en lien avec les collections du musée et l'exposition se veut plus historique et universelle. La dernière étape est celle du Mémorial ACTe à Pointe-à-Pitre, mémorial pour la mémoire de l'esclavage. Cette étape comporte moins de pièce et se présente plus comme une galerie de portraits, portant ainsi sur la revisibilisation d'individus effacés de l'histoire. La différence de fonction des trois lieux de l'exposition est intéressante : une galerie universitaire d'art contemporain, un musée national des beaux-arts et un mémorial. A chaque étape, le transfert de l'exposition est aussi l'objet d'un transfert de sens du propos, en lien avec le public visé.

Notre étude porte principalement sur l'étape parisienne de l'exposition. Celle-ci a été présentée comme une initiative sans précédent en France, dans un musée de beaux-arts. Cela sous-entend évidemment que les modèles noirs dans la peinture est un sujet politique. Sujet politique parce que très rarement abordé, et parce que révélateur d'une forme de domination encore en cours. La façon dont est présentée l'exposition, dans le catalogue par ses créateurs, mais aussi dans la presse, nous révèle en négatif les attentes autour de ce sujet. Elle rentre ainsi dans la catégorie des sujets « sensibles », qui sont attendus du public pour répondre à un manque, un silence de la part de l'institution sur des questions abordées depuis longtemps par la recherche et les associations. Nous allons tenter de comprendre comment s'est organisé le travail autour de cette exposition afin de révéler l'engagement ou non du musée vers la décolonisation. Il s'agit de faire l'essai d'une méthode, l'analyse structurale d'un projet d'exposition sur un cas d'étude³, qui pourrait se décliner à plusieurs sujets et qui pourrait éventuellement révéler à une plus large échelle les moyens dont disposent les musées de beaux-arts ou dits d'art classique pour s'engager dans cette voie, ainsi que leur volonté ou réticence. L'étude portera donc sur les outils et les acteurs de cette exposition, leurs fonctions et leurs relations, dans le but de mettre en lumière leur efficacité dans l'optique d'une décolonisation de l'institution. Il faut toutefois rappeler qu'il ne s'agit pas d'un objectif formulé clairement par le musée, qui ne parle pas de décolonisation. Ce terme est en effet difficile à utiliser dans la plupart des institutions car il signifie reconnaître que l'on conserve toujours des biais hérités de la colonisation et que, dans le cadre des musées, nos imaginaires en sont toujours marqués. Il s'agit donc de voir de quelle façon cette exposition a permis ou non de déconstruire les imaginaires coloniaux des spectateurs mais aussi au sein de l'institution même.

3. Cette méthode pourrait, selon son succès, être appliquée à d'autres expositions.

Revoir sa pratique

Cette exposition est d'abord, pour ses commissaires et le musée qui l'accueille, une façon de revoir sa pratique⁴. Le commissariat était constitué de Denise Murrell, faisant le lien entre la première et la deuxième étape, et de conservateurs spécialisés dans le XIX^e et le XX^e siècle, mais qui n'avaient jamais vraiment travaillé sur la représentation des Noirs dans la peinture. En se penchant sur ce sujet, ils ont dû reconsidérer leur façon habituelle de penser, et de présenter les œuvres. Un vrai travail d'interrogation sur sa pratique a été fait, et cela a par exemple abouti dans le fait de renommer certaines œuvres. Cela a déjà été fait à plus grande échelle par le Rijksmuseum par exemple⁵. Il existe un débat important autour de cette question : peut-on ou non modifier le titre d'une œuvre pour en faire disparaître des mots offensants ? Ici, il a été choisi de conserver le titre original entre crochets, pour conserver une trace historique de la domination, et de mettre le nouveau titre à côté. On a ainsi remplacé *Portrait d'un nègre* par *Portrait de Joseph* lorsque le travail de recherche avait permis d'identifier le modèle et de retrouver le nom sous lequel il jouissait alors d'une certaine notoriété dans le milieu artistique parisien du XIX^e siècle. On peut se poser la question de la pérennité de cette initiative : les titres modifiés le restent-ils après l'exposition, et le musée va-t-il renommer selon le même modèle toutes les œuvres de ses collections (notamment les œuvres des Orientalistes) ?

L'importance du conseil scientifique

Le commissariat a été appuyé par un conseil scientifique. Ce point est très important, car comme dans beaucoup d'expositions, l'appel à une expertise extérieure permet de produire un propos plus rigoureux scientifiquement sur les œuvres et leur contexte. Ici, il était constitué d'Anne Lafont (historienne de l'art spécialiste de la représentation des Noirs dans la peinture des Lumières), de Pap Ndiaye (historien ayant travaillé sur la condition des personnes noires en France), David Bindman (historien de l'art ayant produit une somme importante sur l'image des Noirs dans l'art), et Anne Higonnet (une historienne de l'art ayant travaillé sur les femmes artistes). Les membres du conseil scientifique ne partageaient pas toujours l'opinion des commissaires, et le catalogue de l'exposition a été le lieu permettant à plusieurs voix de s'exprimer, parfois en contradiction les unes avec les autres. L'importance de l'apport universitaire dans un projet d'exposition semble ici primordiale car il permet d'ouvrir le regard des conservateurs à des enjeux différents de ceux couverts a priori par leur collection (contrairement à d'autres pays, le métier de conservateur en France ne nécessite pas forcément d'avoir fait une thèse). Ici, il permet de s'interroger sur le lien véritable entre musée et université, surtout du point de vue des études postcoloniales. Il semblerait que l'institution, surtout dans le champ du temporaire, laisse la place aux avancées de la recherche et tente de les intégrer à son discours sur ses col-

4. Cécile Debray, entretien du 24/03/2020.

5. <https://www.rijksmuseum.nl/en/research/terminology>, consulté le 27/03/2020.

lections. La collaboration entre chercheurs et conservateurs est courante dans les musées d'ethnographie (Musée de l'Homme à Paris, Musée d'ethnographie à Neufchâtel), mais l'expérience de ce travail commun dans un musée de beaux-arts est une piste intéressante.

Médiation et programmation culturelle

La médiation et la programmation culturelle sont une part importante de l'exposition. L'objectif de l'équipe de médiation était de garantir l'accessibilité de l'exposition et de son propos jugé fondamental, sur l'histoire de l'esclavage. Un grand séminaire de l'Éducation nationale a été organisé et plusieurs professeurs ont participé à une formation au sein du musée sur ces enjeux, permettant d'inscrire la visite des publics scolaires dans un temps plus long, et de la préparer en amont pour leur donner toutes les clés de compréhension nécessaires. L'audioguide a été réalisé en collaboration avec Lilian Thuram, président de la fondation Lilian Thuram - Éducation contre le racisme et le rappeur Abd el Malik. La programmation culturelle du musée sur le temps de l'exposition était riche et variée, en lien avec des événements plus larges comme la nuit européenne des musées ou les Journées européennes du patrimoine. Des spectacles d'art vivant, des projections cinématographiques, des lectures ont également été prévues. Cette programmation était légèrement plus complète que pour d'autres expositions du musée, montrant que le musée a souhaité concentrer toutes ses forces sur ce projet. Enfin, un colloque « Patrimoines déchaînés » s'est tenu durant l'été 2019 au musée pour signer la création de la Fondation pour la Mémoire de l'esclavage. Ce colloque n'avait pas de lien direct avec l'exposition mais le musée l'a accueilli en raison du lien évident entre ce projet et l'exposition.

Conclusion

Le travail autour de cette exposition a donc sollicité une polyphonie d'acteurs, venant de contextes différents et faisant donc entendre des voix divergentes. L'ouverture à des discours alternatifs sur les œuvres et leur contexte semble être une voie possible vers la décolonisation. En effet, le renversement du regard, et sa confrontation avec un autre regard peut donner lieu à des redécouvertes. Le lien entre le milieu universitaire et le musée de beaux-arts, sur des questions de société est une piste intéressante pour s'avancer vers la sortie de schémas et d'imaginaires marqués par la colonisation. L'évaluation de l'exposition est une étape à ne pas négliger, car elle permet d'identifier les impacts réels de ces diverses initiatives.

Références

Bindman, David. (2017). *The image of the Black in African and Asian Art*. Londres, Angleterre : The Belknap Press.

Lafont, Anne. (2019). *L'art et la race: l'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*. Dijon, France: les Presses du réel.

Lazarus, Neil. (2006). *Penser le postcolonial: une introduction critique*. Paris, France: Éditions Amsterdam.

Musée d'Orsay. (2019). *Le modèle noir: de Géricault à Matisse*. Dijon, France: Édition Faton.

Murrell, Denise M. (2014). *Seeing Laure: Race and Modernity from Manet's Olympia to Matisse, Bearden and Beyond*. New York : Columbia University.

Ndiaye, Pap, & Ndiaye, Marie. (2009). *La condition noire: essai sur une minorité française*. Paris, France: Gallimard.

Negotiating the Decolonisation of National Museums in Zimbabwe

Simbarashe Shadreck Chitima

Midlands State University-Gweru, Zimbabwe

Abstract

This study examines the success of decolonisation efforts employed by national museums. The study employed qualitative research with a research population of 740 participants drawn from museum personnel and local communities including members from the black, coloured and white community. It is revealed that decolonisation efforts such as renaming museums and refocusing displays is mock and inadequate. It is concluded that there is a need for political will to decolonise the mental frameworks, exhibitions and narratives, interpretations, educational philosophies and methods of content delivery.

Introduction

Museums in Zimbabwe are a colonial inheritance. Currently, 40 years after independence, museums are viewed by Zimbabweans as still subscribing to Occidentalism. This study examined the success of decoloniality efforts expended by national museums in Zimbabwe. The major research questions probed by the study are: Which decoloniality efforts have been initiated by museums? What do museum stakeholders think constitute a decolonised museum? The aim of the study is to provide a decoloniality framework for museums.

Methodology

The study employed qualitative research and phenomenology research design. The research population totalled 740 participants drawn from museum personnel, university lecturers, school teachers and members of the public, some of whom represented distinct local communities and the white as well as coloured communities in Zimbabwe. Research instruments used include interviews, observations and focus group discussions. The study was undertaken from 2016 to 2019 at five national museums in Zimbabwe.

Results

There are few efforts being employed in the decolonisation of museums and some of the initiatives include renaming museums, refocusing displays, improving accessibility and working with local communities. National museums

were renamed in 1982 where the Rhodesian Museum became the Natural History museum, the Queen Victoria the Zimbabwe Museum of Human Sciences (ZMHS), the Umtali Museum the National Museum of Transport and Antiquities (NMTA), the Midlands Museum the Zimbabwe Military Museum (ZMM) and the Great Zimbabwe monument was declared a world heritage site in 1986. Secondly, the ZMM has refocused some displays in the Zimbabwe Military History and the Zimbabwe Republic Police galleries. The NMTA has changed the Beit exhibition and added a display case in the Boulton exhibition to depict the second liberation struggle. The ZMHS has refocused the Stone Age and Iron Age exhibitions, made additional displays of the Shona Village and material culture as well as the rock art in Zimbabwe. The NHM has renamed and refocused the Hall of Chiefs, included a live snake exhibition and added a mine shaft model in the geology gallery. The NHM has also included a coelacanth rare fish display, added in the mammalogy gallery a display case of hippos in the wetland and wildlife within the wet as well as dry seasons. The site museum at the GZWHM contain exhibitions created from the late 1980s to 2000.

The government has also given equal employment opportunities to all Zimbabweans which was unheard of during the colonial period. Even access to museums has been widened. Indigenous cultures in Zimbabwe have demanded from the government to repatriate stolen cultural material and so an effort was made for the repatriation of the Mkwati stick and some of Zimbabwe birds. Museums have also engaged local communities in the management of cultural sites through the Adopt 'A' site educational programme. Areas cited by participants to be decolonised include: museum architecture, exhibitions and narratives, mind-set and curatorial democracy, educational philosophy, language and methods of content delivery. It has been revealed that museum architectural design is viewed as a European model. Suggestions are that museum architecture should reflect the designs on Zimbabwe type dry-stone or on Shona or Ndebele villages. Museum exhibitions and narratives are also considered colonial. It was suggested that exhibitions and narratives should be reconstituted since these were done during the colonial period. White community participants expressed that although they pity colonialism, the decolonisation of museum narratives should be balanced so that the white population living in Zimbabwe is not seen as evil which could contribute to segregation and xenophobia. The coloured community indicated that they felt excluded from museums as there were no representations or content that related to them. It was gathered that instead of museums continuing to embrace colonial permanent exhibitions, they could change and talk about topical issues affecting society. For example, it was indicated that in 2020 the world, including Zimbabweans, were battling to contain the Corona Virus (Covid 19). It is also established that the majority of permanent exhibitions in Zimbabwe are choked with scientific language and jargon comprehensible only by a few. It is strongly felt that museums should also make use of indigenous languages in their interpretations.

Discussion

Decolonisation is a process where museums strive to repeal colonial or neo-colonial iconography, names, exhibitions, narratives, interpretations, educational frameworks and methods of content delivery. Decolonisation is to do away with a Western museology that embraces colonial worldviews of being, power and knowledge production (Ndlovu-Gatsheni, 2013; Maldonado-Torres, 2011). Decolonisation of museums is a negotiated process and not an instant one time project. There is need for strategies and principles (policy or action plans) of operations because they help capture the terms and references and operational guidelines of stakeholders to avoid conflicts. Decolonisation of museums is not a one man band undertaking but require all relevant stakeholders in order to avoid the former coloniser being colonised or further seclusion of politically weak smaller groups. Museums may assemble a decolonisation team constituted by local communities, government agents and museum personnel. The third step is to conduct a decolonisation audit which helps identify areas that require to be decolonised. The areas that need to be decolonised differ from one museum to the other. A number of areas have been suggested in the case of Zimbabwe that need to be decolonised such as the iconography, museum architecture, mental framework of staff, exhibitions and narratives, interpretations, educational philosophy and method of content delivery. Although the government in Zimbabwe renamed museums the majority of permanent exhibitions, narratives and interpretations as well as conduct remain colonial. The philosophy grounding museum education service needs to be re-examined in Zimbabwe. Mbembe (2015) points out that there is something wrong if museums continue to provide educational content designed to meet the needs of the colonialist in the post-colonial era. Museums still use English, scientific language and jargon as the dominant mode of communication on captions and guided tours and these need to be decolonised. Chipangura (2014) recommended the use of diverse indigenous languages like Shona, Ndebele, Tonga, Nambya, Chewa, Kalanga, Shangani, Sotho, Venda and Xhosa. It is a known fact that pupils learn effectively through their first languages (Gomba, 2017).

Decolonisation of museums should also touch on the methods of content delivery. Guided tours and study sheets promote the Pedagogy of the Oppressed (Freire, 1970) where the museum visitor is reduced to passive recipient of information, needs to be repealed. They are other active methods of making visitors, including students, take ownership of their museum experience and these are not limited to role playing, games, drama, song and dance, folk lore, music and interactives. Decolonising the museum is not an instant happening. As audiences continue to change, museums will be required to constantly review themselves. New audiences will have new expectations and needs, hence the need for museums to review and conduct decolonisation audits time and again.

Conclusion

Decolonisation of cultural institutions is a negotiated process that requires the participation of all relevant stakeholders the museum serve. National museums in Zimbabwe still live in a colonial shell and exhibitions embrace the Western Museology. It is concluded that Zimbabwean museums still remain colonial settings that are failing to transform themselves to reflect and serve the current communities. There is need therefore, to involve all Zimbabweans, black, white and coloured, in defining and negotiating histories, narratives and cultural heritage. Decolonisation of museums should touch on the museum architecture, mind-set, exhibitions and narratives, interpretations, educational philosophy, language and methods of content delivery.

References

- Chipangura, N. (2014). *Rethinking the practice of collecting and displaying Ethnographic objects at Mutare Museum*. In Omar, R., Ndhlovu, B., Gibson, L., & Vawda, S. (eds), *Museums and the Idea of Historical progress*, Cape Town, Iziko Museums Publications, pp 189-203.
- Freire, P. (1970). *Pedagogy of the Oppressed*. New York: The Seabury Press.
- Gomba, C. (2017). Post-colonial theory in Zimbabwe's education system: Headmasters' views. *International Journal of Research Studies in Education*, Volume 7 Number 1, pp77-88.
- Maldonado-Torres, N. (2011). Thinking through the decolonial turn: Post-continental interventions in theory, philosophy, and critique—an introduction. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 1(2), 1-28.
- Mbembe, A. (2015). *Decolonizing knowledge and the question of the archive*. Retrieved from <http://wiser.wits.ac.za/system/files/Achille>.
- Ndlovu-Gatsheni, S. J. (2013). "Why Decoloniality in the 21st Century?" *Thinker*, Volume 48, pp 10-15.

La question du retour des objets sénégalais des musées européens : enjeux, stratégies d'intervention, expertises muséologiques et négociations diplomatiques.

Ibrahima Cisse

Doctorant en muséologie, médiation patrimoine au sein de la Chaire sur la gouvernance des musées et le droit de la culture de l'Université du Québec à Montréal, Canada.

Les États coloniaux de pays africains (Portugal, France, Allemagne, Hollande, Angleterre etc), les soldats et missionnaires occidentaux ayant servi en Afrique à l'époque coloniale, les marchands d'art, les collectionneurs, les employés des États coloniaux, médecins, journalistes, biologistes, anthropologues, ethnologues, coopérants des milieux éducatif et universitaire, pour ne citer qu'eux ont été les principaux auteurs du trafic illicite des objets d'art africain. Cette pratique regrettable portant atteinte à l'identité culturelle et à la mémoire collective des peuples d'Afrique a duré pendant toute la colonisation avec comme *modus operandi* : pillages militaires ou razzias des colons, vols, ruses, manipulations des détenteurs de patrimoines culturels africains, ventes illégales d'objets d'art africain et spoliation de ressources naturelles et matérielles des pays colonisés. Les motifs avancés par les États coloniaux pour justifier le pillage des biens culturels africains étaient une prétendue sauvegarde et valorisation des objets d'art africain, une curiosité artistique, une recherche d'exotisme pour décorer leurs domiciles, un moyen d'offrir des cadeaux à la haute bourgeoisie de la métropole, une civilisation des « peuples barbares et païens » qu'il fallait déposséder de ses biens et valeurs culturels inestimables pour pouvoir les convertir à leur nouvelle religion : le christianisme. Le Sénégal à l'instar des autres colonies d'Afrique a subi avec impuissance cet acharnement des Occidentaux à son patrimoine culturel national. Le rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle produit par Monsieur Felwine Sarr (écrivain et universitaire) et Madame Bénédicte Savoy (historienne de l'art) évalue environ à 2200 œuvres (objets d'art, masques) et 3000 iconothèques (films, vidéos, photographies, productions artistiques, intellectuelles et spirituelles) les objets sénégalais dans les musées français. Par ailleurs les deux auteurs (Sarr et Savoy) nous apprennent qu'en ce qui concerne les anciennes colonies

françaises, dans la seule collection du Quai Branly (composée en partie d'objets d'art africain illégalement acquis), le Tchad arrive en tête (9296 objets). Il est suivi du Cameroun (7838 objets), de l'île de Madagascar (7590 objets), du Mali (6910 objets), de la Côte d'Ivoire (3951 objets), du Bénin (3157 objets), de l'Éthiopie (3081 objets), de la République du Congo (2593 objets), du Gabon (2448 objets), du Sénégal (2281 objets) de l'Afrique de l'Est (2262 objets) de la Guinée (1997 objets) » du Ghana (1656 objets) du Nigéria (1148 objets), de la RDC (1428 objets), de l'Afrique australe sans le Madagascar (1692 objets) etc¹. L'ampleur de ce phénomène a attiré l'attention de l'UNESCO. En effet deux de ses anciens directeurs généraux en l'occurrence messieurs René Maheu et ensuite Amadou Mahtar Mbow (Sénégalais) ont eu à aborder la délicate question de la restitution du patrimoine culturel africain à leurs pays d'origine. La captation patrimoniale subie par l'Afrique est à l'origine de la Convention de l'UNESCO de 1970 qui fixe des mesures pour empêcher et interdire l'importation, l'exportation et le transfert de propriétés illicites des biens culturels ainsi que la résolution onusienne 42/7 intitulée « Retour ou Restitution de biens culturels à leur pays d'origine ». Dans une période beaucoup plus récente le sujet est encore agité par le Président de la République de la France, Emmanuel Macron lors du discours qu'il a prononcé à l'Université Ouaga 1 au Burkina Faso le 28 novembre 2017. Le Président Macron ayant confié une mission aux deux experts précités, Monsieur Felwine Sarr (écrivain et universitaire) et Madame Bénédicte Savoy (historienne de l'art) pour la production d'un rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain a amplifié et réactualisé le débat à l'échelle planétaire puisque la publication dudit rapport a suscité beaucoup d'intérêt même si les avis sont partagés sur certaines questions. Le 44^e SYMPOSIUM d'ICOFOM prévu à Montréal - Québec, Canada du 28 septembre au 2 octobre 2020 sur le thème : La décolonisation de la muséologie: musées, métissages et mythes d'origine, relance à nouveau le débat sous une approche différente. Cette communication scientifique s'inscrit dans ce cadre en abordant « la question du retour des objets sénégalais des musées européens ». Il s'agira plus précisément de réfléchir autour des enjeux, stratégies d'intervention, expertises muséologiques et négociations diplomatiques à faire valoir en vue de faciliter le retour des objets sénégalais. Malgré l'engagement et la détermination de l'État du Sénégal à vouloir rapatrier ses biens culturels disséminés dans des musées européens pourquoi l'opération tarde à être concluante ? Quels sont les problèmes spécifiques et les caractéristiques du plan de rapatriement des objets sénégalais par rapport aux autres colonies d'Afrique notamment les non francophones ? Privilégiant une approche communautaire, la Communauté Économique des États de l'Afrique de l'Ouest (CEDEAO) a demandé à ses pays membres y compris le Sénégal « de parler de manière concertée » sur la question de la restitution des biens

1. Babacar Mbaye Diop. (2020, Mars 02). LA RESTITUTION DU PATRIMOINE AFRICAIN ET LA QUESTION DE LA RÉPARATION. senepplus. Page consultée le 10 Mars 2020, https://www.senepplus.com/opinions/la-restitution-du-patrimoine-africain-et-la-question-de-la?fbclid=IwAR-1KhXEKj2May1PG_EBgQytSZpqmk2JN2l1Mazi_6dauw8EPhwDUNZ2eP80

culturels africains. Mieux l'institution communautaire a suggéré la construction rapide de réserves pour palier à l'absence d'infrastructures muséales, parce que construire un musée demande beaucoup plus de temps. Elle (l'institution communautaire) a également proposé un Plan d'action régional 2019-2023 pour la restitution des biens culturels africains à leurs pays d'origine. Sous ce rapport, que doit faire le Sénégal en termes d'options stratégiques ? Doit-il privilégier un agenda de travail national ou communautaire ou bien allier les deux pour accélérer le processus de rapatriement des objets sénégalais ? Quels sont les objets sénégalais à fort charge symbolique à prioriser dans le plan de rapatriement graduel à établir ? Une fois de retour au pays de quelle manière ces objets sénégalais seront appelés à être réutilisés dans les institutions muséales et/ou patrimoniales ? Quel type de garantie peut-on accorder à ces objets sénégalais en termes de conservation et de valorisation ? A combien pourrait-on estimer le financement du plan de rapatriement des objets sénégalais ? La question de la restitution d'objets africains et celle de la réparation sont-elles indissociables comme le défendent certains professionnels de musées et universitaires ? Comment les professionnels, spécialistes de musées et de patrimoines et diplomates sénégalais pourraient conjuguer leurs expertises pour conduire cette mission hautement stratégique à enjeux multiples ? La question du retour des objets sénégalais des musées européens interpelle-t-elle la diplomatie culturelle ou la diplomatie préventive ou bien les deux à la fois ? Cette communication souhaite justement faire la lumière autour de cette série de questionnements auxquels nous tenterons d'y apporter des réponses.

Références

• Livre

Boillat, M. (2012). *Trafic illicite des biens culturels et coopération judiciaire internationale en matière pénale*. Zürich. Schulthess.

Djigo, A. (2015). *Histoire des politiques du patrimoine culturel au Sénégal*. Dakar. L'Harmattan Sénégal.

Flutsch, L. ; Fontannaz, D. (2010). *Le Pillage du patrimoine archéologique : des razzias coloniales au marché de l'art, un désastre culturel*. Lausanne. Favre.

Fraoua, R. (1985). *Le Trafic illicite des biens culturels et leur restitution : analyse des réglementations nationales et internationales; critiques et propositions*. Fribourg. Éditions universitaires.

Guilloteau, G. (1999). *Art et crime : la criminalité du monde artistique, sa répression*. Paris. Presses universitaires de France.

Haupt, S. (2006). *Tableaux volés : enquêtes sur les vols dans le monde de l'art*. Lyon. Éditions Stéphane Bachès.

Mairesse, F. (2016). *Nouvelles Tendances de la muséologie*. Paris. La Documentation française.

Turgeon, L. (2003). *Patrimoines métissés: contextes coloniaux et postcoloniaux*. Québec. Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

• Article de journal ou périodique

Abdou, S. (2005). Retour et restitution des biens culturels à leur pays d'origine : objets et motifs. *Revue Ethiopiques*. n°75, p1 http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1046 Page consultée le 10 Mars 2020.

Abdou, S. (2006). Retour et restitutions des biens culturels à leur pays d'origine : difficultés et enjeux, *Revue Ethiopiques*. n°76, p1 http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1509 Page consultée le 10 Mars 2020.

• Site Internet

Babacar Mbaye Diop. (2020, Mars 02). LA RESTITUTION DU PATRIMOINE AFRICAIN ET LA QUESTION DE LA RÉPARATION. senepus. Page consultée le 10 Mars 2020, https://www.senepus.com/opinions/la-restitution-du-patrimoine-africain-et-la-question-de-la-reparation?fbclid=IwAR1KhXEKj2May1PG_EBgQyTSZpQmk2JN2l1Mazi_6dauw8EPhwDUnZ2eP8o

Communauté Économique des États de l'Afrique de l'Ouest(CEDEAO). (2019, juillet 07). Le plan d'action régional pour la restitution des biens culturels africains à leurs pays d'origine, et les documents de politique culturelle régionale adoptés par les ministres de la culture de la CEDEAO. Site officiel de l'institution communautaire. Page consultée le 10 Mars 2020, <https://www.ecowas.int/le-plan-daction-regional-pour-la-restitution-des-biens-culturels-africains-a-leurs-pays-dorigine-et-le-document-de-politique-culturelle-regionale-adoptes-par-les-ministres-de-la-cul/?lang=fr>

Le Monde Afrique (2017, Novembre 28). Le discours de Ouagadougou d'Emmanuel Macron. Site officiel du journal. Page consultée le 10 Mars 2020, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/11/29/le-discours-de-ouagadougou-d-emmanuel-macron_5222245_3212.html

Ministère de la Culture et de la Communication du Sénégal. (2019, janvier 16). Le Sénégal et la Côte d'Ivoire optent pour la « construction de réserves africain ». Site officiel du ministère. Page consultée le 10 Mars 2020, <http://www.culture.gouv.sn/?q=le-senegal-et-la-cote-divoire-optent-pour-la-construction-de-reserves-africain>

Sarr, F., & Savoy, B. (2018, Novembre 26). Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle. Restitutionreport2018. Page consultée le 10 Mars 2020, http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf

Metamuseology, Museology and decolonization – indigenous people and museums in Brazil

Marília Xavier Cury

Museum of Archaeology and Ethnology of the University of São Paulo - São Paulo, Brazil

The decades after the 1970's have been marked by identity-recognition demands and civil rights gains, as well as breakthroughs in the social sciences and humanities that have a deep effect on Museology and museums (Zavala, 2013). On one hand, post-colonialism has an impact on the basic and applied research affecting museums. On the other hand, decolonization shifts attention from colonialist and hegemonic outlooks to the rights of several groups to their own memory and therefore to musealization.

This period has led to the production of documents by the International Council of Museums (ICOM) that remain reference documents today: Declaration of Santiago (Chile, 1972), Declaration of Quebec (Canada, 1984) and Declaration of Caracas (Venezuela, 1992).

Ecomuseums, museum houses, neighborhood museums, local museums, school museums, community museums and other manners of organizing museums have sprung up in the decolonial environment through the introduction of new practices founded on participation and self-representation. Cooperation initiatives create the International Movement for a New Museology (MINOM) in 1985. Within the framework of New Museology, grassroot movements give rise to other museologies that value the protagonism, sovereignty and autonomy of social groups – Social Museology, Indigenous Peoples Museology, Affirmative Museology (Santos, 2017), as well as Sociomuseology, a branch of sociology that opposes orthodox museology (Carvalho, 2015) and Critical Museology (Lorente, 2020). Both of these challenge colonialism and hegemony at museums, a critical outlook also shared with museum studies.

The civil rights demands of the indigenous peoples of America have become public policies which, as such, directly affect the representation of the original peoples in museums. Two paradigmatic initiatives were the following: in the United States the Native American Graves Protection and Repatriation Act (NAGPRA) was introduced in 1990 setting museum policies with respect to the original peoples of the continent and fostered the creation of the National Museum of the American Indian, with the participation of indigenous peoples. In Canada, the Assembly of First Nations (AFN) was created. In 1988, George Erasmus, then the leader of the AFN, opened “Preserving our Heritage: A Working Conference for Museums

and First Peoples” in Ottawa, after protests against The Spirit Sings exhibition. In 1992, *Turning the Page: Forging New Partnerships Between Museums and First Peoples* - Task Force on Museums and First Peoples was published being the outcome of a partnership between the AFN and the Canadian Museum Association. Two names in Canada and the USA out: (1) Michael Ames (1992), whose work *Cannibal Tours and Glass Boxes, The Anthropology of Museums* is representative of the new theoretical breakthroughs in Museology, and (2) James Clifford (1997) who wrote *Museums as contact zone*.

In Brazil, with the Constitution in 1988, public policies began to focus on the specific characteristics of indigenous peoples and as a result, public authorities started to design and implement different health and education policies to target them. The National Museum Policy (*Política Nacional de Museus, Brasil, 2003*) offers an opportunity for the participation of different social groups and the manifestation of different identities. The joint efforts of the Minister of Culture and the Minister of Justice through the Brazilian Institute of Museums (*Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM*) created the Memory Location Programa *Pontos de Memória*, (*Programa Pontos de Memória, Brasil, 2017*) to promote museological procedures in a broad range of communities, among which include indigenous groups.

In order to collaborate with experiments and technologies that support the formulation of public museum policies, Brazilian museological centers (university and non-university) have been developing actions with indigenous groups according to the interdisciplinarity and theoretical and methodological milestones, such as collaboration, research-action, ethnomuseology, interculturality, etc. (Cury, 2017b; Cury, 2019b; França & Broekhoven, 2017). The indigenization of museums particularly affects traditional museums (for example, see Oliveira, Lima & Oliveira, 2020; Roca, 2015a), with contributions both from collaboration (Roca, 2015b) and research-action (Ávila Meléndez, 2015; Cury, 2019b), covering actions, and relying on a collection management policy (Cury, 2016; Roca, 2015b) and institutional policy discussions (Cury, 2019a, Cury, 2018, Roca, 2015a, Roca, 2015b). However, indigenization consists of actions also understood by Indigenous Museology considering self-management, and indigenous reflections and authorship (Afonso, Oliveira & Damasceno, 2020; Campos, 2020, Carvalho, 2020; Oliveira *et al.*, 2020; Pereira, Melo & Marcolino, 2020) and by indigenous museums, which are of great interest to Museology (Cury, 2020).

I present here an outlook on the issues that started to be addressed in the 1970's, continued to be discussed at the turn of the twenty-first century and remain relevant now, contributing for the Brazilian participation. My selection proposes topics for discussion under a range of circumstances (traditional and indigenous peoples museums) to contribute to museological theory and Metamuseology. The discussions developed in this article will address the threefold concept of Musealia, Museality and Musealization and heritage, both inside and outside of the institutionalized museum, as proposed by Stránský, by gathering indigenous people around a reflexive museology (Cury, 2020, Ávila Meléndez, 2015).

Between Canada, USA and Brazil, we propose a discussion on representation and self-representation (Cury, 2019b), the sacred and human remains, aiming to contribute to ethical issues that define the policy of collection management, as a crossroads of indigenous *musealia* laden with past and current museality and a musealization based on human rights that we recognize that indigenous have.

In addition to the experiences of traditional museums, especially archeology and ethnology, indigenous points of view will be treated, especially present in their museums and in the museology they develop, in the perspective of metamuseology - a museology looking at a museology - as a way of decolonization.

References

- Afonso, L. D. C.; Oliveira, J. B. & Damaceno, H. C. (2020). Museu Akãm Orãm Krenak – Terra Indígena Vanuüre. En M.X. Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas : aprofundando questões, reformulando ações* (p. 66-75). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuüre, MAE-USP. DOI: <https://doi.org/10.11606/9786599055706>.
- Ames, M. M. (1992). *Cannibal tours and glass boxes: the anthropology of museums*. Vancouver: University of British Columbia.
- Ávila Meléndez, N. A. (2015). Ética y Reflexividad: Experiencias Museológicas Comunitarias en México. *ICOFOM Study Series*, 43b, 25-36.
- Brasil. Ministério da Cultura. Portaria N° 315, de 6 de setembro de 2017.
- Brasil. Ministério da Cultura. *Política Nacional de Museus: memória e cidadania*. Brasília, 2003.
- Campos, J. S. B. (2020). A exposição Fortalecimento da Memória Tradicional Kaingang – de Geração em Geração. En M.X. Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas : aprofundando questões, reformulando ações* (p. 89-96). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuüre, MAE-USP. DOI: <https://doi.org/10.11606/9786599055706>.
- Carvalho, A. (2015). Decifrando Conceitos em Museologia: Entrevista com Mário Caneva Moutinho. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 4(8), 252-269.
- Carvalho, J. (2020). As memórias e os lugares: território, identidade étnico-cultural e museus indígenas. En M.X. Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas : aprofundando questões, reformulando ações* (p. 156-173). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuüre, MAE-USP. DOI: <https://doi.org/10.11606/9786599055706>.
- Clifford, J. (1997). Museums as contact zone. En J. Clifford. *Routes: travel and translation in the late twentieth century* (pp. 188-219). Cambridge: Harvard University Press.

Cury, M. X. (2020). Metamuseologia: Reflexividade sobre a tríade musealia, musicalidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 9(17), 129-146.

Cury M. X. (2019a). The sacred in museums, the Museology of the sacred – the spirituality of indigenous people. *ICOFOM Study Series*, 47, 89-104.

Cury M. X. (2019b). Museu e exposição – O exercício comunicacional da colaboração e da descolonização com indígenas. En *Museu Goeldi: 150 anos de ciência na Amazônia* (313-348). Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi.

Cury M. X. (2018). La museología y lo sagrado – La resacralización del museo. En F. Mairesse (Ed.). *Museology and the sacred*. (60-64). Materials for the discussion. Paris: Icofom.

Cury M. X. (2017a). Circuitos museais para a visitação crítica: descolonização e protagonismo indígena. *Ritur*, 7, 87-113.

Cury M. X. (2017b). Lições Indígenas para a descolonização dos Museus – Processos comunicacionais em discussão. *Cadernos Cimeac*, 7(1), 184-211.

Cury M. X. (2016). Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão – Introdução. En M.X. Cury (Org.). *Direitos indígenas no museu – Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão* (12-22). São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

Françoço, M. & Broekhoven, L. (2017). Dossiê “Patrimônio indígena e coleções etnográficas”. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, 12(3), 709-711.

Lorente, J. P. (2020). El giro crítico en la Historia del Arte y en la Museología ante el reto de musealizar in situ el street art. En E.D. Oliveira, M.F.M. Couto & M. Malta (Org.). *Histórias da arte em museus* (11-23). Rio Books.

Oliveira, A. A.; Lima, G. L. & Oliveira, I. S. C. (2020). A experiência do Museu Índia Vanuïre no processo da exposição autonarrativa com curadoria Kaingang Fortalecimento da Memória Tradicional Kaingang de Geração em Geração. En M.X. Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas : aprofundando questões, reformulando ações* (p. 116-122). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuïre, MAE-USP. DOI: <https://doi.org/10.11606/9786599055706>.

Oliveira, T.; Marcolino, C.; Marcolino, G. A.; Marcolino, C. A. & Cezar, S. N. L. (2020). Guarani Nhandewa: museu das lembranças e dos sentimentos – Aldeia Nimuendaju. En M.X. Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas : aprofundando questões, reformulando ações* (p. 50-65). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuïre, MAE-USP. DOI: <https://doi.org/10.11606/9786599055706>.

Pereira, D. J. L.; Melo, S. E. M.; Marcolino, I. L. M. (2020). Museu Worikg – Kaingang, T.I. Vanuíre. En M.X. Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas : aprofundando questões, reformulando ações* (p. 85-88). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuíre, MAE-USP. DOI: <https://doi.org/10.11606/9786599055706>.

Roca, A. (2015a). Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. *Mana*, 21(1), p. 123-155.

Roca, A. (2015b). Museus indígenas na Costa Noroeste do Canadá e nos Estados Unidos: colaboração, colecionamento e autorrepresentação. *Revista de Antropologia*, 58, 117-142.

Santos, S. S. (2017). *Ecomuseus e Museus Comunitários no Brasil: estudo exploratório de possibilidades museológicas*. Mestrado (Museologia) - Universidade de São Paulo.

Turning the page: Forging new partnerships between museums and First Peoples - Task Force on Museums and First Peoples. (1992). Ottawa, Canada: Assembly of First Nations, Canadian Museum Association.

Zavala, L. (2013). *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*. México, UAM: INHAH: Conaculta.

Les musées africains et le patrimoine immatériel : quelques pistes pour une nouvelle muséologie

Cossi Zéphirin Daavo

*Ministère du Tourisme, de la Culture et des Arts
(MTCA), Cotonou, Bénin*

Introduction

La diffusion de la culture africaine en Europe a commencé pendant la colonisation à travers les expositions universelles des biens collectés au cours des missions ethnographiques et des expéditions coloniales : mission Frobenius, mission Dakar-Djibouti, expédition anglaise à Benin-City, etc. Une partie des objets acquis en ces circonstances a servi à créer des musées ethnographiques dont l'organisation et le fonctionnement deviendront des modèles pour l'Afrique.

Mais, à partir des indépendances, le besoin d'adapter les musées aux réalités africaines se manifesta aussi bien chez les professionnels que chez certains décideurs.

C'est cette nouvelle perspective muséologique portée par les acteurs du secteur patrimonial que nous essaierons d'examiner, en nous appuyant sur des exemples qui intègrent les biens culturels immatériels.

Du début des musées d'Afrique aux amorces d'une muséologie décolonisée

La plupart des premiers musées d'Afrique ont été créés sous le régime colonial et autour de la période des indépendances,

D'abord conçu comme un lieu destiné à favoriser la mise en valeur des territoires conquis et à célébrer la colonisation européenne, le musée devient, à partir des années 1940, un centre de recherche sur les cultures et l'histoire africaines pour permettre une meilleure connaissance des peuples africains, et faciliter ainsi les politiques coloniales (Gaugue, 1999, 726).

En effet, amorcée au début du XX^{ème} siècle, la dynamique de création des musées en Afrique s'est poursuivie jusqu'à la période des indépendances de 1960, pour se perpétuer plus ou moins jusqu'à nos jours. Dans les musées de la période coloniale, la priorité était donnée à la « constitution de collections retraçant l'histoire de la colonisation et non à la conservation d'objets autoch-

tones » (1999, 737). Ces musées seront très tôt confrontés à des insuffisances de divers ordres. Notamment, les collections restent peu documentées et peu diversifiées, en raison de leurs conditions d'acquisition et du déficit de techniciens qualifiés pour leur gestion.

Le besoin d'ériger des musées aptes à satisfaire les aspirations des communautés africaines s'est accentué à partir des ateliers : « Quels musées pour l'Afrique ? Patrimoine en devenir » (Camara, 1992, 38), organisés avec l'appui de l'ICOM (Conseil International des Musées), au Bénin, au Ghana et au Togo, du 18 au 23 novembre 1991. Les professionnels réunis à cette occasion ont examiné les voies et moyens pour que

les musées œuvrent à la préservation et à la transmission des identités culturelles, sous leurs aspects passés et présents, en développant systématiquement les collections et la documentation de référence concernant la culture des divers ensembles humains, et en procédant à une diffusion dynamique et diversifiée vers les divers publics (1992, 39).

Au cours des assises, les participants ont défini les bases théoriques pour une perspective muséologique intégrant la formation du personnel, la présentation intégrée des biens culturels et la question des normes. S'agissant des normes, l'un des résultats est le « Manuel de normes de documentation des collections africaines » (ICOM & UNESCO, 1996).

En fait, le besoin d'innovation, qui est toujours d'actualité, concerne aussi bien les principes de base de l'organisation des musées, que leurs rapports avec les communautés. Deux musées, au Cameroun et au Burkina Faso, constituent des exemples d'avancées sur ces aspects fondamentaux.

En 1922 à Foubam (Cameroun), le sultan Njoya transforma une partie de son palais en musée royal pour abriter les objets liés à la vie et aux cérémonies de la cour des rois de Fouban. Le palais retrouva alors une partie de ses anciennes fonctions grâce aux efforts du petit-fils du sultan « pour que perdurent les traditions en relançant certaines de ces fêtes, telle que la fête de Nguon » (Guague, 1992, 300), qui avait été supprimée en 1923 par les autorités coloniales.

A Poni (Burkina Faso), les collections du musée ont été constituées grâce à la participation des populations villageoises de la localité qui « ont offert à titre gracieux quelques 700 à 800 objets en tous genres » (Somé, 1992, 21).

Le musée régional de Poni se veut un témoignage vivant de ce que furent autrefois les cultures multi-ethniques et multifformes des groupes qui se côtoient toujours dans la province (1992, 24).

Faire de l'espace muséal, un repère majeur de l'identité culturelle des peuples, c'est ce qui est attendu des musées africains. Pour y parvenir, chacun d'eux devra refléter son environnement, aussi bien culturel que naturel.

La conservation et la promotion du patrimoine immatériel africain

Le patrimoine immatériel africain a été présenté au monde à partir des années 1960, grâce aux grandes manifestations culturelles comme le FESMAN (Festival Mondial des Arts Nègres) de 1966 à Dakar. Puis le Festival of African Arts and Culture (FESTAC) à Lagos en 1977 et le Festival culturel panafricain (PANAF, 1969 et 2009) à Alger.

Le Festival international de danses sacrées de Thiès (Sénégal) se déroule depuis 2004. Au Burkina Faso, le SIAO (Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou) réunit tous les deux ans, les produits artisanaux du continent, permettant ainsi des rencontres d'affaires et des échanges culturels.

En 2010, la compilation des « 50 plus belles chansons africaines » (FNAC 2010) réalisée par *Universal Music Group*¹ UMG) porte sur trois dizaines de musiciens, qui font partie des plus célèbres du continent. Pour Manu Dibango et Myriam Makéba par exemple, la carrière artistique a commencé depuis la période coloniale.

Malgré la richesse de ce patrimoine vivant, les musées africains continuent de consacrer l'essentiel de leurs activités aux témoins matériels de la vie des peuples.

Au Bénin, la situation paraît spécifique à certains égards. Les musées, celui d'Abomey notamment, sont fréquemment animés grâce aux cérémonies traditionnelles accompagnées de chants, de danses, de panégyriques et de louanges diverses. D'autres sont dotés de gradins qui leurs permettent d'accueillir des manifestations artistiques.

Par contre, le Conservatoire de Danses Cérémonielles et Royales d'Abomey (CDCRA), s'emploie depuis 1996 à collecter et documenter les danses d'Abomey (Akoha, 2014, 17) : *hungan* (danse guerrière), *Ado* (danse de cour), *kotodja* (danse de prestige), *gokoé* (musique de cour), etc. Aussi, le Parc archéologique d'Agonginto à Bohicon (Bénin), valorise quelques jeux dont : *ahanu-hanu* et *adjì* (*awalé*). *Ahanu-hanu* est un jeu de société menacé de disparition, dont les séances sont accompagnées de chants et de danses.

L'écomusée du jeu de Doïssa (Savalou), ouvert en 2019, collecte et conserve les jeux et leurs matériels. Sa principale mission est de contribuer à l'animation du territoire villageois, en accompagnant le processus communautaire de protection et de valorisation de la culture et de la nature.

Ces initiatives révèlent la richesse du patrimoine immatériel africain qui mérite d'être davantage pris en compte par les musées. Même au Musée ethnographique de Porto-Novo, qui possède près de cent masques *Gèlèdè*, il n'existe aucune documentation sur les cérémonies qui les intègrent. Pourtant, ce genre oral est classé patrimoine mondial par l'UNESCO depuis 2002.

1. Le siège de *Universal Music Group* se trouve à Santa Maria aux Etats-Unis.

Les professionnels africains face au besoin d'une nouvelle muséologie

Amorcées à partir des indépendances, les réflexions visant à renouveler le contenu et la forme des musées s'est accentuée à partir des années 1990, avec un accent particulier sur la formation des professionnels. D'abord le Centre de Jos² au Nigéria, ouvert en 1963, qui n'a assuré les formations régionales que pendant une décennie. Puis le Centre régional de muséologie de Niamey au Niger, ouvert en 1980, qui cessera ces activités en 1993.

Ensuite, les cours PREMA (Prévention dans les Musées Africains), démarrés en 1986 à Rome sous l'égide de l'ICCROM (Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels). Ils furent ensuite transférés en Afrique, principalement à Porto-Novo avec la création de l'École du Patrimoine Africain (EPA), et à Mombassa au Kenya avec l'ouverture de CHDA (Centre for Heritage Development in Africa). Ces cours se poursuivent tant bien que mal jusqu'à ce jour.

En 1992, grâce aux instances de la Francophonie, une formation en gestion du patrimoine culturel à l'attention des cadres africains, s'ouvrit à l'Université Senghor d'Alexandrie en Egypte. Elle se poursuit jusqu'à présent.

En définitive, de Jos à Alexandrie en passant par Porto-Novo et Mombassa, l'impact des formations sur les musées reste assez faible, ce qui signifie qu'il y a encore des insuffisances à corriger. Selon Effiboley, « le point commun entre tous ces programmes mis en place depuis l'indépendance est qu'ils forment plus à la pratique muséale » (2015, 26). Ce constat n'explique certainement pas tout, mais il soulève les questionnements sur ces formations qui, pour l'essentiel, ne prennent pas en compte certaines spécialités comme la restauration des objets des musées.

Une autre insuffisance de la plupart des musées africains est la quasi inexistence des projets de recherche sur les collections. En 1991 les ateliers de l'ICOM avaient recommandé le « développement des programmes coopératifs, des recherches sur la culture matérielle et immatérielle du continent et sur l'environnement » (Camara, 1992, 40). Les recherches sur les objets muséaux sont indispensables car les résultats serviront à nourrir les réflexions des professionnels sur une nouvelle muséologie en Afrique.

Conclusion

En définitive, la présente étude, modeste du reste, fournit des éléments pour mieux éclairer certains aspects de l'organisation et de la gestion des musées africains, en s'appuyant sur des exemples reconnus comme des réussites. Elle

2. Centre de formation de techniciens de musées en Afrique de Jos au Nigéria.

a aussi abordé les aspects liés à la formation des professionnels des musées dont le contenu et l'orientation méritent encore d'être sérieusement examinés.

Les perspectives qui se dessinent pour la nouvelle muséologie passeront par la combinaison des investissements intellectuels, techniques, humains et financiers des professionnels, des chercheurs de plusieurs disciplines, des partenaires nationaux et internationaux et des autorités de tutelle de nos musées.

Références

Abdoulaye C. (1992). Ateliers de l'ICOM : Quels musées pour l'Afrique ? Patrimoine en devenir, Bénin, Ghana, Togo du 18-23 novembre 1991, *Bulletin du WAMP (West African Museums Project)*, N° 3, 38-41.

Akoha B. (2014). *La danse Ado, perle précieuse de la cour de Gbètin à Sinwé*, Abomey-Calavi, Les éditions du conservatoire, 81 p.

Effiboley, E., P. (2014-2015). Les musées africains, de la fin du XIX^e siècle à nos jours: des appareils de la modernité occidentale, *Afrika Zamani*, N°s 22 & 23, pp. 19-40

Gaugue, A. (1992). Géopolitique des musées en Afrique : la mise en scène de la nation, *Hérodote*, 2^{ème} trimestre, N° 165 & 166, pp.289-308.

Gaugue, A. (1999). Musées et colonisation en Afrique tropicale, *Cahiers d'études africaines*, Vol. 155-156, 727-745

ICOM & UNESCO, (1996). *Manuel de normes de documentation des collections africaines*, Paris, UNESCO, 65 p.

Somé, D. T., (1992). Un nouveau-né : le musée provincial de Poni, au cœur du pays Lobi, *Bulletin du WAMP (West African Museums Project)*, N° 3, pp. 21-24.

Les 50 plus belles chansons africaines, (2010, mai 24). Fédération Nationale d'Achats des Cadres (FNAC), Page consultée le 24-3-2020, à partir de <https://www.fnac.com/a2861302/Compilation-musique-africaine-Les-50-plus-belles-chansons-Africaines-CD-album>.

Heritage Narratives at the Itaipu Archaeology Museum: Territory and Resistance through Artisanal Fishing

Maria De Simone Ferreira

Museu Histórico Nacional – Rio de Janeiro, Brazil

Introduction

This paper analyzes the cultural and natural heritage narratives produced directly and indirectly by the *Museu de Arqueologia de Itaipu* (MAI) (Itaipu Archaeology Museum). We argue that these narratives have inaugurated an unprecedented temporality in Itaipu, city of Niterói, Brazil, based on prehistoric archaeology, forging, thus, for the museum staff and the local fishing community new approaches to proclaim their memories and write their history. Therefore, we acknowledge the resistance movement of traditional fishing in Itaipu as one of the native processes of appropriation of the cultural heritage grammar as a means to solidify their belonging to that territory.

Should museum and community be opponents?

The MAI was established in 1977 in the national protected ruins of the colonial Retreat of Saint Teresa. In the late 1970s, Itaipu was undergoing severe urbanization and real state speculation, which led to the destruction of prehistoric sites identified with the *sambaqui* (shell moundbuilders) culture (Kneip, 1979), and the threat of gentrification of the fishing community (Kant de Lima, 1997); the MAI was then created in a context of derangement of the social order in Itaipu.

The MAI was conceived by the president of the *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (National Historic and Artistic Heritage Institute of Brazil) Renato Soeiro, and the architect Edgard Jacintho, who both incorporated in their project the new integral museum conception from the Roundtable of Santiago of Chile (1972) (Ferreira, 2017). The archaeological sites – the *Duna Grande* (Great Dune) site, in particular – and the artifacts collected in its vicinities by the local fishing inspector Hildo de Mello Ribeiro would be the backbone of the upcoming museum alongside an expected touristic and economic development of the Fisherman's Village of Itaipu (Arquivo Central do Iphan/RJ, n.d.). This artisanal fishing community dating back to the 18th century, whose know-how of the fishing techniques and the natural territory was acquired from previous generations of fishermen (Pessanha, 2003), was also regarded as a living component

of the local heritage, since they were “in the process of rapid dismantling caused by the modernization of the fishing industry, [the *caiçara*¹ elements] remember the *sambaquis* builders” (Arquivo Central do Iphan/RJ, 1977, Soeiro’s speech).²

The social reproduction of the communal identity among the fishermen of Itaipu was manifested during the cycle of the mullet fishing, in which the natives recognized themselves as belonging to a fishing company from Itaipu where all the mastering of the fishery art was transmitted by the elders (Kant de Lima, 1997; Pessanha, 2003). Nonetheless, in the 1970s the natural resources started to become scarce due to the opening of a canal between the Itaipu lagoon and the beach by a construction company, the growing urbanization of the area, and the expansion of industrial fishing. All of which have affected the annual migration route and spawning area of the mullet, increased sea pollution, and imposed on the fishermen the loss of their territory (Souza, 2016).

The fishing community of Itaipu also perceived the MAI as a key element in those times of instability. Social problems were soon attributed to the museum, either because local families had been expelled from the protected ruins, or because of the authoritarian collecting methods of Mello Ribeiro, or yet because of the restricted use of the *Duna Grande* site, a then ludic and fishing spot for the community. The museum had turned into a target of resistance for the residents of Itaipu who, above all, never felt recognized in the archaeological exhibition of the MAI at the time. Seu Chico, a leadership of fishermen, demanded the museum to expose the “true history of Itaipu” since “we don’t have the history of Itaipu [there], (...) the museum doesn’t know the truth”³ (Souza, 2012, personal communication), as his daughter Érika summarizes the idea: “the museum should tell our history”⁴ (Ribeiro, 2006, p. 206).

Although the MAI seem to have failed the local community regarding the institution’s communication power in those troubled years, we would like to enhance that in the realm of “subterranean memories” (Pollak, 1989, p. 4), the museum has stimulated the production of marginal narratives as an inverse pillar of identity to that represented in the museum’s prehistoric collection and exhibition. The museum language was thereby re-appropriated by the fishermen of Itaipu to create a sense of cohesion guided by the reframing of their everyday objects, which would eventually gain a testimonial and monumental character. A new temporality had to be formulated with the fishing decay of Itaipu. The construction of a discourse of authenticity by the fishermen then stood on the antiquity of their identity, rooted in a territory filled with the presence of a millennial prehistoric tradition, this one equally characterized by the practice of fishing (Ferreira, 2017).

1. *Caiçara*: descendants of the indigenous people and the Portuguese colonizers who live in coastal areas and practice small-scale fishing in Brazil.

2. Author translation.

3. Author translation.

4. Author translation.

Cultural and natural heritage as a common territory

In the following decades, the MAI did not succeed in the endeavor of becoming a territory museum as originally conceived, despite the museum's tendency in the 1980s to break through barriers and try to act in the surrounding space: a protection process of the *Duna Grande* site was initiated at IPHAN in 1986 and the landscape of Itaipu, the Fisherman's Village included, was inscribed on the State of Rio de Janeiro heritage list in 1987. At the same time, the fishermen community was struggling for the right to an identity space within the narratives of the national history, they would be legally recognized as a traditional population by the Brazilian Constitution of 1988. Besides, the community had begun to gradually consolidate an argument in favor of the work and life style of the artisanal fishery as being responsible for the preservation of the landscape and other cultural heritage of Itaipu (Pereira, 1997).

According to the inherited ancestor knowledge and to the centennial presence of their families in that territory, the Itaipu fishermen devised some identity strategies that were afterwards conceded by the Brazilian State. In the late 1990s, the fishermen of the *Morro das Andorinhas* (Swallow Hill) in Itaipu litigated on municipal and state levels for the right to remain in that natural protected area, the residents were incorporated in 2007 into a State Park and legally validated as a traditional rural and fishing population. In 2011, the artisanal fishing of Itaipu was inscribed on the intangible heritage list of the city of Niterói. And, in 2013, the Marine Extractive Reserve of Itaipu was created by the State Environment Institute of Rio de Janeiro, highlighting the identity of this fishermen community as an active agent in the sustainable management of the marine environment. The Itaipu fishermen vindicated, by their own means, the geographical space and the archaeological heritage as an amalgam for their new reshaped identity, based on a resistance regime: from the MAI they required the disclosure of their discourse of identity.

In the 2000s, the MAI engaged in overcoming the distance between the museum and the community. An effort that found in the National Museum Policy (2003) and the Statute of Museums (2009) the correspondence once imagined for the MAI in terms of an active, participant, and democratic museology, in service of the development of society. We cite as an example the institution's exhibition "*Faces de Itaipu*" ("Faces of Itaipu") (2015), for it can be comprised as a metonymy for the yearnings of the community in sharing the technical curatorship with the museum, thus deciding which pictures of members of the community taken in the 1960s and 70s by the photographer Ruy Lopes should be exhibited (Araújo, 2016).

The MAI decided to place itself in the "contact zone" (Clifford, 1997, p. 192) the moment the authority over the objects was shared with the natives, who, in their turn, demanded that their personal pictures should also be included in the exhibit. The communal identity extrapolated its boundaries so as to give way to the nominal exhibition of each individual through their own photo images. The

purpose of “Faces of Itaipu” was to emphasize the exhibit process, we acknowledge though that the narrative capacity of the museum and its malleability have been apprehended by the local community in the last four decades in a way that they can formulate what they consider to be their collective memory, even if it is in a process of “auto-archeologization” of the “self” (Sarlo, 2007, p. 38). Cultural heritage thus becomes the mirror of the image of the fishermen’s representation of themselves.

Conclusion

Although the MAI may not have contemplated the fishermen of Itaipu back when it was founded in 1977, the cultural heritage reference established by the institution has allowed a requalification of the historic condition of the native group. The risks of fishing extinction in Itaipu alongside the not so well received novelty of a museum in that territory have enabled, however, the local social group to make use of the heritage vocabulary. In other words, this centennial fishing community soon realized that the political use of the remains of the past was a central authenticity argument for them as a subjugated culture to be able to enunciate their understanding of the memory of Itaipu.

References

- Araújo, M. L. (2016). *Personal communication to Maria De Simone Ferreira*. December 14, 2016.
- Arquivo Central do IPHAN/RJ. (no date). Edgard Jacintho’s report on works for the installation of the MAI, no date. *Série Inventário – Niterói/RJ – Recolhimento de Santa Teresa: remanescentes (C709P2692)*.
- Arquivo Central do IPHAN/RJ. (1997). Renato Soeiro’s speech for the inauguration of the MAI in March 22, 1977. *Série Inventário – Niterói/RJ – Recolhimento de Santa Teresa: remanescentes*.
- Clifford, J. (1997). *Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ferreira, M. (2017). *Percursos da memória: narrativas sobre o patrimônio no Museu de Arqueologia de Itaipu* (Unpublished doctoral dissertation). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Kant de Lima, R. (1997). (Ed.) *Pescadores de Itaipu: meio ambiente, conflito e ritual no litoral do Estado do Rio de Janeiro*. Niterói: UFF.
- Kneip, L. (1979). *Pesquisas de salvamento em Itaipu – Niterói/RJ*. Rio de Janeiro: Gráfica Luna.
- Mesa Redonda de Santiago do Chile*. (1972, May 31). Retrieved April 16, 2020 from http://www.museologia-portugal.net/files/texto_de_apoio_01_declaracoes.pdf

Pereira, L. (1997). Revisitando Itaipu: um ensaio de antropologia visual. In Kant de Lima, R. (Ed.), *Pescadores de Itaipu: meio ambiente, conflito e ritual no litoral do Estado do Rio de Janeiro* (pp. 265-333). Niterói: UFF.

Pessanha, E. (2003). *Os companheiros: trabalho e sociabilidade na pesca em Itaipu*. Niterói: UFF.

Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, v. 2, n. 3, 3-15.

Ribeiro, D. (2007). *A Ciência da Informação em ação: um estudo sobre os fluxos da informação no Museu de Arqueologia de Itaipu* (Unpublished master's thesis). Universidade Federal Fluminense, Niterói.

Sarlo, B. (2007) *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: UFMG.

Souza, J. N. (2012). *Personal communication to Juliene Tardeli Cruz*. November 18, 2012.

Souza, J. N. "Seu Chico". (2016). *Personal communication to Maria De Simone Ferreira*. July 11, 2016.

Digital strategies for widening the scope of dissemination of indigenous cultures: the Presença Karajá Project and the Tainacan Platform

Manuelina Maria Duarte Cândido

Université de Liège and PPGAS/FCS/UFG - Liège, Belgium

Luciana Conrado Martins

Percebe e Projeto Tainacan - Network Intelligence Laboratory/ FCI/UNB – São Paulo, Brazil

Andréa Dias Vial

Independent Researcher, Dra. História Social – São Paulo, Brazil

The Karajá people today live in 20 villages along the Araguaia River in the north-central part of Brazil, amounting to 3000 individuals. They call themselves *Iny* and speak the *inyribè* language. In their society, the social position of women ceramists is paramount, as they possess the know-how, transmitted from one generation to another, that embodies features of what it is to be Karajá (Leitão, 2015). Contrary to what one might imagine, the master ceramists are not the ones who model best, but those who dominate the burning of the pieces, a very complex process which ensures that they do not break. “Only a dry wood (*Hulalaò*) serves to burn the ceramic doll,” says an indigenous man who holds a master’s degree from the Federal University of Tocantins (Karajá, 2015). And so we discover the Karajá people not only through the studies of others but through their intellectual production.

The *Iny Karajá* villages are spread across four Brazilian states, but the ceramic centres are at Bananal Island, the largest river island in the world, and Aruanã city. The villages underwent a massive impact from the 1930s onwards when the region became the target of public policies of interiorization and occupation. Due to commercialization, the production of Karajá dolls, originally intended to be children’s toys, little by little adapted to the taste of tourists. It is not a stylistic ‘evolution’ since the old type of dolls are still produced alongside the new one.

The Karajá dolls, called *ritxoko*, are shaped in either wax alone, or clay - raw or baked - plus wax. Playing with the dolls is a way of socializing children in the customs and practices of the Karajá people, its rich cosmology and the relationship of the indigenous people with the Araguaia river and its fauna. All over the world, museums have collected *ritxoko* since the 19th century. In 2012 it was listed as immaterial cultural heritage by the Brazilian Institute of National and Artistic Heritage, positively impacting its commercialization and the perception of its cultural value.

To understand the relations between intangible heritage and museum collections the project “*Presença Karajá*: material culture, weft and colonial transits” started in 2017. It has been mapping *ritxoko* collections in museums in Brazil and worldwide, having already listed 77 institutions in 16 countries; the oldest collections found date back to the mid-nineteenth century. While we map collections, collaborating to improve their documentation, we research their formation, which involves processes of material and symbolic exchange between indigenous and non-indigenous people which mostly emerged from processes of colonial exploitation.

The history of ethnographic collections in museums follows different paths depending on the institution and the country. The formation of these collections became a field of study in anthropology, addressing topics ranging from the motivation of collectors to intercultural exchanges between anthropologists and studied groups, accessed through the study of material culture. One of the most pressing aspects of these studies concerns the selection of objects that make up the collections, as well as the curatorial perspectives employed by museums (Fienup-Riordan, 2010; Macdougall and Carlson, 2009; Engelstad, 2010). Who makes, how and why certain objects are selected over others to represent a specific culture, why some objects are displayed while others remain locked in storehouses are questions on which the studies of material culture have focused in recent decades.

Another important aspect of this debate concerns so-called decolonial studies, which brings the researchers’ focus to different forms of engagement of indigenous groups in the process of formation and diffusion of ethnographic collections. Some of these studies reveal that processes inherent to the museological operative chain take the original owners away from the construction of meaning and narratives about ethnographic objects (Knowles, 2013).

Lately, the decision-making process of what will be collected, studied and, mainly, exhibited has experienced new developments. Successful examples of shared curatorship (Fienup-Riordan, 2010; Macdougall and Carlson, 2009; Engelstad, 2010), collaborative research (Silva, 2012) and the establishment of indigenous museums (Vidal, 2013), has empowered the voice of these communities within museums. The framework for these experiences is grounded on a new ethic within which museums have to be open to other narratives and practices, in a healthy exercise of coexistence and collaboration with the communities of origin of the museums’ collections (Marstine, 2011).

However, in most museums, the ethnographic collections still reflect the view of experts, curators and researchers in defining what visitors will share. Society, and especially indigenous people, have little influence on the processes of selection, storage and sharing of information about these collections. It is worth adding to this scenario the cases of ethnographic objects that have never been exposed or even studied, remaining for decades locked in the storehouse (Knowles, 2013). Therefore, their potential for academic, cultural and touristic uses remains unexplored, undermining their social relevance. In Brazil, the national historical-social narrative obliterates indigenous people's material cultures and history (Cury et al., 2012).

Assuming that digital technologies can foster access to indigenous collections, we are building an online repository for digital collections, named Tainacan. Built on free software, Tainacan was developed by a team of researchers from the Federal University of Goiás, in partnership with the Ministry of Culture and the Brazilian Institute of Museums. They expect Tainacan to be a reference for the establishment of a national policy for digital collections. Currently, it is being used by several public and private cultural institutions, seeking future interoperability between different institutional collections. According to its developers, Tainacan:

[...] aims to incorporate various functionalities that facilitate interoperability with social media and the engagement of users in their management and maintenance of the repository, and hence to become a reference in the perspective of digital repositories. Tainacan is to be easy to use, configure and implement; a free and efficient alternative for cultural institutions that seek to implement thematic and institutional repositories.

The use of digital repositories for cultural collections is already a reality in different parts of the world. However, for technical, political and/or institutional reasons, Brazil still does not have a policy for the preservation of cultural collections via digital repositories. Repositories are collections of digital objects (images, documents, music, etc., digitized), sorted and made available, via the Internet (Martins et al., 2017). The guarantee of preservation and the possibility of sharing metadata, through protocols, are also part of the definition of a digital repository. Additionally, digital repositories are important communication tools, widening public access to the museum's collections.

The framework of our project is aligned with the Recommendation Concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, Their Diversity and Their Role in Society, according to which:

In instances where the cultural heritage of indigenous peoples is represented in museum collections, Member States should take appropriate measures to encourage and facilitate dialogue and the building of constructive relationships between those museums and indigenous peoples concerning the management of those collections, and, where

appropriate, return or restitution following applicable laws and policies. (Unesco, 2015).

Working on processes of identification, systematization and dissemination of heritage references of the *Iny Karajá* culture, the project takes part in the complex thread of strategies to represent indigenous people in the museal world. And adhering to digital strategies of collections management and diffusion we intend to promote 'digital restitution' to indigenous people, allowing access to their collections, which are usually geographically scattered. Furthermore, it also feeds back the ceramists' inspiration and craftsmanship.

References

- Cury, M. X., & Vasconcellos, C. de M., & Ortiz, J. M. (2012). *Questões indígenas e museus: debates e possibilidades*. Brodowski, Brazil: ACAM Portinari: MAE/ USP: Secretaria de Estado da Cultura.
- Engelstad, B. D. (2010). Curators, collections and Inuit communities. In: Broekhoven, L. van, Buijs, C. & Hovens, P. (Eds). *Sharing knowledge and cultural heritage: first nations of the Americas. Studies in Collaboration with indigenous peoples from Greenland, North and South America*. (pp.39-52). Leiden, NL: Sidestone Press.
- Fienup-Riordan, A. (2010). From consultation to collaboration. In: Broekhoven, L. van, Buijs, C. & Hovens, P. (Eds). *Sharing knowledge and cultural heritage: first nations of the Americas. Studies in Collaboration with indigenous peoples from Greenland, North and South America*. (p.1-5). Leiden, NL: Sidestone Press.
- Karajá, J. H. (2015). *As madeiras e seus usos no universo sócio-cultural do povo Iny*. / Palmas, Brazil. Dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Ciências do Ambiente da UFT.
- Knowles, C. (2013). Artifacts in Waiting: Altered Agency of Museum Objects. In: Harrison, R, Byrne, S. & Clarke, A (Eds). *Reassembling the collection. Ethnographic museums and indigenous agency*. (pp. 229-257). Santa Fe, USA: School for Advanced Research Press.
- Leitão, R. M. (2012). *As bonecas de cerâmica Karajá e a pedagogia das ceramistas mestras: diálogos possíveis entre saberes de tradição oral e saberes baseados na escrita*. Retrieved May 30, 2020 from [http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1402922836_ARQUIVO_ARTIGO-BONECASKARA-JA1\(SalvoAutomaticamente\).pdf](http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1402922836_ARQUIVO_ARTIGO-BONECASKARA-JA1(SalvoAutomaticamente).pdf)
- Macdougall, B. & Carlson, M.T. (2009). West side stories. The blending of voice and representation through a shared curatorial practice. In: Sleeper-Smith, S. *Contesting knowledge. Museums and indigenous perspectives*. (pp. 156-191). Lincoln/London, UK: University of Nebraska Press.

Marstine, J. (2011). The contingent nature of the new museum ethics. In: Marstine, J. (Ed). *Redefining ethics for the twenty-first-century museum*. (pp.3-25). London, UK: Routledge.

Martins, D. L., Silva, M. F., Santarém Segundo, J. E., & Siqueira, J. (2019). Repositório digital com o software livre Tainacan: revisão da ferramenta e exemplo de implantação na área cultural com a revista Filme Cultura. In: *XVIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*. Anais...[...]. Marília: Unesp. Retrieved January 14, 2019 from <http://enancib.marilia.unesp.br/index.php/xviiienancib/ENANCIB/paper/view/472/300>.

Silva, F. A. (2012). Os Asurini do Xingu no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP). In: Cury, M., C, Mello Vasconcellos, C. de, & Ortiz, J.M. *Questões indígenas e museus. Debates e possibilidades*. (pp.163-172). Brodowski, Brazil: Secretaria de Estado e Cultura/ACAM Portinari/Museu de Arqueologia e Etnologia.

UNESCO. (2015). *Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in Society*. Paris, France: UNESCO. Retrieved May 29, 2020 from <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002471/247152por.pdf>

Vidal, L.B. Kuahí. (2013). *The Indians of the lower Oiapoque and their museum*. Vibrant, 10 (1): 387-423.

All My Relations: (Re)Imagined Communities and Indigenous Peoples

Karine Duhamel, PhD

*Canadian Museum for Human Rights – Winnipeg,
Manitoba, Canada*

In Canada, as in other countries with a colonial origin, museums have participated in the construction of a collective national identity through curated versions of the past and of the present which often silence or minimize Indigenous Peoples. Drawing on the work of Benedict Anderson (1983), Canadians, as part of an “imagined community”, have consciously avoided narratives that would position Indigenous Peoples as sovereign peoples, or else they have propagated a version of the settler’s historical record that has painted Indigenous communities as participants in the building of Canada. This kind of epistemological structure is problematic for Nations and communities who already have, and who have had since time immemorial, their own identity as peoples. The reductionist framework imposed by the erasure of these histories, particularly within museums, is an impediment to the pursuit of true decolonization based in Indigenous principles, practices and ways of knowing.

Even more troubling, a reductionist view of Indigenous histories has concrete implications for museum policy. Museological approaches to decolonization in Canada, where they exist, have largely focused on efforts to change policies and to update content to reflect an awareness and a sensitivity to Indigenous histories as a part of a greater national and Canada-centric whole. In some cases, this has meant the inclusion of new representatives on Museum boards or in consultative capacities. In other cases, this has meant the hiring of Indigenous people within Museums to help share these important perspectives. Regardless of the mechanisms, the policies and practices related to decolonization have largely focused on the mechanisms of this work rather than its undergirding principles. In other words, we have largely failed, as institutions, to think big.

How can institutions articulate and transform themselves without applying a pan-Indigenous lens that subsumes key differences in protocol and perspective between diverse communities? As a curator and researcher, this question is central to my work at the Canadian Museum for Human Rights (CMHR) and raises important issues related not only to what we exhibit, but also to the process through which we create content and programming. It is also reflective of my own identity as an Indigenous person working within a national institution.

All my relations

In Lakota or Ojibway communities, this phrase is often used within the context of a sharing circle, or at the end of a prayer. It represents an acknowledgement of our interconnectedness and the respect we hold for each other.

All my relations - these are simple words, but the meaning they carry is significant. They represent the weight of the past and the possibility of the future, and they carry with them important values that have assisted Indigenous people in building families, communities and Nations since time immemorial.

In *Embers* (2016), Richard Wagamese discusses the phrase “All my relations”. All my relations, he writes “points to the truth that we are all related, that we are all connected, that we all belong to each other” (p.34). Within this, as he explains, the most salient concept is the word “all”, and that this relationship includes:

Not just those who look like me, sing like me, dance like me, speak like me, pray like me or behave like me. ALL my relations. That means every person, just as it means every rock, mineral, blade of grass, and creature. We live because everything else does. (p.34)

As Wagamese asserts, the central idea of this kind of thinking is relational. This relational space represents an important nexus around which we might rethink our ways of relating to one another and even how museums may conceive of relating to the histories and contemporary perspectives of Indigenous peoples, whether First Nations, Métis or Inuit.

In his writing about Indigenous-settler relations, Cree researcher Willie Ermine discusses relationships as “spaces of engagement” to emphasize the opportunities that exist within relationships to work out the similarities and differences between the various ways of knowing that may be held by those involved. When we consider relationships as spaces of engagement, Ermine (1995, p. 195) explains that we pay attention to the words, actions, and behaviours that exist on the surface. These words, actions, and behaviours, however, also tell us something about the attitudes, beliefs, and contexts that run below the surface and that function as a “deeper level force” in shaping the ways of knowing and being that may be present in relationships.

Confronting the deeper level forces at work within the museum field is a critical task that involves looking at all aspects of museum work. The underlying values that this work takes on should, in the true spirit of decolonization, reflect a new way of approaching collections, content and education. The values deployed when working with and alongside Indigenous people need to reflect Indigenous ways of knowing about the world and about their histories.

At the CMHR in Winnipeg, Manitoba, curatorial and programming practices work to create an ethical space of engagement with Indigenous communities and individuals based in important foundational values. These include respect, reciprocity and interconnectedness.

Respect means honouring and respecting other living beings. Respect extends beyond humans to animals and other living elements in the world. It means acknowledging the contributions that each living thing makes to sustain life or to contribute to a good life, both individually and collectively.

Reciprocity is about give and take. When a relationship is reciprocal, both sides actively participate in giving what is needed and taking what is needed. This means that in everything, there is an exchange of ideas, and one idea or gift leads to another. It creates rights and obligations for people toward each other.

Interconnectedness is the idea that the rights of individuals and of the collective are connected to rights of the land, water, animals, spirits, and all living things, including other communities or Nations. Interconnectedness recognizes that everything and everyone has purpose and that each is worthy of respect and holds a place within the circle of life.

The Museum's permanent galleries are based on these principles, which are articulated in key practices such as community collaboration and co-curation, guest curation, the prioritization of Indigenous perspectives and the minimization of Museum voice, and, the presentation of human and Indigenous rights violations as shared history. Recognizing that decolonization approaches are by nature, dynamic, subsequent projects have also worked to create a deeper space of engagement based on the values of respect, reciprocity and interconnectedness. These projects include Rights of Passage, an exhibition I curated that employed exciting new methodologies for story-telling and artifact selection.¹

Ongoing work also includes the development of the relationship around the Witness Blanket, an art installation by Carey Newman (Kwakwak'awakw and Coast Salish), which has become part of the permanent collection of the Canadian Museum for Human Rights. The Witness Blanket honours the thousands of children who were forced into the Indian residential school system in Canada. It is a cedar "blanket," woven with over 800 pieces of Indian residential school history. These contributions were donated by residential school survivors and their families, band offices, friendship centres and governments. Other items were reclaimed from former residential school sites. The contributions include letters, photos, stories, books, clothing, art and fragments of buildings.

The exhibition of the Witness Blanket is directed in collaboration with the artist and is based upon the principles of respect, reciprocity and interconnectedness. But beyond what the public sees, and in terms of the care and stewardship of the Blanket, the relationship with the artist and with the installation is also unique.

On October 16, 2019, a historic agreement between Carey Newman and the CMHR was finalized through traditional ceremony at Kumugwe, the K'ómoks First

1. For more on this, see the article "Kanata/Canada: Re-storying Canada 150 at the Canadian Museum for Human Rights," *Journal of the Canadian Historical Association* 2017, New Series, Vol. 28, No.1, pp. 217-247.

Nation Bighouse on Vancouver Island. In an unprecedented process, Kwakwaka'wakw traditions and governance and Western contract law came together to form the basis of a permanent relationship, vesting rights with the artwork itself as a legal entity that carries the stories of the survivors.

The ceremony, held near Newman's traditional territory, was facilitated by chief and spiritual leader Wedlidi Speck, head of the Gixsam namima (clan) of the Kwagul people. A song, dance and the ancestors' mask marked the importance of the ceremony, which also included Carey Newman and CMHR president and CEO John Young each stating their purpose and intentions for the stewardship of The Witness Blanket. Witnesses from the Kwakwaka'wakw community, youth, Elders and others with connections to the project, then reflected on their responsibilities as part of this relationship. The parties celebrated with a feast, acknowledging the gift of the agreement and the deep connection that has been forged. As Carey Newman expressed, in the aftermath of the ceremony, "Through spoken words and shared memory, we can express our commitment in ways that transcend written contracts — how we feel, our hopes and our goals for this agreement and our relationship as collaborative stewards of the Blanket and survivors' stories it holds."

For the CMHR, our responsibilities to the agreement include the care of the Blanket for future generations. Toward this goal, the Museum has begun restoration work on the installation in preparation for an upcoming exhibition project that will represent the Blanket's second exhibition at the CMHR.

Within the context of the Witness Blanket, as well as other notable projects including Rights of Passage, Indigenous epistemologies have been central to the development of curatorial practices and educational programs at the CMHR. Relationships and Indigenous principles surrounding partnership as the basis of a new or different kind of museology take to heart the need to create ethical spaces of engagement and to acknowledge the history and legacy of museums as institutions that have traditionally served to minimize or to amalgamate Indigenous histories within a larger umbrella of the "national" story of Canada. Recognizing and atoning for the ways in which this relationship has harmed Indigenous communities and Nations is in fact the central animus of decolonization practices, which should serve not only to modify what museums do, but to completely transform them.

Engaging in critical dialogue about the past and future of how museological practices serve Indigenous people, communities and Nations means daring to think bigger and more boldly. How museums envision a pathway focused on decolonization rests in engaging Indigenous principles of relationship-building and responsibility — not simply a change in policy.

And so, to return to the beginning, *All my relations*. This is a principle, it is a prayer, it is a hope for the reinvention of the ways within which institutions operate. As Wagamese (2016) maintains, "It's our saving grace in the end" (p.34).

References

Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Ermine, W. (2007). "The Ethical Space of Engagement." *Indigenous Law Journal*, 6 (1), 193-203.

Wagamese, R. (2016). *Embers: One Ojibway's Mediations*. Madeira Park, BC: Douglas McIntyre Ltd.

Le musée face à l'héritage colonial : un *pharmakon* ?

Fanny Fouché, PhD

Ecole du Louvre, Paris, France/IHAM, Université de Neuchâtel, Suisse

L'énigme posée par la restitution de l'art africain presque intégralement conservé hors du continent qui l'a vu naître (rapport Sarr-Savoy 2018) et les demandes croissantes d'inclusion des représentants des Premières Nations notamment dans les musées canadiens (Ames, 1992) mettent l'institution muséale au défi. Les collections constituées sur les continents Américain, Africain et en Océanie au cours des épisodes coloniaux et conservées dans les institutions muséales posent la question de leur statut, des discours et des regards portés sur elles. Elles interrogent le musée sur les lignes de partage qu'il a contribué et contribue encore à tracer entre sauvetage et appropriation, inclusion et exclusion, et enfin entre conscience et oubli. Les générations actuelles d'acteurs, penseurs et bénéficiaires du musée sont confrontées ensemble au devoir d'intégrité face à l'héritage colonial que l'histoire leur laisse en partage et les force à contempler. Ouvrant sur le voyage d'un reliquaire chrétien d'une salle d'exposition parisienne vers la marche d'une procession napolitaine, cet article tâche de contribuer à soulever le voile sur les mythologies muséales et les enjeux d'une approche post-impérialiste.

Le samedi 3 mai 2014, une des vitrines de l'exposition qui accueillait le trésor de Naples au Musée Maillol¹ est vide. L'ampoule-reliquaire du sang de San Gennaro n'a pas été volée. Elle a quitté la scénographie d'exposition inventée par Hubert Le Gall pour répondre à l'attente de milliers de fidèles et de curieux massés dans les rues et les ruelles de Naples dans l'attente du miracle de la liquéfaction du saint sang qu'elle contient. Plus encore que la mise en scène de velours cramoisi plongé dans la pénombre, l'absence du document lui rend soudain son statut de monument. La linéarité d'une présentation propre à faire scintiller *l'une des plus belles collections de joaillerie au monde* comme le répètent à l'envi les journalistes s'en trouve bousculée. Ce silence dans la partition fait entendre la relativité du regard porté sur les œuvres par l'exposition². L'objet quitte son piédestal de chef-d'œuvre d'orfèvrerie pour un autre fait de chair et d'espérance humaine. Le revoilà devenu présence du saint à part entière, ami et protecteur invoqué par les Napolitains tendus dans l'espoir du miracle et serrés dans le cours de la procession. Le cas de la monstration de San Gennaro chargée encore

1. Du 19 mars 2014 au 20 juillet 2014.

2. La scénographie incluait tout de même un dispositif discret de projection de vidéos d'archives montrant la fiole en procession et entouré de sonores oraisons napolitaines.

aujourd'hui de numinosité fait directement s'entrechoquer l'existence rituelle et l'existence expositionnelle de l'objet. La « communauté culturelle autochtone » d'un tel reliquaire le rappelle à elle. Une mise au point se fait aussitôt avec ce que l'objet fut, et continue d'être, pour la civilisation catholique qui l'a façonné et investi de ses pratiques et de ses croyances.

L'intervalle ménagé ici entre exposition et procession fait apparaître le musée comme lieu de transmutation des artefacts disposés dans son creuset. Les questions soulevées par la suspension du masque africain en un *théâtre sans théâtralité* (Sirois, 2009) font écho à celles posées par les conditions de mise en visibilité des objets *tabu* du Vanuatu (Bertin, 2019). Toutes deux rejoignent la métamorphose de l'ostensoir chrétien en simple objet de contemplation. Une forme de « pensée magique de l'Art » auréole la présentation muséale de ces diverses œuvres sacrées au sujet desquelles

Point besoin de savoir ce dont elles parlent, ce qu'elles représentent ni comment elles ont été faites... La simple vision vous transmettrait leurs vertus comme la relique jadis (Clair, 2007).

Muet (Fisher, 1991), l'objet ne dérange pas l'ordre établi. Universel, il échappe à toute historicité, au diapason avec la tendance à l'amnésie propre au standard culturel mondialisé. L'évacuation des contextes d'efficacité sociale et symbolique de ces objets précédemment investis de puissance constitue une rémanence de l'héritage colonial. L'esthétisation radicale rejoue dans l'exposition la mécanique de l'aliénation culturelle. Le projet colonial ne repose pas que sur la force militaire et économique. Il articule

une infrastructure discursive, une économie symbolique, tout un appareil de savoirs dont la violence [est] aussi bien épistémique que physique. (Mbembe, 2006)

Conservatoire du patrimoine de l'humanité, le musée peine à admettre le caractère corrosif des « métamorphoses de l'assimilation »³ et la profondeur des blessures que son silence maintient cautérisées. Son oscillation constante entre confort de la posture autoritaire et désir d'ouverture constituerait-elle l'indice d'un fonctionnement « pharmacologique » aussi délicat, et potentiellement suspect, que le fut celui de la pensée coloniale ? L'ambivalence du *pharmakon* platonicien dont les effets peuvent être salutaires ou toxiques⁴ (Derrida, 1972; Stiegler, 2007) n'est-elle pas celle la civilisation occidentale et du musée qui la prolonge ? L'idéologie du progrès et de la rationalité compte parmi les fondements de l'impérialisme des Lumières, avant d'être colonial. L'ambition civilisatrice hésite toujours entre curiosité pour l'Autre et soif de l'exploiter, désir de connaissance et d'asservissement, entre assimilation et éradication

3. Selon la formule d'Emmanuelle Sibeud, 2009.

4. *Tout objet technique [...] est à la fois poison et remède. Le pharmakon est à la fois ce qui permet de prendre soin et ce dont il faut prendre soin, au sens où il faut y faire attention : c'est une puissance curative dans la mesure et la démesure où c'est une puissance destructrice*, (Stiegler, 2007).

pure et simple. Le musée constitue historiquement un des instruments phares de la propagation des flambeaux de la connaissance (Schaer, 1993) dont les despotismes européens ont entendu éclairer le monde. Faire franchir l'enceinte du temple de l'Art et du Savoir aux objets des civilisations posées comme inférieures (obscurantisme prétendu de la spiritualité médiévale ou inculture postulée des sauvages) imposait de les amputer au préalable de tout pouvoir symbolique. Le patrimoine spolié (des rois, des émigrés et des abbayes par la Révolution française ou des populations asservies par le colonialisme) devient butin de guerre et son exposition dérive directement du trophée de chasse (exotisme⁵ factice des premières expositions coloniales dès 1906).

La violence de ces histoires d'appropriation, leur lien à l'intolérance, à l'esclavage ou au racisme nécessite la mise au point de processus de réécriture mémorielle. Loin de faire office de réceptacle neutre de l'ensemble des traces du passé, le musée est un organe essentiel d'archivage, de sélection et d'enfouissement de la mémoire traumatique. Il se révèle ainsi *instrument de deuil et d'oubli de l'histoire* (Debary, 2000, p. 72). Avant d'être un *lieu de rédemption* du colonialisme (Idem, p. 79), ou de mise en relation de mémoires plurielles, le Plateau des collections du musée du quai Branly demeure un sas de mise à distance et d'élaboration mythique du passé et de l'Autre. Avec son atmosphère de mystère des premiers jours de la Genèse, il *en dit plus sur la cosmologie occidentale que sur les sociétés qu'il est censé évoquer* (De L'Estoile, 2007). L'élaboration d'un nouveau projet muséal (ICOM, Kyoto 2019) et le travail critique de la pensée postcoloniale que la communauté muséologique appelle de ses vœux (Brulon Soares & Leshchenko, 2018) impliquent de se pencher sur les appropriations mémorielles des vainqueurs et des vaincus. Déconstruire l'impérialisme européen enjoint à considérer les valorisations concurrentes des objets comme des faits, la part des mensonges et des omissions. Aucune réinvention du musée n'est pensable sans mise en lumière des négociations avec la vérité historique. L'implication de ces dernières dans l'écriture et la publicisation des mythes d'origine des nations rend difficile leur démontage. Facteurs de cohésion nationale et garants de l'ensommeillement des consciences collectives, ces récits de fondation et de légitimation ont la dent dure et font l'objet de dynamiques d'identification profondes.

La nomination du directeur général de l'agence de développement de la culture Kanak Emmanuel Kasarhérou à la présidence du musée du quai Branly-Jacques Chirac le 27 mai 2020 réaffirme la profession de foi de l'institution se voulant « lieu où les cultures dialoguent ». Depuis les premières interpellations des communautés concernées par les collections non-européennes dans les années 1990, la multiplication des expériences inclusives notamment dans des musées nord-américains a montré la possibilité de l'interculturalité. Pour assumer la coexistence pacifique entre des interprétations divergentes et accueillir la com-

On rejoint ici l'acception de la notion chez Victor Segalen dans son *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, (1986, p. 41), pensée comme jouissance esthétique de l'altérité qui devient un spectacle à consommer par Benoît de L'Estoile (p. 573).

plexité, l'institution muséale doit s'interroger sur sa manière de donner à voir les fragments du monde qu'elle juxtapose et ordonne selon son propre système de croyances et de représentation. Cette démarche introspective nécessite l'élaboration collective d'une curiosité post-universaliste et post-coloniale pour ce système et son histoire. De son avènement dépend l'émergence d'un idéal muséal plus fraternel. En effet,

La pensée postcoloniale est également une pensée du rêve : le rêve d'une nouvelle forme d'humanisme – un humanisme critique qui serait fondé avant tout sur le partage de ce qui nous différencie. C'est le rêve d'une « polis » universelle, parce que « métisse » [...] Pour que cette « polis » universelle existe, il faut que soit reconnu à tous le droit universel d'hériter du monde dans son ensemble (Mbembe, 2006)

Références

- Ames, M. M. (1992). *Cannibal Tours and Glass Boxes, The anthropology of Museums*. Vancouver: UBC Press.
- Bertin, M. (2019). Allier kastom et tabu au musée : gestion et exposition des objets du Vanuatu. In F. Mairesse (Ed.), *Museology and the Sacred* (Vol. Vol. 47 (1-2), pp. 41-57). Paris: ICOFOM.
- Brulon Soares, B., & Leshchenko, A. (2018). Museology in Colonial Contexts: A Call for Decolonisation of Museum Theory. *ICOFOM Study Series [Online]*, 46 | 2018. Retrieved from <http://journals.openedition.org/iss/895> doi:10.4000/iss.895
- Clair, J. (2007). *Malaise dans les musées*. Paris: Flammarion, coll. «Café Voltaire».
- De L'Estoile, B. (2007). *Le Goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*. Paris: Flammarion.
- Debary, O. (2000). L'écomusée est mort, vive le musée. *Publics et Musées*, n°17-18(L'écomusée : rêve ou réalité (sous la direction de André Desvallées)), pp. 71-82.
- Derrida, J. (1972). *La Pharmacie de Platon*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Fisher, P. (1991). *Making and Effacing Art: Modern American Art in a Culture of Museums*: Oxford University Press
- Mbembe, A. (2006). Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? (Entretien). *Esprit, Déc.* .
- Schaer, R. (1993). *L'invention des musées*. Paris: Gallimard.

Sibeud, E. (2009). Une libre pensée impériale ? Le Comité de protection et de défense des indigènes (ca. 1892-1914). *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 1 (n° 27)(Pensée coloniale 1900), 57-74.

Sirois, K. (2009). *De la vitrine-miroir. Des musées autrement. Réflexion sur la réception esthétique des masques et des objets rituels sacrés*. Actes du colloque, sacré et religion : transferts, connexions, échanges. Colloque de la Fondation de Royaumont les vendredi 16 octobre et samedi 17 octobre 2009, Abbaye de Royaumont.

Stiegler, B. (2007). Questions de pharmacologie générale. Il n'y a pas de simple pharmakon. *Psychotropes*, vol. 13(3), 27-54.

La décolonisation et l'autochtonisation de la muséologie.

Le cas du Musée McCord à Tiohtiá:ke/Montréal

Marie-Charlotte Franco, PhD

Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (CIÉRA) - Montréal, Canada

Le processus de décolonisation et d'autochtonisation dans les musées au Canada a émergé dès les années 1960 avec le mouvement d'*empowerment* (empuissance-ment) autochtone¹. Le Pavillon des Indiens du Canada à l'Exposition universelle de 1967 et la controverse liée à l'exposition *The Spirit Sings* débutée en 1986 sont deux moments fondateurs de l'histoire de la muséologie canadienne. Le rapport *Turner la page : forger de nouveaux partenariats* a dévoilé en 1992 les discussions et les recommandations du Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations (Nicks & Hill, 1994). Véritable guide des bonnes pratiques, il a posé les bases d'une meilleure collaboration avec les Premiers Peuples et est toujours largement utilisé par les professionnels. À partir des conclusions tirées de notre thèse de doctorat (2020), nous discuterons des modalités de décolonisation de la pratique et de la recherche en muséologie. Nous aborderons les questions de la représentation culturelle des Autochtones au Canada ainsi que de l'inclusion de leurs épistémologies, de leurs méthodologies et de leur *praxis* en nous concentrant davantage sur le cas du Musée McCord situé à Tiohtiá:ke/Montréal.

De la sémantique...

S'il s'avère que les termes décolonisation et autochtonisation sont souvent employés comme synonymes, plusieurs différences entre ces deux concepts peuvent informer sur la manière dont les institutions et les acteurs de la muséologie les

1. Nous employons le terme Autochtone conformément à l'article 35 de la Loi constitutionnelle canadienne de 1982 qui reconnaît les Premières Nations, les Inuit et les Métis comme étant des Autochtones. Nous utilisons l'expression Premiers Peuples comme synonyme. Par ailleurs, nous employons le terme Allochtone pour désigner les individus, les groupes de personnes et les institutions qui ne s'identifient pas comme autochtones ou qui ne sont pas dirigés par un groupe autochtone.

utilisent. La décolonisation, en contexte canadien, consiste pour les Premiers Peuples à affirmer leur souveraineté et leur autodétermination dans les sphères politiques, économiques, sociales et culturelles dont ils ont été dépossédés au fil d'une série de mesures coercitives et colonialistes prises par les gouvernements successifs. Elle renvoie à un processus qui vise à soustraire un ou plusieurs éléments des structures allochtones pour engager les institutions dans un processus de résurgence autochtone pluriforme (Gaudry & Lorenz, 2018 ; Lonetree, 2012 ; Simpson, 2018). Le concept d'autochtonisation (*indigenization*), que nous empruntons à Ruth B. Phillips (2011), correspond, quant à lui, à un processus collaboratif afin de parvenir à une sorte d'hybridité des pensées et des pratiques au sein des institutions. De manière plus large, c'est aussi un processus caractéristique de la muséologie canadienne basé sur une négociation plurielle avec les minorités culturelles dans un contexte multiculturaliste. Ce terme, plus positif, semble d'ailleurs être employé plutôt par les personnes et institutions allochtones en cela qu'il consiste à rendre autochtones un élément, un contexte et un discours et non pas à effacer une structure coloniale. Ce terme permet donc d'inclure la notion d'autochtonie sans utiliser le champ lexical de la colonisation qui pourrait impliquer les musées dans une sorte d'examen de conscience historique. Nous discuterons de ces deux concepts et de leur application dans la muséologie en nous appuyant sur des auteurs autochtones et allochtones dont Amy Lonetree (2012). Ruth B. Phillips (2004, 2011), Briony Oniciu (2015) ainsi que Eve Tuck et Kayne W. Yang (2012).

... À l'intégration des épistémologies, des méthodologies et des praxis autochtones

Héritiers des premières collections royales et des cabinets de curiosités, les musées sont des instruments du pouvoir politique. Ils ont également été des outils puissants de colonisation et de transmission des valeurs racistes aux XIX^e et XX^e siècles. Toutefois, les musées peuvent être des espaces pour un auto-examen historique. Ils sont également un espace fécond de décolonisation pour les populations autochtones qui décloisonnent les récits et les représentations grâce au développement d'un appareil critique décentré. Des chercheurs proposent plusieurs pistes de réflexion pour opérer une conscientisation et un décentrement réflexif allant vers un mouvement de décolonisation et de reconnaissance des identités singulières. Nous mettrons en valeurs les réflexions des chercheurs autochtones Linda Tuhiwai Smith (2012), Margaret Kovach (2003), Shawn Wilson (2008) et Leanne B. Simpson (2018) ainsi que l'allochtone Thibault Martin (2013). Tous proposent de valoriser les épistémologies et les manières d'être au monde autochtone dans la recherche. La muséologie en tant que science et domaine de pratiques peut intégrer ces ontologies afin d'envisager de nouveaux modèles discursifs pour se penser elle-même et orienter les professionnels. De ce premier pas, il est alors possible de reconnaître pleinement les multiples identités autochtones dans les musées et la muséologie. Les chercheurs et muséologues autochtones Deborah Doxtator (2001), Sharon Fortney (2009), Élisabeth Kaine (2016), Lee-Ann Martin (2002), Laura Peers et Allison. K. Brown (2003) ainsi

que l'allochtone Ruth B. Philipps (2004, 2011) ont proposé des balises pour permettre aux professionnels des musées d'intégrer les récits des communautés de manière respectueuse. À cela s'ajoute le rapport *Tourner la page* (Nicks & Hill, 1994) qui est un des rares guides à définir les balises déontologiques de collaboration entre les professionnels des musées et les nations autochtones au Canada depuis 1992. Par ailleurs, le mouvement de décolonisation des musées est porté par plusieurs, dont la professeure et muséologue autochtone Amy Lonetree (2012). Le musée est perçu comme un outil permettant de dévoiler les histoires du colonialisme et d'insister sur la survivance ainsi que sur la revalorisation culturelle des peuples autochtones.

Penser et intégrer la décolonisation et l'autochtonisation en pratique : le cas du Musée McCord

Notre thèse a démontré comment et par qui le double mouvement de décolonisation et d'autochtonisation des pratiques, des discours et des approches a été progressivement mis en place au Musée McCord dès 1992, bien avant les mesures récentes du milieu culturel canadien (Franco, 2020). Ces processus se sont révélés être internes et peu médiatisés, portés essentiellement par les conservatrices lors de la conception des expositions et la documentation des collections en collaboration avec les Premiers Peuples. La décolonisation par les arts rend aussi possible la résurgence des histoires, des traditions, des spiritualités (Sioui Durand, 2018). Les artistes contemporains autochtones, en tant que producteurs de savoirs et porteurs de mémoires, apportent un point de vue critique sur la muséologie et l'histoire coloniale. Les expositions autochtones du Musée McCord favorisent donc une autochtonisation interne et une décolonisation des discours. Le partage respectueux des connaissances, l'ouverture à d'autres épistémologies et ontologies encouragent une modification des pratiques professionnelles. Par ailleurs, le discours émanant des œuvres contemporaines exposées renforce le processus de décolonisation par les postures politique et critique des artistes. Dans le champ de la muséologie, le Musée McCord compte parmi les précurseurs sur ces questions et participe au renouvellement des mythes canadiens. Les expositions *À la croisée des chemins* (1999-2000), *Porter son identité* (2013 à aujourd'hui) et *Hontes et préjugés* (2019), particulièrement éclairantes pour ces questions, seront présentées.

En somme, décoloniser la muséologie revient à intégrer les perspectives autochtones dans les multiples sphères qui se rattachent à l'étude et aux métiers des musées. Si un examen des histoires coloniales est de mise, il importe aussi d'opérer un décentrement et de reconfigurer les rapports de pouvoir existants, mais également d'incorporer les épistémologies des Premiers Peuples aux discours muséaux et aux pratiques professionnelles. En poursuivant ces objectifs, le musée, s'engage alors à la fois dans une dé-territorialisation des espaces allochtones et aussi dans une re-territorialisation de ceux-ci par les Premiers Peuples qui peuvent, finalement, les utiliser comme lieu critique où la parole circule et résonne en parallèle des grands récits nationaux.

Références :

Doxtator, D. (2001). Inclusive and Exclusive Perceptions of Difference : Native and Euro-Based Concepts of Time, History, and Change. Dans G. Warkentin & C. Podruchny. *Decentring the Renaissance. Canada and Europe in Multidisciplinary Perspective 1500-1700*. Toronto : University of Toronto Press, pp. 33-47.

Fortney, S. M. (2009). *Forging New Partnerships: Coast Salish Communities and Museums* (Thèse de doctorat). University of British Columbia.

Franco, M-C. (2020). *La décolonisation et l'autochtonisation au Musée McCord (1992-2019) : les rapports de collaboration avec les Premiers Peuples et l'inclusion de l'art contemporain des Premières Nations dans les expositions* (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal.

Gaudry, A. & Lorenz, D. (2018). Indigenization as inclusion, reconciliation, and decolonization: navigating the different visions for indigenizing the Canadian Academy. *AlterNative*, 14(3), 218-227.

Kaine, É. (dir.). (2016). *Le petit guide de la grande concertation : création et transmission culturelle par et avec les communautés*. Saguenay : La Boîte rouge vif.

Kovach, M. (2009). *Indigenous Methodologies : Characteristics, Conversations, and Contexts*. Toronto : University of Toronto Press.

Lonetree, A. (2012). *Decolonizing museums : Representing Native America in National and Tribal Museums*. Chapel Hill : The University of North Carolina Press.

Martin, L-A. (2002). Negotiating Space for Aboriginal Art. Dans L. Jessup et S. Bagg (dir.). *On Aboriginal Representation in the Gallery*. Hull : Canadian Museum of Civilization, pp. 239-246.

Martin, T. (2013). Normativité sociale et normativité épistémique La recherche en milieu autochtone au Canada et dans le monde anglo-saxon. *Socio*, (1), 135-152.

Nicks, T. et Hill, T. (1994). *Tourner la page : forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations* (3e éd). Ottawa : Association des musées canadiens et Association des Premières Nations.

Onciul, B. (2015). *Museums, Heritage and Indigenous Voice. Decolonising Engagement*. New York : Routledge.

Peers, L. & Brown, A. K.. (2003). *Museums and source communities : a Routledge reader*. New York : Routledge.

Phillips, R. B. (2004). Commemoration/(de)celebration : Super-shows and the Decolonization of Canadian Museums, 1967-1992. Dans B. Gabriel & S. Ilcan (dir.). *Post-modernism and the Ethical Subject*. Montréal : McGill-Queens's University Press, pp. 99-124.

Phillips, R. B. (2011). *Museums Pieces Toward the Indigenization of Canadian Museums*. Montréal : McGill-Queen's University Press.

Simpson, L. B. (2018). *Danser sur le dos de notre tortue Niimtoowaad mikinaag gijiyiing bakonaan : nouvelle émergence des Nishnaabeg*. Montréal : Varia.

Sioui Durand, G. (2018). Autochtones : de la décolonisation de l'art par l'art. *Liberté Art & Politique*, 321, 24-26.

Tuhiwai Smith, L. (2012). *Decolonizing Methodologies Research and Indigenous Peoples* (2e éd.). London : Zed Books.

Tuck, E & Wayne, Y. K. (2012). Decolonization is not a metaphor. *Decolonization : Indigeneity, Education & Society*, 1(1), 1-40.

Wilson, S. (2008). *Research Is Ceremony. Indigenous Research Methods*. Halifax & Winnipeg : Fernwood Publishing.

Les musées et le métissage culturel *intra muros* à l'heure du vivre-ensemble: bousculer les conventions

Jean-François Gauvin

Université Laval — Québec, Canada

Manon Joly

Université Laval — Québec, Canada

Marie-Kim Gagnon

Université Laval — Québec, Canada

Dans son plus récent ouvrage, *Why trust science?*, Naomi Oreskes explique les raisons pour lesquelles il faut faire confiance à celles et ceux qui produisent les connaissances scientifiques. Au fil des siècles, la science s'est dotée de mécanismes de contrôle stricts, qui permettent aujourd'hui d'assurer un suivi efficace et rigoureux de la production scientifique dans tous les domaines. Ces mécanismes de contrôle, selon Oreskes, ne sont pas tous de nature épistémologique. Se basant sur les travaux pionniers de philosophes des sciences féministes, l'auteure démontre que plus une communauté scientifique est diversifiée, plus elle a de chance de produire des connaissances scientifiques justes et valables. Un tel système de valeurs n'est pas un simple appel à faire du « politiquement correct » — les exemples prouvent le contraire. Il existe une force épistémique dans la diversité. Selon Sandra Harding, citée par Oreskes, il faut reconnaître que les croyances, les valeurs et l'expérience individuelles des scientifiques affectent leur travail, ce qu'elle appelle *strong objectivity*. Or, une telle diversité de perspectives n'est pas un écueil, mais bien une ressource épistémique cruciale qui renforce la production scientifique. C'est dans la variété des points de vue, selon Oreskes, que l'on retrouve la plus grande objectivité scientifique : « Diversity does not heal all epistemic ills, but *ceteris paribus* a diverse community that embraces criticism is more likely to detect and correct error than a homogeneous and self-satisfied one » (Oreskes, 2019, p. 54).

Les musées ne sont pas, ne devraient pas être, à l'abri de ce déplacement, de ce glissement vers une diversité pleinement intégrée. Depuis l'époque des Lumières, les musées occidentaux se donnent comme vocation d'être « encyclopédiques » ou « universels », c'est-à-dire qu'ils réunissent sous un même toit des œuvres et des objets du monde entier. Bien que l'ICOM ait lui-même promulgué en 2002

une « Déclaration sur l'importance et la valeur des musées universels » signée par quelques-uns des plus grands musées de l'hémisphère nord, des voix s'élèvent contre cette prétention à l'universalisme. Comme l'explique Nadia Yala Kisukidi, cette Déclaration est avant tout un effort des signataires pour se prémunir contre les demandes de restitutions massives qui pointent à l'horizon depuis déjà un certain temps — ravivées en novembre 2018 par le rapport Sarr/Savoy. Dans cette opposition ontologique entre universalisme (auquel prétendent les musées occidentaux) et restitution (aux anciennes colonies d'Afrique), Kisukidi suggère que c'est un discours sur l'Afrique même qui est avancé, « qui décrète l'inhospitalité foncière du continent ». L'Afrique serait le négatif de l'Europe : « Dans le musée universel, les objets africains sont sauvés de leur particularité et deviennent un reflet de la totalité du monde, une fois relocalisés » (Kisukidi, 2020, p. 53-54). Considérés comme universels au sein des collections occidentales, les objets africains seraient réduits à des entités locales lorsque retournés à leur point d'origine.

Il faut admettre que les musées ont fait de véritables progrès depuis la fin des années 1980 pour intégrer aux expositions une diversité de voix et d'acteurs, dont principalement celles des Autochtones et des minorités visibles (Starn, 2005, p. 84-91). L'exemple de l'exposition *Hispanic art in the United States : Thirty contemporary painters and sculptors* en 1987 au Museum of Fine Arts de Houston a fait école (Livingston & Beardsley, 1991 ; Marzio, 1991). Elle a permis au musée, entre autres, de se rapprocher de la communauté hispanique de la ville et d'en faire une partie intégrante de son programme d'éducation et de médiation culturelle (*public outreach*). Ce métissage des cultures, aujourd'hui de plus en plus présent, est presque devenu la norme au sein des musées occidentaux, soucieux de s'intégrer pleinement à la vie sociale et culturelle de la Cité. Des expositions telles que *Les arts du tout-monde* au Musée des beaux-arts de Montréal, démontrent, selon la description de l'exposition, la force créatrice et humaniste de l'interculturalité « pour une meilleure compréhension de l'altérité dans un vingt et unième siècle où le vivre-ensemble est un enjeu du quotidien ». Exit le concept d'universalité, on en appelle désormais à une « perspective interculturelle et transhistorique actualisée ». Dans un texte plus long, nous proposerons d'autres exemples similaires qui mettent en exergue l'hybridation des connaissances, des personnes et des savoir-faire au sein des musées contemporains. Nous souhaitons, par ailleurs, aller encore plus loin dans notre démarche et bousculer, déstabiliser « l'establishment » en proposant une diversité pleinement assumée au sein même des institutions muséales. Le directeur sortant du Musée du quai Branly—Jacques-Chirac, Stéphane Martin, reconnaît sans ambages la faible représentativité du musée lorsqu'il émet le souhait dans une entrevue au journal *Le Monde* « que le musée se colorise, nous sommes trop blancs » (Dagen & Fraissard, 2020). Si, comme nous l'avons précisé en introduction, une plus grande diversité au sein d'une équipe de chercheurs scientifiques favorise la production des connaissances, pourquoi n'en serait-il pas de même dans les musées ?

Au cours des vingt dernières années, au Canada, l'engagement sociopolitique des musées envers les communautés autochtones et les divers groupes ethniques a permis de positionner les institutions muséales comme zones de contact privilégiées. Cette mutation est en partie expliquée par le mouvement de décolonisation entamé par les musées à travers le monde (Buijs, 2018). Les approches collaboratives et de co-créations sont de nouvelles voies empruntées dans ce processus misant sur l'enrichissement, la diversification et la rigueur interprétative des projets d'exposition, mais aussi dans une perspective d'échanges interculturels de savoir-faire et de connaissances.

Les grands organismes muséaux se penchent sur la question depuis déjà quelques années. L'American Alliance of Museums (AAM) a fait de la diversité, de l'équité, de l'accessibilité et de l'inclusion les pierres d'assise de son plan quinquennal 2016-2020 (AAM, 2018). Ce n'est pas étonnant, considérant que selon une étude de 2015 largement citée, portant sur les employés des musées d'art nord-américains, 84 % des postes de direction sont détenus par des personnes blanches (Mellon, 2015). Cela fait dire à Armando Perla, anciennement du Musée canadien pour les droits de la personne, que le personnel muséal, sciemment ou non, peut malheureusement contribuer à l'exclusion sociale des groupes qu'il souhaite inclure dans la conversation. Perla poursuit en mentionnant que malgré toute la bonne volonté du monde, « some practices that continue to prioritize only the dominant perspective keep away the challenges that threaten to disrupt the white equilibrium inherent in museums » (Perla & Ullah, 2019, p. 591). Au Canada, un document de travail déposé à l'Association des musées canadiens, conçu comme un guide pratique à l'emploi, vise une meilleure intégration des personnes se désignant comme LGBTQ2+. Ce type d'initiatives prend de l'ampleur partout en Occident.

Conclusion

Foluke Adebisi, professeur de droit à l'Université de Bristol, en Grande-Bretagne, suggère que la décolonisation de l'université ne peut s'effectuer uniquement en cochant une case. Il faut bousculer, déstabiliser les acquis conventionnels : *It must disrupt* (Adebisi, 2020). Bien connu du milieu des affaires et de la technologie, le concept de « disruptive innovation » est devenu un leitmotiv rhétorique familier depuis plus de 30 ans au sein de toute nouvelle *start-up* qui souhaite changer le monde, l'ébranler dans ses fondements (Lepore, 2014). En utilisant ce vocabulaire lourd de sens, Adebisi propose une approche radicale de la façon dont les universités sont administrées : « Decolonisation offers an avenue to disrupt historically and geographically racialised and hierarchised epistemic hegemonies. » Les musées sauront-ils surmonter ce défi de la décolonisation ? C'est la question que Dan Hicks, du quotidien *The Guardian*, se posait récemment en énumérant les difficultés qui se dressent dans le chemin des musées européens. Il est temps, selon lui, « to reimagine museums as sites of conscience – unique public spaces for understanding, remembering and addressing the legacies of empire and enduring cultural infrastructure of “race science” – for the restitution of knowledge and memory as well as of property » (Hicks, 2020). Certains

musées font les manchettes de la presse écrite en bousculant les idées reçues et les conventions, comme c'est le cas du Metropolitan Museum of Art à New York dont l'actuel directeur, Max Hollein, est perçu comme un « disrupter » par le président de la Fondation Ford : « What it says about Max is he is willing to do bold things, he is willing to disrupt the normative practices of the museum, he is going to innovate and transform. » C'est aussi ce que pense la conservatrice afro-américaine Denise Murrell, nouvellement embauchée par Hollein :

Max and his team want to proactively move toward a more inclusive presentation of art history across all periods, Dr. Murrell said. This is a moment of inflection at the Met — a reconsideration of the West that moves away from an exclusively European culture; a deeper presentation of artists of color and a greater breadth of images depicting people of color (Pogrebin, 2019).

Dans un contexte où la nouvelle définition des musées, proposée (mais non adoptée) lors du congrès de l'ICOM à Kyoto en septembre 2019, affirme que ces institutions « sont des lieux de démocratisation inclusifs et polyphoniques, dédiés au dialogue critique sur les passés et les futurs » et qu'ils « travaillent en collaboration active avec et pour diverses communautés [...] dans le but de contribuer à la dignité humaine et à la justice sociale, à l'égalité mondiale et au bien-être planétaire », la question que nous posons dans cette communication est la suivante. Pour que les musées soient de véritables lieux de diplomatie culturelle, favorisant l'inclusion, la diversité et la polyphonie, et soutenant un dialogue critique légitime sur la décolonisation, peuvent-ils demeurer composés en grande majorité, dans leurs équipes de gestion et leur gouvernance, par des personnes blanches ? En se basant sur la notion d'*empowerment*, d'abord développée et théorisée au sein du mouvement féministe des années 1970, on peut penser que la complexification sociale et politique du pouvoir tend à favoriser une meilleure représentativité au sein des groupes sociaux, musées inclus (Bacqué & Biewener, 2013). Si les collaborations, les co-crétions ou l'ajout temporaire de conseillers-experts sur l'autochtonie semblent des approches pertinentes de la question de la diversité dans les musées, ne devrait-on pas également inclure des mesures de ratio spécifiques à la représentativité sociale afin de pleinement permettre l'intégration des minorités dans les musées ? Peut-on véritablement se contenter de la pluralité des pratiques muséologiques, lorsque celles-ci sont dispensées par un groupe homogène de personnes issues de la race dominante ? Telle est la nature du questionnement de cette communication.

Références

Adebisi, F. (2020). Decolonisation is not about ticking a box: it must disrupt. *University World News* (29 février 2020).

American Alliance of Museums (AAM). (2018). *Facing Change*. Page consultée le 23 février 2020, <https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2018/04/AAM-DEAI-Working-Group-Full-Report-2018.pdf>.

Bacqué, M.-H., & Biewener, C. (2013). L'empowerment, un nouveau vocabulaire pour parler de participation ?, *Réseau Canopé*, 173, 25-32.

Buijs, C. (2018). Shared Inuit Culture : European Museums and Arctic Communities. *Études Inuit Studies*, 42, 37-59.

Dagen, P., & Fraissard, G. (2020). Le patron du Quai Branly : « Je souhaite que le musée se colorise, nous sommes trop blancs ». *Le Monde*, 2 janvier 2020.

Hicks, D. (2020). Will Europe's museums rise to the challenge of decolonisation? *The Guardian*, 7 mars 2020.

Kisukidi, N. Y. (2020). L'universel dans la brousse. *Esprit*, janvier/février, 47-59.

Lepore, J. (2014). The disruption machine. *The New Yorker*, 23 juin 2014.

Livingstone, J., & Beardsley, J. (1991). The poetics and politics of Hispanic art : A new perspective. Dans I. Karp & S. D. Lavine (Eds.), *Exhibiting cultures : The poetics and politics of museum display* (pp. 104-120). Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.

Marzio, P. C. (1991). Minorities and fine-arts museums in the United States. Dans I. Karp & S. D. Lavine (Eds.), *Exhibiting cultures : The poetics and politics of museum display* (pp. 121-127). Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.

Mellon, A. W. Foundation. (2015). *Art Museum Staff Demographic Survey*. Page consultée le 6 mars 2020, <https://mellon.org/programs/arts-and-cultural-heritage/art-history-conservation-museums/demographic-survey/>.

Oreskes, N. (2019). *Why trust science?* Princeton: Princeton University Press.

Perla, A., & Ullah, Y. (2019). Time to act: Rohingya voices. *Museum Management and Curatorship*, 34, 577-594.

Pogrebin, R. (2019). At the entrenched Met Museum, the new director shakes things up. *The New York Times*, 20 novembre 2019.

Starn, R. (2005). A historian's brief guide to new museum studies. *American Historical Review*, 110, 68-98.

A Cultural Heritage between two forces: Who shall preserve the Parthenon Marbles?

Ana Carolina Gelmini de Faria

*Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS) -
Porto Alegre, Brazil*

Kimberly Terrany Alves Pires

*Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS) -
Porto Alegre, Brazil*

Several collections that represent the history of humanity had arisen from raids and spoils of war that were later incorporated into museums. Objects have been protected through time and human action by institutions that have preserved, researched, and made those collections worldwide known. This investigation proposes an immersion into the museological debates covering repatriation, identifying direct relations to the concept of museality. For this analysis, we have taken as our study object the collection of the Parthenon Marbles, which the dispute between the British Museum (England), the current holder of the collection, and the one which claims its ownership, the Acropolis Museum (Greece), not only involves the material and economic value of the objects but also their significance that can create different discourses, depending on the institution holding the collection.

According to Waldisa Guarnieri (Guarnieri, 2010), we only preserve what has a value, one could say social value, stemmed from some kind of collective consciousness. For the author, “Cultural Patrimony is a question of historic consciousness” (Guarnieri, 2010, p.121). For that matter, museums have become responsible for the creation of discourses, binding them to the materiality via musealization process, conjectured by Desvallées and Mairesse (2013, p. 57) as an operation “[...] of material and conceptual extraction of something from its natural or cultural original environment, granting to it a museal status”, in other words, a musealia - object of a museum. The Museum works in changing an object’s status, and according to Stransky (1970 as cited in Desvallées & Mairesse, 2013, p.57) “[...] a museum object is not only an object in a museum”. Therefore, musealization traces the moment of passage to a new cultural reality, enhancing new narratives.

From the decolonial perspective, repatriation allows nations that have lost their patrimonies to create their narratives of world history, “[...] the post-colonial

perspective stresses critics and deconstruction of some naturalized narratives, also in the cultural heritage sphere” (Costa, 2018, p.101). Many cases result in repatriation or restitution requests that, in the majority of instances, involve governments and museums.

The protection of cultural assets removed illegally from their original context is an issue first discussed in the Convention of Haia in 1899, followed by the conventions of 1907 and 1957. A significant contribution of those events was the comprehension that the destruction of cultural assets owned by any nation constituted havoc to the whole cultural heritage of humanity, due to the conception that each population contributes to world culture in a specific way. (Convention of Haia, 1954).

Let us emphasize that in 1970 a new policy for the protection of patrimony fastened parameters and instruments to protect cultural assets during periods of peace. One of the goals of UNESCO Convention in 1970 was the creation of mechanisms to prohibit and thwart the illegal import, export, and conveyance of cultural patrimonies (General Conference UNESCO, 1970). Later, the UNESCO Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage took place in 1972. This one proposed the establishment of a system of international cooperation, where the most industrialized countries would help those still in development, so they could identify and preserve their natural and cultural heritage by producing an international inventory of cultural and natural patrimony of universal interest. Following this, the Intergovernmental Committee for Promoting the Return of Cultural Property to its Countries of Origin or its Restitution in Case of Illicit Appropriation was organized in which those jurisdictions bound to UNESCO the possibility of requesting the return of collections that have been removed from their original country.

Relevant to this discussion, the museums are agents of memory preservation, thus in this overview about the Parthenon Marbles case, we present the two safeguard institutions, both with different missions and visions. The institution which claims back the heritage, the Acropolis Museum, presents and proposes an exhibition that delineates the origins of Greek national identity and ensures the depiction of the Parthenon Marbles absence in the exposition. The institution recognizes the nation by what is proper in its history, allowing the indication of the singularities and, through this, the construction of collective identities, defending the idea that each nation builds itself. On the other hand, the institution that currently holds the collection, the British Museum, proffers an encyclopedic collection discourse, as many times found in museums from the XIX century, with a national approach that seeks a universal aspect (Pomian, 1991).

According to British Museum contextualization, the permanence of this collection is validated by a universal discourse that is still ratified by the great number of visitors who view those objects. The British Museum bestows a more traditional exhibition form, with cramped settings and objects stripped of their context and original references. This institution is based on the concept of world heritage which mostly defends the protection of common interest objects. Some radical

lines of opinion defend the extinction of this kind of museum, alleging that they are part of a group of institutions that reinforce the traditional model of the national museums. The discussion leaves room for changes in the museums studies field, with fewer iconoclast representations and the opinion that it is not feasible to represent the whole history (Tostes, 2011).

When we step on the scenario brought by the Acropolis Museum, which highlights the lack of spatial forms of the Marbles on the exhibition context, it is possible to identify the value of those objects for the construction of the greek national history. In that sense, to hold the collection would mean to learn and to reconnect with the roots of greek culture, since the marbles and the Parthenon Temple themselves had an original function of transmitting messages thought the images depicted on the panels. Therefore, its incompleteness shatters the significance connected to the cultural good (Kynourgiopoulou, s.d.).

From the 1980s onwards, Greece has begun a worldwide campaign for the return of the Parthenon Marbles. In 2012, demanding an international range broadcast, the *Independent Voluntary Movement for the Repatriation of the Looted Greek Antiquities* created a campaign entitled *I Am Greek and I Want to Go Home*¹. The efforts of the country stressed that the museal value would vary in accordance to the institutional approach, as we can notice distinct interventions on the representation of the same collection under whichever museal institution holds it. In this case, for the British Museum, it traces the history of humanity, and for the Acropolis Museum, it would be a reaffirmation of national identity.

According to Marshall Sahlins (2003 as cited in Dohmann, 2013, p.36) “no object at all, nothing is or has movement in human society, except through the meanings that mankind attributes to it”. The Parthenon Marbles, which used to be a structural part of an edifice for religious worship, turned into fragmented pieces surrounded by values such as authenticity, uniqueness, historicity.

The case presented is about the same collection comprehended by two museological institutions with distinctive proposals. In this case, there is no right interpretation, but contexts that ascribe different meanings to the Parthenon Marbles. Stransky (1983 as cited in Brulon, 2017) stresses that more than point out the value of things, the importance of the museal work is to understand the motivations behind the acquirement of the value, since being under the condition of musealia, they document a reality through another reality. Evidences from the two institutions demonstrate that inside the musealization chain, the process of identification of the “potential museality” in the objects, the insertion of the object in the documental system of a museum’s new reality, and the museologic communication (the way a collection acquires meaning) would be distinctive from each other, because, as according to Brulon (2017, p.414) “[...] an object that is thought a priori as holder of museality and selected according

1. Watch the video on the link: <https://www.youtube.com/watch?v=7swmqoVROUk>. Access on: Mar. 27 2020.

to its potenciality based on existing values, [can] [...] acquire new values when communicated in a museologic discourse”.

Approaches to subjects associating cultural heritage domains, as well as repatriation requests around the world, indicate how an emerging movement can foster many debates. This way, future requests shall be proposed by nations with a historical consciousness about their cultural legacy, constraining collections policies of colonizer countries to rethink their practices on a global scale. The contemporary demands require from the museal field the development of museological thoughts promoting social bonds, human rights, dialogue, institutional cooperation, and strengthening constructive relations between institutions and society.

References

Brulon, B. (2017). Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbynek Z. Stránský e a Escola de Brno. *Anais do Museu Paulista*, 403-425.

Conferência Geral da UNESCO (1970). *Decreto do Governo n.26/85 de 26 de Julho Convenção Relativa às Medidas a Adoptar para Proibir e Impedir a Importação, a Exportação e a Transferência Ilícitas da Propriedade de Bens Culturais*.

Convenção de Haia (1954). *Convenção para a proteção dos bens culturais em caso de conflito armado*.

Convenção para a proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural (1972). Paris.

Costa, K. L. (2018). A quem pertence o patrimônio cultural? Propriedade em debate. *Tempos Históricos*, 100-119.

Desvallées, A., & Mairesse, F. (2013). *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura Armand Colin.

Dohmann, M. (2013). *A experiência material: a cultura do objeto*. Rio de Janeiro: Rio Books.

Guarnieri, W. R. (2010). Bem e patrimônio cultural. In M. C. Bruno, *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional* (pp. 119-122). São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria do Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus.

Kynourgiopoulou, V. (s.d.). National Identity Interrupted: The Mutilation of the Parthenon Marbles and the Greek Claim for Repatriation. *Contested Cultural Heritage Religion, Nationalism, Erasure, and Exclusion in a Global World*.

Pomian, K. (1991). Musée, nation, musée national. *Le Débat*, 166-175.

Tostes, V. L. (2011). Apresentação. Em A. M. Magalhães, & R. Z. Bezerra, *Museus Nacionais e os desafios do contemporâneo* (pp. 7-8). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.

Musealization is an Indigenous Business: Reflections About Objects and Subjects in the Museological Chain of the Indian Museum of Rio de Janeiro

Leandro Guedes

Federal University of Rio de Janeiro State – Rio de Janeiro, Brazil

Over the 1970's, the Czech museologist Zbynek Zbyslav Stránský introduces the discussion about the term “musealization”, which was brought to the center of the theoretical debate in Museology. Recent theories and critical reviews held in international forums, such as the International Committee for Museology (ICOFOM), and in Brazil, in the thirteen undergraduate and three postgraduate courses dedicated to the Museology¹ for example.

Still searching for its place in the scientific field, Museology seeks to resolve some metamuseological issues, as defined by Stránský, in a reflexive perspective that involves museum theory and practice. This search also involves the definition of a methodology and a terminology, or yet, the adoption of *epistemic agreements* to solve a lack of consensus caused, in most part, by language differences. We can see those efforts in publications like Key Concepts², the dictionary³, in the ICOFOM Study Series (ISS), and before that, in Museological Working Papers (MuWoP). The theoretical Museology discussed in those publications, built a foundation utilizing the specific terms “musealia”, “museality” and “musealization”, introduced by Stránský in the 1960s (Brulon Soares, 2018). Peter van Mensch (apud Cury, 2020) understands these terms as a conceptual triad, the basic structure where museological theory is sustained.

Starting from the theoretical foundation laid by Zbynek Stránský - expanded by Peter Van Mensch (1992) - on the relationship between theory and practice in Museology, we propose to analyze the processes that compose the musealization chain of the Indian Museum of Rio de Janeiro, based on Stránský's theoretical perspective of selection, thesaurization and presentation.

1. Data retrieved by the Brazilian Federal Council of Museology (COFEM) in: http://cofem.org.br/legislacao/_formacao/

2. Cf. Desvallés, A. & Mairesse, F. (2010) Key concepts of Museology. Paris: Armand Collin.

3. Cf. Desvallés, A. & Mairesse, F. (2011) Dictionnaire encyclopédique de muséologie. Paris: Armand Collin.

The Indian Museum was founded in 1953 by the anthropologist Darcy Ribeiro and has been attached to the National Foundation of the Indian (FUNAI) since 1967. This museum represents a milestone for anthropology and museology in Brazil, because it is the first ethnographic museum holding a collection entirely dedicated to the indigenous peoples of Brazil.

Created at a time when European ethnographic museums valued the ethnographic object as “testimonials”, the Indian Museum, like the Museum of Man (*Musée de l’Homme*) in Paris, created by Paul Rivet and Georges Henri Rivière, shared the same theoretical line. Although inspired by the model of these French researchers, the approach of Darcy Ribeiro differed in his conception of and other particularities about the objects (and subjects) between these two museums, and also in their scientific methodology. For Edgardo Lander (2005), the museums were configured as power instances, part of the Eurocentric political project for the colonization of the “other”, resulting in racialized knowledge production and generic and stereotyped representations of indigenous people in museums. Stuart Hall (2007) reminds us that stereotyping is an evident sign of symbolic violence and occurs where inequalities in power relations persist.

Brazilian indigenous history is full of complex events that cannot be explained here in detail, however, we can point out that it was marked by an unequal and violent relationship between Indians and Europeans. In the beginning, the Indians were turned into slaves, serving the entrepreneurs of the Portuguese Empire and the colony settled in Brazil under the responsibility of the Jesuits. Subsequently, from the 18th century onwards, the focus of this interest shifted to indigenous territories and at least since 1960, to the soil of these territories (Cunha, [1992] 2012). The inexorable march of civilization translated into agricultural, military, pastoral and extractive “expansion fronts” (Ribeiro, [1970] 2017 & Gleizer Ribeiro, [1983] 2009) at different times in the history of contact, created the official and adverse narrative of the indigenous peoples showing them as “violent savages” and “enemies of progress”. In 1910, in the Republic’s early years, the Service for the Protection of Indians and the National Workers Location (SPILTN) was created by and functioned under the responsibility of Marshall C  ndido Rondon, with positivist and assimilationist ideological bases, placing the Brazilian Indians under the tutelage of the State. Modified to Indian Protection Service (SPI) in 1934, the federal agency remains a laic institution with the following purposes (to name a few): allocate the Indians to their territories, guarantee their physical survival and make the Indians gradually adopt “civilized” habits. The SPI lasted until 1967, when the National Indigenous Foundation (FUNAI) was created, changing its statute, but not leaving aside the tutelary role for the Indians by the Brazilian State and the responsibility for the demarcation of their territories. According to the anthropologist João Pacheco de Oliveira (2014), the tutelage promoted by the Brazilian State was configured as a practice of domination, full of paradoxes; at the same time this mechanism, while guaranteeing protection laws that benefit the indigenous and their traditional territories, also created repression.

In the early 2000's, the Indian Museum adopted a new methodology of "partnership" with anthropologists to develop exhibitions (Couto, 2012), that significantly affects the musealization chain. The first exhibition in this participatory model was "Time and Space in Amazon: The Wajãpi tribe" inaugurated on March 22nd, 2002, curated by anthropologist Dominique Gallois, who had worked with the Wajãpi tribe, from Amapá (state of the north region of Brazil) many years earlier. The musealization chain, as mentioned before, understood here by Stránský's model which contains the steps of selection, hence, the basic theory that would allow the identification of the "museality potential" in objects, removing them from their original situation towards a new reality; thesaurization, that would be the process where the object is identified and inserted into a documentary system; and presentation, the process through which a collection acquires sense, making it accessible and transmitting its values to an audience (Stránský, 1974).

For this exhibition, approximately 300 objects were produced by the Wajãpi, spread across all 13 villages in the state of Amapá. With this practice, new knowledge was produced, and some museum procedures transformed. The selection and acquisition of the objects, for example, are no longer mediated by anthropologists as a result of their fieldwork but made by direct contact with the Wajãpi tribe. Before being stored to be preserved, all items were inserted into a documentation system. The indigenous knowledge about the objects was indispensable for musealization, since the entire collection acquired came qualified with all the information related to the ethnographic objects, such as what materials the objects are made of, techniques, authorship, etc. The objects were classified according to the Dictionary of Indigenous Crafts created by the anthropologist Berta Ribeiro in 1988 and by the institution's thesaurus, created in 2006. In this way, the museum restores to the indigenous people a right to speak on behalf of their own cultural heritage even outside the village. Their knowledge prevailed over the specialist knowledge of the anthropologist and museologist, inverting the specialist's logic (Brulon & Guedes, 2019). In this context, we intend to discuss using post-colonial authors, museologists and anthropologists, who research and debate about indigenous presence and participation in museums, analyzing how indigenous peoples contribute to the value attribution of ethnographic objects.

This experience of indigenous participation in the Indian Museum would be part of a methodological exercise of decolonization inherent in experimental museology and what we called the chain of ethnomusealization. Experimental museology, as a reflective methodology, encourages different actors, from different social or ethnic groups, to combine theory and practice through museological experimentation. The social groups involved are led to think about their own experiences in the construction of musealization, based on their own categories and identities (Brulon, 2019). The ethnomusealization ritual involves shared knowledge, combining theory with museological praxis with indigenous subjects elevated to the role of protagonists in the production of their own meanings and narratives, having their productions recognized by authorship, as produ-

cers of musealia, and consequently attributing their own values of museality to these objects. The museum would become, according to Stránský's theory, a methodological "laboratory" (Dólak, 2017; Brulon, 2017), where the condition of museality of the "musealized thing" lies. The Indian Museum would no longer be perceived as a center for knowledge dissemination, but a "contact zone" (Clifford, 1997), a place where different cultures can meet and something new starts are collectively built to be transmitted.

References:

- Abreu, R. Tal Antropologia, qual museu? (2007). In: R. Abreu; M. Chagas & M. Sepúlveda dos Santos. (Eds.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2007, pp.138-178.
- Brulon, B. & Guedes, L. (2019). Four Waurá masks in the Indian Museum: a decolonial way to conservation practice and theory. In: F. Mairesse & R. F. Peters. (Eds.). *What is the essence of conservation?* Paris: ICOFOM/ICOM, 1, 32-38.
- Brulon Soares, B. (2017). Provocando a museologia: o pensamento geminal de Zbyněk Z. Stránský e a Escola de Brno. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: Museu Paulista, 25(1), 403-425.
- Brulon Soares, B. (2018). Passagens da Museologia: a musealização como caminho. *Museologia e Patrimônio*: Rio de Janeiro, v.11, n. 2, pp.189-210.
- Brulon Soares, B. (2019). Museus, patrimônios e experiência criadora: ensaio sobre as bases da Museologia Experimental. *Museologia e Patrimônio*: Leiria, 1, 199-231.
- Carneiro da Cunha, M. (2012). *Índios no Brasil*. São Paulo: ClaroEnigma, 2012.
- Clifford, J. (1997). Museums as contact zones. *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, 188-219.
- Couto, I. (2012). A política institucional e o trabalho curatorial na montagem da exposição 'Tempo e Espaço no Amazonas: os Wajãpi'. In: M. X. Cury & C. Vasconcellos (Eds.). *Questões indígenas e museus: debates e possibilidades*. São Paulo: ACAM Portinari/Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo/Secretaria de Estado da Cultura (SEC), 90-95.
- Cury, M.X. (2020). Metamuseologia - reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. *Museologia & Interdisciplinaridade*: Brasília, 9(17), 129-146.
- Dólak, J. (2017). O museólogo Zbyněk Zbyslav Stránský – Conceitos básicos. In: B. Brulon & A. Baraçal. *Stránský: uma ponte Brno - Brasil*. Paris: Icofom, 178-187.
- Gleizer Ribeiro, B. (2009). *O índio na história do Brasil*. São Paulo: Global Editora.

Hall, S. 2016. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio.

Lander, E. (Ed.). (2005). Ciências Sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais - Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: 8-23.

van Mensch, P. (1992). *Towards a Methodology of Museology*. PhD Thesis. Zágreb: University of Zagreb.

Pacheco de Oliveira, J. (2014). Pacificação e tutela militar na gestão de populações e territórios. *Mana*, 20(1), 125-161.

Ribeiro, D. (2017). *Os índios e a civilização*. São Paulo: Global Editora.

Stránský, Z. Z. (1974). *Education in Museology*. Brno: Museological Papers V, Supplementum 2.

The right to ancestry in Paulo Nazareth's works

Vivian Horta

Universidade Federal do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro, Brazil

Nazareth Cassiano de Jesus was a descendent from the Krenak¹ indigenous people from Vale do Rio Doce, a region of the Brazilian state of Minas Gerais. In the early 1940s, with a four-month-old daughter in her arms, she ran away from her alcoholic and violent husband. She was found walking near the Saçuí River, in the municipality of Governador Valadares. When they tried to take her child, Nazareth reacted to protect her. She was then sent to the city of Barbacena on the “crazy train”, one of the many existing in Brazil at that time, which transported individuals with “deviations” that were not socially accepted. On board these trains, they arrived in that city known for housing seven psychiatric institutions in their territory, among them the Hospital Colônia de Barbacena, founded in 1903 and famous for scandals of selling bodies to medical schools around the country. Nazareth remained in the institution, without any contact with the outside world, at least until the year of 1963. Records cease with the military coup of 1964.

Daniela Arbex enumerates, in her book *Holocausto Brasileiro* (Brazilian Holocaust, in free translation), the women who ended up populating the mental institution:

Many were daughters of farmers who had lost their virginity or adopted behavior considered inappropriate for Brazil, at the time, dominated by colonels and landowners. Wives exchanged for lovers ended up silenced by the internment in the Colônia hospital. There were also prostitutes, most of them from São João del-Rei, who were sent to the Arthur Bernardes women's pavilion after cutting the men with whom they had slept, but who refused to pay for their services.² (Arbex, 2013, p. 22)

In 1977, in the same Governador Valadares where Nazareth was separated from her daughter, her grandson was born. Paulo Sérgio da Silva is Paulo Nazareth.

In 1999, Paulo entered the School of Fine Arts at the Federal University of Minas Gerais and, years later, completed his studies in drawing and engraving.

1. The indigenous people known in Brazil as Krenak also name themselves as Borun or Borum. Therefore, all those words can be used through this article to refer to the same people, from who the indigenous side of Paulo Nazareth's family was originated.

2. Translated by the author from the original in Portuguese.

But these would not be his best known facets to the public. His artistic process includes investigations into his own family memory, travel reports and an obsession with documentation.

Between May 2012 and April 2013, Paulo Nazareth produces *Cadernos de África* ("African Notebooks"), a record of his journey through the "slave route", in which he travels through locations where the main African slave trade centers for America took place. At the end of the tour, he exhibits, at the Lyon Biennial, a room with several traces of his trip, as in the work *Collection de Aguas de Africa* ("Collection of African Waters", 2013), in which he gathers labels of mineral water that he consumes during the trip.

A kind of personal collection permeates all of Nazareth's work, starting from the narrative he builds about the meaning of his own name. In an interview with researcher Giovana Ellwanger, in 2016, the artist from Minas Gerais uses a tone full of meanings to approach the narrative that surrounds his name:

My name, I'm da Silva. My name is Paulo Sérgio da Silva. Paulo da Silva. But Nazareth is a name that is part of this situation that I put myself in, of this place, of that experience that passes through the arts, that experience of art that makes me invoke that name, Nazareth. ³(Ellwanger, 2016, p. 172)

In his speech, the artist contemptuously mentions his Christian name: "Paulo da Silva", he says. His speech reveals the generic content he attributes to the surname, which, for him, means little or nothing. As the most popular surname in Brazil, "Silva" does not refer to any type of ancestry or inheritance in particular. Nazareth, his grandmother's first name, transformed into the surname of his artistic persona, brings up all his genetic and cultural background, a gap that the artist seeks to fill in through the entire course of his work. His relationship with his grandmother's figure is also his relationship with his own past.

In 2013, Paulo Nazareth was invited to participate in the Venice Biennale. However, his physical presence at the exhibition site is not possible due to the artist's belief in not stepping on European soil without having traveled all over Africa. Thus, Nazareth chooses to send a set of works to the exhibition, next to which two Guarani-Kaiowá Indians stood. These individuals were sent by the artist to report, on European soil, the horrors of the indigenous genocide that has occurred in Brazil since its colonization by European people.

The relationship between the artist and the indigenous is established through his search for the reconstruction of his indigenous memory, through which he sees a parallel between the Guarani-Kaiowás and the Krenaks, their ancestors, since both peoples passed through a kind of "expropriation" of their land. Both in Minas Gerais - in the case of the Krenaks - and in Mato Grosso do Sul - in the case of the Guarani-Kaiowás - a land division took place and ended up "pushing"

3. Translated by the author from the original in Portuguese.

the indigenous people to reserves that, according to the artist, were nothing more than “manpower reserves” (Ellwanger, 2016, p. 174).

In 2012, Nazareth finally got in touch with the indigenous people of Mato Grosso do Sul, where he stayed overnight, in order to learn to pray “for the world not to end” (Ellwanger, 2016, p. 175). There, he is in charge of writing the history of the Kaiowá people, including the death of the chief Nísio Gomes, murdered in 2011, after leading the repossession of a territory, challenging the local agro-business.

I arrive there, some time later, in this place, to learn to pray, and to listen to these stories of death and genocide, that are happening, that are happening and that is something invisible.⁴ (Ellwanger, 2016, p. 176)

The matter of invisibility is repeatedly present in Paulo Nazareth's work. What emerges is a willingness to archive all of his discoveries, not only in the sense that his own memory - including what he will possibly rescue from ancestor memories - is not lost, but in the sense of giving some visibility to these narratives, thus filling in their own gaps and the gaps in history.

In the photographs, sometimes, we would appear in the background, the boss always in front and the *bugres*⁵ in the background. [...] Who is this person in the back? Seeking this information. I think this message comes and goes, maybe even between these worlds and even this awareness, which is a long process of discovery. It is very difficult, it is a process of total erasure.⁶ (Nazareth, 2019, p. 15-16)

His quest is to retrace the paths of his grandmother Nazareth and the relations of these peoples with their ancestry and the theme of invisibilization appears in a coherent way in the artist's own origin, so present and so vigorous that it becomes responsible even for naming him.

It is in the Right to Funeral that I speak of this place as well, of this meeting and that right, also a right of the dead, which is the right to funeral. Nísio Gomes did not have his funeral. He's a missing person, like ... I don't know about my grandmother, we don't have any news. Nazareth Cassiano de Jesus too, we don't know if she had a funeral, if she had another family. She is a missing person.⁷ (Ellwanger, 2016, p. 178)

4. Translated by the author from the original in Portuguese.

5. In an interview held between 2015 and 2016 by the Brazilian researcher Ana Mattos Porto Pato, Nazareth himself defines “bugres”: “At the turn of the 19th century to the 21st century, the construction of the railroad connecting [the Brazilian states of] Minas [and] Espírito Santo starts. As a result, the land is subdivided and many of the indigenous peoples of the region leave their territory, their villages and go to the cities. But the assimilation process didn't quite happen, they never become Brazilian citizens, they cease to be Boruns and begin to be called bugres, go to work on the farms and are catechized.” (Pato, 2017, p. 112, translated from the original in Portuguese).

6. Translated by the author from the original in Portuguese.

7. Translated by the author from the original in Portuguese.

Paulo Nazareth's compulsion to repair the loss of his ancestral memory and his indigenous heritage through the physical loss of his maternal grandmother is what drives his work. In his artistic career, an ultra-exposure is used to compensate for this absence. Consciously or not, it permeates all of his work through photographic, video or written records, seeking to document his actions and projects as completely as possible. It becomes clear as a process that goes against his past history, an attempt not to let time take care, by itself, of telling future generations who this Paulo da Silva was.

Seligmann-Silva refers to contemporary art as a time when

[...] artists will shuffle archives, question borders, try to shake powers, reveal secrets, reverse dichotomies, to explode them. The watchword is to anarchive to collect the ruins of the archives and reconstruct them critically.⁸ (2014, p. 38)

While inevitably building his own mythology, the artist ends up setting aside chapters of his own history. The more details of a story that are told, the more those that are not told become evident.

According to Derrida (2011, p. 12-13) in classical antiquity, the archon was a figure who possessed political power, who made and represented the law, was a recognized authority and, therefore, it was in his house that official documents were stored. His ability to ensure the safety of this archive and to interpret it was evident in that society.

Paulo Nazareth questions the role of the Museum as archon as he creates the work "DECRETO [DECRET]", from 2006, in which he writes a document, naming as Art all of the actions he performed from then on, until the date that suits him, thus becoming "immune to the Law and Justice, and cannot be judged, condemned or criticized" for his actions, "which can only be revoked by a commission of artists"⁹ chaired by him. Authenticating the document, he seeks to give it an official character and, in this way, invert the logic of legitimation perpetrated by the Museum. He takes not only the power to self-legitimize as an artist, and all his work as art, but he is also responsible for documenting this act and safeguarding the document that makes it possible.

In an interview granted in 2019, Paulo Nazareth tells the story of the family that, fleeing an Italy recently defeated by Ethiopia in 1896, at the Battle of Adwa, occupies the Borum territory in the region of the Vale do Rio Doce. The patriarch of that family, in addition to being a sheriff, becomes a notary public judge, and thus provides all the paperwork that gives him property on the land. This farm blocks the circulation of an entire people through their own territory. "A group of 1,200 indigenous people cannot own this large territory, but a farmer, one

8. Translated by the author from the original in Portuguese.

9. All quotes in this paragraph were adapted from the original piece, in Portuguese.

person, can own this territory [...].”¹⁰ (Nazareth, 2019, p. 15-16) Understanding that mastering the papers was of great use to the Italians who occupied the Borum territory of the indigenous people of Nazareth Cassiano de Jesus is what makes Paulo Nazareth, decades later, use paper to build his narrative, reconstructing that of his ancestors, while moving through his own land: the territory of art.

References

- Arbex, D. (2013) *Holocausto brasileiro*. São Paulo, Brazil: Geração Editorial.
- Derrida, J. (2001) *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Cláudia de Moraes Rego (Trans.). Rio de Janeiro, Brazil: Relume Dumará.
- Ellwanger, G. (2016) *A arte de Paulo Nazareth: perspectivas locais e globais em sua circulação*. Guidance: Prof. Mônica Zielinsky. Dissertation (Master) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, Brazil. Retrieved August 02, 2019 from <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/150901/001010000.pdf?sequence=1>.
- Nazareth, P. Mas não se come com a mão de qualquer jeito... *Revista Arte & Ensaios*, 38, 8-45. <https://doi.org/10.37235/ae.n38>
- Seligmann-Silva, M. (2014) Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *Revista Poiésis*, 24, 35-58. <https://doi.org/10.22409/poiesis.1524>
- Pato, A. M. P. (2017) *Arte contemporânea e Arquivo: como tornar público o arquivo público?* Thesis presented to Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo in order to obtain the title of Doctor in Architecture and Urbanism, under the guidance of Prof. Dr. Giselle Beiguelman. São Paulo, Brazil. Retrieved April 19, 2020 from https://www.academia.edu/35859773/Arte_contempor%C3%A2nea_e_Arquivo_como_tornar_p%C3%BAblico_o_arquivo_p%C3%BAblico.

10. Translated by the author from the original in Portuguese.

La décolonisation de la muséologie: analyse réflexive sur les musées et les communautés culturelles en Côte d'Ivoire

Kpan Ernest

Ministère de la Culture et de la Francophonie, Abidjan, Côte d'Ivoire

La continuation de la réflexion sur le renouvellement de la définition du musée fait inviter la notion de la décolonisation de la muséologie. Cette décolonisation est au cœur de la remise en question fondamentale de la fonction sociale du musée dans nombre de territoires. L'Afrique de l'ouest, terre historique des grands empires aujourd'hui, muée dans un espace économique n'en demeure pas en reste. De la préfiguration des premiers musées à la représentation des communautés culturelles, notre bref texte réinterroge un pan des enjeux de décolonisation de la muséologie en Côte d'Ivoire.

1. Préfiguration des premiers musées

Il existe des pratiques proches des institutions patrimoniales en Afrique de l'ouest. Cependant, c'est au début du XX^e siècle que le musée en tant qu'institution spécialisée fait son entrée par le Sénégal avec la création de l'Institut Français d'Afrique Noire (IFAN) puis le musée de l'IFAN. Institution à connotation européenne, âgée de deux siècles et demi (Mairesse, 2014), dont de nouvelles formes (cités du patrimoine, maisons du patrimoine) continuent d'émerger en ce début de millénaire, le musée, s'est installé en Côte d'Ivoire à partir de 1942 avec l'IFAN sous la houlette de Jean-Luc Tournier.

Ainsi, l'histoire culturelle de Côte d'Ivoire englobe toutes ces traces indélébiles laissées par les communautés culturelles. L'impact du temps, de l'espace et de l'homme lui-même n'ont souvent pas facilité la conservation du patrimoine culturel. Contrairement à la France qui débute officiellement la conservation de son patrimoine après la révolution française sous l'impulsion des sociétés savantes (Poulot, 2005), l'héritage pré-muséal était perceptible en Côte d'Ivoire à travers quelques rites initiatiques comme le Poro chez les peuples Senoufo. Aujourd'hui, les biens culturels présents dans les musées de l'Afrique de l'ouest en général et en particulier au Musée des Civilisations de Côte d'Ivoire (MCCI) ont un lien avec la Mission Dakar Djibouti (1931-1933).

Par ailleurs, le besoin de formation muséale formulé dès 1962 suscite la mise en place grâce à l'aide de l'UNESCO et du PNUD du tout premier local voué

aux métiers muséographiques : le Centre d'études en Muséologie de Jos au Nigéria en 1964. Seize ans après, un autre Centre Régional de Formation en Muséologie de fut créé à Niamey au Niger avec exclusivement des formations en langue française. Les contraintes budgétaires freinent le dynamisme de ces établissements. Néanmoins, nombre de professionnels de la culture ouest-africains conservent des liens avec leurs collègues en France et coopèrent à travers des projets d'exposition : exposition des Chefs d'œuvres de la Côte d'Ivoire au Petit Palais à Paris en 1989 ; exposition Vallée du Niger en 1994 qui parcourt cinq pays ouest-africains. Des colloques et séminaires coordonnés le plus souvent par l'ICOM et l'ICCROM permettent d'échanger sur la relation musée et développement au cours des rencontres muséales ouvertes en 1991. La mise en place du *West African Museum Program* (WAMP) en 1982 ; l'ouverture de l'Université Senghor en Egypte en 1990 et de l'École du Patrimoine Africain au Bénin en 1998 donne une trajectoire et ouvre des profils de carrière à certains professionnels déjà initiés à la pratique muséographique.

En Côte d'Ivoire, la profession muséale se structure et permet d'avoir de manière graduelle des techniciens et Conservateurs de musée. La formation post-Baccalauréat et continue par voie de concours professionnel offre une crème de praticiens, trois cent environ en service dans les institutions patrimoniales. Cette modeste avancée permet une mise à niveau d'un nombre importants de chantiers patrimoniaux et suscite la fréquentation progressive par le grand public de la dizaine de musées (national, régional et communautaire). Le Musée national a été rénové et abrite aujourd'hui plus de 12 000 objets comme fonds muséographique. Nous notons aussi l'ouverture d'autres musées communautaires comme le Musée de Bettié et la réorganisation des musées de Zaranou, de Bingerville et du Musée Royal d'Abengourou. Ainsi, le patrimoine mobilier comprend-t-il l'ensemble des objets meubles par nature, créés ou non par l'homme et qui présente un intérêt du point de vue historique, artistique, littéraire, scientifique ou anthropologique. Il se compose de masques, sculptures ; attributs du pouvoir, tambours et de produits dérivés de la poterie.

Par ailleurs, aux fins de la Convention Unesco de 2003 sur la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, le groupe de mots « patrimoine culturel immatériel » signifierait les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés que les communautés culturelles 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 en Côte d'Ivoire en fonction des quatre aires culturelles (Akan, Gur, Mandé, Krou), 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. Ce patrimoine immatériel regroupe en général, les techniques et savoir-faire : l'art de la poterie, de la bijouterie, de la vannerie ; de la coiffure, de la teinture, de l'art culinaire, les techniques de construction d'habitat traditionnel, l'art tambourinaire ; l'art

vestimentaire traditionnel, les langues, les danses, les chants, les contes et légendes, les mythes des origines et de création ou d'installation.

2. Représentation des communautés culturelles dans les musées

L'idée de représentation des communautés culturelles dans les musées est née à l'issue des recherches des archéologues et historiens sur la Côte d'Ivoire et l'Afrique de l'ouest. Des travaux de Raymond Mauny à Pierre Kipré en passant par Pierre Duprey, René Dégni Ségui, Henriette Diabaté, et Jean Noël Loucou, les sources de l'histoire de la Côte d'Ivoire sont des manuscrits des érudits de l'Islam, des sources européennes (témoignages portugais et français) et surtout des sources orales. Les éléments sur la première présence humaine en Côte d'Ivoire sont difficiles à évaluer car les ossements ne se conservent pas dans le climat humide. Cependant, la présence de fragments d'armes et d'outillages anciens découverts sur le territoire est interprétée comme la possibilité de la présence de l'homme, au paléolithique supérieur ou l'existence sur ce terroir, d'une culture néolithique. Les populations arrivées sur le terroir avant le XVI^e siècle sont aujourd'hui des groupes ayant conservés l'essentiel de leurs civilisations.

« Identité et brassage des cultures » a été le thème l'exposition permanente inaugurée le 13 septembre 2006 au musée national de la Côte d'Ivoire. Cette représentation muséographique consacrée aux communautés culturelles a pris en compte la période du XVIII^e siècle au XX^e siècle.

Notons que le XVIII^e siècle consacre les grandes migrations Akan (Agni, Baoulé, Attié) dans le sud-est et le centre du pays ainsi que celle d'autres groupes Malinké. Ces migrations ont d'abord été des causes de conflits entre les populations, mais ont permis de tisser de nombreuses alliances ainsi que des parentés à plaisanterie. Le XIX^e siècle apporte de profondes mutations au niveau des organisations sociales traditionnelles et la création de nouvelles valeurs.

Après la signature de divers traités de protectorat, le décret du 10 mars 1893, crée la Côte d'Ivoire en tant que colonie française autonome. La France désigne Louis-Gustave Binger comme Gouverneur avec résidence à Grand-Bassam (Rougerie, 1978). L'autorité française commence à s'instaurer dans l'ensemble du pays au moyen d'un système de quadrillage hiérarchisé qui comprend les villages, les cantons, subdivisions et les cercles. Elle établit des liens de subordination à travers l'instauration de l'impôt de capitalisation, la prestation gratuite de travail, le service militaire obligatoire.

La résistance locale s'exprime dès la phase d'exploration, avec les guerres de Jacquerville et de Lahou en 1890, la guerre de Bonoua en 1894 et la guerre en pays Adioukrou de 1897 à 1898. La France décide une guerre ouverte avec Samory en 1896, qui est enfin vaincu à Guélérou en 1898. De nouvelles résistances apparaissent notamment dans l'ouest forestier et chez les Akan du sud. Ces résistances sont longues en pays Baoulé de 1893 à 1912, en pays Gouro de

1907 à 1914 et en pays Lobi de 1898 à 1920 (Kipré, 1992). En dépit de quelques défaites françaises, toutes les résistances sont définitivement vaincues en 1920. Les chefs de la résistance sont tués ou déportés, les pertes en vies humaines ont été importantes pour les populations locales.

Une nouvelle économie s'installe progressivement. De 1905 à 1930, des maisons de commerce dont le siège est en Europe s'installent et réalisent la collecte des produits locaux et l'écoulement des produits importés (Sauvy J, 1968). Parallèlement, des infrastructures et des équipements sont réalisés pour soutenir l'exploitation économique. Le réseau routier se met en place et un chemin de fer est construit. Des écoles et des postes médicaux sont également ouverts.

A la fin de la Seconde Guerre mondiale (1939-1945), les populations commencent assez timidement une lutte pour l'émancipation politique, sociale et économique (Rougerie, 1978). En 1960, après l'accession de la Côte d'Ivoire à l'indépendance, de nouvelles perspectives s'ouvrent pour le pays. La sauvegarde patrimoniale version occidentale fait son entrée dans la nation ivoirienne à partir de 1987, date de l'adoption de la première loi sur la protection du patrimoine en Côte d'Ivoire. Les acteurs principaux associés dans les expositions mettant en exergue les communautés culturelles restent les Rois et Chefs traditionnels.

En somme, la dizaine de musée en Côte d'Ivoire offre une place de choix dans la gestion de leur collection en rapport avec les communautés culturelles. L'exposition permanente à caractère nationale de 2006 et les catalogues de collections édités en collaboration avec les dites communautés ont été actions notables. Avec la soixantaine d'ethnies, la population ivoirienne est regroupée en quatre aires culturelles (Gur, Mandé, Krou, Akan). Mais, la requête insatisfaite pour certains peuples concernant le retour de quelques objets importants de leur patrimoine culturel ne va-t-elle pas fragiliser l'effort de représentation exhaustive des communautés culturelles dans les musées ?

Références

Kipré, P. (2008). *Côte d'Ivoire : la formation d'un peuple*, Éditions AMI, Kipré Pierre, *Histoire de la Côte d'Ivoire*, Éditions AMI, 1992.

Mairesse, F. (2014). *Le culte des musées*. Brussels : Académie royale de Belgique.

Poulot, D. (2006). *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIII^e-XXI^e siècle : du monument aux valeurs*, Paris: Presses Universitaires de France.

Rougerie, G. (1978). *L'Encyclopédie générale de la Côte d'Ivoire : le milieu et l'histoire*, Abidjan, Paris, Nouvelles éditions africaines.

Sauvy, J. (1968). *Initiation à l'économie des pays en voie de développement*, « les cahiers de l'Institut international d'Administration publique », Paris, page 156 disponible sur le site <http://africa-outsourcing.com/cote-divoire/> consulté le 29/03/2020 à 22 h 50.

UNESCO. (2003). *Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*.

Décoloniser les collections : enjeux et obstacles de la restitution des biens culturels en droit

Camille Labadie

Université du Québec à Montréal, Montréal, Canada

Dans une perspective juridique, cette contribution propose d'effectuer un survol des enjeux et des principaux obstacles juridiques relatifs aux restitutions¹ de biens culturels.

Depuis la parution du Rapport Sarr-Savoy « Restituer le Patrimoine africain : vers une nouvelle éthique relationnelle » en novembre 2018, les demandes de restitutions de biens culturels, qu'elles proviennent d'États anciennement colonisés ou de Peuples autochtones, ont bénéficié d'un regain de dynamisme et d'intérêt.

Les demandes de restitutions ne sont toutefois pas un phénomène récent. D'un point de vue historique en effet, on assiste à l'émergence d'une pratique des restitutions de biens culturels entre les États dès les XVI^e et XVII^e siècles, bien que celle-ci n'apparaisse encore que ponctuellement dans les traités de paix signés au lendemain des conflits, et réponde essentiellement à des objectifs politiques et diplomatiques (Perrot, 2005). Au début du XIX^e siècle ensuite, durant le Congrès de Vienne de 1815, les puissances européennes victorieuses exigèrent que la France restitue l'ensemble des archives et objets culturels saisis par les armées napoléoniennes et la plupart des traités de paix de la fin du XIX^e siècle contenaient des clauses de restitution. Ceux signés au lendemain de la Première Guerre mondiale contenaient également, de manière quasi systématique, des clauses de restitution des biens culturels entre États, ou de compensation par

1. La littérature sur le sujet est caractérisée par des nuances terminologiques. Ainsi, le terme « restitution » est utilisé pour les biens pillés en situation de conflit armé, ou les biens volés, caractérisant ainsi toujours une situation illicite. Le terme « retour » est généralement privilégié pour les biens déplacés durant la domination coloniale, ou dans les cas d'exportation illicite. La Convention UNIDROIT de 1995, par exemple, distingue la « restitution des biens culturels volés » de leur « retour en cas d'exportation illicite ». Le « retour » n'y réfère toutefois aucunement à la situation des États issus de la décolonisation souhaitant recouvrer leurs biens culturels. Enfin, le « rapatriement » est plus souvent utilisé pour désigner les revendications des peuples autochtones. Tout en gardant ces nuances à l'esprit, nous privilégierons le terme « restitution » généralement employé aussi bien dans la doctrine que dans les instruments juridiques. Voir notamment (Cornu & Renold, 2010 ; Desmoulin, 2012 ; Prott & Kowalski, 2011).

des biens de valeur équivalente (Desmoulins, 2012 ; Francioni, 2008 ; Perrot, 2005 ; Sandholtz, 2010 ; Toman, 2015).

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les restitutions de biens culturels déplacés durant le conflit, ou les indemnisations lorsque ces biens ont disparu, s'inscrivent dans la même logique et sont organisées par les traités de paix signés entre les belligérants, bien que ceux-ci ne seront pas toujours respectés. Les biens déplacés, confisqués ou détruits par les nazis, en particulier, font alors l'objet de nombreuses plaintes et procédures de restitution ou d'indemnisation, aussi bien de la part des États que d'institutions ou, pour la première fois, de particuliers. Ces demandes de restitution, qui se poursuivent aujourd'hui à mesure notamment que les œuvres réapparaissent sur le marché de l'art, sont alors présentées comme de justes tentatives de réparer les souffrances et les spoliations de la guerre.

À partir des années 1960 ensuite, une nouvelle vague de réclamations apparaît en lien avec la décolonisation. Dès leur accession à l'indépendance, les anciennes colonies se sont en effet naturellement montrées désireuses de recouvrer leurs patrimoines, dont nombre d'éléments importants avaient été déplacés et se trouvaient, et se trouvent encore, éparpillés dans les collections publiques et privées des anciennes métropoles (Prot & Kowalski, 2011), ou des pays frontaliers². Il en va de même pour les Peuples autochtones, apparus ces dernières années comme de nouveaux sujets collectifs de droits. Ces nouveaux acteurs estimant devoir bénéficier de la même sensibilité éthique que celle manifestée dans les cas d'occupation militaire et de spoliations de guerre, ils exigent notamment que des principes de restitution similaires à ceux mis en place après un conflit armé leur soient appliqués et invoquent les nombreux instruments conventionnels élaborés en la matière.

Les biens culturels bénéficient en effet d'un vaste arsenal conventionnel, aussi bien en situation de conflit armé et d'occupation, pour lutter contre les destructions et spoliations, qu'en temps de paix pour lutter contre les trafics illicites de biens culturels qui alimentent encore aujourd'hui le marché des œuvres d'art et des antiquités.

Outre les dispositions générales relatives à tous les biens de nature civile, l'interdiction spécifique de détruire ou piller les biens culturels est reconnue d'un point de vue conventionnel depuis 1907 par le *Règlement annexé à la IV^e Convention de La Haye sur la guerre terrestre* qui pose aussi une obligation pour les États parties de garantir des voies de recours légales en cas de violation de cette interdiction. Ces principes ont été confirmés dans la *Convention de 1954 pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé* et son deuxième *Protocole facultatif* adopté en 1999, qui interdisent l'exportation de biens culturels d'un territoire occupé et exigent leur retour sur le territoire de l'État d'où ils ont été

2. Par exemple, la majorité des pertes subies par le Bangladesh est directement liée à l'histoire du pays et particulièrement aux changements répétés de frontières politiques (Prot & Kowalski, 2011, p. 201).

pris. Devant l'accroissement du trafic des biens culturels, le droit de la guerre est complété par des instruments dont les dispositions doivent être respectées en tout temps, et en particulier par la *Convention de 1970 concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels*. En 1995, le dispositif conventionnel est achevé par la *Convention UNIDROIT sur les biens culturels volés ou illicitement exportés*, qui vise à uniformiser les normes et pratiques légales des États parties dans leur mise en œuvre de la Convention de 1970.

Par ailleurs, dans le cadre des conflits récents, plusieurs résolutions du Conseil de Sécurité des Nations unies ont explicitement abordé les obligations des États relativement aux biens culturels³, tandis qu'en 2006 le Comité international de la Croix-Rouge a établi que l'interdiction du vol et du pillage des biens culturels, ainsi que l'obligation de restituer les biens illicitement exportés d'un territoire occupé, relèvent du droit international coutumier et s'imposent aux États indépendamment de la ratification des instruments conventionnels⁴. Plus récemment encore, les *Déclarations sur les droits des Peuples autochtones* adoptées respectivement par l'ONU et l'Organisation des États américains en 2007 et 2016, invitent les États à : « accorder réparation par le biais de mécanismes efficaces — qui peuvent comprendre la restitution — »⁵, en ce qui concerne les biens culturels, intellectuels, religieux et spirituels dont ils ont été spoliés.

Cette pléthore d'instruments est toutefois l'objet de très nombreuses faiblesses et lacunes, qu'il s'agisse de la nécessaire ratification des textes par les États, de leur nature non rétroactive ou non contraignante, des limites à leurs champs d'application respectifs ou encore des délais de prescription qu'ils prévoient. À titre d'exemple, la Convention de 1954, en plus d'être non rétroactive, est limitée aux situations de conflits armés reconnues comme telles. Elle exclut de ce fait les spoliations découlant des conquêtes coloniales ou des guerres de libération nationale⁶. En raison de ces nombreuses limites, les instruments juridiques

3. Dans sa Résolution 1483 de 2003 notamment, le CSNU a rappelé que tous les États membres des Nations Unies devaient prendre les mesures appropriées pour assurer la restitution aux institutions irakiennes des biens culturels transférés illicitement du Musée National, de la Bibliothèque Nationale et d'autres sites en Iraq (*Resolution 1483 (2003)*, 2003, paragr. 7). Il existe également de nombreuses autres recommandations de l'UNESCO, de résolutions de l'ONU et d'organisations régionales ou encore d'avis d'ONG comme l'International council of museums (ICOM).

4. (Henckaerts & Doswald-Beck, 2006 Règles 40 et 41).

5. (*Déclaration américaine sur les droits des peuples autochtones*, 2016 art. XIII; *Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones*, 2007 art. 11). Il n'y a toutefois pas d'obligation de restitution, sauf pour les restes humains pour lesquels est prévu un « droit au rapatriement » (art. 12 de la déclaration onusienne et art. 16 de la déclaration américaine).

6. Avant la promulgation des *Conventions de Genève de 1949*, le déclenchement d'une guerre, au sens juridique du terme, se faisait par une déclaration consensuelle entre États. Or, les populations des territoires colonisés étaient généralement considérées comme « barbares » ou « non civilisées ». En conséquence, les États européens ont refusé de considérer ces territoires comme des États et de les traiter comme tels. Les conflits opposant ces populations aux forces coloniales n'étaient donc pas juridiquement considérés comme des guerres au sens juridique du terme. Le deuxième Protocole

internationaux se révèlent généralement inadéquats pour résoudre la plupart des restitutions aujourd'hui réclamées.

Outre les limites conventionnelles, les demandes de restitution de biens culturels sont également compliquées par la diversité des acteurs impliqués (États, individus, communautés) et des biens concernés, par leur caractère le plus souvent international — qui soulève des problématiques juridiques complexes, ou encore par la nature des arguments invoqués pour justifier ou au contraire refuser la restitution.

En l'absence de lignes de conduite claires élaborées au niveau international, les tribunaux se révèlent alors souvent des forums mal adaptés pour trancher les litiges en matière de biens culturels.

Dans cette perspective, cette contribution se propose dans un premier temps de revenir sur la pratique des dépossessions de biens culturels. Cette partie sera notamment l'occasion de mettre en lumière les logiques qui ont présidé à de tels actes de spoliations, les acteurs impliqués, et leurs conséquences sur les populations victimes. Dans un deuxième temps, il s'agira de présenter les différents instruments internationaux qui ont été élaborés en vue de protéger les patrimoines culturels, d'interdire et de sanctionner les spoliations, et d'encadrer les éventuelles restitutions. Ce faisant, il sera possible de souligner les principales limites de ces instruments qui les rendent virtuellement inapplicables à la plupart des demandes de restitution contemporaines. Dans un troisième et dernier temps enfin, il s'agira de montrer qu'en l'absence d'instruments juridiques applicables, les tribunaux se révèlent généralement mal outillés pour résoudre les demandes de restitution. Il s'agira notamment de revenir sur quelques-uns des principaux obstacles pratiques et procéduraux qui peuvent survenir, en particulier lorsque le différend est de nature internationale, et de mettre en lumière la pertinence d'un recours à des mécanismes alternatifs et non judiciaires qui permettent d'élaborer des solutions originales et adaptées à chaque situation en vue d'aboutir à un règlement juste et satisfaisant pour l'ensemble des parties.

Références

Cornu, M., & Renold, M.-A. (2010). New Developments in the Restitution of Cultural Property: Alternative Means of Dispute Resolution. *International Journal of Cultural Property*, 17(1), 131.

Déclaration américaine sur les droits des peuples autochtones (OEA/Ser.P AG/RES.2888 [XLVI-O/16]). (2016). OEA.

Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones (Res 61/295). (2007). ONU.

relatif à la Convention, adopté le 26 mars 1999 et entré en vigueur en 2004, étend les dispositions de la Convention de 1954 aux conflits armés non internationaux, mais n'est pas rétroactif.

Desmoulins, G. (2012). *La restitution internationale des biens culturels* (p. 124). Carnet du séminaire carrières publiques de l'IEP de Rennes.

Francioni, F. (2008). *Au-delà des traités : L'émergence d'un nouveau droit coutumier pour la protection du patrimoine culturel* (EUI Working Papers, p. 19). European University Institute.

Henckaerts, J.-M. & Doswald-Beck, L. (2006). *Droit international humanitaire coutumier : Tome 1, Règles*. Émile Bruylant.

Perrot, X. (2005). *La restitution internationale des biens culturels aux XIX^e et XX^e siècles. Espace d'origine, intégrité et droit* [Thèse doctorale]. Université de Limoges.

Prott, L. V., & Kowalski, W. (2011). *Témoins de l'histoire : Recueil de textes et documents relatifs au retour des objets culturels*. UNESCO Editions.

Resolution 1483 (2003) (S/RES/1483 [2003]). (2003). Conseil de Sécurité des Nations unies.

Sandholtz, W. (2010). Plunder, Restitution, and International Law. *International Journal of Cultural Property*, 17(2), 147176.

Toman, J. (2015). *Les biens culturels en temps de guerre : Quel progrès en faveur de leur protection ? Commentaire article par article du Deuxième Protocole de 1999 relatif à la Convention de La Haye de 1954 pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé*. UNESCO Editions.

La préservation du passé et des cultures immigrantes dans les musées : une définition du patrimoine à repenser

Jean-François Leclerc

Muzéum Expert-conseil - Montréal, Québec (Canada)

La représentativité est devenue un enjeu qui engage les institutions muséales autant qu'il peut les inquiéter en raison de la diversité des groupes, des acteurs, des communautés et des nations qui revendiquent leur place dans les collections et les activités muséales. Si ces demandes sociales mettent les musées au défi, c'est aussi dans leur définition du patrimoine. Comme l'illustre l'évolution des pratiques touchant le patrimoine des Premières nations, décoloniser le musée, c'est reconnaître les diverses significations et messages matériels et immatériels que portent les objets. Mon expérience au Centre d'histoire de Montréal¹ dans la mise en valeur de la mémoire et de l'histoire immigrantes (Leclerc, 2010), (Leclerc & Pires, 2003), (Leclerc & Charlebois, 2017) me convainc que la communauté muséale gagne à accepter cette redéfinition, tout en établissant clairement ses limites.

Dans les musées québécois, la question du patrimoine immigrant n'est pas nouvelle (Guzin Lukić, 2005), mais elle ne semble pas avoir fait l'objet d'actions structurées, même à Montréal, importante porte d'entrée et d'intégration des immigrants. De plus, comme dans d'autres nations, la perception de l'immigration fluctue (Leclerc 2017), les débats à ce sujet n'ayant jamais cessé depuis plus d'une décennie. (Bouchard & Taylor 2008), (Boily, 2012), (Lefebvre & St-Laurent dir., 2018).

Le patrimoine immigrant, de la maison au musée

Dans une remarquable étude sur le patrimoine de la communauté arménienne du Québec, Marie-Blanche Fourcade (2011) a bien décrit leur perception de ce qui est patrimonial, probablement commune à de nombreux groupes issus de l'immigration. Pour cette communauté, en effet, le patrimoine se construit d'abord dans l'espace privé. S'inspirant des travaux du sociologue Henri Lefebvre, Fourcade observe un phénomène que nous vivons tous, chacun chez soi, sans en être toujours conscients : à divers degrés, notre espace domestique est le

1. À titre d'historien, de muséologue et de directeur de cette institution de la Ville de Montréal de 1996 à 2018.

théâtre où se construisent nos représentations biographiques et mémorielles, où s'exprime notre identité, ou du moins, celle à laquelle nous aspirons. Comme le mentionne Fourcade (2011): « La maison devient un lieu d'exemplarité dans lequel l'appartenance est entretenue et perpétuée par la mise en place de l'habitus, par l'inscription dans une histoire et une géographie qui en appellent à l'origine. ». Dans le cas des migrants internationaux, comme l'avait décrit Lefebvre pour les migrants de l'intérieur, c'est aussi par des représentations, des symboles et des objets disposés dans l'espace privé que ceux-ci tentent de colmater la fracture entre la vie qu'ils ont quittée et la nouvelle.

À cette observation, s'ajoute celle selon laquelle le patrimoine immigrant se définit non seulement par la valeur historique et matérielle de l'objet, mais aussi par sa valeur affective et sa capacité à maintenir de loin, le contact avec une nation, des proches, une langue, une histoire et des traditions. Ceci rejoint la constatation faite au Centre d'histoire de Montréal dans le cadre d'une activité muséale offerte depuis plus de quinze ans aux adolescents en classe d'accueil.² Comme c'est le cas de la plupart des jeunes de cet âge, c'est la capacité de l'objet à créer, maintenir ou rappeler un lien social, à les relier à la famille, à des amis désormais éloignés ou à des moments clés de leur vie qui lui donne valeur de patrimoine, qu'il soit ancien ou non, en tant que témoin matériel portant des valeurs et une mémoire qu'ils souhaitent conserver et transmettre à leurs enfants.

Collectionner ou préserver ?

Si pour diverses raisons historiques et culturelles, la culture muséale nord-américaine fut plus encline à ouvrir ses collections aux objets modestes du quotidien, au-delà de leur qualités esthétiques (Bergeron, 2010), cette pratique est entrée depuis longtemps dans les musées d'approche ethno-anthropologique, communautaire et écomuséale.

Toutefois, au Québec comme ailleurs, le collectionnement de nombreux musées d'histoire et de société fut longtemps motivé par la volonté de conserver la mémoire des traditions et de l'histoire nationale des groupes fondateurs, dans ce cas, de culture française et britannique (irlandaise, écossaise et anglaise), et des cultures autochtones. En outre, les donateurs issus de l'immigration ne cherchaient pas à afficher leur différence par le don d'objets liés à leur culture d'origine, mais plutôt à démontrer leur intégration à la société d'accueil et à ses élites.

Comme le laisse voir un coup d'œil aux collections en ligne du Québec, les objets issus de l'immigration sont encore peu représentés, même si la programmation muséale ne manque pas d'expositions et d'activités valorisant la diversité des

2. Destinée aux classes d'intégration francophones, l'activité Vous faites partie de l'histoire invite des adolescents et adolescentes immigrants de 13 à 18 ans à réfléchir à la notion de patrimoine à travers la collection du musée, puis à se lancer dans une quête de leur propre patrimoine auprès de leur famille, de le présenter devant leurs collègues et dans une exposition au musée.

origines et des cultures présentes sur le territoire. Ceci est d'autant plus préoccupant que la transmission intergénérationnelle du patrimoine immigrant peut être affectée par le processus d'intégration et par la fragilité des associations qui jouent, pour ces communautés, le rôle de nos institutions nationales. Sans oublier que les conditions et les parcours de migration et d'intégration sont beaucoup plus diversifiés que ne le laissent croire les stéréotypes entretenus par la société d'accueil (Micone 2011)³.

Au cours des dernières décennies, le concept de patrimoine s'est élargi à un point que certains le jugent excessif et ingérable pour les institutions (Le Hégarat, 2015), compte tenu des ressources disponibles. Dans le cas des communautés immigrantes, plusieurs facteurs nous incitent à proposer une démarche de préservation et de mise en valeur partagée. D'une part, le patrimoine immigrant est multiple, à la fois archivistique (souvent en langues étrangères à celles du pays d'accueil), matériel, immatériel, et même immobilier (Leclerc 2019). D'autre part, la demande d'être inclus dans les collections muséales prend aussi sa source dans le besoin d'une reconnaissance tout autant sociale, culturelle que politique de leur présence et de leur contribution à la société d'accueil. Enfin, la nature familiale, religieuse et associative de ce patrimoine peut créer une certaine résistance naturelle à céder ces objets aux institutions nationales.

Pour Marie-Blanche Fourcade (Fourcade 2011, p.263), une préservation numérique respecterait mieux la nature de ce patrimoine: « Avec l'idée d'une récolte d'empreintes plutôt que d'artefacts, il est possible de conserver une forme alternative de trace qui ne prive personne, ni les familles, ni les internautes. ». Cette mise en valeur en ligne peut aussi prendre la forme de publications, comme le fait depuis 2016 le Centre d'histoire de Montréal par son site Mémoires d'immigrations⁴ afin de stimuler la recherche, d'entrer en contact avec les porteurs de mémoire et de patrimoine, et de mieux faire connaître l'histoire à laquelle ils se rattachent. Par ailleurs, une diversité d'acteurs doit être mobilisée et réseautée, tant individuels, familiaux, associatifs, et institutionnels tels les musées, archives et bibliothèques. Une des clés du succès de ce réseau serait à mon avis de soutenir et d'accompagner professionnellement les organismes communautaires et les médiateurs issus des communautés pour leur permettre de jouer le rôle de dépositaires de première ligne, et d'intermédiaires entre leurs communautés et les institutions nationales.

En jouant un rôle actif dans cet accompagnement, en collaboration avec d'autres acteurs associatifs et institutionnels, les musées pourront mieux préciser leur

3. « La notion même de communauté italienne devient de plus en plus inapplicable dans l'espace montréalais. Des 299 660 Québécois d'origine ethnique italienne (dont 42 % d'origine mixte), au recensement de 2006, 71,5 % étaient nés sur place, tandis que la très grande majorité des autres a immigré et vit au Québec depuis au moins 30 ans. Chacun a été façonné ici par son milieu de vie ou de travail. Leur identité se décline désormais dans toutes les nuances du métissage. »

4. Voir Mémoires d'immigrations : <https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/memoires-dimmigrations>

rôle spécifique dans la préservation de ce patrimoine. Assurément, ce travail les amènera aussi à questionner et à modifier leurs critères traditionnels de sélection pour prendre en compte et documenter les multiples facettes des objets témoins de nos sociétés. Ils pourront ainsi, à leur manière, répondre à l'invitation lancée en 2008 par l'historien Gérard Bouchard et le philosophe Charles Taylor : celle d'intégrer la pluralité à la mémoire collective de tous les Québécois, tout en favorisant l'identification des communautés culturelles au passé national du Québec dans ce qu'il recèle d'universel et de singulier (Bouchard, Taylor 2008).

Références

Bergeron, Y. (2010), L'invisible objet de l'exposition dans les musées de société en Amérique du Nord, *Ethnologie française* /3 (Vol. 40), 401 à 411.

Boily, F. (2012), Retour sur la Commission Bouchard-Taylor ou les difficultés de fonder l'avenir sur le pluralisme intégrateur, *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, 45-46, 219-237. Page consultée le 22 mars 2020, <http://id.erudit.org/iderudit/1009904ar>.

Bouchard, G & Taylor, C. (2008), *Fonder l'avenir : le temps de la réconciliation, Rapport de la Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles*, Québec, 211-212.

Charlebois, C. & Leclerc, J.-F. (2015), Les sources orales au cœur de l'exposition muséale. L'expérience du Centre d'histoire de Montréal, *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 69, 1-2, Été-Automne 2015, 99-136. Page consultée le 17 mars 2020, <https://www.erudit.org/fr/revues/haf/2015-v69-n1-2-haf02314/1034591ar/>.

Guzin Lukić, N. (2005), La représentation des immigrants dans l'espace muséal et patrimonial de Québec, *Ethnologies*, 27, 1, 223-243. Page consultée le 11 mars 2020, <https://www.erudit.org/fr/revues/ethno/2005-v27-n1-ethno1438/014028ar/>.

Fourcade, M.-B. (2011), *Habiter l'Arménie au Québec. Ethnographie d'un patrimoine en diaspora*, Presses de l'Université du Québec.

Leclerc, J.-F. & Pires, J. (2003), La mémoire et l'identité de Montréal : des repères territoriaux pour une mémoire sans frontière, *Montréal Cultures*, 3, Culture et Quartiers.

Leclerc, J.-F. (2010), Des cliniques de mémoire pour enrichir le patrimoine commun, *Nos diverses cités*, 7, 104-109.

Leclerc, J.-F., (2017), Mémoire, histoire, fleurs bleues et quelques exils, *TicArt-Toc, Diversité/Arts/Réflexion(s)*, 9, 2017, 4-71.

Leclerc, J.-F., (2019), Témoins discrets, Continuité, 159, *Patrimoine et diversité. La rencontre en héritage*, Hiver 2019, 24-26.

Lefebvre, S. & St-Laurent (dir.) (2018), *Dix ans plus tard : La Commission Bouchard-Taylor, succès ou échec?* Montréal, Québec Amérique, 2018.

Le Hégarat, T., (2015.) Un historique de la notion de patrimoine. Page consultée le 15 mars 2020, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01232019/document>.

Micone, M. (2011, 16 novembre), Italophones en sol québécois - Un parcours cahoteux, *Le Devoir*, Page consultée le 3 avril 2020, <http://www.ledevoir.com/international/europe/336180/italophones-en-sol-quebecois-un-parcours-cahoteux>.

Perspective Agoniste : Proposition pour l'Inclusion des Communautés Culturelles et leur Participation dans les Musées

Rébecca Lemay-Perreault et Maryse Paquin

Université du Québec à Montréal – Montréal, Canada

Depuis plusieurs années déjà, le musée s'est engagé dans un processus de déconstruction et de reconstruction des identités (Ames, 1992 ; Karp, 1992 ; Phillips, 2011), en tentant de réconcilier ses origines et ses fondements coloniaux avec l'avenir des humanités cosmopolites. Cette posture postcoloniale va au-delà d'une mutation des collections et des récits que l'institution édifie autour d'elles pour mener à une transformation de l'attitude à l'égard des différentes communautés culturelles présentes sur son territoire. Afin de se libérer complètement de la connotation autoritaire qui entache son image, le musée partage dorénavant son pouvoir discursif. Ainsi, son image comme institution ouverte et démocratique passe aujourd'hui par l'instauration d'une relation avec les publics, basée sur un échange et un dialogue, où il y a confrontation des points de vue, mais aussi par leur participation au sein de l'institution (Lynch, 2017). La démultiplication des modalités de participation fait émerger des initiatives faisant des publics néophytes des acteurs centraux dans la conception, la réalisation et/ou la diffusion de contenus muséaux. Les frontières toujours plus repoussées de l'interactivité rendent poreuse la ligne de partage des rôles entre experts et visiteurs, sur le web et dans les expositions, mais aussi dans les diverses fonctions muséales. Ce que Delarge (2018) appelle la démocratie participative se veut un ingrédient clé d'une contribution toujours plus élargie des publics. Toutefois, bien que les publics contributeurs soient de nos jours encore largement minoritaires (Simon, 2010), ces nouvelles avenues de participation promettent des avancées certaines vers une institution résolument engagée dans une mutation du temple en forum (Cameron, 1971).

Ce portrait est rapidement obscurci par les données sur la place effective qu'occupe les publics issus des communautés culturelles au sein du musée car, à l'international, ils sont largement qualifiés d'exclus (Coffee, 2008 ; Ghebaour, 2014 ; Mathios, 2015). La situation québécoise semble toutefois s'en différencier, puisque les statistiques montrent que le taux fréquentation des musées d'art chez les immigrants est plus élevé que celui des personnes natives (Laur, 2016, p. 43) et que celui des musées de société et de science est le même (*Ibid.*, p. 44). Par ailleurs, dans la grande région de Montréal, si les allophones forment aujourd'hui près de 30% de la population, ce taux risque de grimper entre 36 et 43%, d'ici

2036, selon les plus récentes projections démographiques de Statistique Canada (2017). L'inclusion des communautés culturelles se présente donc aujourd'hui comme un enjeu directement lié à la survie des musées. Or, dans l'offre actuelle, les institutions muséales sont loin de les inclure dans leurs perspectives. D'où la question suivante : de quelle manière favoriser l'inclusion des communautés culturelles et leur participation dans les musées ?

Cette question devient centrale dans l'optique où les contenus muséaux se conçoivent de plus en plus sur la base de nouvelles prémisses conceptuelles et idéologiques, en délaissant la posture curative et salvatrice du « 'musée-remède', dont la fréquentation apparaît comme un moyen de corriger des maux sociaux » (Montpetit, 1995, p. 47-48). À cet égard, certains musées résistent à la tentation d'« 'humanitariser' le monde »¹ (Cheah, 2014 ; cité dans Lynch, 2017, p. 105), en adoptant de plus en plus la posture risquée de mise en danger de ses propres discours, en permettant aux publics de coconstruire leurs récits historiques, voire même d'intervenir directement dans les dispositifs expographiques déjà rendus publics. Après la déconstruction du discours colonial, la reconstruction ne peut être celle d'un discours univoque qui conduit nécessairement à un nouvel impérialisme culturel. Ainsi, chancelle l'objectif d'un discours muséal consensuel, réconciliateur dont certains professionnels du musée se réclament. Préserver l'intégrité des voix dissonantes souvent issues des communautés culturelles, apparaît également nécessaire aujourd'hui sur le plan éthique, car le silence est une forme d'oppression colonialiste en faisant plus que simplement nier leur existence. Selon Karp (1992) : « Les cultures sont hiérarchisées en fonction de certaines qui méritent d'être examinées et d'autres qui méritent d'être ignorées »² (p. 24). C'est pourquoi, « les grands musées d'histoire doivent désormais faire face aux conséquences de l'histoire de leur silence »³ (Mathios, 2015, p. 30). En d'autres termes, la participation des communautés culturelles à l'élaboration des contenus muséaux ne garantit pas à elle seule leur inclusion dans les musées ; l'inclusion devant nécessairement passer par une expographie qui ne masque pas les paroles divergentes, qui ne les hiérarchise pas ou qui n'en oblitère pas l'origine. En ce sens, l'inclusion, c'est « tenir compte des différences d'opinions, mais aussi ne pas chercher à éluder les insatisfactions, voire les frustrations » (Mouffe, 2016, p. 9). Bref, il s'agit de considérer « le dialogue interculturel comme un processus interactif, plutôt que comme un objectif ou un résultat prédéterminé »⁴ (Sani, 2017, p. 85).

Se pose alors le défi de la polyphonie discursive ou du « multivocal » (Ames, 1992) qui soit égalitaire, en permettant à toutes les voix de se faire entendre, à la faveur d'une nouvelle posture paradigmatique de la démocratie participative : la perspective agoniste. Celle-ci réfère à l'importance de permettre aux conflits de s'exprimer dans l'espace public, en organisant cette conflictualité.

1. Traduction libre.

2. *Idem.*

3. *Idem.*

4. *Idem.*

Selon Mouffe (2016), le fait de masquer les divergences, afin d'ériger une image de paix sociale, conduit à la création d'antagonismes par l'exclusion sociale des porteurs de ces voix divergentes. Dans une perspective agoniste, la paix sociale ne peut se faire sans permettre aux conflits sociaux, non seulement d'exister, mais d'être légitimés, en reconnaissant la position de tous les protagonistes. Dans un musée adoptant une telle perspective, ce n'est donc pas le consensus ou la réconciliation qui sont visés, mais la joute argumentaire qui devient le ciment de la paix sociale, voire de la démocratie participative, en reconnaissant la position de tous les protagonistes.

L'inclusion des communautés culturelles peut donc difficilement se réaliser au travers de la nature temple du musée, comme lieu de consécration, de contemplation, voire de communion, car celle-ci est fondée sur l'illusion d'un consensus et d'une réconciliation autour d'interprétations univoques de l'histoire. C'est plutôt dans sa nature forum, comme lieu de débat et de mise en valeur de la contestation, qui semble la meilleure voie pour y parvenir, et ce, sans craindre que le conflit y étant exposé mène à des débats sans fin, puisque :

Comme il n'y a aucune raison de douter de la nécessité de conflits agonistes, il n'y a aucune raison de douter de la possibilité que les musées soient des sites de contestation continue⁵. (Pozzi, 2013, p. 16)

Si le musée-forum n'impose pas aux protagonistes des débats de société d'arriver à un compromis, il représente un espace de liberté où l'expression des opinions contraires est permise dans le respect de celles d'autrui. L'inclusion des communautés culturelles et leur participation dans les musées ne se conceptualisent donc pas nécessairement dans une optique de consensus et de réconciliation, mais en laissant les opinions divergentes demeurer irréconciliables. À ce titre, l'agonisme permet de s'affranchir de la perspective dialectique en ne perdant pas de vue qu'il existe une pléthore d'opinions sur des sujets chauds au sein même des différentes communautés culturelles. Et il est impossible pour l'institution muséale de prétendre en rendre compte de manière exhaustive. C'est pourquoi la mise en place d'une muséographie ouverte et démocratique doit viser l'enrichissement constant du débat, voire même l'entrée dans l'arène de nouveaux protagonistes, car Mathios (2015) rappelle à juste titre :

Aucune personne ou groupe ne peut parler au nom d'une communauté. Il n'existe pas de « communauté » car les membres de la communauté ont souvent de nombreuses perspectives, croyances et besoins différents. La diversité, c'est la communauté⁶. (p. 27)

Le musée donc doit s'ouvrir à de nouveaux cadres relationnels avec les publics en général, et avec les communautés culturelles en particulier, afin de s'affranchir de ses fondements coloniaux. La perspective agoniste apparaît prometteuse. Au travers d'elle, le musée peut devenir forum, ce lieu de débats où tous les

5. *Idem.*

6. *Idem.*

protagonistes profitent d'une tribune pour faire entendre leur voix. Dans la mesure où il travaille à l'organisation de cette polyphonie des discours, le musée embrasse ainsi une nouvelle dimension de sa nature ouverte et démocratique, double-identité postcoloniale de laquelle il se réclame depuis des années.

Références

Ames, M. (1992). *Museums in the Age of Deconstruction*. In G. Anderson (Ed.). (2004), *Reinventing the Museum. The Evolving Conversation on a Paradigm Shift* (pp. 86103). Plymouth: AltaMira Press.

Cameron, D. (1971). Le musée : un temple ou un forum ? Dans A. Desvallées (Dir.). (1992), *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, 1 (pp. 77-85). Mâcon : W.

Coffee, K. (2008). Cultural inclusion, exclusion and the formative roles of museums. *Museum Management and Curatorship*, 23(3), 261-279.

Delarge, A. (Dir.). (2018). *Le musée participatif. L'ambition des écomusées*. Paris : La Documentation Française.

Ghebaour, C. (2014). C'EST PAS POUR NOUS NORMALEMENT. La médiation culturelle et les non-publics. *Tumultes*, (42), 101-112.

Karp, I. (1992). On Civil Society and Social Identity. In I. Karp, C. Mullen Kreamer, & S. D. Lavine (Eds.), *Museums and Communities* (pp. 19-33). Washington: Smithsonian Institution Press.

Laur, E. (2016). *Mesure de la participation des Québécoises et des Québécois des minorités ethnoculturelles. Rapport*. Québec : Ministère de l'Immigration, de la Diversité et de l'Inclusion. http://www.mifi.gouv.qc.ca/publications/fr/recherches-statistiques/RAP_Mesure_participation_2016.pdf Page consultée le 20 mars 2020.

Lynch, B. (2017). Disturbing the Peace: Museums, Democracy and Conflict. In D. Walters, D. Leven, & P. Davis (Eds.), *Heritage and Peacebuilding* (pp. 105-122). Suffolk: Boydell Press.

Mathios, D. A. (2015). *Collaborating with Chicago Urban Communities: The Unforeseen Challenges of Better Museum Practices*. Doctoral thesis in Social Sciences. University of Denver. <https://digitalcommons.du.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1404&context=etd> Page consultée le 17 mars 2020.

Montpetit, R. (1995). Les musées et les savoirs : partager des connaissances, s'adresser au désir. Dans M. Côté, & A. Viel (Eds.), *Le Musée : lieu de partage des savoirs* (pp. 39-58). Montréal : Société des musées québécois / Québec : Musée de la civilisation.

Mouffe, C. (2016). *L'illusion du consensus*. Paris : Albin Michel.

Phillips, R. B. (2011). *Museum pieces: toward the indigenization of Canadian museums*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Pozzi, C. (2013). Museums as agonistic space. In B. Peressut, L. F. Lanz, & G. Postiglione (Eds.), *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, 1 (pp. 7-16). Milan: Politecnico di Milano.

Sani, M. (2017). Museums, Migration and Cultural Diversity. Recommendations for Museum Work. *Muz*, (58), 84-91.

Simon, N. (2010). Participation Museum. In G. Anderson (Ed.). (2012), *Reinventing the Museum. The Evolving Conversation on a Paradigm Shift* (2nd Ed.) (pp. 330-341). Plymouth: AltaMira Press.

Statistique Canada (2017). *Immigration et diversité : projections de la population du Canada et de ses régions, 2011 à 2036*. <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/91-551-x/91-551-x2017001-fra.htm> Page consultée le 18 avril 2020.

Repatriation from Another Perspective: Implications for Chinese Museums and Decolonization

Lin Li

Reinwardt Academie – Amsterdam, Netherlands

Introduction

Repatriation is an attractive issue in China. Colonialism and invasion wars are attributed to be the main reasons for Chinese objects' removal (Fang, 2009). There were many Chinese cultural objects, such as the Admonition Scroll and the Old Summer Palace bronze heads, removed from their place of origin and sent abroad from 1840 to the mid-20th century. When the auction of the Old Summer Palace bronze heads took place in France in 2009, repatriation became the most popular social topic that year. According to Cao Bingwu (2009), the question of repatriating those bronze heads is not only a legal issue but also a moral one, which largely relates to national sovereignty and emotion. Wang and Zhang (2009) thinks that all similar Chinese cultural objects must be unconditionally returned to China to safeguard China's national sovereignty and dignity. Wang Kaixi (2014) points out that repatriation should be prioritized as a diplomatic issue between national governments. He continues that the heritage object is a vehicle of its nation's politics, economy, culture, ideology, value, and as such it cannot be well-valued abroad.

It seems that the Chinese's claims of repatriation for colonial reasons are not being seen in the context of decolonization. However, the picture of the Chinese understanding of repatriation is neither clear nor convincing enough because of the lack of empirical research on Chinese repatriation. My research questions aim to examine whether the repatriation claimed under the umbrella of colonialism in China stems from decolonization; whether the Chinese people's understanding of and attitude toward repatriation are following the spirit of diversity, inclusion, and equality; and whether Chinese museums are moving in the direction of decolonization.

Method

Research Design

A qualitative approach was chosen as the method for this research. Because of the lack of research into the ways that ordinary Chinese understand repatriation, a qualitative approach could help to explore existing opinions and reveal the overlooked dimensions of repatriation among Chinese people. In order to encourage a participant's willingness of expression, the one-to-one interview was selected to conduct this study. In this way, the researcher could create an in-depth conversation with the participants through which their opinions could be understood comprehensively.

Participants

The 16 participants of this research were all Chinese, with fourteen from the Han ethnic group and two from minority ethnic groups. The age group of participants ranged from 18 to 48.

Interview

Data collection took place in March 2020. Every participant was required to participate in a one-to-one interview with the researcher. Because of the stay-at-home order during the COVID-19 pandemic, all the interviews took place through a WeChat video call. All the interviews were recorded and fully transcribed into text in Chinese. All the questions were organized into a structured interview that comprised four parts.

The first part was about the participant's general impression of and preference for museums. This part included nine questions. No. 1 was about the motivation for visiting museums, No. 2 and No. 3 were about preferred kinds of museums, No. 4 was about the personal significance of visiting museums, No. 5 and No. 6 were about the authority of museums, and Nos. 7 to 9 were about the museum's mission and function.

There were a further nine questions in the second part about the participant's attitude towards colonial history, western culture, and Chinese culture. For example, "What is the influence of the colonization history of China to yourself and your life?", "Do you expect any change about that influence?", "Is it necessary to export Chinese culture abroad?"

The third part focused on the repatriation of Chinese heritage objects which were removed from China during the colonial time and are currently collected by public museums abroad. This part included eight questions: 1) Do you support repatriating those objects from their current museum to China? 2) What kind of heritage object should be returned to China? 3) What value and impact will the repatriation have? 4) Does the repatriation have personal significance to you? 5) Who should participate in the process of decision-making about repatriation? 6) Would you accept shared ownership and loans as alternatives to repatriation?

7) Where should the object be repatriated to? 8) Which part of the object's story do you prefer to see in museums after repatriation?

The fourth part was about the participant's understanding of decolonization. The three questions in this part were familiarity, personal understanding of decolonization, and the relationship between decolonization and museums.

Data analysis

All the participants' responses were coded into five categories, including a powerful China, an influential China, Chinese-centralization, the national perspective, and the individual perspective. The participants' responses with the theme of China's national strength, making and proving a powerful China, were coded into the category of "a powerful China". The responses with the theme of improving China's global status, promoting China's influence abroad, and exporting Chinese culture were coded into the category of "an influential China". The category of "Chinese-centralization" comprised responses about prioritizing the Chinese perspective, emphasizing the Chinese value, and ignoring others' cultures. The category of "prioritizing national perspective" included responses with the theme of prioritizing the national or government's perspective and supporting the nation's possession of cultural objects. Finally, the responses with the theme of dwarfing individual perspectives and disrespecting private property were coded into the category of "dwarfing individual perspective".

Results and Conclusion

The Chinese understanding of repatriation is the opposite of that emphasizing the principles of diversity, inclusion, and equality. Five characteristics were found in the Chinese understanding of repatriation of objects lost during colonial times. Firstly, the Chinese often associate the return of cultural objects lost during the colonial period with China's national strength. Many people believe that the reason for repatriation is a powerful China. At the same time, the return of objects from foreign museums to China appears to be strong evidence of China's increasing national strength. The Chinese always prefer strength rather than morality as their judgment code, which is essentially a distrust of and disrespect for an equal and open international cultural conversation. Secondly, from the perspective of most Chinese people, the value of repatriation is to prove China's increasing international influence and improve China's global status. At the same time, the returned objects are often perceived as a tool to attract more foreigners to come to China and receive Chinese culture, which will help China prevail in the world's cultural competition. Thirdly, the Chinese attention to the returned object is limited to the stories before it left China. At the same time, many Chinese people think that the object has lost its real value since leaving China. They rarely care about or acknowledge the foreigner's interpretation of an object, which is a Chinese-centralized and exclusive attitude towards the repatriated object. Fourthly, the Chinese always take a national perspective on

the return of cultural objects. On the one hand, the importance to the nation is the main and primary significance of repatriation. Many people think that objects which are valuable to the country should be considered for return first. On the other hand, the national and governmental organizations are the main stakeholders of repatriation and should participate in the decision-making process. This approach of prioritizing the national perspective has largely restrained the diverse value of cultural objects. Finally, Chinese people are used to ignoring and dwarfing the personal perspective in repatriation. On the one hand, personal property is not respected, as many Chinese do not support returning the object to its original owner and his or her descendants. On the other hand, people think that the return of cultural objects does not have personal importance to them. When their personal opinions conflict with the nation's will, they will hand the priority over to the nation. In this case, the personal connection between repatriation and each individual is weak in China.

Thus, repatriation for colonial reasons in China has almost nothing to do with decolonization, even though many Chinese experts and scholars regard colonial expansion and war as some of the main reasons for the loss of cultural objects. Chinese people also strongly demand the return of the objects. However, most people in China are unfamiliar with and even ignorant of decolonization. Decolonization has never been the purpose or motivation of the return of Chinese objects. Repatriation is a political issue, with the purpose of shaping a powerful and influential China. The Chinese understanding of repatriation is full of exclusiveness and inequality based on the national perspective and Chinese-centralization ideology. This kind of repatriation risks the loss of cultural diversity and is far from the value of decolonization. The essence of repatriation should be the canceling of inequalities and the promotion of diverse perspectives of knowledge. The process of repatriation is not equal to the task of prioritizing the source nation's interpretation and ideology. In that case, repatriation will lead to another kind of inequality. Instead of that, an object's return should commit as well to bringing people back to an equal conversation based on critical thinking, rational analysis, and self-determination.

Finally, Chinese museums are not on the path of decolonization now. In China, the museum is a national cultural propaganda institution promoting the nation's interests and prioritizing Chinese values. Its mission is to provide Chinese people with cultural and political education and export Chinese culture abroad. At the same time, the Chinese audience's participation in the museum is superficial. The audiences are excluded from the operation and decision-making systems of museums. There is only one voice in Chinese museums. Such museums are more likely to be on the path toward colonization rather than decolonization.

References

Cao, B. (2009). A reflection on upsurge of repatriation: from the special issue of “Museum International”. *Museum International*, 61(4), 76-80.

Fang, H. (2009). Principles, concepts and strategies for the repatriation of cultural relics. overseas. *Exploration and Free Views*, (3), 40-44.

Wang, K. (2014). How can historical relics lost in overseas be regained? On the ways for coming back to China by international legal principals. *Journal of Beijing Normal University (Social Sciences)*, (6), 44-57.

Wang Z, Zhang J. (2009). Retrospect and prospect of the study on the loss and return of the Chinese cultural relics. *Southeast Culture*, (1), 16-22.

Décoloniser la muséologie ?

François Mairesse

*Université Sorbonne nouvelle (CERLIS, CNRS, ICCA) –
Paris, France*

L'idée de « décoloniser le musée » repose essentiellement sur trois principes : restituer un certain nombre d'œuvres ou d'objets illicitement acquis, transformer les anciens dispositifs expographiques coloniaux et développer des collaborations pour produire un nouveau type de discours en conformité avec les revendications post-coloniales. C'est dans ce contexte que la proposition de nouvelle définition de l'ICOM présentée à Kyoto a été conçue, le comité ayant rédigé cette dernière en soulignant que :

« Les musées en tant qu'institutions ont été fondés à la croisée de la quête de la connaissance et des nouveaux paradigmes scientifiques, marqués par la violence extrême mise en œuvre par les puissances européennes pour coloniser l'Amérique, l'asservissement des populations africaines, les persécutions religieuses et les expulsions en Europe. » (MDPP, 2019).

Peut-on, selon la même logique, évoquer l'idée d'une décolonisation de la muséologie ? C'est la formule qu'emploie Hugues de Varine en 2005 pour évoquer, dans une vision influencée par la critique d'Adotevi et la nouvelle muséologie, la manière dont l'humanité pourrait assurer plus collectivement la préservation du patrimoine. Par-delà le contexte muséal évoqué plus haut, l'idée d'un discours post-colonial sur la muséologie porte moins sur les politiques patrimoniales que sur la théorie elle-même et la littérature qui lui est consacrée. Quelques auteurs ont commencé à s'atteler à cette tâche : Teresa Scheiner a ainsi évoqué (2017) la prééminence, au sein de l'ICOM notamment, des discours anglophones et francophones sur le musée, au détriment des auteurs publiés dans d'autres langues. Bruno Brulon Soares et Anna Leshchenko (2018) sont les premiers à avoir cherché à objectiver cette tendance présentée comme hégémonique, en étudiant notamment les références de *l'International Handbook of museum studies* et celles du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Leur constat est sans appel, le premier citant quasi exclusivement des auteurs anglo-saxons, le second présentant en majorité des auteurs francophones et anglo-saxons, les deux accordant une place très réduite à la pensée extra-occidentale sinon extra-européenne. Selon les auteurs :

« la théorie de la muséologie produite au cours du dernier demi-siècle pour définir sa propre interprétation morale de la réalité s'est révélée marquée par des paradigmes créés au sein des structures coloniales du pouvoir, excluant les approches et les expériences qui ne peuvent être

traduites – culturellement ou linguistiquement – dans le discours de ces centres épistémiques » (Brulon Soares & Leshchenko 2018, p. 75).

Ainsi, même la nouvelle muséologie, à travers la figure d'un Hugues de Varine, pourtant l'un des premiers à penser la décolonisation de la muséologie, est présentée comme une appropriation, par la muséologie française, d'idées partiellement extra-européennes (*Ibid.* p. 70). Si le calcul des citations révèle des différences de traitement indubitables entre les courants linguistiques, les conclusions qui en sont tirées me semblent devoir être discutées.

Une telle analyse repose en effet sur plusieurs hypothèses sous-jacentes. J'en relèverai ici quatre : la première est liée à la temporalité de l'analyse (le travail se fonde sur la décennie 2010-2020) ; la seconde semble supposer que la répartition du nombre de chercheurs dans le monde est relativement homogène (sinon il n'y aurait pas de déséquilibre) ; la troisième sous-tend que tous les chercheurs s'adressent à l'ensemble de la communauté muséale ; selon la quatrième, un auteur produisant des idées originales devrait être cité.

La langue comme structure de pensée et sa domination

La décolonisation de la muséologie semble devoir passer par la fin de la domination des deux espaces linguistiques dominants que sont l'anglais et le français, et l'ouverture à d'autres espaces, comme le brésilien ou le chinois dont la littérature muséologique est considérable, afin de mieux refléter la diversité du système muséal mondial – par exemple la manière de concevoir le musée. Le principe fondamental sur lequel se fonde la critique portée par Scheiner, Brulon Soares et Leshchenko est en effet lié à l'usage des langues dominantes, soit l'anglais et, dans une moindre mesure, le français qui a dominé la pensée occidentale au XVIII^e siècle, mais dont l'influence a largement décliné tout au long du XX^e siècle. Seule, une (très) bonne maîtrise de ces langues permet à leurs auteurs de publier dans les revues internationales et d'accéder à une notoriété traversant les frontières, privilégiant dès lors les natifs de la langue sur ceux qui l'auraient apprise plus tardivement. Dans une telle perspective, la naissance dans un pays dont la langue est dominante confère un avantage significatif sur les autres, s'il veut publier dans des revues utilisant cette dernière.

Le fait que le français soit présenté ici comme jouissant d'un statut identique à l'anglais fera indubitablement plaisir à tout francophone, mais la langue de Molière décline de manière inexorable, la plupart des jeunes générations étrangères privilégiant l'usage de l'anglais comme seconde langue. Cet état de fait diffère sensiblement de la situation telle qu'elle se présentait encore dans les années 1960, lorsque de nombreux français (Sartre, Foucault), s'imposaient au sein de la pensée occidentale. Premier constat, donc : les deux « pôles de domination » sont dissymétriques et connaissent des trajectoires différentes : le français décline depuis plusieurs décennies, tandis que l'anglais ne cesse de renforcer son statut. Plutôt que de se fier à une image fixe, il semble beaucoup plus intéressant, en ce sens, d'explorer les dynamiques et les tendances : on observera ainsi la vitalité

et sans doute la notoriété croissante des auteurs lusophones ou hispanophones durant les deux dernières décennies, parallèlement à la diminution de l'influence d'autres régions (francophones, russophones, tchécoslophone, etc.).

Une répartition équivalente ?

La seconde hypothèse sous-tendant la différence de traitement semble se fonder sur le fait que la production académique est équitablement répartie à travers le monde (pourquoi se soucier de différences, si elles témoignent de déséquilibres de production ?). La littérature muséologique ressortant des différentes régions du globe est en fait loin de présenter des volumes de production similaires ; l'essentiel de celle-ci demeure, qu'on le veuille ou non, concentré dans deux régions (l'Amérique du Nord et l'Europe de l'Ouest) pour lesquelles les infrastructures muséales ou universitaires sont les plus développées (Mairesse, 2019).

Dans un tel contexte, s'il s'avère que le nombre d'auteurs provenant d'autres régions est relativement limité, la répartition des citations, telles que celles répertoriées dans *l'International Handbook of Museum Studies* et le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, ne reflèterait-elle pas, dans ses grandes lignes, celle de la production académique du champ muséal ? Si l'on peut observer des différences de traitement à cet égard, force est néanmoins de constater qu'elles sont peut-être moins criantes que si celles-ci étaient réparties de manière uniforme à travers le monde.

Ecrire pour soi ou pour le monde ?

Contrairement à l'idée d'une production conçue d'emblée comme internationale, il s'avère que la plupart des chercheurs (dans le domaine des musées) s'adressent d'abord à un « public » local et sont peu intéressés par le développement d'idées extérieures, tandis que seul un petit nombre entend s'adresser à la communauté internationale. Cette dernière catégorie est probablement très réduite et concerne essentiellement des chercheurs universitaires (plus rarement des professionnels). Les auteurs issus de cette catégorie – qu'ils soient français, brésiliens ou chinois – ne pourront espérer une certaine renommée que s'ils bénéficient de moyens naturels (capacités d'apprentissage des langues), culturels (formation linguistique d'un pays) ou techniques (dispositifs de traduction ou financements) suffisants pour interagir avec la *lingua franca* du moment. Bien sûr, dans cette perspective, les anglophones sont privilégiés, de même que les chercheurs des pays développés, et ceux provenant de certains petits pays, bien que linguistiquement dominés (Belgique, Pays-Bas, Pays scandinaves, Suisse), bénéficient sans doute aussi d'un avantage comparatif, ayant été formés très tôt à l'emploi de plusieurs langues et notamment l'anglais, au contraire des locuteurs provenant de grands espaces linguistiques homogènes (Espagne, France, Allemagne, Brésil, etc.).

Stratégies (nationales et internationales) de diffusion de la recherche

Il serait plaisant d'imaginer que l'émergence d'idées originales conduise à la notoriété, mais la situation est évidemment plus complexe. Bruno Latour (1989) a particulièrement bien montré l'importance des stratégies à mettre en œuvre pour accéder à une certaine reconnaissance : existence d'infrastructures (laboratoires ou bases de données), équipes de recherche, collègues (pour discuter les hypothèses), vocabulaire commun et méthodes partagées, soutien politique et de la société, etc.

Le principe même de la citation repose ainsi sur des mécanismes qui dépassent largement, qu'on le déplore ou non, la qualité ou l'originalité d'une recherche : la langue dans laquelle est écrite la citation, bien sûr, mais aussi la curiosité ou la paresse intellectuelle du chercheur et de ses collègues, l'inertie de son cadre conceptuel de réflexion, sa volonté de développer ses recherches à l'international, ses capacités linguistiques, ses moyens techniques et financiers, l'existence de collègues « amis » à l'international, etc.

Conclusions

La critique post-coloniale est intéressante pour fustiger un certain type de colonialisme :

« Les résultats montrent que la muséologie, telle qu'elle a été produite et enseignée dans le monde entier au cours des dernières décennies, a été créée et reproduite selon les structures coloniales du pouvoir. Un long chemin nous attend encore dans la recherche des influences et des courants muséologiques à l'intérieur et à l'extérieur de ces centres coloniaux » (Brulon Soares & Leshchenko 2018, p. 76).

Il conviendrait à mon sens de privilégier, plutôt que le modèle colonial, les structures actuelles de domination qui en diffèrent largement. Le prisme colonial ne viserait-il pas, par l'évocation d'un cadre en voie d'obsolescence (les anciens empires formés au XIX^e siècle), de favoriser la critique au détriment de l'action ? La perspective décoloniale permet en effet de masquer fort à propos les structures actuelles, fondées sur le pouvoir d'empires probablement bien plus redoutables que les fantômes de l'histoire coloniale. Elle élude, par ailleurs, les possibles réponses stratégiques qui pourraient être mises en œuvre maintenant, afin de changer la situation qui en résulte.

Références

Brulon Soares B. & Leshchenko A. (2018). *Museology in Colonial Context: A call for Decolonisation of Museum Theory*, *Icofom Study Series*, 46, 61-79.

Latour B. (1989). *La science en action*. Paris : La Découverte.

Mairesse F. (2019). Géopolitique du musée : les enjeux de la fréquentation, *Politique et sociétés*, 38, 3, 103-127.

MDPP (2018). *Comité permanent pour la définition du musée, perspectives et potentiels, rapport pour le Conseil d'administration de l'ICOM et Recommandations adoptées par le Conseil d'administration*, décembre, Retrieved from Internet on https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/01/MDPP-report-and-recommendations-adopted-by-the-ICOM-EB-December-2018_FR.pdf (on August 2020).

Scheiner T. (2016). Réfléchir sur le champ muséal : significations et impact théorique de la muséologie, in F Mairesse (Ed.) *Nouvelles tendances de la muséologie* (pp. 39-52). Paris : La Documentation française.

Varine H. de. (2005). La décolonisation de la muséologie. *Nouvelles de l'ICOM*, 3, 3.

La Decolonización de la palabra. Del Museo a sus Públicos y Comunidades. ¿en las que se inscriben?

Susana Manjarrez

*Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones –
INAH
Ciudad de México, México*

De inicio, resulta necesario tensar algunas nociones que atraviesan esta propuesta, por una parte, el **idioma**: cuando hablamos de decolonización nos referimos al anglicismo *decolonización*, el cual en su traducción literal se enmarca en la dimensión sociopolítica de la independencia de un país colonizado. Por otra parte, el **pensamiento**: al referirnos a la *colonialidad* no podemos dejar de lado “tres aspectos: el poder, el saber, el ser” (Mandujano, 2015:186), es aquí donde se centra este texto, ya que “el fin del colonialismo político no significó el fin del colonialismo en las mentalidades y subjetividades, en la cultura y en la epistemología y que por el contrario continuó reproduciéndose de modo endógeno” (De Sousa, 2010:8).

En este sentido, se conjugan una multiplicidad de ‘decolonizaciones’: del **museo**, de sus **saberes** y su **sujeto** del saber. Si bien, referiré un par de ideas acerca de los dos primeros, pondré un mayor énfasis en el tercero, y dejaré para otro momento el ahondar en una posible respuesta a ¿cómo se interrelacionan estas dimensiones de la *colonialidad* del pensamiento en el campo de los museos?, ya que esta “representa una gran variedad de fenómenos [incluyendo] lo psicológico y existencial [todos con] una característica común: la determinación y dominación de uno por otro” (Estermann, 2015:350).

Dicho lo anterior, en este escrito se proponen dinámicas (hacia afuera) como síntoma de lo que sucede dentro, desde dónde se gesta, se sostiene y se mantiene un museo. Lo que expongo, es sólo un ejercicio de pensar e imaginar lo que puede suceder desde el centro hacia las regiones, también en un espacio que concentre ‘las culturas’ de un país y que pueda ser un modelo a seguir para otros museos que se aferren a la grandilocuencia. Para ser congruentes con lo que se plantea, me parece necesario decir que hablo de tendencias y predominancias, no de algo definitivo, unívoco ni absoluto, pues esta es sólo una posibilidad entre lo que sucede desde lo más visible -las exposiciones- una forma de acercamiento (nada más).

Ser: *lugar donde caben muchos espacios.*

De acuerdo con el ICOM, el **museo** es una institución “al servicio de la sociedad y (...) abierta al público”, dicho sea de paso, estas enunciaciones, a mi entender, resultan en lo menos debatible dentro de su noción actual –en deconstrucción–, no obstante, no es aquí donde quisiera centrar la atención pues al hablar del **museo** no se trata en sí de debatir su definición, sino de ampliar su dimensión y asumir que “un museo no es un lugar, es un espacio donde caben muchos espacios” (Aranda, 2020).

Cabe señalar que, en tanto producto y reproductor de la sociedad, el *museo* es susceptible de quedar atrapado en “la potencia “colonizadora” [que] no sólo ocupa territorio ajeno y lo “cultiva”, sino que lleva e impone su propia “cultura” y “civilización”, incluyendo la lengua (...) y las leyes” (Estermann, 2015:350), así, no sólo se coloniza el espacio para ‘exponer’ discursos científicos –legitimados y atrapados en el estatismo del pensamiento de la época en la que se tejieron–, sino también, las prácticas dentro de la institución reflejan un colonialismo ‘traspapelado’ en nuestros tiempos.

Saber: *lugares totalizadores repartidos.*

Los discursos de las exposiciones, principalmente permanentes, que sustentan (y ostentan) los **‘saberes del museo’**, poco se acercan a las historias que se pueden aprehender y más bien apuntan a la Historia que ahí se aprende (desde la pretensión del pensamiento cartesiano que heredaron los tiempos modernos), de manera que “todo lo dado en la historia (lo contingente) tiene un Orden en la Historia, mismo que deja de escudarse en la semejanza para explicarse en el lenguaje de la clasificación y la taxonomía” (Foucault Citado en Ruffer, 2004:99).

Por consiguiente, lo que se expone en el museo “son alteridades históricas (...) que se fueron formando a lo largo de las historias nacionales, y cuyas formas de interrelación son idiosincrásicas. Son «otros» resultantes de formas de subjetivación que parten de interacciones a través de fronteras históricas interiores, inicialmente en el mundo colonial y luego en el contexto demarcado por los Estados nacionales” (Segato, 1999:121), discursos que ahora se extienden hacia la expresión de la *diversidad*.

Poder: *lugar de reproducción de asimetría.*

Finalmente, el museo “intenta retener el poder ideológico de los aparatos: el objeto-tradición forcluye todo sujeto, toda violencia, todos los procesos cotidianos de designación y diferencia en los que descansa la mirada racializada y de raíz colonial sobre los “sujetos” de la tradición” (Ruffer, 2004:115). De esta forma, los espacios museales se inclinan a ser lugares de reproducción, consciente o no, de “la ‘colonialidad’ del pensamiento, de la ‘academicidad’ del saber, del ‘androcentrismo’ de sus categorías y conceptos directivos, y de la falsa

‘universalidad’ de sus pretensiones” (Estermann, 2015:352) entre las cuales se imbrica el ejercicio del poder.

En este sentido, al hablar de los sujetos del saber en el espacio museal, primero, es necesario dirigir la mirada hacia la preponderancia de los roles que se juegan desde las distintas áreas del museo, donde la definición del contenido de las exposiciones parece ser exclusiva del investigador -como experto- y no como producto del diálogo con otros. Más allá de lo distinto de sus profesiones¹, me refiero a un mismo gremio desde el que se hace más evidente la asimetría, primero hacia sus colegas ‘no investigadores’² y luego hacia los públicos y comunidades, o viceversa. En ambos casos, se ejerce cierta función de dominio que se traza desde la elaboración del guion museológico -y su pretensión totalizante- colonizadora de otras funciones del museo³, incluso desde la propia omisión.

De tal suerte que, en el primer escenario, se establece una especie de binarismo en el que el área de investigación pareciera tomar un rol activo que ‘dirige’ y que coloca al área educativa de museos⁴ en un rol aparentemente pasivo, donde la función educativa -que recae en un área específica-, se vuelve un aditamento de los discursos del experto y su ‘campo de conocimiento’, aunque ello resulte en el uso de un lenguaje técnico y especializado (para su propio gremio). Así, los saberes surgen desde la ‘ciencia’ y del investigador como portavoz de lo que se dice y cómo se dice.

En el segundo escenario, se corre el riesgo de que el conocimiento del investigador se superponga -y se imponga- ante el saber común, social y cotidiano, aquí, “la respuesta no [está] en la teoría, ni en la realidad (...) lo que necesitamos son maneras de pensar sensibles a las particularidades, las individualidades, las rarezas, las discontinuidades, los contrastes y las singularidades” (Geertz Citado en Nivón:27), no sólo ‘poseer la virtud’ de poder enunciarlo o ‘mostrarlo’ en el contenido de un guion museológico, pues el verdadero reto está en adoptar este principio en el quehacer cotidiano, desde el que se entrevé “la hegemonía de ciertas culturas sobre otras, (...) relaciones de poder dentro de las culturas y (...) asimetría de las relaciones de género dentro y entre culturas” (Estermann, 2015:356), de inicio, ‘la cultura’ de nuestros tiempos extendida desde y hacia nuestras prácticas.

1. Antropología, Arqueología e Historia, por mencionar algunas y, por ahora, dejando de lado la jerarquía que, a su vez, se establece entre ellas.

2. Como es el caso del área educativa, sin referirme a las distintas disciplinas que se conjugan en este campo y sin ahondar en la relación que se establece con otras áreas como museografía.

3. La función educativa recae, en el mejor de los casos, en un área específica o personal que cumple ese rol (independientemente del área de investigación), pero que de manera excepcional participan activamente en la conceptualización y/o definición de contenidos y que paradójicamente resultan en uno de los conectores más fuertes con los públicos y las comunidades.

4. Puesto desde el imaginario del rostro femenino, como extensión del mandato social de las mujeres en relación con la labor del cuidado y como ‘actividad secundaria’.

En este sentido, el mundo de los museos no escapa de las dinámicas sociales de dominación, vivimos en un mundo de ‘dominados y dominantes’, aún desde el mandato de ‘mostrar la diversidad’ de las comunidades o considerar a los distintos ‘tipos de públicos’ del museo, pues la intencionalidad (más bien enunciada) de ‘incluir’ al ‘otro’, sucede de forma más recurrente desde la verticalidad y unilateralidad de lo que ‘dicta el investigador’ -autor o copartícipe-.

Públicos y comunidades

A este respecto, es en los públicos en quienes podría recaer la voz de la autocrítica del museo y la posibilidad de alejarnos de discursos que “no contribuyan a reflexionar sobre los problemas de la comunidad donde se asientan” (Aranda, 2020), idea que no surge ahora (en el contexto de la pandemia mundial que nos hace en común), por el contrario, lleva décadas atrapada en un simulacro, en el ejercicio de estrategias que no logran ser una condición permanente, y es que “no puede haber un discurso o argumento decolonial sin una práctica” (Mandujano, 2015:188).

Por lo que, para poder llegar a la aplicación de los criterios de la llamada *Nueva Museología* es necesario repensar y replantear las prácticas dentro del museo y la postura que asumimos en nuestro quehacer museal y, así, poder lograr una vinculación efectiva en la comprensión y valoración del patrimonio cultural desde “la afección que disloca el sentido clásico de la exhibición de museo: no son efecto-función de una historia nacional o de los avances de una estructura de sentido [más bien, deberían ser] una disposición que intenta reforzar el sentido de memoria personal” (Ruffer, 2004:110).

Cierre: ser, saber, poder

Para incidir en los “factores de raíz teórica que refuerzan esa necesidad: la pérdida de los sustantivos críticos y la relación fantasmal entre la teoría y la práctica” (De Sousa, 2010:15), es necesario evidenciar y hacer presente que, para decolonizar los discursos primero hay que decolonizar el pensamiento, para decolonizar las practicas primero hay que decolonizar los procesos de construcción de los discursos⁵ y desdibujar la línea que separa el ‘adentro’ y el ‘afuera’ del museo, sin perder de vista la interrelación, casi difusa, en las dimensiones de la colonialidad.

Dicho lo anterior, se trata también de dar cuenta de la materialidad de la palabra, para lograrlo se debe reconocer la ‘fragilidad’ del museo, se debe asumir su condición vulnerable ante los discursos dominantes y hacer consciente la necesidad de la ruptura de las propias estructuras “en un proceso en el que [llegue] a ser otro de lo que es” (Tassin, 2012:37), pero realmente ¿estamos preparados para hacer asequible la falta en el quehacer museal?

5. Un posible punto de partida lo ubicamos en el ejercicio horizontal –y real–, de inicio a fin, entre pares: colegas del museo, públicos y comunidades.

Referencias

Aranda, J. Un museo no es un lugar. *La Jornada*. Recuperado el 20 de mayo de 2020 de <https://www.jornada.com.mx/2020/05/20/opinion/a04a1cul>

Definición de Museo. ICOM – Consejo Internacional de Museos.. Recuperado de <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

De Sousa B. (2010) Des-pensar para poder pensar en *Descolonizar el saber, reinventar el poder* (pp. 7-28). Montevideo: Trilce.

Estermann, J. (2014) Colonialidad, descolonización e interculturalidad. Apuntes desde la Filosofía Intercultural. *Polis, Revista Latinoamericana*, Volumen 13, N° 38. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/polis/v13n38/art16.pdf>

Mandujano, M. (2015). La decolonización del conocimiento (filosófico) como reto de la filosofía (política) del siglo XXI, *Actas I Congreso internacional de la Red española de Filosofía*, Vol. VI, 185-190.

Nivón E. *Tema 1. El concepto cultura. Dialéctica entre Ilustración y pensamiento romántico (introducción)*. Recuperado de http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/nivon/NIVON_El_concepto_de_cultura.pdf

Ruffer, M. (2014). La exhibición del otro: tradición, memoria y colonialidad en museos de México. *Antíteses*, v. 7, n. 14, 94-120. DOI: 10.5433/1984-3356.2014v7n14p94.

Segato, R. (1999) Identidades políticas y alteridades históricas. Una crítica a las certezas del pluralismo global. *Nueva sociedad* 178. Recuperado de

https://nuso.org/media/articles/downloads/3045_1.pdf

Tassin, E. (2012, agosto). De la subjetivación política. Althusser / Rancière / Foucault / Arendt / Deleuze. *Revista de Estudios Sociales*, 43, 36-49. Recuperado de <https://journals.openedition.org/revestudsoc/7096>

Tuñón, J. (2002) Las mujeres y su historia. Balance, problemas y perspectivas en *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas* (pp.375-411). México: El Colegio de México A. C.

The Politics of Decolonization and the Museum Enigma¹

Lynn Maranda

Curator Emerita, Museum of Vancouver

Museums, a western construct, are constantly “reinventing” themselves to suit the current socio-political trend of the day. They are continually looking for a niche in which to frame their existence, let alone their diverse messages. They seek for new meaning and more relevant definitions of who they are. Many rebrand themselves for public acceptance and change their internal administrative hierarchies to match those of the corporate world where Directors become Chief Executive Officers. Professional level museum staff have even taken on guest friendly titles to include such words as ‘visitor experience’ and ‘collections engagement’, perhaps in a quest to increase the public’s comprehension of their *raison d’être*. Nevertheless, museums are caught in the grip of a troubled world where the *ethnosphere* is concerned (Janes, 2009).

It could be said that the Canadian experience represents a benchmark for the discussion at hand, even though any territory that has been heavily colonized by immigrants of European origin would see similarities. Nevertheless, when talking about decolonization and museums, the subject matter is similar and the current situation is the result of the thousands of years over which waves of first peoples have migrated here, populating the land long before the arrival of western colonizers.

In the political arena in Canada, indigenous populations are governed by the 1876 Indian Act, which was then primarily aimed at their assimilation into mainstream Canadian society by outlawing their languages and cultural mores and enforced by incarcerating children in residential schools, outlawing ceremonies (Potlatch ban 1885-1951), and moving peoples off ‘traditional’ lands in favour of an enforced Reserve system. Indigenous persons registered with the government become Status Indians eligible for benefits, rights and services. Those subject to the Indian Act were organized into Bands with Band Councils being their basic unit of government. Today, while the Act has undergone many changes, it still exists, is still administered by the government and still allows the government to control most aspects of indigenous life. Consequently, as wards of the government, indigenous peoples are not free to determine and pursue their own destiny.

1. This paper contains information that originates from the author’s personal first-hand knowledge garnered over 44 years as a museum anthropology curator.

Yet they have become very vocal as regards their contested ‘traditional’ territories through land claims, of compensation related to the residential school system, of how the justice system has treated them, of the removal of resources from their traditional lands, of squalid living conditions, and of other blatant discriminations. In 2008, the Truth and Reconciliation Commission of Canada was officially launched as part of the Indian Residential Schools Settlement Agreement and the ‘reconciliation’ buzz word has become front and centre to government interaction with First Nations populations. Nevertheless, because of ghettoizing indigenous peoples and continually treating them as different, inferior, or even as a source of curiosity, a state of decolonization may never be achieved.

With the absence of decolonization on a national scale as regards the indigenous populations still living under the yoke of government control, there is little wonder that museums—housing and exhibiting material culture originating from these peoples and also relying on governments for funding—are not leading the way forward in an endeavour to right the wrongs of the past. Given their ready accessibility, museums have the capability to sow the seeds of change not only in the minds of their visitors, but also at the highest levels of government, but this has not been the case. Consequently, museums with their own ‘political’ corporate structures often feel bound to follow suit for their own survival. In this way, museums have created their own enigma, beyond which they seemingly have not or cannot reach.

There are, however, museums that are endeavouring to come to grips with decolonization by being responsive to indigenous voices for inclusion in collections, exhibitions, interpretation and information dissemination, as well as in the area of repatriation of ancestor remains and of ceremonial and sacred objects of cultural patrimony.

For Canadian museums holding First Nations archaeological and ethnological collections, and pursuant to *The Spirit Sings* boycott (Phillips, 2011, p. 12), the impetus for museum change was grounded in the 1992 Task Force Report on Museums and First Peoples sponsored by the Assembly of First Nations and Canadian Museums Association. The Report specifically recommends that partnerships be established between First Nations and museums in such areas as interpretation, access, repatriation, training, and implementation. In spite of its best intentions, as funding to effect implementation was not forthcoming from the Canadian Government, the Report became a shelved document without teeth, although museums could accept it ‘in spirit’ or provide their own financing.

The 1994 symposium *Curatorship: Indigenous Perspectives in Post-Colonial Societies* focused on Promoting Cultural Equity: Museums and Indigenous Peoples, and “organized around the realignment of relationships between indigenous and non-indigenous peoples...in the context of traditional museum practices” (Cummins, 1996, p. iii). Its resolutions included that museum professionals must work towards “finding alterations or extensions to the museum concept,” “deconstructing the colonial perceptions of museums and other public institu-

tions that collect ... past indigenous cultures,” “redefining the idea of ‘museum’ from houses of indigenous peoples of the past...to consider that museums house cultures and cultural meanings that reflect living cultures for indigenous people” (p. 197) and that museums “cease patronizing indigenous and aboriginal groups by assuming a right or role in speaking for such groups” (p. 201).

Much has been written on what museums should/should not do as regards their interface with indigenous populations. Canada, being a young federation initially cobbled together by immigrants of European origin, is still trying to locate its own identity. Nevertheless, it needs to come to grips with its internal issues, not only with respect to its indigenous peoples, who have populated the land since the retreat of the ice some 10,000 years ago, but also to its growing ethnically diverse population, much of which comes from Asia. Canada faces missing out by not incorporating its indigenous peoples into its ‘national culture’ and thus is in danger of losing what these peoples could be contributing to making this country. Canada is not homogenous – its culture is multiculturalism and museums are expected to serve that culture. Nevertheless, museums have been slow to respond where indigenous cultures are concerned.

Museums are their own sociopolitical corporate entities administered by a government, by a Board of Trustees, or by some other body to which they are held responsible. While public opinion can often weigh heavily, museum staffs are not free to set their own course outside of their institutions’ internal policies, and this has often led to an enigmatic lack of action where the ethnosphere is concerned. Museums continue to be self-serving and to maintain an ingrained ethos of superiority and right of appropriation and ownership not only of the collections, but also of their accompanying intellectual property. Museums still do not fully embrace their obligations to stewardship. Many still maintain their predatory ways for collections acquisition in an arena of competing wants for scarce resources, where supply is low and demand high both in the marketplace and in the field, and many have suffered the consequences of their actions.

Due to their intrinsic learned knowledge base and their societal position of control, museums have exerted their power over information construction and dissemination (the politics of representation) and, until recently, this has neither been questioned nor challenged. In other words, the museum “has fundamentally become a mirror of the societal values of the predominant culture in which it is located” (Maranda, 2015, p. 60). Nevertheless, museums “are one with the community, regardless of that community’s cultural composition, and they should be a primary vehicle through which minorities communicate their histories and lifeways to others” (p. 63).

How can this enigma be addressed? The museum’s approach to its own existence is itself a colonizing act and requires a change of mind set. While there may be ingrained political and societal barriers that are difficult to overcome, much of the impasse comes down to such basic human mores as perception and attitude. Change at this level can kick-start real change at the institutional level. The underlying recommendation advanced in the Task Force Report on

Museums and First Peoples is one of partnership—the movement away from self-centeredness towards inclusivity. This would mean that the museum ethos would need to evolve “from inward to outward looking ... from paternalistic to respectful, from independent to sharing, from reactive to proactive, from single to multiple voices and perspectives ...” and such “a major attitudinal shift would constitute a complete re-evaluation and re-alignment of institutional values...” and would require “a fully committed, policy-driven effort by the museum to effect the necessary results” (Maranda, 2015, p. 63).

While many museums are engaging in such processes as consultation and even collaboration, spawned by “native activism and academic epiphanies” (Lonetree, 2012, p. 16), neither go so far as that of an equal partnership whereby the roles of both museum and indigenous peoples are shared equally. Trained curators, perhaps unknowingly espousing their own form of scientific colonialism, are not the only persons who can create meaningful exhibitions and disseminate meaningful information. Why cannot museum curators become facilitators while indigenous persons take on roles as curators? While there may be a tension between learned information and traditional knowledge passed down verbally through the generations, and despite the perception that memory can be elusive, museums need to acknowledge differences and embrace multiple voices. Further, why cannot a full partnership be achieved whereby indigenous peoples have a voice in all aspects of museum activity in presenting indigenous lifeways and thought? And indigenous peoples sitting on Museum Boards – why not?

Even the politics of museums as “keeping places” to be shared with indigenous peoples goes to the heart of what museums need to do to decolonize the imbalance that exists. Issues involving repatriation could well be ameliorated if an equality of access could be brokered. The closer the interaction the greater the benefit for both demographics; by equally sharing the museum sphere, perhaps the stresses generated by an “us first” ethos will devolve into an “us together” stance. If this does not work, museums could become a construct of the past.

References

- Cummins, A. et al. (1996). *Curatorship: Indigenous Perspectives in Post-Colonial Societies* Proceedings. Ottawa: Canadian Museum of Civilization Mercury Series, Paper 8.
- Janes, R.J. (2009). *Museums in a Troubled World*. London: Routledge.
- Lonetree, A. (2012). *Decolonizing Museums*. Chapel Hill: University of North California Press.
- Maranda, L. (2015). The Voice of the Other: Breaking with Museum Tradition. *Complutum*, 26(2), 59-66.
- Phillips, R.B. (2011). *Museum Pieces: Towards the Indigenization of Canadian Museums*. London: McGill-Queen's University Press.

Task Force Report on Museums and First Peoples. (1992). *Turning the Page: Forging New Partnerships Between Museums and First Peoples*. Ottawa.

La representación andina en los museos etnológicos europeos

Bárbara Molina
Grupo de arqueología pública y patrimonio.
Universidad de Barcelona-España.

1. Introducción

La representación de la alteridad cultural en los museos etnológicos a través de sus colecciones promueve teóricamente la inclusión social (Golding y Walklate, 2019). Sin embargo, el proceso de construcción de la otredad implica tratar de conciliar aspectos conflictivos entre la historia de estos museos, los poderes factuales a los que responden y los efectos positivos que se espera de ellos en el mundo contemporáneo (Prats, 2005). En este contexto, las narraciones de la alteridad en los museos etnológicos europeos se manejan entre una retórica y una práctica que las cuestionan principalmente desde su legado colonial (Alcalde, Boya y Roigé, 2011). Con el fin de explorar estas cuestiones, el artículo analiza cómo se construye la otredad andina en los museos etnológicos europeos a través de sus exposiciones. Para ello, el trabajo describe, a partir de la observación y el contraste sistemáticos, las narrativas expositivas de diez museos del territorio Schengen (tabla 1) durante el primer trimestre de 2015. El objetivo final es reflexionar críticamente sobre la representación de la alteridad andina, considerando la complejidad de las relaciones entre Europa y esta región para pensar en posibles escenarios que permitan a estos museos cumplir su función social.

Tabla 1. Museos etnológicos europeos analizados

Museos visitados	Ubicación	Exposición
Etnográfico de Florencia	Italia	Permanente
Museo de América	España	Permanente
Antropológico de Madrid	España	Permanente
Etnográfico de Estocolmo	Suecia	Temporal
Museo de la cultura del mundo	Gotemburgo/Suecia	Temporal
Náprstkově	Praga/República Checa	Temporal
Etnográfico de Berlín	Alemania	Permanente

Tropenmuseum	Ámsterdam/Países Bajos	Permanente
Quai Branly	París/Francia	Permanente
Museo de las culturas del Mon	Barcelona/Cataluña	Permanente

2. Los museos etnológicos europeos y el peso de su historia

Los museos etnológicos europeos surgieron en el último tercio del siglo XIX fundamentados en el Imperialismo, su empresa colonialista, y el desarrollo de las ciencias sociales (Díaz-Andreu, 2007). El objetivo era, a través del evolucionismo cultural como discurso expositivo, establecer la superioridad cultural y científico-tecnológica de Europa (Ames, 1992). La introducción de las perspectivas Formal y de Diversidad Cultural a finales de la década de 1920 trajo consigo un primer cuestionamiento de este discurso (Jules-Rosette, Fontana, 2010). Sin embargo, no fue hasta la ola descolonizadora de 1960 que se abandonó definitivamente el evolucionismo cultural, lo que obligó a estos museos a reinventarse (Shelton, 2011).

La redefinición de los museos etnológicos europeos a causa de los cambios políticos y sociales, especialmente de las décadas de 1970 y 80, pronto se convirtió en tabú en tanto había que asumir el sentido postcolonial pero sin tener que pedir disculpas (Sherman, 2004). Esta situación abrió los debates de finales del siglo fuertemente en vez de especialmente marcados por las reivindicaciones del indigenismo, y el fenómeno de la migración. Durante este período los museos etnológicos son reclamados como espacios para el diálogo, a razón de que Europa empieza a reconocerse como multicultural. En consecuencia, nuevos debates se abrieron sobre la conexión entre las culturas a través del patrimonio material, los límites y la pertinencia de la restitución del legado cultural; y la reevaluación del colonialismo y sus efectos (Thomas, 2010). Desde entonces, el tratamiento museológico poscolonial supone abordar éticamente estas cuestiones, sin embargo, la práctica dista de la retórica (Sturge, 2014).

3. Las narrativas de representación de la otredad andina

El estudio de las exposiciones de los museos etnológicos analizados muestra claramente cinco temas a partir de los cuales se aborda la representación de la alteridad andina a nivel europeo:

1. Las culturas prehispánicas y sus tesoros.
2. Los indígenas amazónicos.
3. La guerra y el sacrificio humano.

4. El mestizaje

5. La épica de las exploraciones y sus coleccionistas.

El tratamiento generalizado de estos temas responde, por un lado, a la disponibilidad de objetos; por otro lado, a la imagen estereotipada de la América andina prehispánica implantada en la tradición de estos museos por el primer americanismo (Rojas, 1992), especialmente a través de los mitos de riqueza y gloria. Por su parte, los pueblos indígenas amazónicos se presentan como exóticos o como víctimas del contexto global de explotación de los recursos de su territorio. En el primer caso, la imagen de exuberancia contribuye a la visión del primitivismo que omite los cambios históricos para reforzar una idea del otro física y cronológicamente distante. En el segundo caso, más claramente en los museos de carácter antropológico y multicultural, contribuye a la denuncia social pero omite el papel que Europa tiene en los conflictos de los indígenas de la región andina.

El tratamiento de la violencia, por su parte, responde a la clara intención de crear un impacto psicológico en el visitante. Los sacrificios humanos asociados a los ritos de sangre de las extintas culturas andinas, sus prácticas marciales y las de los pueblos del Amazonas son temas recurrentes. Su tratamiento ofrece poca contextualización, provocando en el espectador la idea de que son prácticas arbitrarias aún vigentes. Asimismo, no se contrastan con elementos culturales similares del continente europeo, lo que genera la idea de que la violencia es singular y exclusiva de ciertas culturas.

La narrativa de la violencia se debate entre su tratamiento ético y su instrumentalización para atraer visitantes. Las cabezas trofeo son un claro ejemplo. Todos estos museos las exhiben con los matices de cada tendencia museológica. Algunas forman parte del discurso expositivo, por ejemplo los rituales de muerte, que justifican su exhibición. Otros los exhiben desde un relativismo cultural, mostrando su importancia dentro de la cosmovisión de los pueblos americanos. En otros casos, se produce una banalización del objeto dándole un sentido superfluo como ocurrió con la exposición denominada *Cabellos Mimados* del Quai Branly inaugurada en 2012, que se centró en mostrar las tanzas de la cultura Shuar dentro de un contexto general centrado en los peinados. Las cabezas trofeos también ocupan un espacio de exposición desde el silencio, no se habla de ellas, pero están ahí como ocurre en el Museo de América de Madrid. Finalmente, se exhiben como atracciones morbosas que buscan una máxima impresión en el visitante, como en el caso del Museo Etnográfico de Estocolmo, y el Etnográfico de Florencia.

La épica de los coleccionistas es otra temática recurrente en la que se busca justificar la apropiación lícita de la cultura material andina. En ella, los exploradores son una suerte de salvadores del conocimiento, especialmente en los museos de base imperialista. El tratamiento del tema parte de la premisa de que, sin su aporte científico, el desarrollo de la ciencia no se habría logrado, lo que permite menores cuestionamientos a sus formas de apropiación de la cultura

material en territorio andino. Esta temática también enfatiza el tono filántropo del aventurero que busca juntar a las culturas bajo el mismo techo, como es el caso museo de las culturas del Mon de Barcelona. La clave de los discursos en torno a esta temática es resaltar el aporte científico de estas figuras para el conocimiento universal, y de este modo justificar, como lícita la posesión de los objetos difíciles de una determinada cultura.

En cuanto al hecho colonial, el tema se discute en torno a dos líneas de argumentación: una que lo asume como un proceso superado y que busca hacer visible el valor del sincretismo cultural como se evidencia en el Museo de América; y una segunda donde se evita hablar del propio proceso colonial denunciando el de otros, como es el caso del Quai Branly. Lo interesante es que ninguno de estos museos se refiere a las consecuencias que el colonialismo tiene sobre la realidad latinoamericana, especialmente en el ámbito social. Temas como la Encomienda, las consecuencias del racismo científico, del colonialismo mental, de la Iglesia Católica como forma de poder, están aún pendientes y su tratamiento es más necesario que nunca.

4. Conclusiones

Los museos etnológicos europeos tienen que afrontar un proceso de construcción simbólica de la otredad que debe combinar la noción de etnicidad con la transdisciplinariedad de las ciencias, las políticas locales, nacionales y supranacionales si pretende superar el estigma de su pasado y cumplir su función social. En cuanto a la representación de la alteridad andina, esta se sigue produciendo a partir de estereotipos e historias incompletas que ofrecen una visión fragmentada de las culturas andinas que, desde la epistemología europea, invisibiliza su contemporaneidad.

Los museos etnológicos europeos deben abrirse a procesos de colaboración en los que se discutan las relaciones entre la cultura, el poder y el espacio para avanzar hacia un verdadero diálogo intercultural. Sin embargo, esto implica una aproximación a las colecciones y otras formas conceptuales que estos museos temen porque implican reclamos de restitución, y la negociación con otras epistemologías que ponen en tela de juicio el conocimiento basado en tradiciones científicas de larga data. Mientras no exista transversalidad en los procesos, se aborden los temas difíciles de la historia común, y se establezcan lazos duraderos con los grupos de interés aquí y allá, la credibilidad de los museos etnológicos europeos se verá disminuida. Hoy la globalización exige una retroalimentación de estas instituciones donde las respuestas se tienen que dar a más de un continente, cultura y sociedad.

Referencias

Alcade, G; Boya, J. y Roige i Ventura, X. (2011). The new museums of society: re-defining models, redefining identities. En ALCALDE, G; BOYA, J. y ROIGE I

VENTURA, X.(Eds) *Museums of Today: The New Museums of Society*. Gerona: Documenta Universitaria.

Ames, M.M. (1992). *Cannibal tours and glass boxes: The anthropology of museums*. Vancouver: UBC Press.

Díaz-Andreu, M. (2007). *A world history of nineteenth-century archaeology: nationalism, colonialism, and the past*. Oxford University Press.

Gänger, S. (2006) ¿Lamirada imperialista? Los alemanes y la arqueología peruana. *Revista Histórica, PUCP*. Vol. 30, 69-90.

Golding, V., y Walklate, J. (2019). *Museums and Communities: Diversity, Dialogue and Collaboration in an Age of Migrations*: Cambridge Scholars Publishing.

Gutiérrez, M. (1998). Diálogo intercultural en el Museo: silencios, malentendidos y encasillados. *Anales del Museo de América* (6), 205-215.

Jules-Rosette, B., Fontana E. (2010). Le Musée d'art au Hasard': responses of Black Paris to French museum culture. En Thomas Dominic(ed), *Museums in Postcolonial Europe* (cap.6). Londres: Routledge Taylor & Francis.

L'estoile, D. B. (2008). The past as it lives now: an anthropology of colonial legacies1. *Social Anthropology*, 16(3), 267-279.

Muñoz, A. (2011). From Curiosa to World Culture. The History of the Latin American Collections at the Museum of World Culture in Sweden [PHD Thesis]. University of Gothemburg Faculty of Arts. Department of Historical Studies. [En línea] Disponible en: <http://hdl.handle.net/2077/25554> [Consultado el 16/01/2015].

Prats, Ll. (2005). Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de antropología social*(21), 17-35.

Rojas, M.M. (1992). *América Imaginaria*. Barcelona: Editorial Lumen S.A.

Shelton, A. A. (2011). Museums and Anthropologies: Practices and Narratives. In S. MacDonald (ed), *A Companion to Museum Studies*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 64-80.

Sturge, K. (2014). *Representing others: translation, ethnography and museum*: London y New York Routledge.

Thomas, D.(2010). Museums in postcolonial Europe: an introduction. En Thomas Dominic (ed), *Museums in Postcolonial Europe*. Oxon y New York: Routledge Taylor & Francis.

Descolonización de los museos desde una perspectiva museológica transnacional

Vinicius Monção¹

Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo (FEUSP)

La propuesta para renovar el concepto de museo, discutida intensamente en la 25^a Conferencia General del ICOM en 2019, marcó caminos para poder percibir las múltiples expectativas sobre esta institución y las demandas contemporáneas manifestadas por la comunidad museológica mundial. En esa dirección, nos podemos cuestionar cómo están las discusiones y propuestas referentes a la descolonización en los museos de las periferias del Occidente, regiones asoladas por las colonizaciones desde el siglo XVI hasta el siglo XX y, por la persistente e insistente colonialidad en el siglo XXI (Maldonado-Torres, 2007). Así, frente a la tarea homérica que tomó en perspectiva todos los debates puestos en juego, consideramos apuntar ideas, saberes y haceres en circulación que emergen en el interior de las prácticas locales y que pueden ser compartidas, adaptadas e incorporadas, respetando siempre los objetivos, las necesidades e intereses. El objetivo del presente texto es discutir el concepto de descolonización a partir de una perspectiva museológica transnacional, que nos permita identificar aproximaciones y distanciamientos entre la producción museológica en este tema.

Ya en la década de 1990, el escenario académico había presenciado el surgimiento de los estudios críticos sobre los efectos de los procesos de colonización surgidos a partir del siglo XVI, según las propuestas del Grupo Modernidad/Colonialidad (M/C), formado por intelectuales latinoamericanos establecidos en distintas universidades de las Américas (Ballestrin, 2013). Como apunta Ballestrin (2013, p. 89), el grupo M/C, al asumir una mirada amplia de influencias teóricas, “actualiza la tradición crítica del pensamiento latinoamericano, ofrece relecturas históricas y problematiza viejas y nuevas cuestiones por el continente”. Cuestiones perceptibles en la herencia colonial en las Américas, en sus sistemas sociales, culturales, económicos, políticos y en la producción del saber (Grosfoguel, 2008), discutidos vía la “colonialidad del poder” (Quijano, 2005, 2009).

Si las propuestas teóricas de decolonialidad pronostican desplazamientos epistémicos, tomando como centro del análisis el sur global y las periferias del Occidente, cabe pensar cómo la museología se ha apropiado del “giro decolonial” y qué ha producido en cuanto disciplina esta discusión. En el proceso del giro

1. Becario de Postdoctorado FAPESP (Proceso n. 2020/00219-6).

decolonial, el establecimiento de acciones destinadas a la exclusión de la “historia única”, evocado por la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, en una conferencia realizada en 2014, es fundamental.

Mignolo (2014) ha considerado que la historia única se convierte en hegemónica y, en el caso del museo, es resultado de la modernidad occidental, que legitimó la constitución de una historia única de los pueblos colonizados. En la dirección de la construcción de otra historia, Mignolo (2014) hace un breve análisis, sobre el surgimiento de dos museos: el Museo de Arte Islámico de Doha, y el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur, que, aun cuando corresponden a proyectos estatales, operan sobre la trayectoria de la desoccidentalización, ya que buscan narrar sus orígenes e inventar tradiciones propias a partir de sus puntos de vista. Así, inspirados en el ejercicio de análisis efectuado por el autor, presentamos posibilidades de analizar cómo el pensamiento museológico estructurado en la perspectiva decolonial se lleva a cabo a través de un abordaje transnacional. Cómo los intelectuales periféricos están actuando sobre la temática en el interior de la museología, y/o cómo los saberes y haceres museológicos efectuados en las periferias del mundo occidental se conectan y se influncian vía la perspectiva transnacional.

Pensar la museología sobre una perspectiva transnacional, parte de la inspiración de un movimiento existente en el campo de la Historia, y pretende entender su valor teórico-metodológico. Consideramos que esta perspectiva puede contribuir a pensar los tránsitos de ideas, saberes y modelos museológicos a partir de la superación de la noción de fronteras geopolíticas y del paradigma de la transferencia unilateral impuesto por la estructura moderna y colonial.

Para Lawn (2014), Wimmer y Schiller (2002), actuar sobre la perspectiva transnacional es complejo, porque requiere pensar el objeto en consideración al espacio, real e imaginado, que lo circunda; las conexiones internacionales, las tecnologías, los procesos y las formas de organización local. Una de las dificultades tiene como referencia la necesidad de desplazar el “nacionalismo metodológico”, originado del modelo moderno de la organización social y de formación del Estado-nación, que es utilizado como una unidad de trabajo, punto de partida y llegada, para el análisis efectuado en el campo de las ciencias humanas y sociales. Para Wimmer y Schiller (2002), este problema es clasificado como una “ceguera sistemática”, porque:

El nacionalismo metodológico ha inhibido, así, una verdadera comprensión de la naturaleza y de los límites del proyecto moderno. Ha producido una ceguera sistemática en relación a la paradoja de que la modernización ha llevado a la creación de comunidades nacionales en medio de una sociedad moderna supuestamente dominada por los principios de la conquista (p. 304).

En esta dirección, Vidal (2019) considera la perspectiva transnacional como una posibilidad de superación del paradigma de la modernidad y la “ceguera epistémica”, su producto. Hace posible mencionar las permeabilidades existentes

en los cambios problemáticos sociales, políticas, económicas y culturales entre proyectos museológicos en una escala internacional. En este abordaje, en superación al concepto de frontera moderna, de aislamiento y delineamientos de territorios dominados, las fronteras son consideradas elementos importantes ya que son comprendidas como “zonas de contacto y conflicto intercultural”. Se puede tener en consideración “la porosidad de barreras y pasajes destacando la positividad de los contactos y la fecundidad de una historia de la circulación de personas, objetos y modelos”, en una dimensión que incorpora la relación existente entre el micro y el macro (Vidal, 2019, p. 123).

Como ha destacado Vidal (2019), comprender las fronteras por medio de la perspectiva transnacional contribuye a la superación de una percepción de los flujos de ideas y saberes en una sola vía, del centro-periferia, por ejemplo; vislumbrando la posibilidad de dispersión geográfica y temporal en complejas apropiaciones. Así, una perspectiva que parte de la circulación de los saberes, de las conexiones existentes entre puntos distintos que se comunican, es tarea de la museología y de “sujeto museológico”² se encargar de superar los aislamientos, restablecer las conexiones entre puntos en múltiples escalas, y permitir la mirada de lo que el discurso moderno “ha desligado o ha escondido, y ha bloqueado en sus respectivas fronteras” (Gruzinski, 2001, p. 179). Y, así, como lo había propuesto Lawn (2014), superar una perspectiva nacionalista de los objetos de estudio, donde las fronteras son consideradas no-permeables, “instituciones comunes, lugares distintos y objetos nativos” (p. 132).

Actuar sobre una perspectiva museológica transnacional, aún, puede favorecer a la inserción de los actores y sus agencias en escena, principalmente los que fueron renegados por las vías academicistas modernas, estableciendo una línea de análisis pautada en la multiplicidad espacial de las vidas de los sujetos y de sus experiencias, una “microescala para un macronivel, o que incluye dimensiones nacionales y globales, revelando una variedad de escalas policéntricas en interacción”. Ofrece una dinámica de ida-y-vuelta que actúa con cuestiones referentes a los estudios de casos individuales o de pequeños grupos para proporciones de larga escala como estudios sobre instituciones o asociaciones (Vidal, 2019, p. 122).

Como conclusión, aunque el museo sea una institución, desarrollado y fomentado en la era moderna, y tomado por los Estados-nacionales en sus proyectos de modernización y colonización, posee una dimensión transnacional. Sin embargo, las trayectorias y desarrollos de esta institución, como también en la museología, en el contexto global, no son únicos. En ese sentido, pensar la museología a partir de la perspectiva transnacional puede resultar un importante movimiento para identificar como las bases teóricas y metodológicas clásicas fueron implementadas en las periferias del Occidente, y como, al desplazar estos mitos

2. El término “sujeto museológico” es una categoría que yo me he dedicado investigar en los últimos años. Este contexto, se refiere a los sujetos en general que se dedican a pensar sobre la museología como campo disciplinar. El término fue presentado y debatido en el XXVII Encuentro de ICOFOM LAM, realizado en la Ciudad de Guatemala, en 2019.

fundadores de la modernidad, en el contexto de los procesos de descolonización y desoccidentalización, se imponen otras formas de configuración y definición del museo y de la museología.

Referencias

Ballestrin, L. (2013). América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, 11, p. 89-117.

Brulon, B. (2015). A invenção e a reinvenção da Nova Museologia. *Anais do Museu Histórico Nacional*, 47, p. 255-278.

Grosfoguel, R. (2008). Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80, p. 115-147.

Gruzinski, S. (2001). Os mundos misturados da monarquia católica e outras connected histories. *Topoi*, p. 175-195.

Lawn, M. (2014). Um conhecimento complexo: o historiador da educação e as circulações transfronteiriças. *Revista Brasileira de História da Educação*, 3, p. 127-144

Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. Em Castro-Gómez, S. & Grosfoguel, R (coords.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (p. 127-167). Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del signo.

_____. (2014). *Activar los archivos, descentralizar a las musas: el Museo de Arte Islámico de Doha y el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur*. Barcelona, Espanha: MACBA.

Quijano, A. (2005). *A colonialidade do saber: eurocentrismos e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires, Argentina: CLASCO.

_____. (2009). Colonialidade do Poder e Classificação social. En: Santos, B. S. & Meneses, M. P. (pp. 73-117). *Epistemologias do Sul*. Coimbra, Portugal: Ed. Almedina.

Scheiner, T. C. (2012). Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi*, 7, n. 1, p. 15-30.

Vidal, D. G. (2019). História transnacional da educação: (des)conexões entre Brasil e a *New Education Fellowship* (1920-1948). En: Arata, N. & Pineau,

P. (Ed.). *Latinoamérica: la educación y su historia. Nuevos enfoques para su debate y enseñanza* (pp. 119-134). Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Wimmer, A. & Schiller, N. G. (2002). Methodological nationalism and beyond: nation-state building, migration and the social sciences. *Global Networks*, 2, p. 301-334.

Decolonizing a Colonizer's Tool

Leon Perelson Bellinha

Federal University of the State of Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, Brazil

In order to discuss the decolonization of museology, we must understand what comes with these two words. Museology is the science or practice of organizing, arranging, and managing museums. And what are museums? Currently, the International Council of Museums' official definition states that a museum is a "non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment". However, this definition can change – and it already has. By focusing on the social history of museums, I wish to uncover the changing roles of the institution and the issues hindering the process of decolonization.

Firstly, to properly grasp the meaning of decolonization, we need to acknowledge how colonization is still present in modern society. When the colonizers plundered everything they could, the colonies were forced to endure all the pain to prevent further attacks. Consequently, these two societies became unquestionably entangled. This can be most notably identified within the social realm of former colonies' everyday life, such as the dominant language spoken.

Nonetheless, museologists usually look at these societies as two different and separate ones instead of two different ones with a common past, which translates itself in the present as an intrinsic bind between two countries. It is unfair to treat those countries as the colonizers are treated since they never became fully postcolonial because the colonizers never left their countries to create themselves organically. There are countries younger than fifty years old (e.g. Angola (independent since 1975), Djibouti (independent since 1977), and Micronesia (independent since 1986)). Moreover, the smaller societies (indigenous or religious) inside a country are also not respected as their own because they are seen as a figment of others.

As a result, the museal field continuously perpetuates the myth of a single homogeneous society within a given former colony, when they should be in fact, paving the way towards decolonization. But what exactly does this path entail and how is it possible for museums to put this into practice? In order to find the answers to these questions, it is necessary to address the roots of this issue: the creation of the first museums and the birth of a new field of study.

It is vital to understand the context behind the process of museum creation. Questions arise regarding how collections were acquired and consequently how they were and still are displayed, and how the wording of texts affects public perception. Where were these museums built, what was their purpose? The answers to these questions might be obvious to museologists, but how this relates to present-day museums and how to fix the problem is not obvious at all.

A museum is a place to try to engage in critical dialogues regarding the past and future of communities and nations, trying to understand their complex histories and learn from the mistakes made throughout their existence. History might be dark and ethically dubious at times, but all must engage with it, nevertheless. Undertaking such a process requires us to understand the root of the issues faced in the field of museum studies. It is at the beginning of the museum's history that the problem started, when the world was still largely under colonial rule, and collectors mostly acquired objects by questionable means.

Although objects were at times also bought by or gifted to colonial forces, they were most commonly simply claimed and taken. Even when pieces were legally acquired, the colonized participated out of fear, hoping to avoid further exploitation. Furthermore, it is important to talk about how these are then displayed in museums. Every part of the museography matters, but the one that influences the most on people's views on some object or some population is the expography. Even the words chosen to explain what an object is can be a consequence of colonization.

For instance, calling an object "primitive" instead of "ancient" or "old" can influence the public's perception of the object. The first term is usually used in a pejorative or derisive connotation, so the public will perceive the object and the people that used it as simple, unsophisticated and less worthy than Europeans. Whereas the second is usually said more neutrally, as it was necessary at some time but not anymore, thus making the public perceive it as an object that once was important but it stopped and became "classic" making it sound remarkable. Lastly, the third can be used in any way since it is a completely neutral term not really making an impact on perception, the rest of the text being the explanation needed and the public will have no pre-made concepts about an object based on a word.

In the beginning of the 20th century, the archaeologist Leonard Woolley discovered the oldest place to be considered a museum, the Enningaldi-Nanna's museum, built by a Babylonian princess in 530 BCE and devoted to Mesopotamian antiquities. The first modern museums were formed by the private collections of wealthy families, people, and institutions, among others. These so-called "wonder rooms" or "cabinets of curiosities", were found to display almost anything ranging from art and tools to entire specimens of exotic fauna and flora. Modern museums, however, started to appear in Europe in the late 15th to early 16th centuries and consisted mainly of European art. Furthermore, early museums, which preceded the term itself, consequently, museums and the field of studies created thereafter were born from and perpetuated a Eurocentric worldview.

When diving even further into the history of museums, it is possible to come to the conclusion about the purpose of early modern museums: testament of power. Being able to afford to go traveling or to buy art is and has always been something that most cannot do. Ergo, all to whom this was a possibility and ultimately displayed their collections were members of the upper class or connected to powerful institutions. The most powerful members of society, such as the nobility, were exclusively the ones who could afford to travel and bring back souvenirs to add to their collections and put them in museums. Consequently, when they described the musealia, they would inevitably describe it underestimating the people who used it.

Even though social history museums eventually became places to learn, study, and research cultures erstwhile unknown to Europeans, museology still is a very classist and Eurocentric field. This is slowly changing as the field starts to place more value upon local cultures. Museums in France to New Zealand and Brazil are paving the way towards decolonization. The process of decolonizing is hard and can be damaging to museums in Europe, but is a path that must be followed to correct the mistakes of the past and try to make amends with societies that were exploited. This process will depend on two factors, however: 1) the colonizer or colonized country 2) The reality of settlement and exploitation during colonization.

In different countries, different types of decolonization are necessary. What is common in all ways to decolonize the museum is the goal: start engaging in a critical dialogue about the past and future of the nations and communities involved. The easiest way to decolonize the museums is that the ex-colonizers should simply give back what has come to their hands through morally questionable actions. Nevertheless, that is not easy per se; it is only the most easily achievable goal. One action and most of the issues that are reminiscent of colonization are resolved. However, this is not a magical solution and it is also not new. All around the globe, for some time, the museal field have been discussing this. The biggest problems that were brought to light because of this debate are: 1) the museums in the countries that would receive the objects may not have the infrastructure to take care of them. 2) The museums that are returning the objects would lose a big part of their collections, causing a defective teaching potential.

For the first problem, the difficulty is that there is not one way to handle these cases. Every case must be treated as unique. Furthermore, it is usually a battle of egos: both sides judge themselves more fit than the other to have the object in question. Many factors must be taken into account, such as the importance of the object (for both the giver and receiver); the ability of the museum to take care of the object; the historical issue (determining which objects fit in the category of "must be returned"). This battle can be settled through legal action in court, in a meeting between the two museum directors or another way. The most used argument to defend that something should stay where they are is the fact that the Europeans museums usually deem third world country museums unfit. That can be true, but even when it is not, they do not want to let go of the

object because of its value to the museum. The solution should always be in favor of the object. When the museum is unable to perform all the preservation measures, they should not have the object.

The second problem will only appear after the first one is dealt with and quite easily solved. The giver can replicate the objects given – if the receiver agrees – not to damage the teaching potential for the museum. If the receiver does not agree that the giver can replicate the object, that has to be respected.

When talking about the museums in colonized countries, it is harder to decolonize, because the decolonization of their museums lies also in the decolonization of the colonizer museums. A better way to decolonize the museal field in colonized countries is to create museums or expositions that talk about colonization. Art curator and critic Robert Leonard (2006) believes that:

Social history museums aspire to tell stories. Which is odd, because they tell stories rather badly compared to books or movies, which can be gripping and immersive.

This is true up to a point in the former colonies because they lack material history that was stolen from them when they were colonized. The problem in most of the former colonies is that visiting museums is an uncommon habit because museums are seen as boring places meant for the elite. So not only decolonizing the museal field is needed, but also destigmatizing it in certain places. One clear example that only decolonization is not very effective is the Indigenous Museum in Rio de Janeiro, which closed due to a lack of visitors. On another note, good examples of functioning decolonization are the different exhibitions (e.g. *Slice of Heaven* and a community exhibition about the Scottish migrants) at the Te Papa Museum, in Wellington, New Zealand. The difference between the two countries that made something work on one side and not in the other is the past: New Zealand was a settlement colony while Brazil was an exploitation colony.

References:

Leonard, Robert, (2006). 'Gift Horse' in Lynne Seear (ed). *Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*, Brisbane: Queensland Art.

Ross, K. (2013). *Slice of heaven: 20th Century Aotearoa: Biculturalism and Social History at the Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*. *Aboriginal policy studies*, 2(2), 115-127.

The world's oldest museums. (2014, October 29). *Museums.EU*. Retrieved April 15, 2019 from <https://museums.eu/highlight/details/105317/the-worlds-oldest-museums>

Ross, K. (2007). "Materialising Social History in Museums." *Te Ara: Journal of Museums Aotearoa* 32 (1-2): 2-5.

Deconstruction of Museum Landscape

Liubov Petrunina

Independent museum consultant, PhD, Moscow, Russia

Theses proposed for the 44th ICOFOM symposium transfer the horizon of museological problems into the field of politics. This turns us away from comprehending the problem situation we have in museums now. However, it is obvious that the changing role of the museum in society demands an analysis of the museum mission from a cultural standpoint, not from a political one. It seems important to me to emphasize the links between what we do with the heritage and how we talk about it. We should be attentive and use correct terminology in this case. My over 30 years' experience as a senior researcher in the State Tretyakov Gallery as well as an experience of teaching in Moscow State Lomonosov University prompts the relevance of such a statement.

The theme announced at the 44th symposium continues the line of discussion that had begun during 40th ICOFOM symposium in 2017. The articles published in the 46th volume of ISS after that symposium reflect the huge range of museum thoughts concerning politics in the museum field in different countries. And according to the opinion of the guest issue editor, they do not clarify situation faced by many museums, but rather raise even more questions (Mairesse 2018).

In the last three decades in Russia a scientific direction has arisen that regards a museum as a social institution (Petrunina 1991, Aculych 2004q etc.). This point of view has been based on the deep historical analysis of the process of organizing museums in our country. Thus, the art collector's movement that emerged in the 18th century under the influence of European Enlightenment ideas, of which Empress Catherine II was a fan. Private collections of the nobility indicated their desire to follow the Empress's fashionable example and served as a public evidence of the owner.

In the second half of the 19th century, after the reforms of Emperor Alexander II which significantly changed the economic system of Russia, we observe the increasing activity of various social groups. The new class of industrialists and traders that established itself in the economy came to the forefront of cultural life and used museums to demonstrate its significance in the society. At that time such museums as the Historical Museum in Moscow, the Ostroukhov Gallery and the Moscow City Art Gallery of the Tretyakov brothers were founded.

In the last third of the 19th century *zemstvos* appeared in the cities as a form of urban local self-governance, and in this framework numerous local cultural societies were organized. They in turn accumulated various public initiatives of teachers, engineers, doctors, merchants, etc. Societies of art amateurs appeared

in Astrakhan', Vladimir, Kazan', Saratov, Smolensk, Odessa, Kharkov, Novgorod (Bityatskaya 1953, Pivnenko 1990, etc.), and on the basis of those societies the new self-sufficient museums were founded. The emergence of such a network of museums reflected the claims of these intellectual groups to enhance their role in culture and society.

This pre-revolutionary network of museums had become the basis of the state museum network in Soviet Russia. Unified in accordance with the state demand and financed by the Ministry of Culture, the network of local historical museums acquired uniformity in structure and thematics. Museums started to play an educational and enlightening role for the population and an ideological role for the ruling party nomenclature.

After the dismantling of the Soviet system in the 1990s, the diversity of cultural life has reappeared. The changing social and economic situation has entailed the increase in self-awareness of local communities, so they have accepted responsibility to take part in the museum activities. Along with the state and municipal museums, numerous private museums of various subjects have been founded not only in both capitals, but in the provinces as well (ACM, 2019).

During last two decades, museums working with "difficult themes" have appeared. The most famous of these are the Museum of the History of the GULAG in Moscow and the "Perm-36" Museum. They present the stories of the destinies of 40 million Soviet people who suffered under the state repressive system in the USSR for over 40 years. These State museums arose under pressure from the Human Rights movement, Memorial Society, and some projects such as "The Last Address" onto the governmental structures.

In 1995, by the initiative of the Nobel Prize winner A.I. Solzhenitsyn, who at that time returned to Russia, the House of Russians Abroad was founded on the basis of Library No. 17 in Moscow. The activities of the House were diverse: emigrants' descendants were invited to transfer their ancestor's archives, which had been removed during the process of forced emigration after 1917; some documents were purchased by the House at auctions; numerous discussions, exhibitions, meetings, concerts, films, etc., were organized. Under pressure from the House activities, which had a great international public response, the Ministry of Culture had to agree to the foundation of the Museum of Russians Abroad. In 2015 this Museum was opened in a special complex, combining the museum building and the archive building (Moskvin V. 2015).

The appearance of such museums in Russia reflects processes similar to those described in theses proposed for the 44th ICOFOM Symposium in Canada. As we can see, such situations of public activities leading to the organization of museums representing the interests of certain social groups are not unique. They are repeated at different times in the different countries. The problem should therefore be reformatted: can such processes be considered as the decolonization of the cultural field? I think, no, they cannot. First, the term decolonization has enduring connotations in scientific discourse, and it is used

by political science to describe another group of events. Secondly, we should use our own terminology for our description of cultural processes. The way we describe the problem and terms we use are also reflected in our social practices regarding tangible and intangible heritage. Today in a multicultural society, various discourses can be offered in discussing a problem. But the politically colored narrative proposed for the 44th ICOFOM Symposium introduces an element of contention and aggressiveness into the field of culture, in opposition to the goals of sustainable development of society. It is important not only what we do with heritage, but also how we talk about it, how we argue, and how we assess its value (Waterton, 2006).

In the theses to the 44th ICOFOM symposium, the questions were formulated in the form of opposition. However, museums have already gained the experience of otherness. Inclusion programs for people with disabilities are available in many museums around the world. The socialization of large groups of migrants is occurring through museums in many countries—there are museums of migration in Italy, Germany, Australia, Ireland. The adoption of otherness led to a democracy, equality and sustainable development. In a multicultural society the museum is the most important communication platform that can conduct dialogue with any cultural community. During the symposium, we can discuss the deconstruction of mainstream discourses in the museum field rejecting hierarchy in the interpretation of heritage and using discourse analysis of intangible heritage proposed, for example, by the Australian researcher L. Smith.

The history of organizing museums in Russia reveals the instrumental capabilities of museum which are used by different social and professional groups to attain their goals within society. Such goals might vary tremendously: from patriotic aims in the Museum of Russians Abroad to technological goals oriented to developing strategy for certain corporations. “A Corporate Museum helps us to find the answers to construct the activity of concern in order to be useful for society in the future”, the chief of the company Avesta said at the international conference of corporate museums in Russia (ICOM Russia news 2015).

The major trend transforming museums today is a broad engagement of local communities, volunteers, “friends of the museum” societies, and sponsors in the museum’s activities. It shows that now the activity of the museum is not built around a museum object, but around a person’s activities. The analysis of the Materials for Discussion proposed for the symposium in Kyoto assures us of this. Significant inclusion of various social groups into the museum’s sphere necessarily makes heritage a subject of multilateral discussion of what values and meanings it gives birth to. Heritage includes an important process of creative narratives helping us to comprehend our present through our history. Heritage raises complex communication questions about the transfer of knowledge and memory, allowing everybody to gain identity.

References

- Aculych E.M. (2004). *Muzey kak sotsialnyi institut* [Museum as a Social Institution]. Ph.D. (Sociology). Thesis. Retrieved on March 14, 2019 from <http://www.dissercat.com/content/muzei-kak-sotsialnyi-institut#ixzz5fj2mh2bC>
- Association of cultural managers. News. Retrieved on April 24, 2019 from <http://amcult.ru/news/v-seminare-po-proektirovaniyu-festivalja-primut-uchastie-25-chastnyh-muzeev>
- Bityatskaya S.I. (1953). *Materialiy po istoriy russkogo kollektsionirovaniya*. [Materials on the history of Russian collecting]. Manuscript department of the State Tretyakov Gallery. Fond № 104. Part 2. D. 167. p. 6.
- ICOM Russia News. (2015). *Korporativnye muzei segodnya*. [Corporate Museums Today]. *Muzey*, (9), 71-73.
- Kulieva, M. M. (2016). *Muzey kak osobyi socialno-kulturnyi institut* [Museum as a Special Socio-Cultural Institution]. *Nauchno-metodicheskiy elektronnyi zhurnal "Kontsept"* [Scientific and Methodological Electronic Journal "Concept"]. T. 2. (pp.476–480). Retrieved on March 14, 2019 from <http://ekoncept.ru/2016/46114.html>
- Lapteva, M.A. (2006). *Muzey kak sotsialnyi institut. Sotsialno-filosofskiy analiz* [Museum as a Social Institution. Socio-Philosophical Analysis]. Ph.D. (Philosophy). Thesis. Retrieved on March 14, 2019 from <http://cheloveknauka.com/muzey-kak-sotsialnyy-institut#ixzz5fmATmNOa>
- Mairesse, F. (2018). The politics and poetics of Museology. (17-23). *ICOFOM Study Series*, 46, Paris.
- Moskvin V. A. (2015). *Musey russkogo zarubezh'ya* [Museum of Russians Abroad]. *Muzey*, (12), 8.
- Petrulina L.Y. (1991). *Muzey izobrazitelnykh iskusstv kak sotsialnyi institut khudozhestvennoy kultury* [Fine Art Museum as a Social Institution of Artistic Culture]. Ph.D. (Philosophy). Thesis. Retrieved on March 14, 2019 from <http://cheloveknauka.com/muzey-izobrazitelnyh-iskusstv-kak-sotsialnyy-institut-hudozhestvennoy-kultury>
- Pivnenko A. S. (1990). *Khudozhestvennaya zhizn' Khar'kova vo vtoroy polovine XIX – nachale XX veka (do 1917)*. [The artistic life of the Kharkov city in the second half of the XIX - began the twentieth century (until 1917)]. Abstract of diss. PhD in art history. All-Russian Research Institute of Art Studies. p.12. Russia; Charter. (1913). *Ustav obshchestva Vereshchagina*. Nikolaev. [The Charter of the Society of Vereshchagin]. Nikolaev. [In Russian]; Charter. (1898). *Ustav obshchestva lyubiteley iskusstva v gorode Smolensk*. [The charter of the Society of art lovers in the city of Smolensk]. Smolensk. [In Russian].

Smith L. (2012). *All Heritage is Intangible: Critical Heritage Studies and Museums*. Amsterdam.

The Future of Tradition in Museology. (2019). Materials for a discussion. ICO-FOM, Paris.

Waterton E., Smith L., Campbell G. (2006). The Utility of Discourse Analysis to Heritage Studies: The Burra Charter and Social Inclusion // *International Journal of Heritage Studies*. Vol. 12. № 4. P. 342–346.

La leçon des Peuples Premiers

Michèle Rivet, C.M.

*Musée canadien pour les droits de la personne,
Canada*.*

Comment et jusqu'où, au XXI^e siècle, les musées donnent-ils droit de cité et incluent-ils leur mosaïque citoyenne dans leurs démarches et leurs missions? C'est là le thème du Symposium. Nous l'aborderons sous l'angle des Peuples Premiers.

La colonisation du Canada par la France et l'Angleterre s'est faite souvent avec l'extinction des Autochtones qui y étaient installés. Parce que l'on croyait que la culture autochtone était sur le point de disparaître (Silverman), les anthropologues à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle, ont ramené dans les musées des milliers d'objets, participant ainsi parfois à la destruction même de ces cultures (Phillips).

La décolonisation dans les relations entre les Peuples Premiers et les musées au Canada

La décolonisation rétablit la vision du monde, la culture et les modes de vie traditionnels des Autochtones et remplace les interprétations occidentales de l'histoire par des perspectives autochtones, en démantelant les structures de pouvoir qui ont paralysé et soumis les Peuples Premiers.

Les années 90 marquent une prise de conscience aigüe des Premières Nations et de leurs relations avec les musées (Phillips, Rivet 2015).

En 2015, la Commission royale d'enquête *Vérité et réconciliation* qualifie l'établissement et le fonctionnement des pensionnats indiens ayant touché plus de 150 000 enfants autochtones de « génocide culturel ». La Commission demande un examen national des politiques et des pratiques exemplaires des musées pour vérifier la conformité avec la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones et formuler des recommandations. La juge en chef du Canada utilisait aussi, en 2015, l'expression « génocide culturel ». L'Association des Musées canadiens mène actuellement une enquête à travers le Canada, avec des fonds du gouvernement fédéral, en étroite collaboration avec un Conseil de réconciliation et remettra un rapport à l'automne 2021.

La décolonisation repose sur la reconstruction des relations, l'établissement de partenariat et la « bonne façon » de faire les choses, comme bien des Aînés le disent. Les principes fondamentaux en sont le respect, la réciprocité et l'interconnexion. (Rivet, 2019).

Le **respect** consiste à honorer, à prendre en compte les autres êtres vivants et à reconnaître la tradition et lui donner toute sa portée.

La négociation du traité avec les Nisga'a, nation autochtone de la Colombie-Britannique, au cours des années 1990, en témoigne.¹ Elle éclaire et souligne les idées culturellement divergentes sur le lien entre les objets et l'histoire respectivement dans la société Nisga'a et dans le Musée. La mise en œuvre du traité a amené les Nisga'a et le Musée canadien des civilisations à s'engager dans de nouvelles pratiques qui ont participé à combler la divergence. (Laforest, 2004)². Pour les Nisga'a, le retour des artefacts est en relation avec leur capacité de se reconstruire comme entité politique et a donc une symbolique fort importante (Laforest, 2005).

Le Musée Nisga'a Hli Goothl Wilp-Adokshl ouvre ses portes en 2011.

La **réciprocité** renvoie aux droits et obligations des peuples les uns envers les autres. La réciprocité implique le partenariat (Turgeon, Dubuc) Sur ce, voir l'exposition permanente : « C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXI^e siècle » du Musée de la civilisation de Québec, inaugurée en 2013. « Il n'est pas suffisant d'écouter, il faut prendre note, mémoriser et incarner la parole dans le médium exposition » (Jérôme et Kaine).

Les musées donnent droit de cité aux Peuples Premiers, de plusieurs manières : responsabilité partagée pour des expositions autochtones, inclusion des perspectives autochtones, création de comités ou de conseils consultatifs permanents, politiques qui comprennent au moins un représentant ou un décideur autochtone au sein des conseils d'administration (Rivet, 2019).

Par ailleurs, ces approches muséales dépassent les seules relations avec les Peuples Premiers et se retrouvent aussi, à des degrés divers encore là, dans plusieurs musées d'art, notamment par un système bicéphale de commissariat, de consultations élargies, de partenariats.

L'indigénisation au Musée Te Papa Tongarewa

L'**indigénisation** reconnaît la validité des visions du monde, du savoir et des perspectives des Autochtones (Phillips). Elle intègre leurs façons de savoir et de faire dans les musées (Clifford). Le meilleur exemple est celui des peuples *Māori* et *Pākehā* de la Nouvelle-Zélande au Musée Te Papa Tongarewa.³ L'indigénisation au Musée Te Papa en vient même à polliniser toute la réflexion muséale et transforme les paradigmes muséologiques (McCarthy, 2019).

1. *Vice-présidente, conseil d'administration. Ces opinions sont exprimées à titre personnel.

Le traité est signé en 2000. Plusieurs autres traités le seront par la suite.

2. Andrea Laforest représentait le Musée canadien des civilisations à la table de négociation.

3. Sur les différentes dates charnières de l'histoire des *Māori* et *Pākehā*, voir Rivet (2015). Clavir menait déjà en 2002 une comparaison entre des musées canadiens et le Te Papa.

Le Musée Te Papa est inauguré en 1998. Il cristallise les revendications māories amorcées dans les années 1960 pour mettre fin aux droits bafoués depuis le Traité de Waitangi de 1840, une entente entre la Couronne britannique et les chefs māoris. Très rapidement, la pensée māorie a pénétré tout le Musée.

La Déclaration d'intention du Musée pour 2014-2018 énonce comme principe quatrième *Sharing Authority/Mana Taonga* qui s'impose à l'ensemble du Musée et non uniquement à la composante māorie, comme antérieurement. En 2017, Le *Mana Taonga* prend encore davantage d'importance. Le *Mana taonga* devient un principe philosophique qui guide toutes les actions du musée. Il se retrouve énoncé ainsi dans le plan stratégique 2017-2021 :

Les *taonga* qui comprennent des objets, des récits, ainsi que toutes les formes d'expression culturelle ont du « mana », du pouvoir, de l'autorité du prestige. (...) Respecter et exprimer les connaissances, les visions du monde et l'apprentissage systèmes, les vues, explications et perspectives de la nature du monde, connu et informé par les Māoris, est une dimension importante du *mana taonga*. Le *mana taonga* est un principe habilitant qui permet à Te Papa de reconnaître la richesse de la culture, la diversité et concevoir et diffuser des modèles de coopération, collaboration et co-création » (Museum of New Zeland).⁴

Le *mana taonga* est au cœur de la participation, de la vie des Māoris. Il relie de Māoris manière très concrète les *iwi* (tribus maories) au Te Papa par le biais des relations généalogiques (*whakapapa*) des *taonga* et de leur savoir. (ICOM, 2018). Le *mana taonga* est un principe indigène destiné à restituer aux Māoris leur droit à leur culture matérielle. Grâce à sa connectivité et à ses liens importants avec les communautés d'origine, il donne au musée une autorité interprétative. (Schorch, Hakiwai, 2014).

Il est intéressant de voir comment, au fil des ans, l'évolution du concept de *mana taonga* s'est peu à peu imposé pour polliniser l'ensemble des activités muséales du Te Papa. Issue de la culture māorie, la notion de *mana taonga* s'applique maintenant à toutes les activités muséales. La philosophie du *Mana taonga* a été étendue pour faciliter la collaboration de toutes les communautés sources dans la gestion et l'utilisation de leur patrimoine culturel, à d'autres collections non māories du Te Papa, et encore davantage, à d'autres musées à travers le monde. (Hakiwai, McCarthy, Schorch, 2016).

Hakiwai, McCarthy et Schorch ajoutent :

Si nous sommes habitués (...) à utiliser Bourdieu, Foucault et Habermas pour expliquer pratiquement tous les musées du monde, alors il ne faut pas s'étonner que ces théories ou styles de muséologie aient quelque chose à offrir à la pensée académique occidentale.⁵

4. Traduction libre. Le texte original est en anglais.

5. *Idem*.

Les changements menés par les Māoris dans la gouvernance, la gestion, les politiques, l'éducation et la conservation ont transformé des aspects de la pratique professionnelle et ont conduit à d'intéressants amalgames muséologiques de la culture européenne et polynésienne. (McCarthy, 2019)

Ce mouvement en est à ses débuts, mais l'établissement de liens entre les communautés et les nations sur les approches autochtones aidera à renforcer la reconnaissance des muséologies indigènes. La « nouvelle muséologie » notion de quelque quarante ans, dont Brulon Soares nous montre l'évolution (Brulon-Soares, 2015) incorpore ces réalités muséales en Nouvelle-Zélande, au Canada aussi.

Comme le souligne fort justement Mc Carthy (2019)⁶ : « (...) Ces approches fourniront potentiellement des itinéraires pour aider à décoloniser et à remodeler les fondements de la muséologie à l'échelle mondiale », transcendant ainsi les musées dits ethnologiques les dits de société.

Ces réflexions se font à l'aune de la transdisciplinarité.

Références

Brulon-Soares, B., (2015). L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie dans Nouvelles tendances de la muséologie, (dir. Mairesse. F.) ICOFOM Study Series 43. <https://doi.org/10.4000/iss.563>

Clavir, M. (2002). Preserving What is Valued: Museums, Conservation, and First Nations. Vancouver, UBC Press.

Clifford, J. (2013). Returns, Becoming Indigenous in the Twenty-First Century. Cambridge, MA, Harvard University Press.

Dubuc, É., Turgeon, L. (2004). (Dir.) Musées et Premières Nations, *Anthropologie et sociétés*, 28 (2).

Hakiwai, A., Schorch, P. (2014). Mana Taonga and the public sphere: A dialogue between indigenous practice and Western Theory, *International Journal of Cultural Studies*, 17 (2).

Hakiwai, A, McCarthy, C., Schorch, P. (2016). Globalizing Māori Museology: Re-conceptualizing Engagement, Knowledge, and Virtuality through Mana Taonga, *Museum Anthropology*, 39(1).

Jerôme, L., Kaine, E. (2014). Représentations de soi et décolonisation dans les musées : quelles voix pour les objets de l'exposition C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXI^e siècle? Vue de l'autre, voix de l'objet : matérialiser l'immatériel dans les musées, *Anthropologie et sociétés*, 38 (3), 231-254.

6. *Idem*

Laforet, A., (2004). Narratives of the Treaty Table: Cultural Property and the Negotiation of Tradition, in Phillips, M.S., Schochet, G., (Ed), *Questions of Tradition*, Toronto, University of Toronto Press.

Laforet, A. (2005). Negotiation and Repatriation. Notes from Inside and Outside the Canadian Treaty Process. Keynote Address: Politics and Positioning. National Museums of Australia Conference, Sydney, Australia. May 1-5, 2005.

McCarthy, C., (2018). *Te Papa, Reinventing New Zealand's National Museum 1998-2018*, Te Papa Press, Wellington.

McCarthy, C. (2019). Indigenisation, Reconceptualising museology dans Knell, S., (Dir.), *The contemporary Museum, Shaping museums for the global now*, London, New York, Routledge, 37-55.

Phillips, R. B. (2011). *Museum Pieces: Towards the Indigenization of Canadian Museums*, McGill-Queens University Press, London.

Rivet, M., (2015). Regards croisés : Les Nisga'a et les Māoris dans l'espace muséal, Université de Montréal.

Rivet, M., (2018). D'une muséologie de l'objet à une muséologie du sacré : Le patrimoine sacré des peuples premiers dans *La muséologie et le sacré, matériaux pour discussion*, Mairesse F. (dir), ICOFOM, Paris.

Rivet, M., (2019). *From Decolonisation to Indigenisation: The Road to Equality*, ICOM-Canada Website.

Silverman, R., (2009). The legacy of ethnography dans Sleeper-Smith S. (Dir.) *Contesting Knowledge, Museums and Indigenous Perspective*, London, University of Nebraska Press.

Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Statement of Intent, 2017-2022. https://www.tepapa.govt.nz/sites/default/files/tp_statement_of_intent_20172021_online_002.pdf (Page consultée le 2 mai 2020).

Descolonizando museos, aproximando pueblos indígenas: avances y adversidades en el (difícil) contexto brasileño

Adriana Russi

Universidad Federal Fluminense – Rio das Ostras, Brasil

Nuestro trabajo¹ considera el controvertido contexto protagonizado por el Gobierno Brasileño, desde 2019, y que afecta al campo del patrimonio y de los museos, para reflexionar acerca de la descolonización que están en curso en los museos brasileños. Las discusiones oriundas de los campos de la antropología y de los estudios de museos del final de los años de 1980, sobre descolonización de los/en los museos, y las reflexiones que resultaron de las críticas a los museos de etnología orientan nuestro análisis (Ames, 1990; Clifford, 1997; Kreps, 2003). Reportamos aspectos identificados en pesquisa² en instituciones como museos etnográficos o colecciones indígenas, en experiencias con pueblos indígenas, y que se configuran como procesos de descolonización (Russi, 2019).

La celebración de los once años de la principal institución de nivel federal destinada al campo de los museos en Brasil, el Instituto Brasileño de Museos (IBRAM), conmemorado en enero de 2020, nos hace pensar en una paradoja. Los avances que se produjeron en el sentido de una descolonización de los museos, promovidos, entre otras iniciativas, por la Política Nacional de Museos (PNM), que fue implementada en el 2003, parecen estar amenazados. Se delinean retrocesos en el campo de la cultura en el país, como resultado de un difícil contexto político que se desarrolla al mismo tiempo en que enfrentamos la pandemia del COVID-19.

En el campo jurídico, se cuenta con la Constitución Federal de 1988 (Brasil, 1988) que reconoce la pluralidad cultural y étnica como constitutiva de la nación brasileña, y que precisa ser valorizada y preservada como patrimonio cultural. La ampliación de la definición de patrimonio, que incorporó las dimensiones simbólica e inmaterial de la memoria social, puso de relieve a los museos como locus de reunión, de conservación, de investigación y de valorización de esa diversidad, y de los múltiples pasados de los grupos históricamente invisibles en el país.

1. Agradezco a la colega Mariana Paladino (UFF) quien tradujo el texto al español.

2. Posdoctorado en Museología (2018-2019) en el MAE/USP, con la supervisión de la Prof^a. Dr^a. Marília Xavier Cury.

El escenario museal brasileño se compone por numerosas instituciones, y con diferentes formas. Están los llamados museos tradicionales, los museos comunitarios, los museos de territorios, los ecomuseos, etc. (IBRAM, 2011). Otro desafío se plantea en lo cuantitativo de las instituciones. Según el Registro de Museos Ibero-Americanos (RMI, 2020), en Brasil se identificó 3,807 instituciones, lo cual lo convierte en el país con mayor número de museos entre los países Ibero-Americanos. De ese total, un poco más de 450 museos preservan colecciones etnográficas, de los cuales casi 95 poseen acervos de colecciones indígenas (Russi, 2019).

Las colecciones etnográficas presentes en los museos fueron formadas, en su mayoría, en el pasado y en diferentes contextos. Siendo centro de atención de los debates sobre descolonización, muchas continúan bajo la custodia de los museos, pero son pocas las que tienen conexión con los “descendientes” de quienes produjeron los objetos, en especial con los pueblos indígenas. ¿Cuáles son las responsabilidades de los museos en estos casos? ¿Cómo los museos han establecido un diálogo crítico sobre el pasado y el futuro de las comunidades? Estas preguntas nos sirven como inspiración para el análisis.

El camino de la descolonización de los museos se viene mostrando como una importante tendencia internacional, que se observa también en Brasil, y que problematiza los procesos museales, contribuye al replanteo de la función social de estas instituciones y pone en tensión poderes. Al desvelar conflictos, lo que estaría en disputa son los discursos (Mairesse, 2015), así como el control de la representación del significado del otro, como fue observado en museos etnográficos, pero no sólo en estos (Stocking Jr., 1985). Se trata de un fenómeno complejo, muy estudiado, lo cual vuelve casi imposible la tarea de realizar un inventario de fuentes y autores. Algunos de los estudios que iluminan nuestra reflexión fueron citados al comienzo del texto.

La descolonización del universo museal tiene su origen en las críticas y crisis presentes en el campo de la cultura en los años de 1960. Esta tendencia se construye a partir de una complejidad de diferentes movimientos sociales que surgieron en defensa de los derechos de las minorías, como los negros e indígenas, así como de movimientos artísticos latino-americanos. Es innegable reconocer las repercusiones del encuentro que hubo en 1972, en Santiago de Chile, sobre el papel de los museos en América Latina, en el cual se bosquejó la idea de un “museo integral”, a partir de la renovación de sus procesos y de una revisión de su función social.

En relación a los museos con colecciones indígenas, el desafío de transformar el museo de un espacio de legitimación colonial a uno de representación de alteridades y de auto-representaciones remonta a la década de 1980. En ese contexto, la “descolonización” de los museos pasó a referirse a diferentes experiencias entre museos y las “comunidades de origen”, lo cual impactó en las relaciones entre esas instituciones y los llamados “pueblos coleccionados”.

En los años 90, la idea de museos como “zonas de contacto” (Clifford, 1997) orientó prácticas en las que los museos occidentales “democratizaron” los procesos museológicos. Las presiones sociales, especialmente de los “pueblos nativos” de Norteamérica y Oceanía provocaron la elaboración de protocolos y legislaciones que aseguran la consulta a estos pueblos y exigen procedimientos que los museos deben cumplir.

Estas cuestiones provocan la necesidad de nuevas formas de abordar acciones que sean de efectiva participación de las comunidades en los museos. Nos parece central considerar la cuestión ética en estos procesos (Cury, 2016).

En el contexto brasileño identificamos diferentes significados atribuidos a la idea de “descolonizar” a los museos, y observamos que la inflexión se expande desde acciones “con” las comunidades hacia acciones “de las” comunidades, y se aleja paulatinamente de las acciones “sobre” las comunidades. En la literatura en lengua portuguesa, fueron descriptas experiencias sobre museos y pueblos indígenas por: Ribeiro (1994), Abreu (2007), Velthem (2012), Athias y Gomes (2016), Cury (2016), Lima Filho y Athias (2016), França y Van Broekhoven (2017), entre otros. Esas experiencias revelan procesos que están fuertemente influenciados por las vertientes teóricas de la nueva museología, de la museología social y de la antropología implicada.

Términos como “participativa”, “colaborativa” o “compartida” seguidos después del término “museología” indican diferentes procesos museológicos. No existen fórmulas, y los múltiples abordajes plantean metodologías que se construyen durante el proceso; o sea; en los diálogos entre los profesionales de los museos y/o investigadores con los pueblos indígenas.

Sin embargo, esta fuerte tendencia hacia un camino de descolonización que se pone en evidencia en las prácticas o procesos museales, no ocurre en la documentación o en las directrices institucionales. Son pocas las instituciones con colecciones indígenas que expresan en su política institucional la participación efectiva de los indígenas en sus acciones, y el término “descolonización” ni siquiera es mencionado en estos documentos.

En la documentación que trata sobre la Política Nacional de Museos (Brasil, 2003; Nascimento Júnior & Chagas, 2007), así como en el Plan Nacional Sectorial de Museos: 2010-2020 (IBRAM, 2010), o en otros documentos normativos de la política pública para el sector museal, tampoco encontramos el término “descolonización”. Por otro lado, en su lugar, encontramos ideas que sintetizan las principales directrices de estos documentos, como por ejemplo el Plan Sectorial, orientadas por los principios de la diversidad cultural y el derecho a las memorias, que aluden en otros términos a principios decoloniales.

Así mismo, según el Plan Sectorial, cabe al Estado la responsabilidad de propiciar el diálogo entre los profesionales de los museos y de las comunidades, un diálogo multicultural que garantice la valorización de sus memorias y de sus patrimonios (IBRAM, 2010).

Acompañamos ocho casos en las diferentes regiones del país. Los datos preliminares nos permiten afirmar que, en la mayoría de los mismos, ocurre una participación indígena en la construcción y documentación del acervo, en la elaboración de exposiciones, en la participación de acciones educativas, en la elaboración de productos, así como en el acceso a la propia colección.

El problema que vislumbramos en el actual contexto político que enfrenta Brasil es un debilitamiento de las acciones de reconocimiento de la diversidad cultural, lo cual amenaza a la propia continuidad de la Política Nacional de Museos. Aún no hubo tiempo suficiente para consolidar esta política pública, y la defensa del derecho a las memorias, el respeto a la diversidad, y la universalidad del acceso a los bienes musealizados pueden estar en peligro.

Los casos que presentaremos ponen en evidencia procesos museales llevados a cabo con pueblos indígenas en todas las regiones del país y que contribuyen a valorar sus culturas y dar visibilidad a sus logros. Aquí podríamos mencionar solo algunos de ellos: exposiciones autonarrativas (a cargo del Kaingang en el Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuúre, Tupã / SP), exposiciones colaborativas (entre profesionales del Museu de Arqueología e Etnologia Professor Oswaldo Rodrigues Cabral y los Kaingang, los Guaraní y los Laklãnõ-Xokleng, Florianópolis / SC), apertura de la reserva técnica (a varios pueblos indígenas por el Museu Paraense Emilio Goeldi, Belém / PA), recalificación y “repatriación virtual” de la colección (Museu Estadual de Pernambuco, Recife / PE). Son experiencias que promueven la descolonización de los museos brasileños. Queremos creer que estas iniciativas pueden soportar las adversidades que están presentes en el presente.

Referencias

- Abreu, R. (2007). Tal antropologia, qual museu? En R. Abreu & M. de S. Chagas (Orgs.), *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas* (pp. 138-178). Rio de Janeiro: Garamond/MinC/IPHAN/Demu.
- Ames, M. M. (1990). Cultural empowerment and museum: opening up anthropology through collaboration. En S. Perace (Ed.), *News Research in Museum Studies: objects of knowledge* (pp.158-173). Athlone: London. v. 1.
- Athias, R., & Gomes, A. (2016). *Coleções etnográficas, museus indígenas e processos museológicos*. Recife: EDUFPE.
- Brasil. (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília: Senado Federal.
- Brasil. Ministério da Cultura (MinC). (2003). *Política nacional de museus: memória e cidadania*. Brasília.
- Clifford, J. (1997). Museums as contact zone. En Clifford. J. *Routes: travel and translation in the late twentieth century* (pp. 188-219). Cambridge: Harvard University Press.

Cury, M. X. (Org.). (2016). *Museus e indígenas: saberes e ética – novos paradigmas em debate*. São Paulo e Brodowski: MAE/USP.

Françoze, M., & Broekhoven, Laura van (2017, Septiembre). Dossiê “Patrimônio indígena e coleções etnográficas”. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, 12(3), 709-711.

Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). (2010). *Plano Nacional Setorial de Museus: 2010/2020*. Brasília: Ministério da Cultura.

Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). (2011). *Guia dos museus brasileiros*. Brasília: Ministério da Cultura.

Kreps, C. F. (2003). *Liberating culture: cross-cultural perspective on museums, curation and heritage preservation*. London: Routledge.

Lima Filho, M.; Athias, R. (2016). Dos museus etnográficos às etnografias dos museus: o lugar da antropologia na contemporaneidade (pp. 71- 83). En C. Rial, & E. Schwade (Orgs.), *Diálogos antropológicos contemporâneos*. Rio de Janeiro: ABA.

Mairesse, F. (Dir.). (2015). *Nouvelles tendances de la muséologie*, ICOFOM Study Series, 43b. Recuperado el 20 de Mayo de 2020 de <https://journals.openedition.org/iss/374>.

Nascimento Junior, J.; Chagas, M. S. (2007). *Política nacional de museus*. Brasília: MinC.

Registro de Museus Ibero-Americanos (RMI). (2020). *Museu em números* [Site]. Recuperado el 20 de mayo de 2020 de <http://www.rmiberoamericanos.org/Home/Recursos>.

Ribeiro, B. (1994). Etnomuseologia: da coleção à exposição. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, 4, 189-201.

Russi, A. (2019). *Nas fronteiras dos museus: processos museológicos compartilhados com povos indígenas em museus de antropologia e etnologia no Brasil*. Relatório final de Pós-Doutorado em Museologia no Museu de Arqueologia e Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo.

Stocking Jr., G. W. (1985). *Objects and others: essay on museums and material culture, history of anthropology*. Madison: University of Wisconsin Press. v. 3.

Velthem, L. H. van. (2012). O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, 7(1), 51-66.

Discursos Museales Nacionales en Tres Museos Norteamericanos

Su deconstrucción desde la mirada indígena

Freire Rodríguez Saldaña¹

UNAM – Ciudad de México, México

Palabras clave: deconstrucción, discurso museal nacionalista, subversión controlada, transmodernidad y objeto generador.

En esta segunda década del siglo veintiuno, nos encontramos a casi 200 años de la Independencia de México que se consumó para 1821. En cuanto a la de Estados Unidos ya se cumplió el bicentenario pues tuvo lugar en 1776. Para Canadá aún falta ya que se independizó en 1867. Estos hechos históricos nos dan pautas para pensar la dimensión pública del Museo en relación con los Estado-nación, su utilidad social, la construcción de la historia oficial de cada país y su traspaso al discurso museal.

El Museo Público y el Estado Nación se relacionan; de hecho no existiría el primero sin el segundo por lo que cabe preguntarse: ¿cómo se produce esta relación hoy?, ¿cómo operan los discursos museales nacionalistas frente a las realidades indígenas que los cuestionan? Para abordar estas problemáticas, nos acercamos a tres casos de estudio: el Musée de Civilisation de Quebec establecido en 1988, el National Museum of African American History and Culture en Washington de 2016 y, el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México de 1967. Buscamos poner de relieve sus retos al colocarles en tensión con las siguientes cuestiones:

El primer planteamiento sería cómo reescribir la historia nacional canadiense, dejando de lado el nacionalismo que, para su construcción, retomó un ejercicio eurocéntrico, hetero-patriarcal, racista, de colonialidad ilustrada, que invisibilizó a los pueblos originarios desde un proceso de militarización normalizada en lo cotidiano y considerada motor de la historia. ¿Podría el museo ser un espacio crítico para deconstruir el discurso nacionalista?, y más aún ¿cómo sería un nuevo discurso de consenso unánime que recupere lo negado y critique lo normalizado?

1. Profesor del Departamento de la Universidad Nacional Autónoma de México on-line. Miembro de ICOM México. Investigador Independiente de temas museológicos con más de quince años de experiencia de trabajo en museos.

El segundo caso de estudio: en Estados Unidos de Norte América, la esclavitud, lugar atroz del No-ser, fue la base económica para la conformación de la nación. El sistema esclavista siempre estuvo en conflicto con lo político y con mayor énfasis desde 1833 con la abolición. A pesar de lo cual las estructuras de poder, mediante el racismo, mantuvieron un orden social dominante hasta la mitad del siglo XX, más específicamente hasta el discurso de Martin Luter King, *I have a dream* en 1963; aunque hasta hoy se cuestiona la Enmienda XIII, que ha favorecido una especie de limbo que ha permitido actuar contra la población afroamericana destruyendo sus liderazgos. Ser afroamericano ha implicado luchar por las libertades que se plantean como base de la nueva nación. Pasar de esclavo a soldado para finalmente llegar a ser ciudadano que implica la categoría: propietario, transformación en la que opera la *Subversión Controlada del Sujeto*, que podemos apreciar en la transformación del territorio de la Florida y del Este que paso de *espacio de Libertad para vivir como "indio"*, cuando los esclavos hacia allá huían, para pasar a ser el territorio por conquistar-liberar, acción en la que participó la población afro en su nueva categoría de soldado, misionero de las libertades ciudadanas que transforman la tierra en propiedad privada como y para el ejercicio de ciudadanía y la contribución a la construcción de la "free country". Nos preguntamos: ¿el National Museum of African American History and Culture participa de la reproducción de la subversión controlada del sujeto?

Nuestro tercer caso de estudio el Museo de Antropología de la ciudad de México: Considerar la apertura democrática tiene como expresión de validez la participación ciudadana para, en nuestro caso, la Co-producción de espacios-tiempos museales. La participación puede verse limitada al no estar frente a "buenos ciudadanos", y al tener que negociar con fuerzas políticas emergentes que critican fuertemente al Museo y el Estado-Nación. En el caso de México a pesar de la actualización de las salas etnográficas hay una presencia maniquea del mundo indígena en la que no aparece su crítica del Estado-nación. Aquí podemos preguntarnos: ¿qué acerca y qué separa al proceso político-social reflejado en el Museo de Papa Tongarewa a lo que se puede observar en el Museo Nacional de Antropología? Esto teniendo en cuenta que el proceso australiano se dio entre la decolonización y la subversión controlada de los sujetos colectivos, parte de los pueblos originarios.

Estas tres temáticas son compartidas, aunque de distinto modo, por los tres museos norteamericanos, por lo que al explorarlas, interesa destacar lo que en potencia tienen para deconstruir el discurso nacionalista. Se presenta la posibilidad de poder conformar espacios transmodernos. Como cada uno de los tres museos, en su momento, han sido espacios de ruptura, su revisión puede aportar nuevas posibilidades y convertirse en espacios críticos para descolonizar el modo de representación museal Institucionalizado.

Como se ha señalado, la relación entre los procesos político-sociales y procesos museales es directa, en estos inicios del siglo XXI, nos encontramos en una nueva ola de impulsos libertarios por lo que parece pertinente orientar los procesos museales hacia la crítica, por supuesto cada sociedad y equipo de trabajo conocen

de manera cercana sus procesos y posibilidades, así con creatividad cada uno producirá sus propias nuevos paradigmas museales. Con el afán de contribuir a ello, podríamos pensar una de las acciones que podría irse realizando sin tener que hacer grandes inversiones económicas y renovaciones museográficas, a la par de foros y participación que genere la materia prima para el cambio, podría ser la propuesta del *objeto generador*, que se retoma de la palabra generadora de Paulo Freire, que llevada al museo nos propone hacer lecturas críticas de la realidad a partir de objetos paradigmáticos que nos muestren las diversas lecturas de lo histórico, los usos políticos y elementos éticos que coloquen puntos reflexivos para promover el pensamiento crítico.

Referencias:

Bolden, T. (2016). *How to bulding a museum: Smithsonian ´s National Museum of African American History and Culture*. Smithsonian Series, Penguin.

Clifford, J. (2013). *Returns, Becoming Indigenous in the Twenty-first Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Derrida, Jacques y Caputo, John D. (2009). *La deconstrucción en una cáscara de nuez*. Prometeo Libros, Argentina.

Dubé, Ri. (1998). *Trésors de société: les collections de Musée de la Civilisation*. Saint-Laurent, Québec: Fides.

Dussel, E. (1999). Transmodernidad e Interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación). Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México. Recuperado el 11 de julio de 2019 de https://enriquedussel.com/txt/Textos_Articulos/347.2004_espa.pdf

Kendrick, K. M. (2017). *Official Guide to the Smithsonian National Museum of African American History and Culture*. Smithsonian Institution.

Lonetree, A. (2012). *Decolonizing museums. Representing Native America in National and Tribal Museums*. First peoples: new directions in indigenous studies.

López Ramos, F. R. (2016). *Objeto gerador: Considerações sobre o museu e a cultura material no ensino de história*. Revista Historiar, Vol. 08, N. 14, p. 70-93

McCarthy, C. (2018). *Te Papa: Reinventing New Zealand's National Museum, 1998-2018*. Te Papa Press, Nueva Zelanda.

Museo Nacional de Antropología, Instituto Nacional de Antropología e Historia. (2004). *Museo Nacional de Antropología*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Sitios web consultados:

Musée de la Civilisation. <https://www.mcq.org/en> . Fecha de consulta 11/07/2019.

Museo Nacional de Antropología. <https://www.mna.inah.gob.mx/> . Fecha de consulta 11/07/2019.

National Museum of African American History and Culture. <https://nmaahc.si.edu/> . Fecha de consulta 11/07/2019.

Museological Myths of Decolonization and Neutrality

Shikoh Shiraiwa

University of Helsinki, Finland

Olga Zabalueva

Linköping University, Sweden

"To have no museum in today's circumstances is to admit that one is below the minimum level of civilisation required of a modern state"

(Hudson & Nicholls, 1985)

Museums are some of the most trusted public institutions in many countries. Museum as institution is the "cultural product of western history" (Wu, 2006, p. 6) that enforces the nation-state creed. Consequently, imperial ideology and colonial practices have been naturalized in present-day museums, continuing to preserve and (re)construct cultural, social, political, economic, and aesthetic hierarchies.

Museums absorbed diverse subject matter disciplines, such as anthropology and ethnology, further solidifying their discriminatory hierarchies, notably representing 'we' (as positive) and 'others' (as negative) and the imagined genetic superiority of the European white race. The same applied to art history, which favors Western aesthetics and universalizes its dominance. Have those perspectives changed today? If so, why do some cultural objects end up in an art museum and others in ethnological, anthropological, and natural history museums? Why are these museums separated in the first place? Who decides what is fine art and what is not? Who creates the value of the cultural objects?

Museums today still represent global inequality of economic power, sustaining the unending colonizers and colonized relations. This relation is particularly visible in the current issue of restitution of cultural materials.¹ This paper addresses the colonial origin of the museum and examines the questions "what is it really to decolonize the museum?" and "were museums ever neutral?" We will also introduce briefly two case studies: an experimental exhibition *Art of the Americas* (2018)² and another exhibition, opening in 2021, which will be expanding the theme of *Art of the Americas* to the global scale.

1. For example, the return of Benin Bronzes, the repatriations of human remains in different contexts in the museum world, Sarr & Savoy's report (<http://restitutionreport2018.com>) etc.

2. The exhibition aimed to engage the 'decolonizing museum' movement, deconstructing the museum

Heritage, Nation, and Coloniality of Knowledge

Museums are “part of the heritage of cultural colonialism” (Wu, 2006, p. 2) — but they also were the tools of colonialism itself. The modern museum was formed at the turn of the 19th century, and, as many scholars point out, it served as a mechanism to exercise new forms of governmentality (cf. Bennett, 1995). The nineteenth-century museums embodied the self-serving Enlightenment concept and used its symbolic power to civilize and reorganize people by introducing specific practices into the emerging public sphere. Coinciding with the emergence of nation-states, national museums, especially museums of cultural history, were responsible for creating the feeling of belonging to “imagined communities” (Anderson, 2006). Staging a national history in the museum simplified the complexity and ambiguity of the nation’s past and reduced the production of knowledge to one hegemonic narrative. Coombes (1988) pointed out that colonial exhibitions in the 19th century were constructing colonized subjects, reproducing them “in a ‘safe’, contained and yet accessible and supposedly open environment” (p. 59). This practice has been adopted and naturalized universally even to the present day, preserving the West-monopolized idea of high and ‘civilized’ (as well as ‘civilizing’) culture.

Museums both deal with different sorts of heritage and also *are* heritage-making institutions themselves. Smith (2006) argued that heritage is a performative “cultural practice, involved in the construction and regulation of a range of values and understandings” (p. 11). She posited a ‘hegemonic discourse’ manipulating how we interpret heritage, which “promoted a certain set of Western elite cultural values as being universally applicable” and that “undermines alternative and subaltern ideas about ‘heritage’” (*Ibid.*). Furthermore, the separation of tangible and intangible heritage also creates the division in class, race, ethnicity, gender, and aesthetics favoring Western elite material culture as *the* heritage over (often Non-Western) cultural and social practices.

These unspoken hierarchies contribute to the idea of the museum as a depository of material culture. The very materiality of museum objects leads to another concept - one of the ‘objectivity’ of knowledge produced by this institution and its neutral/scientific nature, whereas oral history/storytelling, chanting/singing, dancing, and ritual were considered as not belonging to Western cultural values (for example, on the global level, from the very first museum definition by ICOM, heritage was codified as “material evidence,” and only in 2007 was the notion of “tangible and intangible heritage” introduced³). Also, the very vocabulary includes a catch here: “to designate embodied knowledge and practices ‘intangible’ is to define them by what they are *not* and to maintain the primacy of tangibility as an organizing concept in heritage theory and practice” (Kirshenblatt-Gimblett, 2017, p. 75).

and its naturalized/universalized imperial ideology and colonial practice.

3. http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html

This power disbalance was addressed recently both by activists and academic researchers, leading to the calls for decolonizing museums.

What does it mean to decolonize the still-colonial institution?

Given the aforementioned critique, various studies were done on ‘decolonizing’ museums and exhibition narratives (cf. Tlostanova, 2017, Kassim, 2020). As some researchers argue, many problematic decolonizing efforts consist of inviting minority curators/scholars/educators to produce exhibitions in the museum space or serve as consultants, checking the ‘inclusive’ and ‘diversity’ boxes off the list while preserving the *status quo* in power relations within our societies (cf. Boast, 2011, Lynch, 2014).

Witcomb (2003) points out that the very ‘political rationality’ of the museum uncovers its structural flaws; since museums in their representation of colonial hierarchies are *putting on display* (often unconsciously) problematic patterns and provoking calls for change from communities and activist groups. In the disciplinary field, though, the critique would not be possible without recent museological research, starting from the new museology and the idea of the social responsibility of museums.

The ‘decolonization’ discourse, however, becomes appropriated by the academic discipline studying heritage as one of the current trends in scholarship, alongside the ‘digitization’, ‘Disneyfication’, and all the other ways of ‘thinking with museums’. Rephrasing Audre Lorde’s famous quote (1984), the master’s tools are not suitable to dismantle the master’s house; furthermore, we want to argue that this mode of knowledge production reiterates the same hegemonic Western practices that were lying in the foundation of both museums and academic disciplines: it deprives the ‘studied’ subjects of their agency and provides them with new hierarchies and classifications.

The second point which we want to address is one of neutrality and objectivity.

There is an emerging movement in the museum and museum organizations taking the role of social justice in human rights; stating that “museums are not neutral” (e.g. Murawski, 2017). Museums, however, have never been neutral. The institution itself embodies perpetuation of social, cultural, racial, and ethnic inequalities while adding to complex social and economic injustices on a global scale. The controversy between their perceived ‘neutrality’ and the demands to decolonize the museum is evidence of dynamic processes in the museum world.

Case Studies

Art of the Americas was an experimental exhibition opened in March 2018 at the Max Chambers Library, University of Central Oklahoma (UCO), USA. It was curated by one of the co-authors (Shikoh Shiraiwa). Shiraiwa questioned

the practice of dividing museum objects into different academic disciplines and separate museums, especially fine art and ethnological or archaeological artifacts. Therefore, he focused on displaying diverse cultural objects altogether. For example, one of the cases displayed a 20th-century American Taos painting, Mexican festival masks, 9th-century Mayan clay figures, and a contemporary African American painting side-by-side. The exhibition was based entirely on the university's collections.

Art of the Americas encouraged the audience to see all the cultural objects on equal footing. It was essential to ignore the monetary values of the objects as those values, arguably, have been constructed from the perspective of Western material culture and aesthetics. It also questioned the idea of "fine art" and a Western concept of linear history. Fine arts are often divided into 'eras' and 'styles,' such as Renaissance, Impressionism, Avant-Garde, and so on, which became the universal standard of history of art production. Classifying some objects as 'fine art' indicates one aesthetics over others, notably indicating one culture over others. *Art of the Americas* aimed to deconstruct this practice.

In 2021, Shiraiwa is planning to visit UCO to co-curate a new exhibition. This exhibition will expand *Art of the Americas* further, to the global perspective, within the limitations of the UCO Art Collections.

Continuing to experiment with new ideas and methods is a critical part of 'decolonizing' the long-established imperial and colonial ideology embedded into museum practice. This new exhibition aims to deconstruct part of the museum's naturalized cultural hierarchies in a visible manner to seek a better way to exhibit and narrate all the cultural objects on equal footing.

Concluding remarks

One cannot decolonize museums only by means of academic thought, as this thought is based on the racist coloniality of knowledge. In our further work we plan to apply the idea of Lurajane Smith regarding heritage as a repeated performance to the repetitive performance of teaching and being taught at the academic institution, arguing that academia is also a heritage-making institution which preserves and reconstructs a certain set of cultural and social perspectives as a universal standard. Our inquiry considers how the decolonization discourse can be used as a reflexive tool in both museology and museum practice without being converted into the new 'hegemonic' system of knowledge.

References:

- Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (2nd ed.). London: Verso.
- Bennett, T. (1995) *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.

Boast, R. (2011). Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited. *Museum Anthropology*, 34(1), 56–70.

Coombes, A. (1988). Museums and the Formation of National and Cultural Identities. *Oxford Journals*, 11(2), 57–68.

Hudson, K., & Nicholls, A. (Eds.). (1985). *The Directory of Museums & Living Displays* (3rd ed.). Palgrave Macmillan.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (2017). From Ethnology to Heritage: The Role of the Museum. In C. K. Dewhurst, P. Hall, & C. Seemann (Eds.), *Folklife and Museums: Twenty-First Century Perspectives* (pp. 73–80). Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield.

Lorde, A. (2007). The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House. 1984. In: *Sister Outsider: Essays and Speeches* (pp. 110–114). Berkeley, CA: Crossing Press.

Lynch, B. (2014). “Whose cake is it anyway?”: Museums, civil society and the changing reality of public engagement. In L. Gouriévidis (Ed.), *Museums and Migration: History, Memory, Politics* (pp. 67–80). London & New York: Routledge.

Murawski, M. (2017). *Museums are not neutral*. Retrieved May 1, 2018 from <https://artmuseumteaching.com/2017/08/31/museums-are-not-neutral/>

Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. London, UK: Routledge.

Tlostanova, M. (2017). *Postcolonialism and Postsocialism in Fiction and Art: Resistance and Re-existence*. Palgrave Macmillan.

Kassim, S. (2017). The Museum Will Not Be Decolonised. *Media Diversified*. Retrieved February 7, 2020 from <https://mediadiversified.org/2017/11/15/the-museum-will-not-be-decolonised/>

Witcomb, A. (2003). *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*. London & New York: Routledge.

Wu, D. (2006). Cultural Hegemony in the Museum World. *INTERCOM Conference Papers*. Paris: ICOM.

Politiques et pratiques muséales africaines à l'aune des métissages et des hybridations

François Thierry Toé

Musée Beaulne, Coaticook, Québec

Les politiques et les pratiques muséales africaines sont fortement teintées par les notions de métissage et d'hybridité à plusieurs niveaux. L'analyse de ces politiques et pratiques, qui résultent de l'histoire singulière des pays africains, permet d'en mesurer les tenants et les aboutissants.

Fondement des politiques et des pratiques muséales africaines

Les musées africains sont issus de la période coloniale, une période qui se caractérise par une occupation territoriale, militaire et administrative d'une part et par une domination culturelle d'autre part (Lüsebrink, 2002). Bon nombre de musées nationaux, pour prendre l'exemple de l'Afrique francophone, qu'ils soient créés avant ou après les indépendances ont une origine commune, à savoir l'IFAN (Institut fondamental d'Afrique noire), mis en place en 1935 à Dakar (capitale du Sénégal) par l'administration coloniale française et représenté dans les autres colonies par des antennes locales.

Les politiques et pratiques muséales en Afrique découlent des principes muséologiques et muséographiques internationaux et, en ce qui nous concerne, de la muséologie française. Les premiers professionnels de musée en Côte d'Ivoire par exemple ont été formés en France ou par des professeurs ivoiriens formés en France. Il va sans dire que les pratiques étaient (et sont toujours) fortement marquées par le métissage entre les méthodes, les conceptions françaises de conservation et de mise en valeur du patrimoine et la nature des biens culturels ainsi que la mentalité des professionnels ivoiriens. Or, plusieurs auteurs ont souligné que le métissage suppose, quand l'on se réfère à l'histoire, de la violence et de la domination avec une connotation raciste (Retamar, 1983, Lüsebrink, 1993, 2002, Audinet, 2005, Sarr & Savoie, 2018). Les politiques et pratiques muséales dans l'Afrique francophone miment ce qui se fait en France, à savoir les modes de conservation, les méthodes de collecte et de documentation ainsi que les modes de présentation des artefacts africains qui pourraient être traités et mis en valeur de façon différente. Loin de nous l'idée de faire table rase du modèle classique du musée admis dans la communauté muséale internationale et soutenu par l'ICOM, comme a semblé le suggérer Alpha Oumar Konaré

(1983), mais l'on peut avancer qu'il existe des alternatives tout en observant des pratiques universellement recommandées.

Par ailleurs, ce métissage des pratiques, au demeurant dominé par les valeurs et les points de vue de muséologues occidentaux, s'accompagne souvent de comportements et de jugements paternalistes de certains de ces derniers, une attitude qui tire justement son origine d'un passé colonialiste et raciste à plus d'un titre. Nous avons vécu plusieurs expériences édifiantes à cet égard lorsque, jeune conservateur de musée, nous avons effectué des stages et des contrats de travail dans des institutions muséales françaises. Par exemple, lors d'une conversation autour d'une exposition, alors qu'une personne évoque le sujet des cartels, le conservateur français nous demande si nous savons ce qu'est un cartel.

En définitive, le métissage ou l'hybridation supposée au niveau des politiques et des pratiques muséales penche plutôt vers une nette domination occidentale, des pratiques qui sont d'ailleurs acceptées par les professionnels africains. Et pourtant, ces derniers pourraient s'inspirer de leur histoire dans ce domaine.

Existence de préoccupations de conservation et de valorisation dans les traditions africaines

Envisager un métissage ou une hybridation suppose l'existence préalable de deux ou plusieurs entités ayant leurs propres valeurs, leurs propres caractéristiques. À cet égard, il faut souligner qu'avant l'introduction en Afrique du modèle muséal occidental, il existait (il existe toujours) des traditions de conservation et de valorisation des biens culturels. En Afrique de l'Ouest par exemple, hormis les griots, spécialistes de la parole et gardiens de la tradition orale dans la société mandingue, des trésors familiaux et claniques sont conservés (dans la mesure du possible) et transmis de génération en génération. Ces trésors font d'ailleurs l'objet d'expositions périodiques. Marguerite de Sabran évoque à ce propos

les lieux traditionnels de conservation et certaines cérémonies telles que la fête de l'or, pratiquée dans les sociétés lagunaires du sud de la Côte d'Ivoire, où les biens d'une personne sont exhibés à la communauté. (De Sabran, 1996, p. 250).

On peut mentionner également le cas des chefferies de l'ouest du Cameroun où il existe des lieux de stockage et de conservation du patrimoine culturel appelés *peuh nôh*, ce qui signifie (le sac de la chefferie) (Girault & Galangau-Quérat, 2012). C'est d'ailleurs le cas de nombreuses cérémonies rituelles et de nombreux événements périodiques où des trésors familiaux et des artefacts qui constituent des marqueurs identitaires forts et qui sont soigneusement conservés sortent sur la place publique. Par exemple, la fête des ignames chez les Agni Djuablin et N'denian de Côte d'Ivoire : des sièges sacrés sont sortis dans la cour royale et enduits du sang d'animaux sacrifiés (généralement des poulets).

Ainsi, des pratiques de gestion du patrimoine culturel héritées des traditions africaines ont toujours existé et sont encore très vivaces. Même si celles-ci ont

surtout cours hors des capitales fortement urbanisées, elles doivent faire partie de l'équation dans une recomposition des politiques et des pratiques muséales. Ceci constituerait d'ailleurs un enrichissement partagé avec l'ensemble des populations, car une bonne partie de la jeunesse africaine est malheureusement beaucoup plus tournée vers les expressions culturelles urbanisées et mondialisées.

Pourrait-on éviter les métissages et les hybridités dans le monde muséal d'aujourd'hui?

Le poids de l'histoire, l'importance des communications et des déplacements ainsi le développement fulgurant du Web sur tous les continents font qu'une grande majorité des habitants de la planète ont eu d'une façon ou d'une autre à composer avec l'altérité. Cela se traduit par de nombreux emprunts (sous contraintes ou non) dans une multitude de domaines, et le monde muséal n'est pas en reste.

En ce qui concerne les Africains subsahariens, leur univers socioéconomique et culturel est fortement caractérisé par des métissages, et un retour à la case départ est quasiment impossible. Pensons ne serait-ce qu'aux langues de communication internationales et même intercommunautaires dans certains cas, à savoir pour la majorité le français et l'anglais sans lesquelles il faudrait réinventer des moyens de communication et de coopération. C'est pourquoi nous avons, dans le cadre précis d'une mise en valeur muséologique relative aux textiles et aux costumes (Toé, 2016) proposé une politique et des pratiques hybrides. Celles-ci consistent à laisser l'entière responsabilité de la conservation et de la valorisation aux populations qui agiraient en fonction de leur substrat culturel. Cependant, une structure de consultation (musée ou maison du patrimoine) jouerait le rôle de conseiller et d'agent de liaison entre les populations et les structures politiques et administratives ainsi qu'avec le milieu muséal national et international. Également, dans le cadre des recommandations de restitutions de biens culturels africains que détiennent les musées français (Sarr & Savoie, 2018), il est question d'élaborer un «savoir-faire» commun, synonyme d'hybridité.

Par ailleurs, s'il est vrai que les métissages font perdre la pureté, l'authenticité aux patrimoines et aux pratiques qui les mettent en valeur, il est également vrai que dans certains cas, cette hybridation est nécessaire pour la préservation et la diffusion des biens culturels. Par exemple, concernant le patrimoine immatériel, et plus singulièrement les éléments de l'oralité tels que les récits, les contes et légendes, les chansons, etc., le traitement muséographique suppose la traduction, l'enregistrement audio ou vidéo qui relèvent d'une technologie occidentale (Turgeon, Lüsebrink, 2002).

En outre, si nous portons un regard sur l'art, à tout le moins l'art postmoderne, il est facile de constater qu'il est grandement empreint de métissages à plusieurs égards. L'art est le creuset du métissage (Audinet, 2005).

Politiques et Pratiques en devenir

L'observation des tendances actuelles et des perspectives que l'on peut en dégager est révélatrice à plus d'un titre.

Plusieurs initiatives de musées communautaires, conçus et réalisés grâce à des idées originales de communautés ont vu le jour depuis quelques années. Nous nous contenterons d'en évoquer un qui nous semble édifiant. Il s'agit du projet de banque culturelle avec l'exemple plus précis de la localité de Fombori au Mali (Girault, 2016). Dans l'objectif de protection des objets du patrimoine culturel contre le trafic illicite des biens culturels, les habitants du village sont invités à confier leurs biens culturels précieux à la banque culturelle contre le prêt d'une somme d'argent qui leur permet d'entreprendre une activité commerciale. Cela protège les objets du bradage et ceux-ci peuvent être mis en valeur par des expositions. La banque culturelle prend ainsi la forme d'un musée.

Il s'agit là d'un exemple très louable d'hybridité dans les pratiques, car même si l'initiative, les biens matériels sont du village de Fombori, le concept de banque, de prêt qui l'accompagne a une empreinte occidentale. Toutefois, c'est un choix délibéré, une volonté qui émane des habitants de Fombori, et non d'un processus imposé et donc teinté de violence.

Dans tous les cas, le monde muséal dans son ensemble doit composer aujourd'hui avec de nouvelles tendances afin de se réinventer. Nous en voulons pour preuve l'élargissement de la notion de patrimoine ainsi que l'émergence des œuvres et de la culture numérique (Bergeron, 2016). En ce qui concerne le numérique par exemple, Bernard Deloche (2016) évoque une possible utilisation massive de ce médium, ce qui aboutirait à un système multipolaire où chaque point de vue s'exprime autant que son contraire. Il parle alors de la transformation de la muséologie en noologie, car les champs de connaissance développés par les musées ne seraient plus confinés à un espace géographique précis, mais à la «noosphère». De ce point de vue, il n'est point possible de douter de la production de contenus caractérisés par l'existence de nombreux métissages qui se feraient cependant selon la volonté des producteurs de contenus sans aucune contrainte. Dans le même ordre d'idées, nous pouvons mentionner la création récente de Musée Africa (<http://www.museeafrika.com>), un musée virtuel (en démarrage) consacré aux arts et aux patrimoines de l'Afrique et des diasporas africaines. Une partie du contenu est censé provenir du grand public, ce qui permet à toutes les sensibilités de s'exprimer. Nous avons là également un exemple édifiant de métissage des pratiques. Des Africains pourront s'exprimer sur leur patrimoine à travers le numérique, un moyen d'expression occidental, mais qu'ils ont adopté en se l'appropriant sans aucune contrainte et dont ils se servent aussi bien que les Occidentaux.

En définitive, les politiques et pratiques muséales qui ont cours en Afrique ne peuvent aujourd'hui se passer de métissages, mais ceux-ci doivent être consentis et utilisés à bon escient.

Références

- Audinet, J. (2005). *Paradoxes du métissage culturel. Africultures*. Page consultée le 21 mars 2020. <http://africultures.com/paradoxes-du-metissage-culturel-3712/>
- Bergeron, Y. (2016). Musées et muséologie: entre cryogénisation, ruptures et transformations. Maresse, F. (Dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie* (pp. 307-329). Paris. La Documentation française.
- Deloche, B. (2016). L'irruption du numérique au musée : de la muséologie à la noologie. Dans Mairesse, F. (Dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie* (pp. 203-224). Paris. La documentation française.
- De Sabran, M. (1996). *La maison du pays : musées et patrimoine en Afrique de l'Ouest*. Paris. École du Louvre.
- Felwine, S. & Savoy, B. (2018). *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. Paris. Ministère de la Culture.
- Girault, Y. & Galangau-Quérat, F. (2012). Problématiques et enjeux de l'expographie du patrimoine culturel et proto-industriel dans les musées de la route des chefferies au Cameroun. Dans Ghinea L. T. (Ed.). *Processus, problématiques, enjeux du patrimoine industriel* (pp. 164-180). Vienne. Édition Eikon.
- Girault, Y. (2016). Des premiers musées africains aux banques culturelles : des institutions patrimoniales au service de la cohésion sociale et culturelle. Dans Mairesse, F. (Dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie* (pp. 152-201). Paris. La Documentation française.
- Konaré, A. O. (1992). Discours. Dans ICOM (Ed.). *Quels musées pour l'Afrique? Patrimoine en devenir, Actes des rencontres Bénin, Ghana, Togo* (pp. 385-387). Paris.
- Lüsebrink H.-J. (1993). « Métissage ». Contours et enjeux d'un concept Carrefour dans l'aire francophone. *Études littéraires*, N° 25 (3), pp.93-106. <https://doi.org/10.7202/501017ar>
- Lüsebrink H.-J. (2002). De la dimension interculturelle de la culture coloniale. Discours coloniaux et dynamiques culturelles en Afrique Occidentale Française. Dans Laurier Turgeon (Ed.). *Regards croisés sur le métissage* (pp. 23-38). Sainte-Foy : CELAT : Presses de l'Université Laval.
- Retamar F. R. (1983). *Le métissage culturel : la fin du racisme? Courrier de l'Unesco*. Page consultée le 31 mars 2020. <https://fr.unesco.org/courier/novembre-1983/metissage-culturel-fin-du-racisme>
- Toé, F. T. (2016). *Textiles et vêtements du Golfe de Guinée : enjeux de conservation et de médiation*. Paris. Éditions Riveneuve.

Turgeon, L. (Dir.) (2002). *Regards croisés sur le métissage*. Sainte-Foy : CELAT : Presses de l'Université Laval.

Through the eyes of the mannequins: How do we see us?

Héctor Valverde Martínez

Universidad Nacional Autónoma de México – Mexico City, Mexico

The National museum has been a construction of the hegemonic powers that pretend to legitimize and position its vision of reality as the reality of the peripheries, writes cultural critic Terry Eagleton (2000). During its history, the museum has presented, through a catalogue of the plundered artifacts, peripheral groups as extravagant and exotic, as well as confirming the technological, artistic, and intellectual superiority of the hegemonic groups.

In addition to the above, the museum used to have a symbolic function of triumph over the alien other that in the manner of a trophy was inserted in an exclusive space to be studied (Jiménez-Blanco, 2014). These other spaces of representation had a mission and rules of their own that differed from those spaces dedicated to the artistic and cultural production of the hegemonic West.

This way of understanding the other went from giving symbolic weight to the objects themselves by their representations linked to their origins and their demonstration of territorial, economic and symbolic power exerted over the exotic others (Bourdieu, 2012), to prioritizing the knowledge that was deposited by their communities and the appreciation of the objects of a collection or exhibition from their aesthetical values on the same level as the Western ones.

This text will analyse the manner in which the museum has changed the ways of comprehending, [re]presenting and establishing a dialogue with the Mexican original cultures and, therefore, with ourselves, from an analysis of the mannequins in the ethnographic rooms of the National Museum of Anthropology in Mexico City.

The heritage of colonial museums

We can trace the history of the modern museum from the collection and the accumulation of objects (such as war trophies and church treasures) preserved in the *studios* and chambers of wonders of the sixteenth century as its direct predecessor. Yet it is only in the eighteenth century and the Enlightenment, linked to encyclopedism and the preponderance of reason, that first the public museums (to be consolidated in the nineteenth century) appeared, together with libraries, archives, and universities, to respond to the democratization ideals in Western societies (Jiménez-Blanco, 2014).

The word museum is rooted in such a way that it automatically refers to imaginaries in which different populations sought to replicate the museum model, and for a long time its relevance in different contexts was not questioned; so, following the trail of museums in Mexico, the first modern museums that arrived in 1825 can be recognized as a legacy (Ávila et al., 2018) of illustrated modernity.

This illustrated museum was accompanied by two *cuasi perse* elements: its space, understood as a container, and its collection, which is tacitly contemplated as permanent, immutable and sacred (Ávila et Padilla., 2016). It is in this way of understanding the museum that the institution gave a symbolic weight to the objects by what it used to represent about their origin that demonstrated the power that the hegemonic groups exert over the dominated territorial, economic and cultural indigenous groups (Bourdieu, 2012).

Mexican museums were born in this context and were used to demonstrate the superiority of the hegemonic groups by showing the natives as exotic, primitive and needy social groups to be saved from their own savagery. The museum became a religious sanctuary to the structured way of thinking of Western societies that preserved the ideological values that constructed the imaginary of superiority.

Through generations these knowledge temples, controlled by conservative groups (Bourdieu, 2012), tried to maintain the museum as above, but they did not realize that this statism that they watched no longer existed because the museum is a living entity which adapts its needs to the present in a cultural, economic, social, educational and technological context (Spiridon & Sandu, 2016), but it happens so slowly that is almost imperceptible.

How we see them

As mentioned above, the National Museum of Anthropology (MNA) continued the tradition of making museums under the illustrated scientific ideal of the need to save the past, study the other and explain the world from a hegemonic institutionalized point of view.

Heir to the National Museum, located in Moneda Street 13 in the center of Mexico City, the MNA, along with other non-less important museums such as the National Museum of History and the Museum of Modern Art, was part of the modernizing imaginary of that time, committed to showing the world how Mexican society was starting a process of modernization. Thus its construction is the political decision to show the progress of the modern world over the “savage” world of the communities that traditionally used to be and still are considered exotic.

The lack of great renowned artists such as Michelangelo, El Greco, Velázquez, Van Gogh, etc., was the reason that it was decided to glorify the Mexican past by representing the dead, that is, the pre-Hispanic civilizations, becoming the temple by which the glorious past would approve the identity of the Mexican heirs as inheritors of the “cosmic race” of which Vasconcelos famously wrote.

However, it was still pending to represent the direct heirs, those who were considered the ballast of modern society, and that is why, during the construction works of the MNA, the architect Mario Vázquez set out to work with delegations of the ethnic groups that would be represented in that space (Vela y Vela, 2015). Despite all the reflection around museums, he maintained the nineteenth century tradition of making museums, and the ethnographic halls on the top floor of the museum became a kind of cabinet of curiosities of the twentieth century. The MNA was created, then, as an ode to the past and a showcase of the exotic other.

This leads me to analyse what happens to the curatorial and museographic displays of the ethnographic halls in the MNA. To do that I will draw on the devices used to represent the living indigenous groups that inhabit the regions where the great native peoples once were. The analysis of the mannequins and the reading that can be given to them speak to the relationship that the Mexican State has with the true indigenous groups that still live apart from the nonverbal communication tenet made by Knapp, Hall & Horgan (2014).

The deep layer of Mexican culture constitutes a mysterious and complex Mexico (Tardieu, 2015); however, as recorded in numerous academic documents, reports of international organizations and press releases, the Mexican State maintains a complicated relationship with traditional peoples. For some sectors indigenous communities result in a drag on the developmentist plans of industrialized economies, which claim that indigenous people do not bring wealth and so, to them, a total integration of indigenous people into the dynamics of the developed world is the preferable solution.

Thus, Mexico continues a positivist view of Vasconcelo's cosmic race ideology at the State level. This view is manifested in the ethnographic halls of the MNA, in which indigenous integration sought to leave behind the witness of its exotic, alien, premodern symbols with a system of codes, values and symbolic constellations to somehow give rise to the program of factual development.

Yet, as Vasconcelos himself mentioned, the heritage of the great cultures was not going to save the current Indians from the end of their cycle; they had instead to leave their "savagery" behind to be modern men, women and children. All that would be the record of their passage through these lands.

Regardless of whether these peoples would disappear or not, the Mexican state decided to take advantage of the curiosity generated by ancient civilizations and their legacy in the modern Western world, so that exoticism of the indigenous and the original cultures turned out to be the perfect showcase for the world to turn its sight to Mexico. Although this display was intended to position Mexico as a developed country, the exported product was not Mexican industry but its colorful and mysterious roots.

In the history of Mexican exhibitions and those in which Mexico has a presence since the late nineteenth century, and especially from the middle of the last century, the "Mexican" is the colorful, the exotic and the old, as we can witness in

the pavilions of Mexico in the Universal Exhibitions of Paris in 1889, Montreal in 1967, San Antonio in 1968 and Osaka in 1970 (Garza, 2019), as well as the international exhibitions *Aztecs* and *Mayans: Endless Time*, among others that continued presenting an exotic Mexico.

Thus, in this period of Mexican museum history, the montages were intended to be colorful, showing the exotic; in the end, museum institutions were not interested in showing modern Mexico or a dialogue between modernity and the past. Their main purpose was to show the deep Mexico of Bonfil Batalla, the monolithic figures of the ancient gods, the restaurant clicking on an almost performative staging of the flyers of Papantla. The presentation of traditional artisanal processes conflicted with the industrial processes of the developed countries. But above all, the musealizing fetish led to containing the “other” inside a glass case, almost caged, as in a kind of static human zoo that has become a constant of ethnographic museums whose history is entwined in processes of violence and unequal relations of power (Rozental and Rufer, 2016).

The arrangement of devices to bring to presence the subjects spoken of in the curatorial discourse of the ethnographic halls of the MNA present an indigenous archetype; that is, a group of people in submissive presence with the direction of their eyes to the ground, in a clear posture of inferiority, in which they are presented doing their daily activities in their “habitats”, in contrast to the superiority it evokes in those who can observe the scene mounted in the museum.

Despite having included the representatives of traditional peoples, the vision of the working group under which work was produced was that of the Western present, in which the contemplation of the other was promoted in a remote space or time, which resulted in comparisons that somehow served to justify the superiority of the person who narrated the story, whose voice is often hidden so as not to interfere with the fictions that unfold in the viewer (Jiménez-Blanco, 2014), even rendering invisible others who might be equally uncomfortable, as is the case of Afro-descendants in Mexico, who in the narratives of museum spaces are rarely represented.

Conclusion

Social changes have influenced new ways of seeing, understanding and relating to the world, so there has been a shift in the conditions of [re]presentation of the binomial “the same and the other” which seeks to produce it on an equal footing, breaking the almost religious conviction of the culturally appropriate from a European-Western ethnocentrism, the product of an awareness by excluded groups that have taken a critical perspective (Jiménez-Blanco, 2014).

For several years since its opening, the MNA continued presenting a universal encyclopedic point of view, but according to the new spirit of the modern times, it has changed the manner of [re]presenting indigenous groups, dignifying them and not presenting them as inferior to urbanized groups.

References

- Ávila & Padilla. (2016). Apuntes sobre el Proceso Museal. La exposición como archivo en proceso. *ICOFOM Study Series*, 44, 47 - 55.
- Ávila et. al. (2018). Towards a poetic of the needs. *ICOFOM Study Series*, 46, 308 - 312.
- Bourdieu, P. (2012). *Intelectuales, Política y Poder*. Eudeba
- Eagleton, T. (2001). *La idea de Cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Paidós
- Garza, D. (2019). Arquitectura e integración plástica. Los pabellones mexicanos en Bruselas 58, Montréal 67 y Osaka 70. Presentation at *International Colloquium Historias de las exposiciones en México: Instituciones, circuitos y discursos curatoriales (1946 – 1968)* May 22 – 23. UNAM. Mexico
- Jiménez-Blanco, M. (2014). *Historia del Museo en Nueve conceptos*. Cátedra. España
- Knapp, Hall, & Horgan. (2014). *Nonverbal communication in human interaction*. Wadsworth Cengage Learning, Boston
- Ortíz, J. (2015). Museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. *Chaski*. Nueva Época, vol. 1
- Rozental y Rufer. (2016). Río Congo: El corazón de las tinieblas en el Museo Nacional de Antropología. March 8, 2020. In *Horizontal*. Retrieved from <https://horizontal.mx/rio-congo-en-el-museo-nacional-de-antropologia/>.
- Spiridon & Sandu. (2016). Museums in the Life of the Public. *International Journal of Conservation Science*. Jan-Mar 2016, Vol. 7 Issue 1, p87-92. 6p.
- Tardieu, J. (2015). El negro y la “raza cósmica” de José Vasconcelos (1925). *Boletín Americanista*.
- Vela y Vela. (2015). *Charlas con la Museografía. Memoria museológica y museográfica de Mario Vázquez Ruvalcaba*. Rubmont Ediciones.

Colonial Collections and Restitution issues – The State of a Global Debate

Jos van Beurden

Free University, Amsterdam, the Netherlands

During five centuries of European colonial expansion, a massive flow of objects of cultural and historical importance to Europe took place. Many of these objects ended up in public and private museums in Europe and North America. Many museums no longer deny that part of this flow consisted of spoils of war, involuntarily lost and other tainted objects. At the same time, governments and museums in former colonies such as Nigeria, the Republic of Benin, Ghana, Namibia, Peru, Indonesia, Sri Lanka or China want to retrieve part of these objects and come up with specified return-claims.

Based on interdisciplinary research, this contribution answers the question why the debate about contestable objects from former colonial contexts has become so topical, both in former colonies and in European countries. It does so by describing different phases and discourses in the ‘return debate’ since 1945. The first and fairly hard one started after the independence of colonies in Asia and Africa. Claims were generally formulated, while returns were incidental. The second and softer one was dominated by development aid from the late 1960s to the late 1980s. Some former colonisers (Belgium, the Netherlands, Australia, Denmark) returned objects. The third one began around the turn of the century with changing global relations, new ethics in western museums, a role for the immigrants from former colonies in Europe and North America and better equipped former colonies with more specified claims.

The contribution dwells specifically on the third period and offers a helicopter view of changes in former colonies and European countries. It has special attention for a remarkable development in one country: the Netherlands. On January 29, 2021, the Dutch government announced a new policy on returning colonial collections. At the heart of it is a recognition that an injustice was done to the indigenous population of the colonial territories when cultural heritage objects were taken against their will. If former Dutch colonies ask for the return of certain objects, they will be given back *unconditionally*. An independent Assessment Committee will advise the minister for Culture.

This contribution critically looks at this much applauded policy. The policy chooses for state to state negotiations, but what are the consequences of this choice for minorities, royal families and other non-state actors in former colonies?

Does the policy have any Europe-wide elements, so that the negative effects of Europe's colonialism are tackled at a European level?

And, last but not least, how does it handle issues of provenance research? Thousands of involuntarily lost objects are waiting to be investigated, and this contribution offers two examples of provenance research into one object to illustrate this: a ceremonial canon of the King of Kandy in the Rijksmuseum Amsterdam, claimed by Sri Lanka in 1980 and again in 2019; and the kris (dagger) of Indonesia's national hero, Prince Diponegoro, which he lost in 1830 and which Indonesia had claimed since 1975.

Muséologies postcoloniale et décoloniale. Ou les frontières poreuses des concepts muséologiques

Fabien Van Geert

Université Sorbonne Nouvelle, Paris, France

Selon Emma Kowal, anthropologue de l'université de Deakin qui a analysé la transformation des galeries autochtones du musée de Melbourne, la muséologie décoloniale y aurait remplacé depuis 2010 l'approche postcoloniale. En effet, selon l'auteure, alors que cette dernière aurait reconfiguré depuis les années 1990 le musée comme « zone de contact » (Clifford, 1997), afin de reconnaître et refléter plusieurs voix dans les expositions, la muséologie décoloniale prétendrait au contraire développer une approche exclusivement autochtone des collections (Kowal, 2009), produisant selon elles certaines dérives. Malgré ces réserves, cette volonté de l'auteure de comprendre le passage d'une muséologie à l'autre n'en reflète pas moins un nouvel intérêt des chercheurs dans un contexte caractérisé, depuis quelques années, par une pression croissante sur les musées visant à les décoloniser.

Dans la plupart des « pays neufs »¹ tels que l'Australie ou l'Amérique du Nord, cette approche aurait ainsi succédé à la réinvention postcoloniale des collections ethnographiques dans les grands musées au cours des années 1990 en lien avec les redéfinitions multiculturelles des identités nationales (Karp & Lavine, 1991; Van Geert, 2020). Cette approche décoloniale est en effet revendiquée depuis le milieu des années 2000 par les plus prestigieux musées du monde, à l'image du *National Museum of American Indian* aux Etats-Unis (Smith, 2005), ou du *Museum of Anthropology* de l'université de Colombie britannique à Vancouver (Porto, 2020). Cette approche est également présente en Amérique latine où le *museo mapuche de Cañete* (Chili) *Ruka Kimun Taiñ Volil-Juan Cayupi Huechicura* illustre par exemple, à partir des années 2000, la volonté de la direction des bibliothèques, archives et musées du Chili (DIBAM) de décoloniser la représentation muséale de ces populations autochtones, en ouvrant ses portes à la communauté mapuche lakkenche, et en présentant ses collections depuis leurs points de vue (Van Geert, Canals & González, 2018). C'est enfin le cas en Europe du *Tropenmuseum* d'Amsterdam (van Huis, 2019), de l'*Africamuseum* de Tervuren (De Block, 2019), ou de plusieurs expositions réalisées dans des

1. À défaut de mieux, nous reprenons ce concept à Grosfoguel, Le Bot & Poli (2011), afin de dépasser le concept connoté de « nouveau monde », tout en reprenant une partie de sa substance.

musées publics français qui affichent désormais une vocation décoloniale. Cet engouement planétaire semble dénoter le besoin global d'une nouvelle approche du musée, de son rôle, mais aussi de ses expositions et de la présentation de ses collections portant sur les minorités ethniques et religieuses, mais aussi sur les femmes et plus globalement sur le genre.

Cependant, au-delà d'une approche linéaire qui établirait une continuité, voire une opposition entre muséologie décoloniale et muséologie postcoloniale, Kowal souligne que les relations entre ces deux concepts font l'objet de nombreux débats et varient selon les contextes, en étant en outre parfois portés par les mêmes acteurs. Aux Etats-Unis, c'est le cas d'Amy Lonetree, auteure d'un des principaux ouvrages portant sur la décolonisation des musées (Lonetree, 2012), qui traita jadis de la muséologie postcoloniale. C'est également le cas de la France, où le mouvement décolonial a pénétré la sphère académique et muséal peu de temps après les études postcoloniales, qui ne furent elles-mêmes que véritablement présentes dans le débat académique qu'à partir de 2005 (Boidin, 2009). Dans ce cadre, certains auteurs qui ont abordé les musées, tels que François Vergès, ont pu être présentés, voire se réclamer eux-mêmes de chercheurs postcoloniaux (Bancel, Bernault, Blanchard, Boubeker, Mbembe & Vergès, 2010) puis décoloniaux (Cukierman, Dambury & Vergès, 2018). Cette situation contribue sans aucun doute à se faire confondre muséologie post- et décoloniale, voire à les penser comme des synonymes. Cette confusion est en outre rétro-alimentée par la presse à grand public mais aussi par certaines analyses scientifiques. Ainsi, pour ne prendre que le cas de la rénovation de l'*Africamuseum* de Tervuren, qui se présente depuis sa réouverture en 2019 comme un musée décolonial, Anna Seiderer le conçoit plutôt comme une « critique postcoloniale en acte » (Seiderer, 2014), tandis que Gaëlle Crenn le présente comme une « réforme muséale à l'heure postcoloniale » (Crenn, 2016).

Face à cette situation, l'objectif de cette communication est de contribuer à éclairer les points de rupture et de continuité entre les muséologies post- et décoloniale. Pour ce faire, elle se propose dans un premier temps de revenir aux conditions d'émergence des études postcoloniales et du mouvement décolonial, ainsi qu'à leurs objectifs bien différenciés. Au-delà de leurs implications dans le champ de l'art contemporain, qui semblent être claires (Bonilla & Siegenthaler, 2019), comment ces réflexions ont-elles été intégrées dans les réflexions muséologiques de contextes socioculturels aussi différents que l'Amérique et l'Europe. Quels sont ainsi les points communs entre l'application de ces réflexions outre-atlantique, où l'histoire coloniale a eu pour effet d'écarter les populations autochtones et racialisées des récits muséaux jusqu'aux années 1980, et celles se développant en Europe, coeur de « la colonialité » (Quijano, 1992) où les populations actuelles sont présentées majoritairement dans les musées comme les descendantes des populations originelles? Parle-t-on ainsi de la même chose sur ces deux continents lorsqu'on évoque la décolonisation des musées? Cette dernière y passe-t-elle par les mêmes stratégies et visent-elles les mêmes objectifs?

A partir de cette analyse de l'applicabilité des pensées post-et décoloniale aux musées, le deuxième temps de cette communication se propose d'analyser la ou les manière(s) dont les acteurs des muséologies postcoloniale et décoloniale, qu'ils soient universitaires, activistes ou institutionnels, définissent leurs approches. Alors même que la définition de ces termes par les musées semble notamment diverger au sein d'un même contexte national (Schoenberger, 2019), quels seraient dès lors les points de convergence et de divergence entre ces deux approches selon ces auteurs? Comment ces derniers expliquent-ils notamment le passage d'une muséologie à l'autre autour des années 2010?

En comparant ces deux temps, cette communication souhaite dès lors questionner la possibilité de parler d'une muséologie décoloniale. Existerait-il ainsi une définition globalement acceptée de ce terme, ou faudrait-il plutôt envisager de parler de muséologies décoloniales, selon les spécificités que prennent ces réflexions dans les différents continents? A moins qu'il ne faille évoquer l'existence d'une muséologie liée à des valeurs décoloniales, qui donnerait lieu à différentes formes de muséographies décoloniales? Quelles seraient en outre les différences ou les points de recoupement entre ces approches et la « muséologie tribale » (Clifford, 1997) ou la « muséologie autochtone » (McCarthy, 2021), nées dans les années 1970 à partir d'une volonté de penser le musée et les collections à partir de ce que les décoloniaux qualifieraient désormais « d'épistémologie du sud » (de Sousa Santos, 2014)? Comment ces muséologies post- et décoloniale doivent-elles en outre être pensées par rapport à la « muséologie critique » (Shelton, 2013), à la « new museology » (Vergo, 1989), voire à la « muséologie post-ethnographique » (Deliss, 2013)? En font-elles partie intégrante? Face aux frontières poreuses de ces concepts, et à l'heure de la décolonisation de la théorie muséale (Brulon Soares & Leshchenko, 2018), ces concepts utilisés dans la littérature scientifique et repris par la communauté muséale possèdent-ils finalement une quelconque valeur explicative universelle?

Références

- Bancel, N.; Bernault, F.; Blanchard, P.; Boubeker, A.; Mbembe, A. & Vergès, F. (2010). Introduction: de la facture coloniale aux ruptures postcoloniales. Dans A. Mbembe et al. (dirs.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française* (pp. 9-34). Paris: La découverte.
- Boidin, C. (2009). Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français. *Cahiers des Amériques latines*, 62, 129-140.
- Bonilla, A. & Siegenthaler, F. (2019). Entre négociations et expérimentations: les musées d'ethnographie et la décolonisation. Entretien avec Yann Laville et Grégoire Mayor (MEN) et Boris Wastiau (MEG). *Tsantsa*, 24, 67-77.
- Brulon Soares, B. & Leshchenko, A. (2018). Museology in Colonial Contexts: A Call for Decolonisation of Museum Theory. *ICOFOM Study Series*, 46, 61-79.

- Clifford, J. (1997). *Routes. Travel and Translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Crenn, G. (2016). La réforme muséale à l'heure postcoloniale. Stratégies muséographiques et reformulation du discours au Musée royal d'Afrique centrale (2005-2012). *Culture & Musées*, 28, 177-201.
- Cukierman, L.; Dambury, G. & Vergès, F. (dirs.) (2018). *Décolonisons les arts!* Paris: L'Arche.
- De Block, H. (2019). The Africa Museum of Tervuren, Belgium: The Reopening of 'The Last Colonial Museum in the World', *Issues on Decolonization and Repatriation. Museum & Society*, 17/2, 272-281.
- De Sousa Santos, B. (2014). *Epistemologies of the South. Justice against Epistemicide*. Boulder et Londres: Paradigm Publishers.
- Deliss, C. (2013, 17 juin). Trading perceptions in a post-ethnographic museum. *Theatrum Mundi*. Page consultée le 20 mars, <http://theatrum-mundi.org/library/trading-perceptions-in-a-post-ethnographic-museum/>.
- Grosfoguel, R. ; Le Bot, Y. & Poli, A. (2011). Intégrer le musée dans les approches sur l'immigration. *Hommes & Migrations*, 1293, 6-11.
- Karp, I. & Lavine, S. D. (eds.) (1991). *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Kowal, E. (2019). Spencer's double: the decolonial afterlife of a postcolonial museum crop. *Themes*, 4, 55-77.
- Lonetree, A. (2012). *Decolonizing Museums: Representing Native America in National and Tribal Museums*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- McCarthy, C. (2021). *Indigenous Museology : Insights from Australia and Aotearoa New Zealand*. Londres: Routledge (sous presse).
- Porto, N. (2020). Decolonising the African Collections and Displays at the Museum of Anthropology, University of British Columbia, Vancouver, Canada, 2019-2021. *16th EASA Biennial Conference-New anthropological horizons in and beyond Europe*, Page consultée le 19 mars 2020, <https://nomadit.co.uk/conference/easa2020/paper/53337>.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13/29, 11-20.
- Seiderer, A. (2014). *Une critique postcoloniale en acte. Les musées d'ethnographie contemporains sous le prisme des études postcoloniales*. Tervuren: Musée de l'Afrique centrale.

Schoenberger, E. (2019, 7 février). What does it mean to decolonize a museum? *MuseumNext*. Page consultée le 20 mars 2020, <https://www.museumnext.com/article/what-does-it-mean-to-decolonize-a-museum/>.

Shelton, A. (2013). Critical Museology. A Manifesto. *Museum Worlds Advances in Research*, 1/1, 7-23.

Smith, C. (2005). Decolonising the museum: the National Museum of the American Indian in Washington, DC. *Antiquity*, 79/304, 424-439.

Van Geert, F. (2020). *Du musée ethnographique au musée multiculturel. Chronique d'une transformation globale*. Paris: La documentation française.

Van Geert, F.; Canals, A. & González, Y. (2018). La representación multicultural del indígena en los museos de comunidad latinoamericanos. *Boletín Americanista*, 77, 185-202.

van Huis, I. (2019). Contesting Cultural Heritage: Decolonizing the Tropenmuseum as an Intervention in the Dutch/European Memory Complex. Dans T. Lähdesmäki, L. Passerini, S. Kaasik-Krogerus & I. van Huis (eds.), *Dissonant Heritages and Memories in Contemporary Europe* (pp. 215-248). Cambridge: Palmgrave.

Vergo, P. (ed.) (1989). *The New Museology*. Londres: Reaktion Books.

Le centre culturel Tjibaou, ou les complexités d'incarner le « destin commun » pluriethnique néo-calédonien

Fabien Van Geert

Université Sorbonne Nouvelle, Paris, France

Quitterie Puel

Chercheuse indépendante, Perth, Australie

En politique, rien n'est possible sans références culturelles, sans la mobilisation d'un imaginaire collectif. Comme cela a été largement démontré, la conformation et la légitimation des Etats-Nations aux 19^e et 20^e siècles ont en effet été accompagnées par l'écriture d'un récit national, tout particulièrement grâce aux musées dont l'arrangement des collections devait permettre l'inculcation d'un sentiment national parmi la population (Kaplan, 1994; Macdonald & Fyfe, 1996). C'est le cas des « colonies de peuplement » où les différentes vagues migratoires en provenance du vieux continent prirent le contrôle économique, politique, social et culturel du pays lors de leur indépendance, aux dépens des peuples autochtones. Les musées y incarnèrent dès lors l'idée d'une nouvelle nation, définie par les descendants des colons, en exposant les résultats des explorations scientifiques vers l'intérieur des territoires, ainsi que les cultures autochtones « découvertes » à la même occasion (Bergeron, 2019). Depuis les années 1970 cependant, les exigences de reconnaissance politique formulées par ces marginalisés de la construction nationale ont cependant provoqué un renouveau de leur représentation au sein des musées. Désormais perçus comme partie intégrante de la nation, de nouveaux musées nationaux multiculturels vont alors être créés dès la fin des années 1980 afin d'exposer de nouveaux mythes et symboles nationaux, en collaboration avec ces autochtones.

Ce processus de transformation muséale est bien connu après avoir fait l'objet de nombreuses recherches qui permettent d'en avoir une lecture transnationale. Au Canada, des « musées tribaux » (Clifford, 1997) furent ainsi créés dès les années 1970 à partir d'une approche des collections basée sur des critères autochtones (Mauzé, 1999). Certains musées d'anthropologie, puis des musées nationaux changèrent à leur tour leurs pratiques, à l'image du musée des civilisations censé incarner le caractère multiculturel du pays (Macdonald & Alsford, 1989). Aux Etats-Unis, le besoin de réinvention des musées fut également soulevé dès la fin des années 1980 (Karp & Lavine, 1991), en donnant lieu à la création de nouveaux musées fédéraux tels que le musée national des indiens d'Amérique

(Smith, 2005). En Océanie, les musées ont suivi un processus semblable, après avoir longtemps incarné des instruments de domination coloniale (Thomas, 1991). Dès les années 1980, les représentations des populations autochtones y furent repensées, après leur remise en question par les « musées indigènes » (Stanley, 2007), en développant dès lors une approche postcoloniale (MacLeod, 1998) qui donna lieu à la création de nouveaux musées nationaux. C'est le cas du Te Papa Tongarewa de Nouvelle-Zélande censé refléter la définition biculturelle du pays (McCarthy, 2018). C'est également cas de l'Australie après l'invalidation de la doctrine de la *Terra nullius* au début des années 1990, qui impliqua de nouvelles modalités de représentation des populations autochtones au sein du musée national (Morphy, 2017).

Outre ces deux pays, la réalité de l'immense zone océanienne est très hétérogène, conséquente d'une décolonisation tardive et en partie finalisée, qui donna lieu à des approches muséales particulières parfois qualifiées de « muséologie du pacifique » (Healy & Witcomb, 2006). Outre les anciennes « colonies de peuplement » telles que l'Australie et la Nouvelle-Zélande, on y retrouve ainsi des territoires jadis colonisés par les puissances occidentales, qui construisent encore actuellement leur identité nationale, à l'image du Vanuatu, de Fidji ou encore des Îles Salomon qui ont chacun construit un musée national où le pluriculturalisme est particulièrement mis en avant. Dix-sept territoires définis par l'Organisation des Nations Unies comme « non autonomes » (ONU, 2016) complètent enfin le panorama, dont les musées font dès lors face à la difficulté de refléter deux niveaux de construction identitaire, l'une négociée entre le territoire et l'État dont il dépend politiquement, et l'autre concernant la place accordée aux populations autochtones dans ce rapport de force.

Parmi ces derniers, c'est le cas de la Nouvelle-Calédonie, ex- « colonie de peuplement », désormais collectivité *sui generis* française située à plus de 16.000 kilomètres de la métropole. Ce territoire présente en effet un processus politique particulier depuis les « Événements » (1984-1988) qui ont vu s'affronter les descendants des colons européens, majoritairement favorables à son maintien dans le giron français, et les Kanak, populations autochtones spoliées de leurs terres et exclues pendant plus d'un siècle de la gouvernance de cette terre dont ils réclamaient alors l'indépendance. Afin d'apaiser ces tensions, la signature des accords de Matignon en 1988 entre les représentants des descendants des colons, des Kanak, et de la France, prévoyait la tenue d'un référendum sur le futur de l'île, en 1998. Cette période de dix ans devait permettre un rééquilibrage économique et politique du territoire en faveur des Kanak accompagné d'une plus grande reconnaissance culturelle de cette population, au travers notamment de la création de l'Agence de développement de la culture kanak (ADCK) censée prolonger les efforts du festival Mélanésie 2000 tenu en 1975 (Graille, 2016). Repoussant la tenue du référendum entre 2014 et 2018, l'accord de Nouméa de 1998 prolongea cette dynamique en tentant de favoriser la construction d'une citoyenneté néo-calédonienne basée sur l'idée de « communauté de destin partagé » entre les différentes communautés de l'île, moyennant la création de symboles et l'écriture d'un récit national (Sand, Bolé & Ouetcho, 2003).

En tant que lieux symboliques de représentation identitaire, les musées néo-calédoniens jouèrent un rôle de premier plan dans ce processus. Le musée de Nouvelle-Calédonie, ancien musée colonial, a ainsi organisé des expositions au ton postcolonial telles que « De Jade et de Nacre : patrimoine artistique kanak » tenue en 1990 à Nouméa et Paris. C'est également le cas du centre culturel Tjibaou, prévu dans le cadre des politiques de rééquilibrage afin d'héberger l'ADCK, et inauguré en 1998 lors de la signature de l'accord de Nouméa. Largement commenté en métropole lors de son inauguration pour son ambitieux programme architectural pensé entre Renzo Piano et l'anthropologue Alba Bensa, l'action de ce centre n'a cependant été depuis que peu étudiée. En profitant du contexte de célébration de son vingtième anniversaire, moment privilégié de réflexion sur son passé et son futur, cette communication se propose de revenir sur son histoire riche en événements, alors qu'il changea plusieurs fois de missions, parallèlement aux mutations des débats politiques en Nouvelle-Calédonie. D'outil de valorisation de la culture kanak lors de sa création, en plein cœur de Nouméa « la blanche », il est censé incarner depuis un espace nation de représentation du « destin commun » (Kasarhérou, 2011).

En apportant dès lors un regard original sur le rôle politique des musées dans la définition des identités dans les « colonies de peuplement », cette communication se penchera sur les manières dont le centre articule ces deux récits à partir d'un recours à la littérature existante, à des extraits de presse, mais aussi à des observations et entretiens réalisés *in situ* en 2017. En se tournant vers le spectacle vivant et la création contemporaine kanak, et en développant « l'Inventaire du patrimoine Kanak dispersé », lancé dans les années 1980 afin d'identifier ce patrimoine conservé dans les musées du monde entier (Kasarhérou, 2013), comment ces deux principales actions du centre contribuent-elles à la création de mythes originels d'une nation en devenir? Quelle place y trouve-t-on en outre pour le métissage entre les différentes populations de ce territoire, dont certaines réclament désormais leur place dans le débat politique après plus de vingt ans de polarisation politique entre Kanak et descendants de colons? Comment traiter cependant de ces enjeux alors même qu'une historiographie de l'histoire coloniale de la Nouvelle-Calédonie a longuement peiné à émerger (Trépied, 2013) et que le centre est encore subventionné à hauteur de 50% de son budget par la France, qui peine elle-même à aborder son histoire coloniale? Alors que la première consultation sur l'accession à la pleine souveraineté de la Nouvelle-Calédonie en 2018 a donné la victoire à son maintien dans la France à plus de 56%, ces enjeux de construction identitaire s'avèrent en effet loin d'être réglés, et risquent d'incarner encore pendant longtemps un enjeu politique de premier ordre.

Références

Bergeron, Y. (2019). *Musées et patrimoines au Québec: Genèse et fondements de la muséologie nord-américaine*. Paris: Hermann.

Clifford, J. (1997). *Routes. Travel and Translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press.

Graille, C. (2016). 1975-2015 : retour du *Mélanésia 2000*, symbole de la renaissance culturelle kanak. *Journal de la Société des Océanistes*, 142-143, 73-98.

Healy, C & Witcomb, A. (eds) (2006). *South Pacific Museums: Experiments in Culture*. Clayton: Monash University Press.

Kaplan, F.E.S. (ed.) (1994). *Museums and the making of 'ourselves'. The role of objects in national identity*. Londres: Leicester University Press.

Karp, I. & Lavine, S. D. (eds) (1991). *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press.

Kasarhérou, E. (2011). Le centre culturel Tjibaou, symbole identitaire de la Nouvelle-Calédonie ? Dans J.-Y. Faberon, V. Fayaud & J.-M. Regnault (eds), *Destin des collectivités politiques d'Océanie. Peuples, populations, nations, États, territoires, pays, patries, communautés, frontières* (pp.697-702). Aix-Marseille: Presses universitaires d'Aix-Marseille.

Kasarhérou, E. (2013). The Inventory of Kanak Collections in Europe: Stolen Heritage or Common Heritage to Revive. Dans S. Ferracuti, E. Frasca & V. Lattanzi (eds), *Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography?* (pp.96-106). Rome: Espera.

Macdonald, G. E & Alsford, S. (1989). *A museum for the global village*. Hull: Canadian Museum of Civilization.

Macdonald, S. & Fyfe, G. (1996). *Theorizing museums. Representing identities and diversity in a changing world*. Oxford: Blackwell.

MacLeod, R. (1998). Postcolonialism and Museum Knowledge: Revisiting the Museums of the Pacific. *Pacific Science*, 52/4, 308-318.

Mauzé, M. (1999). Un patrimoine, deux musées : la restitution de la Potlach Collection. *Ethnologie française*, 3/29, 419-430.

McCarthy, C. (2018). *Te Papa: Reinventing New Zealand's National Museum 1998-2018*. Wellington: Te Papa Press.

Morphy, H. (2017). Encounters at the National Museum of Australia: a moment in an ongoing process of engagement. *International Journal of Heritage Studies*, 23/9: 875-878.

ONU (2016). *Les Nations Unies et la décolonisation. Territoires non autonomes*. Page consultée le 10 avril 2020, <https://www.un.org/dppa/decolonization/fr/nsqt>

Sand, C. Bolé, J. & Ouetcho, J. (2003). Les aléas de la construction identitaire multi-ethnique en Nouvelle-Calédonie : quel passé pour un avenir commun ? *Journal de la Société des Océanistes*, 117, 147-169.

Smith, C. (2005). Decolonising the museum: the National Museum of the American Indian in Washington, DC. *Antiquity*, 79/304, 424-439.

Stanley, N. (2007). *The future of Indigenous Museums. Perspective from the Southwest Pacific*. New York et Oxford: Berghahn Books.

Thomas, N. (1991). *Entangled objects: Exchange, material culture and colonialism in the Pacific*. Cambridge: Harvard University Press.

Trépied, B. (2013). La décolonisation sans l'indépendance? Sortir du colonial en Nouvelle-Calédonie (1946-1975). *Genèses* 91/2, 7-27.

Filled Containers, Felt Communities: Facts and Constructivism in Regional Museums

Markus Walz

The metaphor “container” belongs to the criticism that regional cultural studies misjudge topographies as the exact space of a culture, a homogeneous ethnic group. The “archipelagos of cultures” is a comparable metaphor; the waterway between the islands indicates the idea of good selectivity. Migration history underpins this criticism. Diachronic population studies clearly show that European towns only persisted by immigration: During the 14th and 15th centuries, 80 percent of all known surnames of inhabitants of Périgueux—a town in southwestern France—vanished within less than fifty years, most of them within less than twenty years (Poussou, 1994, p. 30). A thousand surnames were registered between 1550 and 1720 in the town Weißenburg (Franconia, Germany); only twenty of them existed during the whole period (Blendinger, 1940). This method cannot account for matrilinear relationships, but nevertheless, the results are obvious.

Refugees, exiles, expelled and displaced persons were elements for an organised re-filling of emptied “containers”. Origin and destination could be classified as “homogeneous” or “multicultural containers”; the results oscillate between a multicultural “remix”—e. g. the Polish and German population of Silesia—and an enforced homogeneity—e. g. Crete as an island with Greek inhabitants only. Refugees out of Iraq arrived in Europe and outside of traditional “containers”, they discovered themselves as Assyrians.

Immigration is crossed by social stratigraphy, as Moritz Csáky (2000, p. 32–34) explained with Vienna and Budapest around 1900: Less than 40 percent of the population was born there but individuals on the same social level shared more cultural characteristics than persons with the same origin. The “container” becomes ambiguous, either by combining local sectors of more extended groups or as the fine outline of a stack of clearly locking containers.

Contemporarily to the “container” criticism, the humanities reorganised their field within the last decades. “Space” lost its topographical connotation, remodelled to “social spaces” with “transnational connections”. “Hybridity” became the most important concept for understanding cultures; the focus shifted from “essentialism” (cultural phenomena are practised by all members of exactly one culture) to “transculturality” (cultures integrate elements of other cultures).

Constructivism replaced the ideal of uniform national cultures of individuals adopting meanings out of a pre-formulated set. Relevant paradigms changed. The identification of “master narratives” in history was followed by the recognition of “polyvocality” and “multiperspectivity”. Ethnology lost its subject or reconstructed it to the self-description of individuals with an “ethnicity”; cultural anthropology shifted its methodological ideal “field work” from long-time stay in the everyday life of the researched culture to the imperative “follow the moving target” (Welz, 1998). The academic research and classification of cultural phenomena (“writing culture”) was reduced to the observation of people “doing culture”.

Museology withdrew from “tradition” and the “material witness” welcoming “heritage”. French heritage discourse established the perspective of the actual members of society on their heritage and their practices of it as “patrimoniaity” (Watremez, 2008, p. 13); David Crouch (2010, p. 69) proposed the difference of institutionalised heritage and the permanent performance of individual “heritaging”. *Heritage* includes a problematic selectivity of what is desired as heritage and what is not. Different political systems showed the tendency to accept some historic phenomena as their heritage and to refuse anything else. I proposed the description of “posthumous legacy-hunting”; David Lowenthal stressed an absolutely fictional “heritage fabrication” (1998, pp. XVII, 121).

This battery of changed paradigms could be interpreted as the rise of individualism as the meta-paradigm of post-modernism. If individualists wish to be part of a group, they dislike prescriptions like *nation* or *ethnic group* and prefer to choose or found their own community—and leave it if it no longer fits. *Community* is a key word in contemporary museology as well as in the current debate concerning the re-formulation of the ICOM museum definition. The meta-paradigm *individualism* replaced the defined, intergenerational relationship transmitting material witnesses by a felt kinship selecting its favourite documents.

The “container” seems to be reduced to a topographic spot containing nothing but stones and broken pieces, historical buildings and fragments of former life. Two popular metaphors for immigration countries call them “melting pot” or “salad bowl” with a delicate inversion: Whereas the “container” only represents the cultural border, the “salad bowl” is the persistent phenomenon; however, the vegetables might change. Obviously, two “bowls” serve the preparation of the “salad” (of human beings) and its “dressing” (with material culture), much as Andrzej Brencz (2003) described processes of cultural adoption in Western Poland, till 1945 part of Germany. The new settlers met material culture left by the expelled Germans and they expressed acceptance (use) or rejection (destruction), mirrored by using or throwing away those assets brought from their former home. Antique dealers and the tourism of descendants of the expelled Germans consolidated identification with the adopted cultural assets.

But the “salad bowls” for people can be rediscovered. “Containers” are explicitly present in widely accepted double terms like “German Turks”. The “Bio-Germans”—to use an incorrect colloquial term—were quite surprised to have seen

a Turkish immigration and later demonstrations of Kurdish people in Germany. The partial emigration of the Turkish intelligentsia during the Erdoğan era led to another contrast, because in the newer emigrants' eyes, the "German Turks" were Turkish in a very conservative or outdated way.

Museums gathered comparable experiences. Collaboration with communities presupposes the visibility of a community, but external and internal views can differ. Collaboration might include essentialist misinterpretations, either in a traditionalistic way—Turks need tea glasses and prayer mats—or with a fashionable touch—the Near East smokes shisha pipes. Collaboration with communities does not shelter the museum from the criticism of other people who feel themselves to be part of the same community. The German museum history of the 19th and 20th century showed that volunteers responsible for museum work were not at all a representative cross section of the population but people with an interest in preserving and interpreting cultural assets that included the proclamation of individual convictions. It would be interesting if currently collaborating communities have comparable attitudes.

After 1945, the museum objects of Central Europe got two separate "bowls", a "factual" and an "imagined" one: Museums survived at their topographical spot; new regional and local museums were created on current German territory, based either on those parts of older museum collections evacuated into any "Western" countryside or on new collections initiated by expelled Germans.

The balance of power seems to be less interesting today than it has been for the '68 generation, but it influenced and continues to influence the heritage sector with conservative ideas of "containers": For Nazi-Germany, exhibitions of Slavonic or antique Roman findings were undesirable. In a neo-liberal system, it is inevitable to exhibit spectacular Celtic objects, although the existence of a Celtic culture is very controversial in prehistory. In today's Poland, it seems difficult to get state funding for non-Slavonic excavations.

Two lessons can be learnt. First the metaphor of two "salad bowls": Cultures can use a physical, virtual, or social space; material culture definitely has a physical place, be it as a social "dressing" or a separate "salad bowl" for objects. The German historian Harm Klueting invented the neologism "backwardity of locality" ("*Rückwärtigkeit des Örtlichen*") to describe an attitude of hobbyists as local historians: They tend to present phenomena because of their relation to the topography of a current village or region without any interest in the phenomenon itself and its historical contexts (Klueting, 1991, p. 76). For Klueting, this is unprofessional. He overlooked the possibility that this might provide a chance of survival to documents even if a connection to the local identity is missing.

The second aspect concerns a super-selectivity of Simon Knell's "identity making museums" (2004, p. 23) provided that they avoid "backwardity". Identity needs any "other", but this binary "we" and "not us" restricts the variety of characteristics. Klaus Lösch's term "transdifference" indicates further differences—unclear, not decidable, contradictory differences; oppositions suppressed by the majority

but not vanished completely; differences within a culture as the result of multiple memberships of some individuals (Lösch, 2005). A transfer of this point of view to museum work and the collecting of cultural assets is still missing.

References

Blendinger, F. (1940). *Die Bevölkerungsbewegung in der ehemaligen Reichsstadt Weissenburg*. München, Germany, Univ., Dissertation. o. Pag.

Andrzej Brencz, A. (2003). Das deutsche Erbe im Prozeß der Gestaltung einer neuen dörflichen Kulturlandschaft im mittleren Odergebiet. In Mazur, Z. (Ed.). *Das deutsche Kulturerbe in den polnischen West- und Nordgebieten* (pp. 72–89). Wiesbaden, Germany: Harassowitz.

Crouch, D. (2010). The perpetual performance and emergence of heritage. In Waterton, E. & Watson, S. (Eds.). *Culture, heritage and representation. Perspectives on visibility and the past* (pp. 57–71). Farnham, UK: Ashgate.

Csáky, M. (2000). Ambivalenz des kulturellen Erbes. Zentraleuropa. In Csáky, M. (Ed.). *Ambivalenz des kulturellen Erbes. Vielfachcodierung des historischen Gedächtnisses. Paradigma: Österreich* (pp. 27–49). Innsbruck, Austria: Studienverlag.

Klueting, H. (1991): Rückwärtigkeit des Örtlichen – Individualisierung des Allgemeinen. Heimatgeschichtsschreibung (Historische Heimatkunde) als unprofessionelle Lokalgeschichtsschreibung neben der professionellen Geschichtswissenschaft. In Klueting, E. (Ed.). *Antimodernismus und Reform. Zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung* (pp. 50–89). Darmstadt, Germany: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Knell, S. J. (2004). Altered values. Searching for a new collecting. In Knell, S. J. (Ed.), *Museums and the future of collecting*. 2nd edition (pp. 1–46). Farnham, UK: Ashgate.

Lösch, K. (2005). Begriff und Phänomen der Transdifferenz. Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte. In Allolio-Näcke, L. & Kalscheuer, B. & Manzeschke, A. (Eds.). *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz* (pp. 26–47). Frankfurt am Main, Germany: Campus.

Lowenthal, D. (1998). *The heritage crusade and the spoils of history*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Poussou, J.-P. (1994). De l'intérêt de l'étude historique des mouvements migratoires européens du milieu du Moyen Age ... à la fin du XIX^e siècle. In: Cavaicocchi, S. (Ed.). *Le migrazioni in Europa secc. XIII–XVIII* (pp. 21–43). Firenze, Italy: Le Monnier.

Watremez, A. (2008). Vivre le patrimoine urbain au quotidien. Pour une approche de la patrimonialité. *Culture et musées* Nr. 11, pp. 11–36.

Welz, G. (1998). Moving Targets. Feldforschung unter Mobilitätsdruck. *Zeitschrift für Volkskunde*, pp. 177–194.

Stratégies de décolonisation dans les musées d'art : le collectionnement et l'exposition permanente de l'art contemporain autochtone au Musée des beaux-arts du Canada et au Musée des beaux-arts de Montréal depuis 2000

Daphnée Yiannaki

Université du Québec à Montréal - Montréal, Canada

Quelle place les musées d'art accordent-ils aux arts autochtones et de quelle manière engagent-ils un dialogue critique sur le passé ? Dans les musées d'histoire et de société, la collaboration avec les communautés autochtones apparaît comme un moyen privilégié de décolonisation des musées comme l'ont montré, entre autres, les études de Sleeper-Smith (2009), Phillips (2011) et Soulier (2013). Au contraire, les musées d'art semblent peu employer cette méthode. Ces derniers concentrent leurs efforts sur certains dispositifs internes, tout particulièrement le collectionnement, l'exposition permanente et l'autochtonisation du personnel. Ces trois éléments forment le cœur d'un processus d'intégration durable de l'art autochtone et de ses récits dans ces musées. Il s'agira de mettre en relief les éléments de ce processus participant à la décolonisation de ces institutions.

Si l'art contemporain autochtone bénéficie davantage de visibilité grâce à des expositions de groupes dans les années 1990¹, puis monographiques dans la décennie suivante², les années 2010 marquent une entrée plus solide dans les accrochages de collections³. C'est le cas au Musée des beaux-arts de Montréal en 2011 et 2019, à l'*Art Gallery of Nova Scotia* en 2013, au Musée des beaux-arts du Canada en 2017 et à l'*Art Gallery of Ontario* en 2018. Auparavant collec-

1. Dans son article *9 Group Exhibitions That Defined Contemporary Indigenous Art* (2016) Richard Hill offre un panorama des expositions les plus importantes.

2. Avec des expositions monographiques d'artistes telles qu'Alex Janvier au Musée des beaux-arts du Canada en 2016, Rebecca Belmore à l'*Art Gallery of Ontario* en 2018 ou encore Nadia Myre au Musée des beaux-arts de Montréal en 2018.

3. Un moment où émergent de grands rassemblements tels que la Biennale d'art contemporain autochtone et la quinquennale du Musée des beaux-arts du Canada, lancées respectivement en 2012 et 2013

tionné de manière assez irrégulière⁴, l'art contemporain autochtone apparaît maintenant comme l'un des piliers stratégiques de la diversification des collections. Son exposition sert également les tentatives de réflexions critiques dans les expositions permanentes. Finalement, ces changements sont soutenus par l'embauche de conservateurs autochtones.

Cette communication portera sur le collectionnement et l'exposition de l'art contemporain autochtone dans deux musées canadiens : le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) et le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM). À travers une recherche documentaire incluant l'étude de leurs rapports annuels, justificatifs d'acquisition, magazines et revues scientifiques, il s'agit de mettre en évidence le type de collections développé depuis 2000 dans ces deux lieux. Si les institutions veulent changer en profondeur, il faut les reconfigurer à plusieurs niveaux, notamment celui de la collection, comme le remarque Marie-Laure Allain-Bonilla (2017). L'acquisition et la diversification des collections sont des stratégies essentielles pour faire émerger de nouvelles configurations.

Au MBAC, l'acquisition d'œuvres des artistes autochtones s'inscrit dans la politique d'acquisition, et l'art « indigène » canadien et international bénéficie d'une section particulière (MBAC, 2013)⁵. Sans surprise, l'embauche du kanyen'kehaka Greg Hill au poste de conservateur des arts autochtones en 2007, et conséquemment la création d'un département d'art autochtone en 2008, rend l'acquisition plus constante. Depuis 2010, l'art autochtone contemporain représente presque 50% des acquisitions en art canadien chaque année. Une « internationalisation » s'amorce en 2011 avec des œuvres d'artistes autochtones australiens, américains, japonais et finlandais, entre autres. La collection reflète également la diversité des techniques et des nations, où aucune technique n'est l'apanage d'une seule nation. Cette diversité correspond au mandat de « représenter plus complètement la production artistique du Canada » (MBAC, 2013, 2). Ces acquisitions et la documentation qui les accompagne révèlent aussi l'institutionnalisation de pratiques spécifiques telles que l'identification des artistes par leur nation. Cette pratique devient systématique à partir de 2006 dans les rapports annuels, bien que certaines restent vagues. En 2009, le musée introduit une catégorie « art indigène ». De manière générale, la catégorisation de l'art autochtone sert à reconnaître la spécificité des discours qu'ils portent, au contraire d'un esprit de ghettoïsation (De Lacroix, 2018). Cette identification suit l'artiste dans l'ensemble du musée, sur les justificatifs d'acquisition, dans le logiciel de gestion des collections Mymysy, les rapports annuels et les cartels dans les salles d'exposition. Des cartels qui sont traduits dans la langue de la nation de l'artiste, en plus des cartels en français et en anglais.

Au MBAM, la situation est différente et l'art autochtone contemporain représente souvent moins de 10% des acquisitions en art canadien entre 2000 et 2018.

4. Sauf à quelques exceptions telle que la Kamloop Art Gallery, en Colombie-Britannique.

5. Nous nous référons à la politique d'acquisition de 2013, bien qu'elle ait été mise à jour en 2018 car les passages pertinents ont été ajoutés à cette date et n'ont pas changé avec la mise à jour.

L'idée ici n'est pas de comparer injustement deux institutions qui n'ont pas les mêmes mandats, les mêmes orientations, ni les mêmes budgets d'acquisition. Il est particulièrement intéressant de voir l'impact des différences de mandats, d'orientation et de budgets d'acquisition sur le développement des collections. Ainsi, au MBAM, il faut souligner l'importance des dons, des acquisitions faites en amont ou après les expositions, et de l'importance de l'art inuit. En effet, le goût des collectionneurs marque profondément le développement de cette collection. Entre 2000 et 2018, les acquisitions du MBAM sont composées à 80% d'œuvres d'art inuit, 75% étant des dons. Cela n'est pas unique aux acquisitions d'art autochtone, le don étant le mode d'acquisition majoritaire dans ce musée. Cependant, une diversification, grâce à une majorité acquisition d'œuvres d'artistes des Premières Nations, s'est effectuée au cours des cinq dernières années (2013-2018).

Par ailleurs, notons que cela ne rend pas justice aux efforts du MBAM pour diversifier ses collections et ses approches. L'ouverture d'une nouvelle aile du Tout-Monde en 2019, la création d'un fonds pour la diversité (Fonds Marie-Solange Apollon, 2019) et la présentation d'expositions d'artistes dits de la diversité (Nadia Myre, des artistes afro-canadiens, etc.) montrent que le Musée s'attache à renouveler les récits artistiques. Le statut de l'art autochtone a également changé. En 2005, Rachel Dickenson remarquait que les débuts de la collection d'objets autochtones dans la première moitié du XX^e siècle du MBAM reflétaient un intérêt encyclopédique comprenant l'art autochtone en tant qu'artisanat (2005, 52-53), ce qui n'est plus le cas aujourd'hui. À travers ces collections, les œuvres qui correspondent aux critères « beaux-arts » en opposition à des œuvres d'artisanat sont plus nombreuses. Cette remarque est aussi valable pour le MBAC. On recense assez peu d'œuvres textiles ou de vannerie, des pratiques ancestrales répandues dans de nombreuses nations autochtones. Si nous faisons ces remarques, ce n'est pas pour légitimer cette dichotomie, mais parce qu'elle aide à comprendre la définition de l'art autochtone que façonnent les musées.

Ces collections enrichies permettent de proposer de nouveaux récits au sein des expositions permanentes. Inauguré en juillet 2017, le nouvel accrochage de la collection d'art canadien et autochtone⁶ du MBAC fait le choix de proposer un récit unifié en soulignant plutôt une forme de réconciliation des histoires. Ainsi, les objets historiques autochtones arrivent en premier dans ces salles, accompagnés par des œuvres d'art contemporain autochtone, dans le but de respecter une temporalité autochtone et d'affirmer une continuité entre le présent et le passé. Ce choix est rendu explicite dans le panneau d'introduction de la salle. Les œuvres contemporaines referont leur apparition dans les dernières salles du parcours avec celles des artistes canadiens et euro-descendants. Toutefois, ces œuvres sont aussi exposées dans les salles d'art contemporain, également avec les artistes canadiens, sauf pour l'art inuit qui a sa propre salle.

6. Ces salles couvrent la période allant du contact jusqu'à 1967.

Au MBAM, où l'enjeu de l'autochtonisation n'est pas clairement inscrit dans une politique d'acquisition, la progression est plus aléatoire. D'abord intégrées lors du renouvellement de l'accrochage permanent en 2011, les œuvres d'artistes contemporains des Premières nations apparaissent au sein des salles d'art canadien et québécois ancien et contemporain, notamment avec des œuvres de Nadia Myre, de Brian Jungen et Kent Monkman. Comme l'a montré Rébecca Lemay-Perreault (2015), la présence des artistes contemporains dans les collections d'art ancien sert, entre autres, à réviser la collection. Ces œuvres, portant principalement sur l'identité, l'autochtonie et l'hybridation provoquée par la colonisation, introduisent une charge critique face à l'absence presque totale d'œuvres d'artistes autochtones datant de cette époque⁷. Une charge critique qu'on retrouve également dans la salle qui leur est consacrée au sein de l'aile du Tout-Monde. Dans celle-ci, le discours porté par les œuvres de David Garneau et Adrian Stimson sur les ravages liés à la relation coloniale semble à contre-courant de la pensée « bienveillante » sur la différence d'Edouard Glissant sur laquelle s'appuie le récit présenté dans cette aile. Dans les textes explicatifs, le contexte historique prime sur une quelconque histoire de l'art. L'histoire coloniale est présentée à travers les œuvres d'art et sur les panneaux, mais l'énonciation de la participation des musées à celle-ci reste assez discrète, voire inexistante. Appelée *truth telling*⁸, cette stratégie de décolonisation préconisée par Lonetree (2012) est déjà adoptée par certains musées (Museum of the Man à San Diego, Abbe Museum).

Sans entretenir le mythe d'une société homogène et malgré des efforts dans l'acquisition et l'exposition, la décolonisation des pratiques, particulièrement des récits, reste à compléter.

Références

Allain-Bonilla, M-L. (2017). Some Theoretical and Empirical Aspects on the Decolonization of Western Collections, *On Curating*, 35.

De Lacroix, P. (2018). Art contemporain autochtone. Une question d'auto-identification. *Capture*, 3(1), 1-7.

Dickenson, R. (2005). *The stories told: Indigenous art collections, museums, and national identities*. Mémoire de maîtrise. Montréal : McGill University.

Lemay-Perreault, R. (2015). Les œuvres d'art contemporain dans les musées de société : que nous disent-elles ?, *Muséologies*, 7(2), 111-136.

Lonetree, A. (2012). *Decolonizing museums : Representing Native America in National and Tribal Museums*. Chapel Hill : University of North Carolina Press.

7. Bien qu'on note la présence d'un portrait de l'artiste huron-wendat Zacharie Vincent.

8. Énonciation de la vérité.

Musée national des beaux-arts du Canada. (2013, septembre). *Politique d'acquisition*. Ottawa : Musée national des beaux-arts du Canada.

Phillips, R. (2011). *Museums pieces toward the indigenization of Canadian museums*. Montréal : McGill-Queen's University Press.

Sleeper-Smith, S. (2009). *Contesting Knowledge : Museums and Indigenous Perspectives*. Lincoln : University of Nebraska Press.

Hill, W., R. (2016). 9 Group Exhibitions That Defined Contemporary Indigenous Art, *Canadian Art*.

The Laboratory-Exhibition: A Metalinguistic Curatorial Approach to Discuss the Future of Berlin's Ethnological Collections

Victor Zaiden and Ana Avelar

Universidade de Brasília – Brasília, Brazil

From October 2017 to November 2019 Berlin's Bode Museum received a temporary show called "Beyond Compare: Art From Africa in the Bode Museum". Highlights of the city's Ethnological Museum were paired with works from the collection of European sculptures of the Bode Museum in an attempt to create dialogues regarding different origins, provenances and histories. The show was part of a series of events preceding the opening of the Humboldt Forum, a major cultural center dedicated to house and exhibit part of the collections of Berlin's Ethnological Museum and Museum of Asian Art, which was supposed to open on September 2020 after a one-year delay.

The Forum is considered Germany's most relevant cultural project at the beginning of the 21st century (Parzinger, 2011), and has as its mission to be a place for exchanges among cultures through art, science and research. It is the result of decades of intensive work aiming to guarantee Berlin's position as a cosmopolitan center in Europe after Germany's reunification in 1990. However, it is still not clear how the non-European collections will be displayed, in contrast to the shows that took place until 2017, when the ethnological museum was closed as it moved to the Forum. Hence the exhibition in the Bode Museum serves as a laboratory for the handling of cultural heritage with a colonial background, and the show is an effort to keep African masterpieces in public view.

We analyze strategies adopted by the curators as they tried to put at the same level of fruition objects with such different histories. Julien Chapuis, the Bode Museum's director of the Collection of Sculptures and Byzantine Art, with Paola Ivanov and Jonathan Fine, curators for Africa at the Ethnological Museum, take as the main issue the way Berliner collections were organized and why some objects were sent to a museum of ethnology while others were integrated into an art museum (Chapuis, Fine & Ivanov, 2017, p. 6). They organized the show in two major sections, where African and European objects co-existed and thematic intersections were created to organize groups of artworks. Besides occupying the room for temporary exhibitions of the Bode Museum, the curators established 22 groups of objects in which a European piece was put in front of an African

one, a strategy they called *juxtapositions*. These groups were distributed among the rooms of the museum where the permanent exhibition is shown.

Based on two core instances, the curators developed a methodological basis that made it possible to exhibit and compare the objects in an aimed common frame. This was done by questioning the museological *savoir-faire* that historically characterized both museums. Their reflections point out the production of differences among Western and non-Western cultures and how these hierarchical differences influence the way comparisons between European and non-European material culture are made. In addition to the historical and political background within the collections, they set the terms on the way information about each object was displayed on the labels. Finally, they introduced among objects of previous centuries two self-portraits of an African female contemporary artist. In the following sections we examine the choices adopted by the curators and reach preliminary conclusions on how this 25-month show contributed to museal practices and lessons for the Humboldt Forum.

Comparisons as power enunciations

The curators invited visitors to reflect on the way comparisons are projected among objects in a museum. A wall text in the show presented this idea, which is also detailed in the exhibition's catalogue, where they create the arrangement to sustain their view of how comparisons should be taken within the show. In the catalogue's essay, the ideas of two consulted authors deserve greater attention in order to understand the background of comparisons in an atmosphere of unequal power. Fabian (2013) discusses the "denial of coevalness", a situation in which the *self* denies to the *other* the possibility of belonging to the same historical era. Therefore, by denying coevalness to the *other*, the *self* provokes an artificial positioning backwards on time and history, based on its own cultural and social standards. Chapuis, Fine and Ivanov, (2017, p. 11) stress that to define what is different or alike is more a matter of epistemology and power than perspective. Examining the act of comparing itself, the curators refer to a writing of Radhakrishnan (2009) in which he establishes conditions upon which epistemological comparisons can be done despite the colonial act of surpassing the *other's* system of knowledge and expecting to impose that of the *self*. In his vision, "emerging realities in different parts of the world are both historically disparate and coeval with one another" (Radhakrishnan, 2009, pp. 455-456).

By transferring the contributions of both authors to the Berliner set of public museums, the Ethnological Museum can be seen as a place dedicated to exhibiting and preserving artefacts of cultures whose fate was either to disappear by extinction or to be no longer produced by colonized groups. The Bode Museum was the institution devoted to preserving highlights of European art from late-Antiquity until the 18th century, with an especial bias to the Italian Renaissance, as the museum's founder, Wilhelm von Bode, was Jacob Burckhardt's pupil. In "Beyond Compare", the curators aim to establish new conditions for Western and non-Western material culture to share not only the same space but also

epistemological legitimacy. Nevertheless, facts concerning the way African objects turned out to be part of the Ethnological Museum make it a hard task to conceive.

The label issue

The condition of African artworks gains visibility when we examine how the curators handled the display of available information on the labels. They developed a common model of display for European and African works since the provenance of many European objects is not as noticeable as it appears to be. In the catalogue, the curatorial team describes the decisions behind the developed model of labels. Chapuis, Fine and Ivanov (2017, pp. 17-18) warn the visitors and readers that the displayed information should be taken as a kick-off for further research on each piece and not as a conclusive investigative process. Museological systems of classification are essentially constructions, therefore, provisional and open for new evaluations, say the curators.

A key aspect of this approach consists of not showing what they do not know when it comes to the authorship of each piece. Based on this incompleteness, they have decided to leave a “metaphorical empty space” on the label instead of writing ‘unknown artist’. They stand for the view the works were done by individuals and not cultures (Chapuis, Fine & Ivanov, 2017, p. 17), while Baxandall (1991) would have recommended incorporating a concept attached to the culture that originated a piece for addressing cultural difference. A look at the works enabled us to expand the discussion initialized by the curators to the power relations behind the formation of museums.

From a total of 78 African artworks, 62 are dated in the 19th and beginning of the 20th century, a time when almost the entire Africa was split into colonial constituencies ruled by European powers. On the other hand, the alleged dating of European artworks varies in range from the 4th century A.D. to 1704. Only one African piece is from a pre-colonial time, even though the time gap extends from the 12th to the 15th centuries. Clearly, the colonial period is a main reference to establish a timeline for the African objects. This also indicates a central difference between African and European objects: the colonial violence inherent to the acquisition of many African pieces. Additional evidence of this condition is found in that many of the objects were obtained from former colonial chiefs, like Robert Visser, or as spoils of war sold by merchants, like the Benin Bronzes acquired in England at the beginning of the 20th century.

Consequently, information concerning the origins and meaning of African works shows more accurately the net of power that brought them to the museum and the kind of objects that were attractive to the eyes of European collectors, rather than serving as a trustworthy source of referencing. Furthermore, individualizing authorship can obliterate multiple relations of production, especially those attached to a collective act of creation and transmission of knowledge.

The artist as index

One last remark concerning the curatorial approach on exposing Berlin's museological architecture is related to the presence of the two self-portraits of the South-African contemporary artist Nomusa Makhubu, in which she manipulates the visuality of ethnological photography by projecting it on her body of a black woman. Her presence in a show not focused on contemporary production serves as a feature to indicate that the colonial past was somehow taken into consideration. It is, therefore, an index of how this theme has occupied the curators. This strategy, already implemented in similar shows outside Germany, is an attempt to mediate the background African objects in museums of the Global North and contemporize this problem to the present day.

Final considerations

'Beyond Compare' took place in a time when the *status* of non-Western collections is being questioned among specialists and organizations from both the North and the Global South. It gained a special impulse after France's President Emmanuel Macron announced in a speech at Ouagadougou University on November 2017 his intension to restitute African cultural heritage; and Bénédicté Savoy and Felwine Sarr (2018), the scholars who provided him with a broad analysis of the case, recommended full restitution based on the inversion of the burden of proof.

In exposing and questioning the methodological basis of both museums, the Bode and Ethnological museum curators found a manner of positioning objects together, aiming to break with historical preconceptions of white supremacy in relation to other cultures. Yet, the unresolved issues regarding the provenance of African objects and ways to process this past in a show expose the problematic lack of research and data related to this topic, which is a key point within the origin of these collections. This delicate question was particularly visible when examining the strategy behind the objects' labels, which was insufficient to cover both traces of colonial violence contained in the objects from Africa and cultural entanglement related to the use and meaning of masks and statues. The option of the "metaphorical empty space" for unknown authorships indicates a curatorial view that values the person of the maker instead of cultural relations around the object, which in some cases then excludes social interaction and traditions that go beyond the creativity of an individual. In the end, the curators indicated many topics to be handled in future shows, a task the Humboldt Forum must take on when it opens.

References

Baxandall, M. (1991). Exhibiting intention: Some preconditions of the visual display of culturally purposeful objects. In Karp, I & Lavine S. D (Eds), *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display* (pp. 33-41). Washington and London: Smithsonian.

Chapuis, J., Fine J., & Ivanov P. (Eds.). (2017). *Unvergleichlich: Kunst aus Afrika im Bode-Museum*. Berlin, Germany: Braus.

Fabian, J. (2013). *O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Petrópolis, Brazil: Vozes.

Parzinger, H. (2011) *Das Humboldt Forum: Aufgabe und Bedeutung des wichtigsten Kulturprojekts in Deutschland zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Berlin, Germany: Stiftung Berliner Schloss – Humboldtforum.

Radhakrishnan, R. (2009). Why Compare? *New Literary History*, 40(3), 453-471.

Sarr, F. & Savoy, B. (2018). *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*. Retrieved from: <https://restitutionreport2018.com/>.

