

EL DESAFÍO DE EXPONER

Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.)



eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

ARGITALPEN
ZERBITZUA
SERVICIO EDITORIAL

EL DESAFÍO DE EXPONER

EL DESAFÍO DE EXPONER
PROCESOS Y RETOS MUSEOGRÁFICOS

Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.)

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

ARGITALPEN
ZERBITZUA
SERVICIO EDITORIAL

Bilbao, 2015

CIP. Biblioteca Universitaria

El **desafío** de exponer : procesos y retos museográficos / Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.). – Bilbao : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial, D.L. 2015. – 171 p.: il. ; 24 cm.

Textos en español, inglés y francés.

D.L.: BI-1.084-2015 — ISBN: 978-84-9082-190-9

1. Museología. 2. Museos-Gestión. I. Arrieta Urtizberea, Iñaki, ed.

069

Fotografías de la portada: Mateo Gamón
Museu Valencià d'Etnologia
Diputació de València

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

ISBN: 978-84-9082-190-9

Depósito legal/Lege gordailua: BI-1.084-2015

Agradecimientos

Esta publicación ha sido posible gracias, en primer lugar, a la colaboración del Museo Romano Oiasso, de San Telmo Museoa, de la Universitat de Barcelona, de la Université Lumière Lyon 2, de la Université Toulouse III, de ICOM-España, del Ecomuseu de les Valls d'Àneu, de los Musées de la Civilisation de Quebec y del Laboratoire d'histoire et de patrimoine de Montreal. Y, en segundo lugar, a los apoyos económicos de las siguientes instituciones: el Vicerrectorado del Campus de Gipuzkoa de la UPV/EHU; la Obra Social de la Kutxa; la Fundación Canadá; el Departamento de Educación, Política Lingüística y Cultura del Gobierno Vasco del Gobierno Vasco; y el Departamento de Cultura, Turismo, Juventud y Deportes de la Diputación Foral de Gipuzkoa.

Índice

<i>El complicado arte de exponer</i> , Iñaki Arrieta Urtizberea	11
<i>«Esta exposición no es para este museo». Las salas permanentes del Museu Valencià d’Etnologia</i> . Joan Seguí	23
<i>Debunking, Decentralizing and Dissonance: Cultural Jamming @ Museum of Vancouver</i> . Viviane Gosselin	47
<i>L’exposition des objets de cultures autochtones aujourd’hui, gain ou perte de sens? Le cas de l’exposition « C’est notre histoire... » au Musée de la civilisation de Québec</i> . Daniel Arsenault et Nadine Desbiens	71
<i>El Born de Barcelona: exposiciones conmemorativas, límites, problemas y desafíos</i> . Francesc Xavier Hernández Cardona.	103
<i>Silencios y omisiones: narrando y exhibiendo la historia nacional</i> . Magdalena Mieri.	129
<i>Exhibiting the Commons. The Case of Tensta konsthall</i> . Haizea Barcenilla García	145
<i>Interactividad y patrimonio. Retos, tendencias y líneas de futuro</i> . Núria Serrat Antolí	167

El complicado arte de exponer¹

Iñaki Arrieta Urtizberea

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

1. DE LA CONSERVACIÓN A LA EXPOSICIÓN

Una de las principales innovaciones o reinventiones que se viene dando en los museos tiene que ver con la importancia que han adquirido las exposiciones en dichas infraestructuras culturales (Anderson, 2004: 6). Hasta mediados del pasado siglo xx, la relevancia política, social y científica del museo radicaba preferentemente en las colecciones que albergaba; en la *calidad* de las mismas (Bennet, 1995; Turgeon y Dubuc, 2002). Sin embargo, en las últimas décadas las funciones museísticas de difundir y exponer han ganado relevancia frente a la de conservar. Esto se ha dado por dos motivos. El primero, al que podríamos calificar como «comunicacional», está relacionado con la progresiva generalización de los principios de la democracia cultural y de la democratización de la cultura. Según esos principios, el museo debe abrirse a la sociedad y una de las maneras de conseguirlo es a través de la exposición.

El segundo motivo podríamos denominarlo «económico». Éste ha posibilitado ampliar las fuentes de financiación de los museos ante la ampliación de sus funciones y actividades y la disminución, en no pocos casos, del apoyo económico de la Administración pública, especialmente en los últimos años. Entre esas nuevas fuentes de financiación está la captación del mayor número posible de visitantes al museo, para lo cual la exposición juega un papel importante (Bouquet, 2012: 106; Chaumier, 2011: 87; Mairesse, 2007: 203; 2011: 517). Así, las propuestas expositivas, su calidad o su capacidad para atraer al público van a otorgar al museo su importancia, su carácter emblemático o su visibilidad social (Prior, 2006: 515). La máxima expresión de esa tendencia se encuentra en la aparición y generalización de las exposiciones denominadas, bajo el neologismo anglófono, *blockbuster* (Mairesse, 2007: 203; Poulot, 2005: 16; Yúdice, 2001: 639).

¹ Este trabajo se ha llevado a cabo en el marco del grupo consolidado IT-403-10 del Sistema Universitario Vasco, financiado por el Departamento de Educación, Política Lingüística y Cultura del Gobierno Vasco. Deseo agradecer a Agustín Arrieta Urtizberea (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea) y a Mathieu Viau Courville (Musées de la Civilisation) las sugerencias realizadas al borrador de este trabajo.

Esta búsqueda del público, del gran público o del público de masas, ha motivado que el museo se haya adentrado en el ámbito del ocio y el entretenimiento (Díaz Balardi, 2008: 158; Rabinovitch, 2010: 59) y, consecuentemente, tenga que realizar una oferta expositiva atractiva para *competir* con los parques temáticos o, incluso, con los centros comerciales. De este modo, también, los museos han prestado mayor atención al qué se expone y al cómo se hace, mejorando sus presentaciones. No obstante, al tratar de alcanzar el favor del público, los museos pueden correr el riesgo de caer en una cierta demagogia (Chaumier, 2011: 71-72). Aunque no consideremos que la elaboración de un discurso expositivo riguroso sea incompatible con el espectáculo y el ocio, más bien, al contrario, es innegable que esto puede llevar a una cierta banalización de la función museística: «Sans vouloir être trop pessimiste, mais si nous n’y prenons garde, nous verrons venir le jour où l’on abandonnera les expositions d’intérêt purement scientifique, ou même celles qui mettent des connaissances fondamentales à la portée d’un large public, au bénéfice d’expositions qui flatteront la facilité et l’ignorance. Et d’être parfois conduits à choisir les thèmes des expositions, non plus en fonction de leur intérêt intrinsèque, mais en fonction du volume de produits dérivés qui pourra être créé et vendu» (Desvallées, citado en Chaumier, 2011: 88).

Esta preponderancia creciente de la función comunicativa respecto a las otras tareas museológicas se puede constatar también en el creciente número de exposiciones temporales que se vienen organizando. Este tipo de exposición se está convirtiendo en el motor del museo ya que ayuda a la llegada de nuevos visitantes o a la reiteración de los habituales (Roigé, 2007: 27-28). Tal y como afirma Tusell, «un museo sin exposiciones temporales se puede convertir en un museo en caída libre ante las expectativas del público» (2001: 11). Hay, por tanto, una tendencia museológica clara en esta línea (Alcalde, Boya y Roigé, 2010: 7). Sin embargo, está también la otra cara de la moneda, ya que si el museo se vuelca en las exposiciones temporales, en detrimento de la conservación y, también, de la investigación, éste puede dejar de ser lo que es (Sturtevant, 1969: 645). Corre el riesgo de convertirse en un *simple contenedor* para acoger este tipo de presentaciones con el solo objetivo de atraer y entretener a muchos visitantes (Calvo Serraller, 2001: 35; Chaumier, 2011: 86; Mairesse, 2010: 76; Skramstad, 2004: 123).

Otro aspecto en el que se puede ver la importancia que está adquiriendo la exposición dentro del museo, es la tendencia creciente de hacer visitable los espacios de conservación (Bouquet, 2012: 141). Por último, la significación creciente de la exposición se refleja también en las plantillas del personal de los museos y en su organización. Las figuras de comisario, encargado de proyecto de exposición, diseñador o responsable del marketing van adquiriendo una mayor relevancia respecto a la del conservador. Un ejemplo de todos estos cambios organizativos se puede seguir en el número cuatro de la revista *Thema*, dedicado a los «museos sin conservadores»².

² Revista *THEMA. La revue des Musées de la civilisation*, «Musées sans conservateurs/ Museums without Curators», <http://thema.mcq.org/index.php/Thema/announcement/view/27> [consulta: agosto de 2015]

2. LA ACCIÓN DE EXPONER COMO CAMPO DE FUERZAS

Según el *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, el término «exposición» significa la acción de exponer, lo que se expone, así como el espacio en el cual se exhibe (Desvallés y Mairesse, 2011: 133). Esta breve y sencilla sentencia, esconde un proceso muy complejo que se puede seguir en todos y en cada uno de los trabajos que constituyen esta publicación. Es complejo porque la exposición, o la acción o el proceso de exponer no consisten *simplemente* en presentar unos objetos. Sin embargo, en no pocos museos, como en los de arte e historia, la exposición parecería reducirse a una *sencilla* acción de presentación, centrada en la *singularidad*, preferentemente estética, de las obras o los objetos expuestos (Kirshenblatt-Gimblett, 1991: 393). Pero ya hemos señalado que la exposición consiste en un proceso complejo, de comunicación, que trata de transmitir ideas, conceptos, fenómenos, hechos, acontecimientos, valores o emociones a través de un discurso, sustentado en unos objetos, distribuidos en un espacio y utilizados como signos de algo que en sí mismo está, más o menos, ausente, a saber, esos acontecimientos, ideas, conceptos, emociones... Por tanto, aunque el grado de complejidad de lo que se quiere transmitir varíe, la exposición trata de revivirlo a partir de unos determinados elementos que, en sí mismos, son parte de esa complejidad o están relacionados con ella (Díaz Balerdi, 2008: 102). En ese sentido, el proceso de exponer es una acción creativa, en cuanto se quiere transmitir lo que está ausente a partir de determinados elementos, parciales, de esa complejidad. También es creativo dicho proceso, o puede serlo, en cuanto que puede generar nuevos conocimientos y experiencias en los receptores del discurso expuesto: en los visitantes. Así, el proceso de exponer deviene en un arte (Desvallés, Schärer, Drouguet, 2011: 148) o, incluso, para algunos, en una acción mágica (Basu y Macdonald, 2007: 2).

La necesidad de elaborar un discurso, para dar cuenta de esa complejidad, ponen claramente sobre la mesa el carácter *construido* del mismo en cualquier tipo de exposición, incluso en aquéllas que se realizan en instalaciones *in situ* o en espacios en los que *simplemente* se presentan unos objetos o unas obras (Kirshenblatt-Gimblett, 1991: 389). Esta construcción se realiza en función de la estrategia interpretativa de sus elaboradores, diseñadores o *concepteurs* (Desvallés, Schärer y Drouguet, 2011: 148) y nos conduce a preguntarnos acerca del conjunto de emisores que toman parte en dicho proceso de comunicación. No obstante, antes de tratar de responder a esta pregunta, nos gustaría subrayar que, dado que complejiza más el proceso de exponer, nos encontramos ante una acción subjetiva en la que la objetividad no existe. Al menos, no en términos absolutos como muchas veces es proclamada por algunos *concepteurs* a la hora de validar su propuesta discursiva, frente a otros posibles mensajes (Desvallés, 1994: 61; Macdonald, 2006: 3; Schärer, 2006: 41). Es, la objetividad, más bien, una cualidad gradual o un proceso paulatino (Arrieta Urtizberea, 2013: 67-68). Como afirma Edgar Morin, no se trata de impugnar el conocimiento *objetivo*, «sus beneficios han sido y siguen siendo inestimables, puesto que la primacía absoluta otorgada a la concordancia de las observaciones y de las experiencias sigue siendo el medio decisivo para eliminar lo arbitrario y el juicio de autoridad. Se trata de conservar absolutamente esta objetividad, pero integrándola en un conocimiento más amplio y reflexivo» (1993: 34-35).

El carácter construido y subjetivo de la acción de exponer, nos conduce, como decíamos anteriormente, a preguntarnos acerca de quiénes toman parte en este pro-

ceso de comunicación. Y una primera aproximación nos muestra la variada y diversa amalgama de agentes o actores que intervienen en dicho proceso. Del lado de la emisión, tenemos políticos, patrocinadores, conservadores, científicos, especialistas, comisarios, encargados de proyectos, diseñadores y técnicos, cada uno de ellos con sus repertorios interpretativos, conocimientos, habilidades, valores e intereses. Así, la acción de exponer objetos esconde un complicado juego de negociaciones entre todos esos agentes. El proceso de exponer constituye, por tanto, un *field of forces* (Bouquet, 2012: 105³) acerca de quiénes, qué, cómo, dónde, cuándo, y por qué con respecto a lo que se quiere comunicar (Maroević, 2006: 19-20). Obviamente, este juego no se da entre iguales. Dentro del campo de fuerzas que se constituye en la acción de exponer hay una distribución desigual del poder a la hora de sugerir o imponer los contenidos del discurso y del tipo de narrativa. Esta *confrontación* atañe tanto a cuestiones generales del discurso, que tienen que ver con aspectos ideológicos o científicos del mensaje a transmitir, como con temas más concretos relacionados con la instauración del recorrido o con el tipo de paneles explicativos a instalar, por ejemplo. Estas segundas cuestiones, consideradas por algunos como pequeñas o de relevancia menor con respecto a las primeras, condicionan, y mucho, el discurso que se quiere transmitir.

3. ALGUNAS CUESTIONES QUE COMPLEJIZAN EL PROCESO DE EXPONER

Todo lo dicho hasta ahora nos lleva a recuperar una afirmación realizada hace ya cuatro décadas por René d'Harnoncourt, el entonces director del Museum of Modern Art de Nueva York: no hay ninguna exposición neutral (Weil, 2004: 76).

Como decíamos, las exposiciones están mediatizadas por los repertorios interpretativos, los conocimientos, las habilidades, los valores y los intereses de los agentes involucrados, entre los que están los políticos y patrocinadores. Aunque muchas veces sus decisiones, sus sugerencias o su autoridad no afloran públicamente, al quedar ensombrecidas u ocultas bajo la propuesta expositiva, en muchas ocasiones denominada «técnica», su influencia o determinación ahí está: la acción de exponer no está «al margen de determinados intereses, sean estos ideológicos, políticos o económicos» (Díaz Balerdi, 2008: 141). Esos agentes, tal y como los describe Clifford, «ejercen una verdadera «supervisión» (palabra más cortés que «censura») en cuanto a la clase de exhibiciones que puede montar un museo. No es difícil imaginar cómo escasearían donaciones, subsidios y legados, si un museo mayor adoptara una postura crítica coherente con respecto» (1999: 258) a los principios ideológicos o intereses económicos de aquellos que los sostienen o patrocinan.

Como hemos apuntado previamente, en la acción de exponer, además de políticos y patrocinadores, toman parte científicos y especialistas. Su *autoridad* se da en diferentes aspectos de dicha acción. Aquí, no obstante, nos centraremos en uno de

³ Mary Bouquet sigue el concepto de «champ de production culturelle» de Bourdieu.

ellos porque se nos ha planteado reiteradamente en nuestras investigaciones. Este tiene que ver con el papel que dichos agentes, especialmente los relacionados con el mundo académico o universitario, juegan a la hora de dar forma al discurso expositivo y que, obviamente, condiciona el mensaje que se quiere transmitir. Muchos de ellos pasan por alto las diferencias entre el discurso académico y el expositivo, y tratan de imponer «una ingente cantidad de información y con un lenguaje para expertos» (Momoitio Astorkia, 2012: 51) que, en general, no es apropiado en la comunicación museográfica. El relato de la historiadora canadiense Joanne Burgess es muy revelador al respecto: «Pour travailler au musée, et surtout pour travailler avec des muséologues, l'historien doit donc comprendre les exigences d'un nouveau médium et s'y adapter. Il doit reconnaître l'importance de communiquer autant, sinon davantage, par les objets, les sons et l'image que par les textes. Il doit aussi apprendre à employer ce nouveau langage. (...) Le médium qu'est l'exposition exige aussi d'apprendre à présenter et à raconter l'histoire autrement» (2003: 41-42). Así, en el juego de exponer se tiene que evitar el sometimiento de la estructura del discurso expositivo a la narración académica, que generalmente se hace bajo la forma de un texto en un espacio de dos dimensiones para ser leído, mientras que la exposición se da en uno tridimensional, apoyándose en diferentes soportes, en el que los visitantes se desplazan utilizando todos los sentidos. Por tanto, hay que desarrollar un mensaje más inteligible «a los ojos de unos visitantes que, en su gran mayoría, no son expertos en las materias expuestas y que se encuentran con una dificultad añadida cuando lo que se les intenta comunicar no cala en su sensibilidad, no afecta directamente a sus intereses vitales, educativos, etc.» (Díaz Balerdi, 2012: 14). Un público, en general, al que no le interesa leer largas declaraciones o tener que descifrar gráficos estadísticos (Rabinovitch, 2010: 50).

Además de las cuestiones relativas a la dificultad e interés del público apuntadas por Iñaki Díaz Balerdi (2012), hay otras dos razones por las que la traslación del discurso académico al expositivo no es acertada o, al menos, exige alguna consideración. Por un lado, como se ha indicado en el primer apartado, está el momento en el que el público, en una gran mayoría, acude a ver una exposición. La visita se realiza en periodos de ocio y de entretenimiento, difícilmente compatibles con una propuesta basada en una narración densa y profusa. Y, por otro lado, está el poco interés que los visitantes, en general, muestran por las largas y extensas declaraciones. Un desinterés creciente si tenemos en cuenta lo que está pasando en otros ámbitos comunicativos, donde los productores de contenidos «están acortando sus contenidos para adaptarse a la capacidad de atención más corta que caracteriza a los consumidores en línea, así como para mejorar su clasificación en los motores de búsqueda. (...) La influencia de la Red no termina al borde de una pantalla de ordenador. Las empresas mediáticas están cambiando sus productos tradicionales, incluso los físicos, para asemejarlos más a lo que las personas experimentan cuando están online» (Carr, 2011: 119). Obviamente, con esto no queremos decir que a la hora de elaborar el discurso expositivo haya que caer en la banalización del mismo o en un simplismo ramplón.

No obstante, sean cuales sean los objetivos de los emisores del proceso de comunicación expositivo y la contundencia del discurso que se quiera transmitir, hay que tener presente que dicho discurso es interpretado por los receptores, a saber, por los visitantes (Desvallées, 1994: 76). «El visitante en última instancia percibe las cosas a través

de sus propios ojos, no a través de los del intérprete; siempre traducirá estas palabras lo mejor que pueda a algo que se relacione con su propio conocimiento y experiencia íntimos» (Tilden, 2006: 44). Por tal motivo, en las últimas décadas se han ido elaborando planteamientos expositivos más interactivos y dinámicos, haciéndose aún más compleja la acción de exponer.

Esa interacción, con relación al visitante, se plantea en dos niveles. En el primero, el *concepteur* renuncia a establecer un tema de manera incontestable en la exposición. El objetivo es que el visitante construya o desarrolle su propio punto de vista, siguiendo, por ejemplo, la metodología de la *muséologie de la rupture*, planteada por Jacques Hainard (Hainard, 1985; Roigé, 2007: 30). Obviamente, como afirma Freeman Tilden, el visitante siempre interpretará el mensaje en función de sus criterios. Incluso puede rechazar de plano la propuesta expuesta, marchándose de la exposición. Sin embargo, si el emisor asume el papel activo del visitante en el proceso comunicativo, huirá de proponer algo axiomático, *objetivo*, redefiniendo, de este modo, la acción de exponer.

El segundo nivel implica un mayor grado de participación del visitante. Supone, más bien, una participación plena del visitante en la acción de exponer, implicándose en la propia elaboración y presentación del discurso. Se trata de que el visitante sea también *concepteur* e intervenga en el *field of forces* de la exposición, tomando parte en la toma de decisiones y no limitando, claro está, «dichas posibilidades al buzón de sugerencias o a la inscripción en un programa didáctico» (Díaz Balerdi, 2012: 13). No obstante, está claro que el rango de participación es muy amplio, yendo desde la consulta una vez elaborado el discurso hasta su implicación plena desde el comienzo del proyecto expositivo.

Sin embargo, una participación del público en este segundo nivel plantea importantes retos, no fáciles de resolver, si es que lo son. Hasta ahora hemos hablado del visitante, pero está claro que no hay *visitante*, sino visitantes. Entonces, a continuación, hay que preguntarse acerca de quiénes son los visitantes o quiénes constituyen el público de una exposición. Y la respuesta no es fácil porque, en general, se sabe más bien poco de la composición del público que visita los museos, tanto con respecto a los visitantes locales (Mesa-Bains, 2004: 104) como con respecto a los turistas (Prats y Santana, 2011: 12-13), aunque es un tema que se viene trabajando desde comienzos del pasado siglo y que ya hemos abordado en otro trabajo (Arrieta Urtizbera, 2014). Este desconocimiento se acentúa más si de las características demográficas o socioeconómicas de los visitantes, pasamos a las culturales a partir de las cuales las «comunidades interpretativas» que constituyen el público interpretan la propuesta expositiva (Basu y Macdonald, 2007: 2; Hooper-Greenhill, 2000: 122).

No obstante, nuevas propuestas se están llevando a cabo con el objetivo de superar el reto de la participación. Entre otras, por ejemplo, están los planteamientos denominados «voces o relatos múltiples» (Douglas, 2010: 127; Rabinovitch, 2010: 45, 53), «perspectivas múltiples» (Schiele, 2010: 15) o «zonas de contacto» (Clifford, 1999: 239-240). Con todo, hay quien no se muestra muy optimista a pesar de esos planteamientos y del interés de muchos *concepteurs* por alcanzar una comunicación más interactiva y participativa con los receptores: «Incluso podría pensarse que el poder cam-

bia de manos, pero curiosamente, nunca recae en aquel sujeto para quien se reclaman transformaciones estructurales y en nombre del cual se acometen reformas inaplazables: en el público. Es más, el poder no cambia de manos. Tan solo se reparte entre quienes poseen las claves del saber (el director, los técnicos, los expertos, los investigadores) y quienes tienen la capacidad de comunicar ese saber (los especialistas en comunicación, los diseñadores, los relaciones públicas). El público siempre se ve orillado y constreñido a cumplir con el papel de feligrés. No le queda otra opción» (Díaz Baraldi, 2008: 137).

Los planteamientos de *voces o relatos múltiples, perspectivas múltiples* o *zonas de contacto* se están llevando a cabo especialmente cuando el tema a exponer está estrechamente relacionado con una población, una comunidad o un colectivo social contemporáneo. Se trata de que la comunidad *expuesta* participe activamente, en mayor o menor grado, en la elaboración del discurso expositivo. No obstante, en determinadas circunstancias esos planteamientos no son fáciles de llevar a cabo, principalmente cuando los referentes culturales de la comunidad *a exponer* y los de los diseñadores de la exposición son muy dispares: «Time and space in a museum are defined in terms of the confines of the collection, not of the context from which [the collection is] drawn. Visiting hours from ten to five and glass exhibit cases define Euro-American, not native American time and space» (Sklar, citado en Weil, 2004: 76). Algo que no solo atañe al tiempo y al espacio, sino también a otras categorías socioculturales (Ames, 2004: 86).

Para concluir con las variables que afectan a la acción de exponer, habría que destacar todo aquello que tiene que ver con la escenografía, es decir, con los aspectos formales y materiales de la exposición en los que se concreta el discurso (Mairesse, 2011: 327) y, claro está, con los especialistas que lo llevan a cabo. Porque el escenario expositivo con todos sus objetos e instalaciones no constituye un espacio físico sin más, en el que se va a desplegar y mostrar el discurso tal y como se ha elaborado sobre el papel en los despachos de los *concepteurs*. El escenario, su disposición, condiciona también la recepción del mensaje (Moser, 2010: 24). Sin querer ser exhaustivos, la acción de exponer viene condicionada por la iluminación, los soportes, las vitrinas, los atriles, los paneles y otros elementos de sujeción, los recursos audiovisuales e interactivos, el color de las paredes, las dimensiones y el decorado de las salas, los recorridos, los textos informativos y, cómo no, el propio edificio.

Aun siendo breves y concisos, hemos tratado de presentar el conjunto de actores y elementos que intervienen en este proceso de comunicación que constituye la exposición. Nos hemos dejado muchos temas en el tintero, y los abordados se han hecho de manera sumarisima. No obstante, todos estos temas son tratados con profusión en los trabajos que conforman esta publicación, basándose, además, en estudios de casos.

La intervención de políticos y patrocinadores en la acción de exponer, especialmente la de los primeros, se puede seguir principalmente en los trabajos de Xavier Hernández Cardona y de Magdalena Mieri. El primero describe y analiza el diseño y montaje de la exposición *Donec Perficiam* en el recién inaugurado Born Centre Cultural en Barcelona. Esta exposición aborda el asedio y la toma de Barcelona por parte

de las tropas de Felipe V en 1713-1714, lo que trajo la «liquidación del Estado catalán». Mieri, por su parte, presenta el proceso de realización de tres exposiciones por el National Museum of American History: *Cosecha Amarga*, *Cosecha Dulce* y *America on the Move*, llevadas a cabo en la década pasada, y *Many Voices, One Nation*, que se va a inaugurar en el 2017. En estas exposiciones se abordan los temas de la inmigración, la explotación laboral de los inmigrantes y las relaciones o intervenciones exteriores de los Estados Unidos de Norteamérica. En ambos artículos se puede seguir el grado de *supervisión* política acaecido en las exposiciones, motivada, en gran medida, por la actualidad de los temas planteados. En el primero, afloran las actuales relaciones conflictivas entre Catalunya y España, por resumirlo de algún modo. En el segundo, la política exterior, laboral y de inmigración de los EE.UU. En los trabajos de Joan Seguí, acerca de la exposición permanente del Museu Valencià d'Etnologia, cuya última sala se abrió en el 2011, y de Daniel Arsenault y Nadie Desbiens, sobre la exposición *C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit au XXI^{ème} siècle*, inaugurada en el 2013, en el Musée de la civilisation en la ciudad de Québec, se abordan también esas cuestiones políticas, aunque no afloran de una manera tan nítida y tengan que ver más con el proyecto museológico que con el expositivo.

Lo que sí se puede seguir en los cuatro artículos que acabamos de mencionar y en los de Viviane Gosselin, acerca de las exposiciones *Bhangra.me*, *Play House: The architecture of Daniel Evan White* y *Sex Talk in the City*, inauguradas a lo largo de esta década en el Museum of Vancouver, y de Haizea Barcenilla, sobre el proyecto *Kami, Khokha, Bert And Ernie* del 2012 en Tensta Konsthall en Estocolmo, es el juego llevado a cabo por científicos, especialistas y técnicos a la hora de diseñar y materializar las exposiciones. Las descripciones y los análisis llevados a cabo por los/as autores arrojan luz acerca de cómo esos agentes intervienen en el complicado proceso de exponer. En los casos tratados por Gosselin, Mieri, Arsenault y Desbiens el proceso se hace aún más complejo porque las comunidades *expuestas* —los punjabs en Vancouver, los mexicanos en los Estados Unidos o las Primeras Naciones y los Inuit en Canadá— participan, en mayor o menor grado, en la acción de exponer. La publicación se cierra con el trabajo, más teórico, de Núria Serrat Antolí acerca de la interactividad en las exposiciones, como estrategia clave para llegar al público.

En definitiva, todos estos trabajos ponen de manifiesto que la acción de exponer es algo más que una *simple presentación* de objetos. Se trata, por el contrario, de un arte complicado que los autores de esta publicación presentan a toda persona interesada en la difícil tarea de exponer.

4. BIBLIOGRAFÍA

- ALCALDE, G., BOYA, J. y ROIGÉ, X. (2010): «Presentació», en *Museus d'avui: els nous museus de societat*, Girona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, pp. 7-9.
- AMES, M.M. (2004): «Museums in the Age of Deconstruction», en *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Lanham, New York, Toronto y Oxford: Altamira Press, pp. 80-98.

- ANDERSON, G. (2004): «Introduction: Reinventing the Museum», en *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Lanham, New York, Toronto y Oxford: Altamira Press, pp. 1-17.
- ARRIETA URTIZBEREA, A. (2013): *Arimak eta balioak*, Donostia-San Sebastián: Jakin.
- ARRIETA URTIZBEREA, I. (2014): «Públicos y museos: entre la democracia cultural y la mercantilización del patrimonio», en *La sociedad ante los museos*, Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Servicio Editorial/Argitalpen Zerbitzua, pp. 9-25, https://www.academia.edu/13440596/P%C3%BAblicos_y_museos_entre_la_democracia_cultural_y_la_mercantilizaci%C3%B3n_del_patrimonio [consulta: agosto de 2015].
- BASU, P. y MACDONALD, S. (2007): «Introduction: Experiments in Exhibition, Ethnography, Art, and Science», en *Exhibition Experiments*, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 1-24.
- BENNETT, T. (1995): *The Birth of the Museum*, Londres: Routledge.
- BOUQUET, M. (2012): *Museums: A Visual Anthropology*, London y New York: Berg.
- BURGESS, J. (2003): «L'historien, le musée et la diffusion de l'histoire», *Revue d'histoire de l'Amérique française*, v. 57(1), pp. 33-44.
- CALVO SERRALLER, F. (2001): «El fin de los museos de arte contemporáneo», en *Los museos y la conservación del Patrimonio*, Madrid: Fundación BBVA y A. Machado Libros, pp. 31-38.
- CARR, N. (2011): *Superficiales: ¿qué está haciendo Internet con nuestras mentes?*, Madrid: Santillana.
- CHAUMIER, S. (2011): «La nouvelle muséologie mène-t-elle au parc ?», en *Expoland : ce que le parc fait au musée : ambivalence des formes de l'exposition*, París: Complicités, pp. 65-88.
- CLIFFORD, J. (1999): *Itinerarios culturales*, Barcelona: Gedisa.
- COLLIER, D. y TSCHOPOK, H. (1954): «The role of museums in american anthropology», *American Anthropologist*, v. 56(5), pp. 768-779.
- DESVALLÉES, A. (1994): «Les musées d'ethnographie ont-ils encore un sens ?», *Nos/otros: anales del Museo Nacional de Antropología*, n. 1, pp. 51-84.
- DESVALLÉES, A. y MAIRESSE, F. (dir.) (2011): *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, París: Armand Colin.
- DESVALLÉES, A., SCHÄRER, M. y DROUGUET, N. (2011): «Exposition», *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, París: Armand Colin, pp. 133-173.

- DÍAZ BALERDI, I. (2008): *La memoria fragmentada: el museo y sus paradojas*, Gijón: Trea.
- (2012): «Un siglo de museos en el País Vasco», *HER&MUS*, v. IV-2, pp. 5-14.
- DOUGLAS, L. (2010): «Mostrar el passat, il.luminar el present. El Museu Nacional d’Austràlia», en *Museus d’avui: els nous museus de societat*, Girona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, pp. 121-134.
- DURRANS, B. (2012): «Anthropology and Museums», en *The SAGE Handbook of Social Anthropology*, Londres: SAGE, pp. 197-211.
- HAINARD, J. (1985): «Le musée. Cette obsession...», *Terrain*, n. 4, <http://terrain.revues.org/2877> [consulta: 10 de febrero de 2012].
- HOOVER-GREENHILL, E. (2000): *Museums and the interpretation of visual culture*, New York: Routledge.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (1991): «Objects of ethnography», en *Exhibiting Cultures: Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, DC: Smithsonian Institution Press, pp. 386-443.
- MACDONALD, S. (2006): «Expanding Museum Studies: An Introduction», en *A Companion to Museum Studies*, Malden, Oxford y Victoria: Blackwell, pp. 1-12.
- MAIRESSE, F. (2007): «Musée/Thésaurus», en *Vers une nouvelle définition du musée ?*, París: L’Harmattan, pp. 167-225.
- (2011): «Muséographie», en *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, París: Armand Colin, pp. 321-342.
- (2010): *Le musée hybride*, París: La Documentation Française.
- MAROEVIC, I. (2006): «The museum exhibition a challenge to museology», *ABRA*, n. 33, pp. 17-29.
- MESA-BAINS, A. (2004): «The Real Multiculturalism: A Struggle for Authority and Power», en *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Lanham, New York, Toronto y Oxford: Altamira Press, pp. 99-109.
- MOMOITIO ASTORKIA, I. (2012): «Un museo único y diferente: el Museo de la Paz de Gernika», *HER&MUS*, v. IV(2), pp. 49-58.
- MOSER, S. (2010): «Then Devil is in the Detail: Museum Displays and the Creation of Knowledge», *Museum Anthropology*, v. 33(1), pp. 22-32.
- PAZOS, A. (1998): «La re-presentación de la cultura. Museos etnográficos y antropología», *Política y sociedad*, v. 27, pp. 33-45.
- POULOT, D. (2005): *Musée et muséologie*, París: La Découverte.

- PRATS, Ll. y SANTANA, A. (2011): «Turismo, identidad y patrimonio, las reglas del juego», en *Turismo y patrimonio: entramados narrativos*, El Sauzal (Tenerife): Pasos, pp. 9-18.
- PRIOR, N. (2006): «Postmodern Restructurings», en *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Blackwell, pp. 509-524.
- RABINOVITCH, V. (2010): «Relats principals i diversitat en els museus nacionals d'història del Canadà», en *Museus d'avui: els nous museus de societat*, Girona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, pp. 43-60.
- ROIGÉ, X. (2007): «La reinención del museo etnológico», en *Patrimonios culturales y museos: más allá de la Historia y del Arte*, Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Servicio Editorial/Argitaipen Zerbitzua, pp. 18-42 https://www.academia.edu/14255117/Patrimonios_culturales_y_museos_m%C3%A1s_all%C3%A1_de_la_Historia_y_del_Arte_Arrieta_Urtizbera_I%C3%B1aki_ed._ [consulta: agosto de 2015].
- SCHÄRER, M. R. (2006): «Museología e historia», en *Museología e historia: un campo del conocimiento*, Córdoba (Argentina): ICOFOM, pp. 40-45.
- SCHIELE, B. (2010): «Els museus de societat i les seves identitats en l'era de la globalització», en *Museus d'avui: els nous museus de societat*, Girona: Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, pp. 13-30.
- SKRAMSTAD, H. (2004): «An Agenda for Museums in the Twenty-first Century», en *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Lanham, New York, Toronto y Oxford: Altamira Press, pp. 118-132.
- STURTEVANT, W.C. (1969): Does Anthropology Need Museums?, *Proceedings of The Biological Society of Washington*, n. 82, pp. 619-649.
- TILDEN, F. (2006): *La interpretación de nuestro patrimonio*, Sevilla: Asociación para la Interpretación del Patrimonio.
- TURGEON, L. y DUBUC, E. (2002) : «Musées d'ethnologie. Nouveaux défis, nouveaux terrains», *Ethnologies*, v. 24(2), pp. 5-18.
- TUSELL, J. (2001): «Introducción», en *Los museos y la conservación del Patrimonio*, Madrid: Fundación BBVA y A. Machado Libros, pp. 9-13.
- WEIL, S.E. (2004): «Rethinking the Museum: An Emerging New Paradigm», en *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Lanham, New York, Toronto y Oxford: Altamira Press, pp. 74-79.
- YÚDICE, G. (2001): «La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y siglo XXI en América Latina», *Revista Iberoamericana*, v. LXVII(197), pp. 639-659.

*Esta exposición no es para este museo*¹.
Las salas permanentes del Museu Valencià d’Etnologia

Joan Seguí

Museu Valencià d’Etnologia. Diputació de València

1. INTRODUCCIÓN

En un extenso dossier publicado en *The Economist*² se hace hincapié en el proceso de transformación que los museos están viviendo y que está consagrando de forma definitiva su paso de institución cuyo primer objetivo era la salvaguarda del patrimonio, a institución cuyo primer objetivo es la formación y, sobre todo, el entretenimiento del ciudadano. El dossier muestra algunas cifras importantes como que hoy hay en el mundo más del doble de museos que hace dos décadas, o que en el 2012 los museos norteamericanos recibieron un total de 850 millones de visitas, cifra que supera la asistencia para ese mismo año a grandes acontecimientos deportivos y a parques de atracciones juntos. Esta transformación no es solo numérica. La temática, el patrimonio, sobre el que el museo construye su discurso para formar y entretener no deja de ampliarse, mejorando su atractivo y facilitando su proliferación. Hay museos de «las relaciones rotas», de «la inocencia» de «los lavabos» o de «las enfermedades humanas» (VV.AA, 2014: 37-38).

Parece, pues, obvio que el museo no sólo ha sobrevivido con éxito a la competencia en el campo del ocio, sino también que está encontrando su lugar en el trepidante y a menudo sobresaturado escenario de la información. Las razones para el éxito del museo son sin duda complejas y necesitan de un

¹ La frase la pronunció uno de los guardas de sala del Museu Valencià d’Etnologia pocos días después de la inauguración del segundo tramo de la exposición permanente del museo en 2010. Decidí usarla en el título, porque en cierto modo refleja la dificultad que a menudo se nos plantea a los profesionales cuando decidimos variar el *qué* y el *cómo* queremos exponer el patrimonio que gestionamos.

² The Economist (2013) *Temples of delight*, December 21st 2013.

análisis detallado, pero es claro que una de ellas es el tipo de experiencia de entretenimiento y aprendizaje que propone y, de forma muy particular, el formato exposición. La configuración de una exposición, es decir, el ejercicio de despliegue de un relato que aspira a desgranar un tema, con mayor o menor profundidad en un espacio determinado a partir de unos objetos y de unas imágenes (fotográficas, audiovisuales o ambas) es, sin duda, el elemento que personaliza y proyecta en mayor medida al museo. Resulta claro hoy, por otra parte, que hacer exposiciones ha dejado de ser un patrimonio exclusivo de los museos, aunque es en los museos donde estas siguen encontrando su hábitat más ideal. Ciertamente es que su centralidad en el seno del museo no ha hecho más que crecer, en ocasiones —hay que admitirlo— en detrimento de otras actividades en teoría igualmente importantes. El planteamiento sobre qué y cómo exponer resulta fundamental en este contexto de protagonismo indiscutible de la exposición en el museo.

Pero museos hay muchos y —como acabamos de señalar— sobre muchas temáticas y sobre muchos tipos de patrimonio. Lógicamente la discusión sobre la materia expuesta y la manera de exponerla vendrá matizada (en más de un sentido) por el tipo de patrimonio sobre el que estamos trabajando. En el caso concreto de este artículo, el ejemplo sobre el que proponemos reflexionar es el de un museo de etnología de ámbito provincial, el Museu Valencià d'Etnologia, y, concretamente, acerca del proceso de construcción de la parte más reciente de su exposición permanente. Es bien conocido que este tipo de museos (de etnología, etnografía, tradiciones populares...) suelen aparecer entre los más numerosos cuando se cuantifica a los museos desde la óptica de su temática. Abrir un museo no es tarea fácil si se quiere partir de una colección, en particular a escala local, y el patrimonio más *a mano* es casi siempre el vinculado a la cultura popular. Por supuesto, las cosas no son siempre tan simples, a menudo existe un interés real y sincero por parte de los actores políticos y sociales por patrimonializar algún tipo de actividad tradicional o por reforzar la identidad de una determinada zona o población a través de un museo. Sin embargo, son igualmente conocidas las dificultades que gestores, políticos y público tiene para mantener el interés en este tipo de museos una vez inaugurados. Las razones para este corto recorrido de los museos etnológicos locales son igualmente diversas: desde la falta de medios humanos y materiales hasta la dificultad de acceder a ellos por su localización geográfica. Otras muchas de esas dificultades están directamente vinculadas al qué exponen y cómo lo hace. En este sentido autores como Joaquín Díaz (2008: 79) alertan sobre el dominio de ciertos vectores discursivos en el contexto de los museos de etnografía, como la tendencia a generar una imagen demasiado estática —tranquila— del pasado común, la acumulación descontextualizada de objetos —sin valor material aparente—, o la fuerte presencia de la identidad en el discurso planteado. Sin duda estos son ingredientes habituales del menú de los museos de etnografía, a los que se suma el tipo de pasado con el que trabajan estos mu-

seos, cercano y a menudo activador de nostalgia (entre otros parámetros, ciertamente). En cualquier caso un pasado diferente al propio de la arqueología o la historia, obviamente más distante, y más propicio a la épica, el misterio o incluso el exotismo.

Este escenario de percepción habitual en los museos etnológicos es, sin duda, nuestro punto de partida más común cuando alguien decide pasar un domingo con su familia en una de nuestras exposiciones. Parece, pues, que, para buena parte del público habitual de los museos de etnología, los procesos de renovación temática y museográfica que han tenido lugar durante los últimos veinte años en países como Suiza o el Canadá son todavía algo ajeno. Ejemplos como el del Musée Ethnographique du Neuchâtel o el Musée de la Civilisation de Québec son sólo referentes para una pequeñísima parte del público, la gran mayoría de los museos etnográficos siguen siendo espacios para la memoria de lo que queremos representar que fueron nuestros abuelos, poco más³.

2. EL MUSEU VALÈNCIÀ D'ETNOLOGIA (MVE)

La Diputació de València ha venido desarrollando desde los inicios de la democracia una intensa actividad cultural que ha tenido como particularidad la consolidación de un pequeño pero importante grupo de museos en su seno. El origen de este impulso se encuentra, sin duda, en la existencia del Servicio de Investigación Prehistórica (SIP) (fundado en 1927) y que dio a su vez origen al Museu de Prehistòria de València. Más tarde ya con la democracia, aparecieron el Museu d'Etnologia y la Sala Parpalló (arte contemporáneo) y mucho más recientemente, en el (2002, el que hoy es el MuVIM (Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat). Se trata de una buena división de museos, que concentra a más de 60 funcionarios de diversas categorías, en un área de cultura de una administración provincial⁴.

El Museu Valencià d'Etnologia⁵ fue creado en el 1982 por Joan F. Mira, dentro del marco político y cultural de recuperación identitaria que creó la

³ En la exposición temporal que el Museu Valencià d'Etnologia ofrece actualmente (diciembre 2014-mayo 2015), *Barres i Estels: Els Valencians i els USA*, y en la que se pretende explicar, por un lado, la historia de la emigración valenciana a los EE.UU. a principios del siglo XX, y, por otro, el proceso de americanización a lo largo del siglo XX, hasta nuestros días, el público está valorando de forma más positiva la parte referida a describir la emigración histórica, que la centrada en el papel de la cultura norteamericana en nuestra sociedad, algo que *de facto* le afecta a diario.

⁴ El presupuesto del área para el 2015 supera los 11 millones de euros, de los cuales alrededor de dos millones se invertirán en la programación de los museos.

⁵ En el 2004 el museo cambió su nombre de Museu d'Etnologia a Museu Valencià d'Etnologia.

Transición, y que es común, con diferente grado de intensidad, en el campo de los museos a muchos otros territorios del Estado español (ver por ejemplo para el caso catalán y vasco: Roigé y Arrieta Urtizberea, 2010). El nuevo museo se estableció en el antiguo edificio de La Beneficencia, en el centro de la ciudad de Valencia, espacio al que también se trasladó el Museu de Prehistòria de València, vinculado al reconocido SIP (Servei d'Investigació de Prehistòria) y que la Diputación había mantenido hasta entonces en el Palau de la Generalitat. La apertura del Museu d'Etnologia de la Diputació de València, concretó por fin un proyecto varias veces propuesto pero nunca definitivamente conseguido a lo largo del siglo XX: el de un espacio de recuperación, estudio y difusión de la cultura popular y tradicional valenciana. Dada la nula existencia de colecciones anteriores, el equipo del museo (de entre tres y cuatro personas en ese momento), priorizó desde el primer momento las acciones de campo para la recuperación de materiales, creando en pocos años una incipiente colección muy centrada en la tecnología agrícola tradicional. Con los años la colección creció mucho ampliando su campo temático considerablemente (cultura material de ámbito urbano, comercios y muy especialmente indumentaria en los años más recientes).

En lo referente a sus salas permanentes, a lo largo de sus más de 30 años de existencia los diversos equipos humanos con los que ha contado el Museu Valencià d'Etnologia (MVE) han planteado y construido varios proyectos de exposición permanente:

- En el momento mismo de su apertura (efectiva en 1983), con una permanente que en palabras del fundador Mira «aspiraba a poner en valor las colecciones recopiladas hasta ese momento y sensibilizar sobre las potencialidades del patrimonio etnográfico más que plantear un recorrido exhaustivo por la sociedad tradicional valenciana» (Grau, 2011: 49)
- En 1986, aquella primera permanente fue sustituida por una muestra monográfica sobre el ciclo del cereal, *Del Grà al Pa*, que aunque no se concibió como permanente acabó jugando ese papel y estuvo abierta al público hasta 1993.
- En 1995, *Del Grà al Pa* fue a su vez sustituida por otro proyecto que en este caso sí estaba pensado como permanente. La exposición planteaba tres ámbitos: el doméstico, la obtención de materias primas y las técnicas de fabricación.

Un giro profundo en la política de acción cultural del Área de Cultura de la Diputación provocó que esta última permanente se desmontara después de sólo dos años de existencia, y que el museo iniciara una intensísima programación temporal como base principal de su proyecto expositivo (Grau, 2011: 38-41). Así pues, y en base a aquella reorientación de la política expositiva, entre 1997

y el 2002 se impulsaron un total de 64 producciones temporales. Sin embargo, la necesidad de contar con unos espacios expositivos permanentes estaba presente de forma constante en el equipo técnico del museo por diversas razones. En primer lugar, sin salas permanentes, el museo carecía de un proyecto didáctico estable vinculado a la cultura tradicional valenciana y dirigido al público escolar, sin duda un tramo de público clave, el más numeroso hoy en día, para el que el MVE no era una opción por falta de oferta. En segundo lugar, la hiperactividad expositiva temporal estaba directamente vinculada a la necesidad de contar con un presupuesto elevado para mantener el ritmo de renovación. Aún en tiempos sin aparente crisis económica, este factor (la necesidad de mantener un presupuesto elevado) resultaba de tensión para una institución local y de tamaño medio como el MVE. En tercer lugar, dado que el museo carecía de un espacio expositivo permanente, sus salas temporales —que ocupaban más de 1.500 metros cuadrados— estaban a menudo sujetas a cambios en la programación debido a usos alternativos *de urgencia* planteados desde diferentes estancias de la Diputación, y a menudo complicados de evitar. Es decir, existía una falta de control por parte de los técnicos sobre los espacios expositivos del museo. Finalmente, no tener una exposición permanente significaba en cierto modo, al menos a nivel institucional, la no existencia, o la existencia con un perfil bajo del MVE, tanto a nivel técnico, como político, como incluso desde la perspectiva de una parte del público. En base a estas cuestiones el equipo del museo empezó a trabajar en un nuevo proyecto de exposición permanente, centrado en un discurso que aspiraba a representar la cultura popular y tradicional valenciana en tres ámbitos con un enfoque geocultural: las ciudades, las huertas y los marjales, y el secano y la montaña. El marco básico de este discurso pivotaba sobre la encrucijada que han definido la sociedad, la cultura y el territorio. Lógicamente el epicentro lo constituía el territorio del País Valenciano y la sociedad tradicional valenciana así como los cambios que han afectado a esta sociedad a lo largo del siglo pasado.

La producción de la primera parte del proyecto, la dedicada a las ciudades tradicionales, se inició ya en 2003, y con el objetivo de desarrollar los tres ámbitos de manera consecutiva. Sin embargo, mientras el proyecto estaba desarrollándose, en mayo de 2003, se produjo un cambio de legislatura y el nuevo responsable político planteó, entre sus propuestas de renovación para el Área de Cultura, buscar una nueva localización para el museo fuera del Centre Cultural la Beneficència⁶. Esta nueva sede había de permitir al MVE ganar un nuevo impulso. Así las cosas, a finales de 2003 con la sala permanente dedi-

⁶ A mediados de los años noventa, el antiguo edificio de la Beneficència se renovó completamente con la idea de convertirlo en un centro cultural moderno: el Centre Cultural la Beneficència. El nuevo centro cultural continuó albergando los dos museos a los que se sumó el espacio de arte contemporáneo de la Diputación: La Sala Parpalló.

cada a las ciudades tradicionales ya acabada, pero con la indicación política de buscar una nueva ubicación para el museo sobre la mesa, el equipo tomó la decisión de no continuar desarrollando los otros ámbitos y presentar al público la sala de las ciudades como una sala monográfica de carácter temporal.

Sin embargo, casi cuatro años después, a principios de 2007, con la legislatura ya prácticamente agotada, quedó claro que la relocalización del museo resultaría muy complicada por razones diversas y que no se iba a poder concretar. El museo se encontró entonces atrapado entre, por un lado, los primeros recortes presupuestarios, debidos al inicio de la crisis económica, que afectaron directamente al volumen de su oferta de temporales, y, por otro, los problemas derivados de no tener una presencia institucional fuerte basada en una permanente amplia y de calidad. Con el cambio de legislatura en mayo de 2007 y la aparición de un nuevo liderazgo político y técnico se decidió descartar la reubicación y facilitar las condiciones para retomar el proyecto de la exposición permanente.

3. QUÉ Y CÓMO SE HA EXPUESTO EN LAS SALAS PERMANENTES DEL MVE

La posibilidad de desarrollar totalmente el proyecto de las salas permanentes del museo en 2007 activó una reflexión del equipo del MVE respecto al contenido y al enfoque del proyecto. Sin embargo, no sería real desgranar aquí los procesos de reflexión y la toma de decisiones llevada a cabo en ese momento sólo como una cuestión científica y técnica. Para ser precisos hay que tener en cuenta los aspectos relacionados con el posicionamiento institucional (reconocimiento social y político) que el museo, en tanto que institución referenciada en un espacio urbano y en un ambiente institucional y político determinado, tenía en ese momento.

A esos dos planos, el científico-técnico y el socio-político, habría que añadir otro más: los condicionantes de tipo económico. Estos son lógicamente importantes para la forma final que el proyecto acabará tomando y para sus *tempos* de desarrollo.

La consideración en su conjunto de estos tres planos amplía el foco de las cuestiones a responder si se quiere hacer un ejercicio sincero en torno al qué se expone y al cómo se expone en un proyecto museográfico determinado. Surgen así preguntas como las siguientes: ¿a partir de qué se desarrolla el proyecto?, ¿dónde se desarrolla?, y «¿para qué?, o, incluso, ¿para quién se desarrolla? Cada una de estas cuestiones, y otras que seguramente se podrían añadir, son esenciales para comprender con más detalle el proceso de generación de cualquier proceso expositivo. Veamos ahora el caso de las permanentes del MVE.

3.1. Posicionamiento institucional del MVE

Si nos fijamos en el escenario institucional en el cual se sitúa el MVE, resulta fácil concluir que se trata de un museo que era, y es, bastante desconocido no solo para los visitantes esporádicos y/o turistas sino también para el público local, en teoría el más habitual del museo. Este aspecto es igualmente cierto si se toma como referencia la ciudad de Valencia, la provincia o la comunidad autónoma. El análisis de esta situación apunta a razones diversas:

- Como ya se ha comentado, el museo está situado en el Centre Cultural la Beneficència, un gran espacio cultural dependiente de la Diputació de València, impulsado a mediados de los años noventa del siglo pasado con la idea de crear, más que un museo, un gran centro cultural. Este espacio, con personalidad propia, se comparte con otro museo, el Museu de Prehistòria, y diversas entidades que forman parte de la estructura del Área de Cultura de la Diputación. Este factor provoca confusión entre los ciudadanos respecto a la identidad y la actividad del centro como tal, y también en lo relativo a la identidad y la actividad del museo como una parte del centro.
- Las colecciones del museo tienen *a priori* escaso prestigio social. Esto se debe a que se trata de unas colecciones fundamentalmente de cultura material del ámbito rural local que, con la excepción de algunas piezas, no contienen objetos con un alto valor material, o que el público perciba como exóticos o muy singulares. Se trata básicamente de objetos de trabajo y vida cotidiana de factura anónima y que, por tanto, tampoco responden a elementos o personajes de prestigio artístico reconocido que pudieran resultar atrayentes en un momento dado.
- En cuanto al tamaño de la institución, se trata de un museo de tamaño medio, localizado en un ecosistema cultural donde existen otras instituciones más grandes y con mejor presupuesto con las que competir para conseguir visualización: IVAM, MuVIM, Museo de Bellas Artes, Museo Nacional de Cerámica, Ciudad de las Artes y las Ciencias.
- Existe, asimismo, el escaso grado de reconocimiento, e incluso la confusión, que provoca el término de «etnología», a menudo confundido con el de «enología» o, simplemente, desconocido por una parte importante de la ciudadanía.
- Finalmente, la falta de una exposición permanente propia que dé a la institución un escaparate digno, donde reforzar su razón de ser como espacio cultural con personalidad propia y un valor social determinado. Un espacio que valiese para presentar al público local y al visitante una institución dedicada a recuperar, investigar y difundir la cultura tradicional valenciana o, al menos, a una parte representativa de ésta. En

cierto modo, las permanentes eran una deuda del museo para con los ciudadanos y ciudadanas, sin los cuales, en última instancia, no tenía sentido la institución.

3.2. Posicionamiento científico-técnico

El MVE es desde su creación el museo de referencia en el País Valenciano en lo tocante a la cultura tradicional. Sus colecciones, todavía incompletas, son las más extensas de su tipo para el ámbito valenciano. En este sentido, el objetivo científico del museo es ser igualmente el referente del estudio y la difusión de ese tramo de la historia reciente no escrita de los valencianos y las valencianas que acordamos en llamar la cultura tradicional, actuando desde el ámbito técnico para asegurar la preservación y la mejor difusión posible de los testimonios materiales y inmateriales producto de esa cultura. El principal objetivo científico-técnico de las permanentes del museo es responder de una manera efectiva a estos retos. Veamos ahora bajo que condicionantes:

- La oportunidad de ampliar y concluir el proyecto de las permanentes del MVE, surgió en un momento en el que ya existía *de facto* un tramo del proyecto acabado: «Las Ciudades». Una vez retomado el proyecto, este factor planteó desde un inicio el dilema sobre si mantener o no la estructura del discurso geocultural en el que se enmarcaba la parte ya desarrollada sobre las ciudades. La falta de un presupuesto fuerte para la ampliación y, sobre todo, la necesidad (política, pero también temporal) de desarrollar el proyecto ampliando salas, decantó a los técnicos hacia la decisión de continuar a partir de aquello ya construido y, por tanto, respetar el discurso ya iniciado. A parte de la dedicada a las ciudades, dos secciones más estaban previstas desde el inicio: «Huerta y Marjal» y «Secano y Montaña»⁷. Dentro de cada uno de estos tres ámbitos la mirada se dirigía a través de cuatro líneas temáticas lo bastante amplias como para encajar cualquier contenido del discurso sociocultural: los espacios, habitar, trabajar y convivir.
- Por otro lado, en 2007, y después de veinticinco años de existencia, el museo atesoraba ya más de 15.000 piezas en su colección, a las que había que añadir una interesante, aunque poco numerosa, colección fotográfica y un buen fondo de testimonios de memoria oral contenidos en el *Arxiu de la Memòria Oral Valenciana*⁸. Se trataba por tanto del mu-

⁷ Una cuarta parte, «El Mar», se planteó sólo de forma teórica dada la imposibilidad física de su desarrollo con los metros disponibles en el edificio.

⁸ El proyecto *Arxiu de la Memòria Oral Valenciana* continua recopilando entrevistas hoy en día. Los fondos pueden consultarse en la página: www.museudelaparaula.es

seo etnológico valenciano con la mejor y más extensa colección. Como se ha señalado ya, la falta de una exposición permanente durante años había impedido la consolidación de la imagen del museo como institución con un objetivo de custodia de un determinado, claro y visible patrimonio. Por tanto, la exposición permanente era percibida por el equipo del museo como un escaparate patrimonial necesario que reflejara los años de trabajo invertidos en la formación y la investigación de la colección. Este espacio había de responder, por otra parte, de forma honesta al contenido real de la colección: cultura tradicional valenciana, con especial representación de la tecnología agrícola, mostrando uno de sus principales valores: su variedad tipológica.

3.3. El planteamiento de partida

La descripción de las circunstancias de tipo institucional (socio-políticas) y científico-técnicas, permite en este punto responder a las cuestiones marco planteadas para concretar el escenario sobre el que se desarrolló el proyecto de las salas permanentes de «Huerta y Marjal» y de «Secano y Montaña»:

- ¿A partir de qué? De un proyecto expositivo con una orientación discursiva marcada y con un escenario museográfico ya iniciado. De unas colecciones de cultura tradicional cualitativa y cuantitativamente importantes dentro del ámbito valenciano (y probablemente también a nivel del Estado español). Estas colecciones, sin embargo, están compuestas por piezas con escaso reconocimiento social y son, por tanto, en términos generales, poco atrayentes para el público. Finalmente, el punto de partida incluía un equipo técnico suficiente de conservadores con experiencia y con un buen nivel de conocimientos sobre la colección.
- ¿Dónde? En el seno de una administración local de ámbito provincial, con una tradición consolidada en la gestión de museos. En un museo localizado en un centro cultural, claro desde la perspectiva del usuario como continente, pero difícil de descifrar en cuanto a su exacto contenido temático (arqueología, cultura tradicional, actividades vinculadas a los museos, actividades paralelas orientadas a público diverso pero sin relación directa con las programaciones de los museos...). En una ciudad como Valencia con una población de unos 790.000 habitantes en el 2013 y con más de cuarenta museos.
- ¿En qué momento? En un momento de cambio, tanto de liderazgo político (con la entrada de un nuevo diputado de cultura) como técnico (con el nombramiento de una nueva dirección), y, por tanto, con el usual impulso de avance, y sobre todo, en un momento en que se empezaba ya a intuir el inicio de la crisis económica, con el consiguiente

efecto de cuestionamiento de las políticas culturales y la viabilidad (o no) de determinadas instituciones.

- ¿Para qué? Para hacer más visible el perfil institucional del museo con el objetivo de sobrevivir, primero, y de relanzar el proyecto, después. En el mismo ámbito existía igualmente la intención de legitimar el trabajo realizado por los técnicos del museo y de subrayar la implicación institucional de la Diputació de València. Por otro lado, se buscaba cumplir con uno de los objetivos básicos del museo —el de la difusión de la cultura popular valenciana—, construyendo un espacio de referencia en el que el ciudadano encontrara una aproximación a la cultura tradicional y popular valenciana, procurando generar interrogantes y respuestas sobre *lo valenciano*. Es decir, construir un escaparate de la acción del museo y de sus colecciones, a partir del que se mejorara su consolidación institucional y su reconocimiento social. Finalmente, generar diversión a través del patrimonio, para provocar una experiencia interesante y agradable de aprendizaje al público, tanto si accede al museo en un momento de formación complementaria (visitas escolares) como de simple ocio, en el que se habría elegido la visita al museo frente a otras opciones.

Con este escenario, el equipo del museo inicia un proceso de toma de decisiones vinculadas al qué se planea exponer y cómo se plantea hacerlo en las nuevas salas permanentes del MVE.

3.4. La cuestión del *qué*

Las circunstancias que orientaron la selección de lo que se ha acabado exponiendo en las nuevas salas permanentes del MVE fueron:

- En términos más generales, la idea del equipo del museo, en aquello referente a lo que había de ser expuesto, era la de potenciar el perfil de institución que gestiona un patrimonio concreto: el etnográfico. Es decir, ayudar a definir la institución y su función a través de mostrar unas colecciones que estaban, y están, construidas a partir de objetos, fotografías y testimonios que son hoy todavía fácilmente reconocibles por una parte del público, y que activan en éste actitudes y sensaciones como la nostalgia o la identidad.
- La referencia a la cultura tradicional valenciana en todo el territorio era otro objetivo en torno al qué exponer. El museo no es sólo una institución de referencia en cuánto al patrimonio etnográfico para la ciudad de Valencia y su área metropolitana, sino para todo el territorio valenciano. Este es un aspecto clave en un espacio como el País Valenciano

con problemas de equilibrio entre la centralidad (identitaria, cultural, económica, demográfica...) de la principal ciudad y su área metropolitana —Valencia—, y el resto del territorio que, además, se denomina en su conjunto de la misma manera. Castellón y Alicante, como parte fundamental de la cultura valenciana, habían de quedar representados. La colaboración con otros museos como el Museo de la Huerta de Rojales (Vega Baja, Alicante) o el Museu Etnològic de Castelló, resultó clave en este sentido.

- Se propuso así mismo romper definitivamente la barrera cronológica que se había planteado en el espacio expositivo de «Las Ciudades»⁹. Este aspecto permitió la incorporación de un conjunto de objetos que, sin ser estrictamente de la colección, aportaban el perfil discursivo (a través básicamente de la comparación) deseado en determinadas partes del discurso.
- Dado que la principal actividad coleccionista del museo hasta finales de los años noventa del siglo pasado había estado centrada en zonas con actividad agrícola (en contraste con los espacios urbanos), el museo contaba con una buena colección de objetos y fotografías de trabajo de campo tanto para la huerta y el marjal como para el secano y la montaña. No fue por tanto necesario recurrir a un trabajo de campo extra para incorporar más piezas a las colecciones del museo más que de forma puntual por la cuestión de la representatividad territorial. En cuanto a los testimonios, si hubo que articular una campaña de trabajo de campo convencional para cubrir una de las claves interpretativas de las zonas de huerta valencianas: la gestión del agua y la justicia vinculada.

3.5. La cuestión del cómo

La existencia previa de la sala dedicada a «Las Ciudades» resultó muy útil a la hora de pensar en el planteamiento museográfico de los dos nuevos tramos de salas. A partir de la información recopilada principalmente a través de los libros de visitas y de los datos anotados por los guardas de sala con respecto a los espectros de edad en las visitas individuales (los grupos de escolares se anotaban aparte), el equipo del museo sabía que el montaje permanente sobre las ciudades tradicionales resultaba poco atractivo para determinados segmentos de población como los jóvenes. La museografía que se ofrecía (que se ofrece) resultaba sólida pero clásica. A partir de los tres *ingredientes* básicos (objetos, entrevistas de memoria oral y fotografías), se había trabajado

⁹ Éste se construyó sobre unos límites cronológicos establecidos: 1800-1940.

una museografía fuertemente evocadora, en la que la identidad y sobre todo la nostalgia encontraban su ecosistema ideal. En la parte de «Los espacios» por ejemplo, se visita una calle con tiendas dentro de cada una de las cuales se va desplegando parte del discurso; en «Habitar» se reproduce el interior de una habitación o en «Trabajar» el espacio de trabajo del que se recuperó un telar manual.

Así las cosas, uno de los primeros objetivos en la continuación del proyecto fue intentar ampliar el atractivo de la exposición a un espectro de público más amplio, abrir nuevos focos de valoración, destronar a la nostalgia como efecto primero y fundamental y que la identidad se entendiera dentro de un contexto más global. En este contexto la imagen que se quería que proyectar la institución sería clave, las nuevas salas permanentes resultaban una oportunidad para actualizar el planteamiento. Entendimos así que el diseño de la museografía de estas salas tendría que buscar desde el inicio una estética muy particular, y que este objetivo —el de reforzar la personalidad del museo a través de los espacios de sus salas permanentes con un diseño particular— había de extenderse tanto como fuera posible al conjunto de la imagen del museo (cartelería, invitaciones, despleables...).

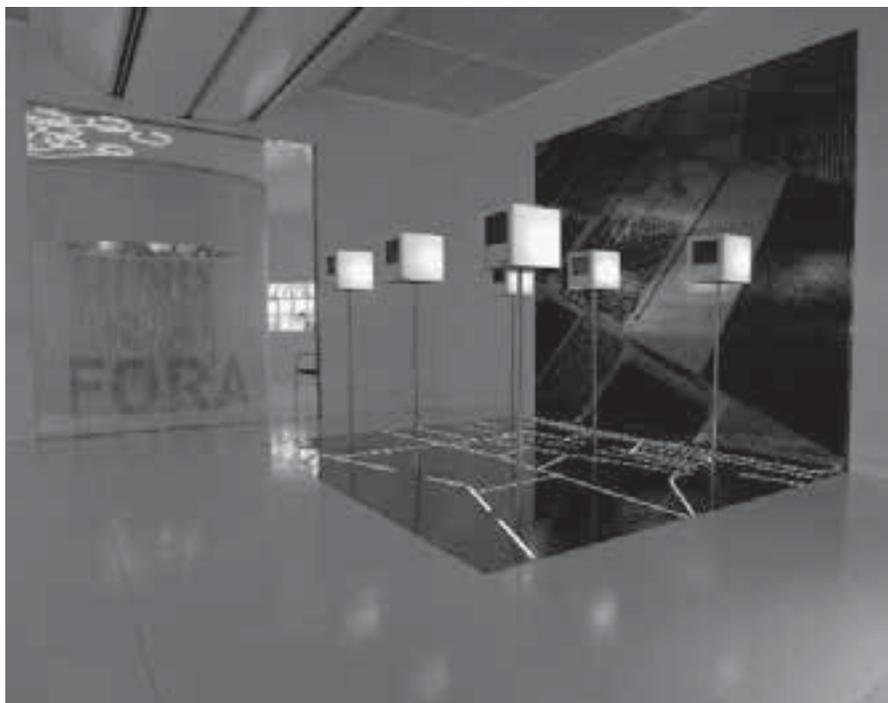
4. UN DISCURSO, DIVERSAS CONCRECIONES

Para la museografía de las permanentes de «Huerta y Marjal» y «Secano y Montaña» contábamos con un máximo de cuatro salas. Aproximadamente unos mil metros cuadrados que habrían de sumarse a los cuatrocientos ya construidos en la parte de «Las Ciudades». Por cada uno de los dos ámbitos se utilizarían dos salas, la V y la VI para «Huerta y Marjal», y las VI y VII para «Secano y Montaña». Veamos a continuación como se planifico la museografía en cada uno de estos espacios.

4.1. Fase 1: las salas de «Huerta y Marjal»

La primera de las salas del ámbito «Huerta y Marjal», la sala V, a la que se accede directamente de la parte «Las Ciudades» (sala IV), se planteó como una sala con una museografía fuertemente renovadora desde la que pretendíamos marcar el cambio de orientación museográfica de forma muy directa. En el proyecto esta sala era referida como «Sala de los conceptos» (Figura 1).

En su conjunto, la museografía que se planteó en la «Sala de conceptos» estaba basada en la idea de crear una especie de caja blanca que habría de servir de envoltorio. La idea propuesta por el equipo de diseñadores partía de la conceptualización de los espacios de huerta y marjal valencianos como amplios



Fuente: Museu Valencià d'Etnologia. Diputació de València.

Figura 1

La «Sala de los conceptos» dedicada a la huerta y el marjal valencianos

y con mucha luz. En esta sala se trabajaría discursivamente sobre dos o tres ideas fuerza por ámbito; la intención era que los objetos fueran pocos y con un papel secundario. Por ejemplo, en la parte de «Trabajar», el discurso se centraría en la variedad de los productos y, sobre todo, en la vocación comercial de la producción, los únicos objetos de colección serían un conjunto de cajones, *básquets*, utilizados para la comercialización de la naranja, y unos documentos de exportación también de naranjas. El resto de la museografía descansaría sobre fotografías contemporáneas de producción y comercialización de productos de huerta, y en menor medida de marjal, y en la propia escenografía. La información textual se ofrecería en formato de *post-it*, en cuatro lenguas, con la idea de que el visitante tuviera la opción de llevársela (Figura 2).

La segunda sala de «Huerta y Marjal», la sala VI, se planificó con el objetivo principal de dar al visitante una idea de la riqueza de las colecciones objetuales del museo, muy especialmente en lo referente a los objetos vinculados al



Fuente: Museu Valencià d'Etnologia. Diputació de València.

Figura 2

La información de sala en formato *post-it*

trabajo de la tierra —muy ricos en tipologías y funcionalidades en los espacios de huerta valencianos—. A esta sala la denominamos en el proyecto «Sala de los objetos», y en ella cinco vitrinas alineadas de forma perpendicular al muro, agruparían objetos por procesos de trabajo: preparar la tierra, labrar (ocupando dos vitrinas dado el tamaño de los objetos), cuidar y recoger. Una gran vitrina lateral mostraría colecciones relacionadas con la fiesta, la religión, la pesca en el marjal y el trabajo doméstico. El dominio numérico de objetos relacionados con el trabajo agrícola se justificaba por la importancia de este aspecto en el ámbito de la huerta.

Una vez finalizado el recorrido en esta sala, el visitante había de encontrar un espacio con tres pantallas táctiles, conteniendo información *on-line* sobre las colecciones objetuales, fotográficas y de memoria oral que el museo había etiquetado como relacionadas o de interés para el ámbito «Huerta y Marjal». En la pared que enmarcaría las tres pantallas se propuso proyectar un audiovisual para fijar la atención sobre un punto central en estos espacios culturales valencianos: la gestión del agua de riego y la justicia vinculada (tribunal de las aguas, juntas de riegos...).

La distinción entre conceptos y objetos era más nominativa que real, obviamente los objetos están llenos de significado, de concepto. Se trata de una cuestión más museográfica que discursiva. En su momento esta distinción nos facilitó trabajar con dos equipos de diseñadores a los que se les pidió que aportaran ideas de diseño que se ajustarán a esa distinción concepto/objeto. De unos queríamos una propuesta museográfica muy escénica que permitiera mostrar de forma atractiva los conceptos que proponíamos; de los otros, un espacio más clásico en su diseño, que mostrará sin demasiados filtros la riqueza de las colecciones del MVE.

4.2. Fase 2. las salas de «Secano y Montaña»

Para el caso de la salas de «Secano y Montaña»¹⁰ (salas VII y VIII), se mantuvo una estructura de discurso idéntica (con los cuatro apartados internos: espacios, habitar, trabajar y convivir) y la misma organización museográfica: una primera sala más conceptual y con un fuerte sello escenográfico en su diseño¹¹, y una segunda, con todo el protagonismo volcado en los objetos.

En el desarrollo del guión de «Secano y Montaña», el equipo de conservadores decidió introducir un hilo conductor a partir del cual se habían de destilar las ideas fuerza en la «Sala de los conceptos». Esta línea de discurso estaba basada en la existencia en el secano y la montaña valencianos de *invisibilidades*, es decir, una serie de realidades culturales y geográficas de esa parte de la geografía valenciana que son generalmente desconocidas por la mayoría de la población (concentrada en las zonas costeras y en las grandes ciudades). La extensión geográfica del secano y la montaña valencianos, la importancia del uso constructivo de la piedra en seco, el peso de la industria, conformarían algunas de estas invisibilidades.

La experiencia adquirida en las salas de «Huerta y Marjal»¹² llevó al equipo de conservadores y diseñadores a introducir ciertas mejoras, fundamentalmente relacionadas con algún elemento de señalética de acceso a la información en *post-it*, o con la cantidad de información textual en sala que se ofrecía. Así por ejemplo, aparece un nuevo elemento «abecedario» que a modo de ficha de metacrilato permitiría consultar multitud de conceptos en cada una de

¹⁰ Iniciadas unos meses después de la inauguración de las de «Huerta y Marjal» en junio de 2010.

¹¹ Encargada al mismo equipo que la sala de conceptos de «Huerta y Marjal» (Eusebio López, Teresa Lezama y Salvador Bolta).

¹² Recordemos que las salas de «Secano y Montaña» se empezaron a construir meses después de inaugurar «Huerta y Marjal».

las áreas de la sala conceptual, ampliando enormemente la cantidad de información accesible al público (figura 3).



Fuente: Museu Valencià d'Etnologia. Diputació de València.

Figura 3

El ámbito «Secano y Montaña» con estructuras de abecedario

La escenografita debía partir aquí de una sala literalmente forrada con secciones de planos a escala 1:25.000 de zonas del interior de las tres provincias valencianas (de nuevo el equilibrio territorial). El territorio del secano y su extensión¹³ pasaba a ser aquí el elemento clave; metafóricamente la museografía permitiría caminar por dicho territorio, apreciando claramente nombres de poblaciones, de valles, de embalses y de infraestructuras agrícolas e industriales. El tratamiento de los objetos expuestos era por otra parte similar al que ya aparecía en la sala primera de «Huerta y Marjal»: tenía que haber pocos objetos y estar totalmente supeditados a la museografía, si bien es cierto que finalmente se colocaron algunas piezas de cierta relevancia y con una presencia museográfica importante (por ejemplo, el carro, figura 4).

¹³ En contra de la imagen tópica de playa y costa que por lo que muchos lo identifican debido al turismo, el País Valenciano es un territorio mayoritariamente compuesto por secano y montaña.



Fuente: Museu Valencià d'Etnologia. Diputació de València.

Figura 4

Carro en el ámbito «Secano y Montaña»

La diferente distribución espacial de las dos salas disponibles respecto a las utilizadas para el ámbito de «Huerta y Marjal», nos impidió plantear aquí un espacio diferenciado de nuevas tecnologías. Decidimos en sustitución incorporar un pequeño espacio con esa dedicación a la entrada de la sala de objetos (sala VIII). Debido a problemas de financiación, el resto de la sala de objetos fue concebido en su diseño totalmente desde el propio equipo del museo¹⁴. El planteamiento museográfico de esta sala se apoyaba sobre dos puntos básicos: 1) los objetos aparecerían colgados del techo (se trata de una techumbre con vigas de madera a la que se hubo de añadir unas estructuras de soporte, figura 5) forzando una perspectiva de observación muy diferente; 2) el discurso se seguiría a través de unas escenas en dibujo colocadas en unas franjas retroiluminadas laterales, y en las que los objetos colgados aparecerían identificados y en su contexto de uso.

¹⁴ La idea original fue de Andrés Marin del laboratorio iconográfico del museo, con el apoyo puntual de un arquitecto externo.



Fuente: Museu Valencià d'Etnologia. Diputació de València.

Figura 5

Objetos colgados en el ámbito «Secano y Montaña»

5. ALGUNA REFLEXIÓN SOBRE EL RESULTADO

La falta de atractivo de los museos etnográficos clásicos se ha venido experimentando desde hace más de una década en multitud de instituciones a escala nacional (Monnet y Roigé, 2007). Este desinterés, a menudo descrito como crisis, hacia los museos etnográficos en general (tanto de los dedicados a culturas exóticas, como los dedicados a la cultura tradicionales propias), ha justificado multitud de proyectos de renovación, algunos no exentos de espectacularidad¹⁵. Como se ha descrito aquí, la construcción de las salas permanentes del MVE dedicadas a la huerta y el marjal y al secano y la montaña valencianos brindó la posibilidad al equipo del museo de intentar definir un proyecto museográfico tomando en consideración las maneras de hacer ya desarrolladas por otros museos etnográficos (como el Musée de Ethnographie du Neuchâtel), y a su vez aprovechar el ambiente de renovación y debate que pa-

¹⁵ Son de sobra conocidos los casos del Quai Branly y el más reciente del MuCEM (ambos en Francia), presentados como operaciones de relanzamiento del Musée de l'Homme y el Musée des Arts et Traditions Populaires (ver, por ejemplo, Suzzarelli (2013)).

recían estar creando proyectos como el del Quai Branly, el MucEM, o el finalmente no concretado Museu Nacional d'Etnologia de Cataluña (Monnet y Roigé, 2007), entre otros.

Obviamente, el MVE no contaba con los recursos de un museo nacional francés, ni tampoco podía improvisar las dinámicas de trabajo o la potente base teórica que Jacques Hainard y su equipo cuajaron durante años en Neuchâtel. Sin embargo, si existía como se ha señalado, un buen conocimiento por parte del equipo técnico del estado de la cuestión en la museología etnológica, como también existía una complicidad política que permitió dotar al proyecto de un presupuesto justo pero suficiente, y, sobre todo, plantear una renovación museográfica —un cómo— que, se intuía de antemano, no iba a resultar del gusto de todos.

En el ámbito del discurso, y teniendo en cuenta que se optó por la continuidad de la estructura de la parte inicial de «Las Ciudades», el planteamiento de las «Salas de los conceptos», permitió profundizar con cierta libertad en algunos aspectos del universo simbólico de la cultura popular valenciana (las invisibilidades del secano y la montaña, la huerta como espacio cultural del que emana todo *lo valenciano*...). El esfuerzo aquí, por tanto, se dirigió a superar en la medida de lo posible el tan habitual estadio descriptivo, al que Hudson (1987: viii) se refería cuando señalaba, no sin cierta ironía, que los museos de etnología coleccionan muchas cosas pero profundizan poco. En los dos ámbitos, los diseños de las salas más conceptuales jugaron su papel de convertir lo intangible en tangible a través de la recreación escénica. La singularidad de las museografías realmente ha conseguido elevar su diseño al nivel de los objetos de la propia colección en términos de atracción para el público¹⁶. Se entienda esto como positivo o no, lo cierto es que esa singularidad personaliza el museo, y cumple el objetivo de atraer público.

Por otra parte, las consabidas dificultades de representar en una sola exposición la totalidad de los campos temáticos que forman parte de una cultura (Roigé, 2007), convenció desde el inicio al equipo del museo de que ciertas temáticas se desarrollarían a través de la programación temporal, en lugar de presentarse en las salas permanentes. Así las cosas, desde la apertura de la última de las salas permanentes en 2011, el museo ha presentado exposiciones temporales vinculadas al mundo de la música de bandas (*Arriben Bandes*), al mundo del deporte de la pelota valenciana (*Faixa Roja, Faixa Blava*), o más recientemente al campo de las migraciones (*Barres i Estels: els Valencians i*

¹⁶ Roigé, Boyà y Alcalde (2010: 156) describen como una característica de los nuevos museos de sociedad el hecho de que algunos elementos de la museografía puedan llegar a ser tan importantes como el objeto mismo.

els USA) y, actualmente, está trabajando en aspectos como la pirotecnia o la indumentaria. El objetivo de esta programación no es otro que completar las exposiciones permanentes, ofreciendo al público, a través de exposiciones y actividades relacionadas, un corolario lo más completo posible sobre aquello que se entiende por cultura popular y tradicional valenciana.

Por otra parte, y dado que el discurso se desarrolló fundamentalmente en base a la colección del museo, resulta claro que las salas permanentes del MVE describen un escenario sobre la cultura tradicional y popular valenciana que sigue teniendo mucho de *foto fija*. La introducción de objetos contemporáneos tanto en «Huerta y Marjal» como en «Secano y Montaña», sirvió para romper el corsé cronológico de la parte de «Las Ciudades», introducir el parámetro comparativo (y con este, el evolutivo) y apoyar alguna reflexión interesante sobre lo que fuimos y lo que estamos siendo, si bien las salas siguen estando dominadas por objetos que hablan del pasado, aunque sea cercano para una parte de nuestro público. En este sentido no nos hemos atrevido o no hemos sido capaces de ir *más allá*: el equipo ha sido fiel a su labor de conservador de la cultura tradicional valenciana y se ha ajustado al fin fundacional del museo de etnología de preservar y difundir ese patrimonio, aunque ciertamente se hayan forzado un poco los límites. Esto no significa que, siendo como somos un museo de etnología, seamos conscientes de la distancia entre nuestro discurso y la calle. La sociedad valenciana no es ya una sociedad homogénea desde el punto de vista cultural. Las transformaciones propias de los procesos de industrialización acaecidos a partir de la segunda mitad del siglo pasado (crecimiento de población urbana, migraciones...), los importantes flujos migratorios (tanto en los años sesenta del siglo pasado como los más recientes), e incluso el éxito de la oferta turística de ciudades como Benidorm o Alicante, o de programas de movimiento de estudiantes como el Erasmus (Valencia es hoy la segunda ciudad receptora de estudiantes Erasmus del estado), han variado profundamente el panorama socio-cultural en el que nacieron una buena parte de los objetos de nuestras colecciones y de las cosmovisiones que recogemos a través de las historias de vida y los relatos biográficos. Nuestro discurso podría estar desde esta perspectiva, cada vez más en tierra de nadie, diluyendo lentamente su fuerza identitaria. Bien es cierto, que los cambios no son absolutos ni van del blanco al negro sin más, y que las nuevas formas culturales conviven con expresiones de tradición muy marcadas. Pero es justo reconocer, que el discurso de las salas permanentes del MVE no recoge en toda su dimensión estos cambios y las tensiones que hayan podido generar. Quizá habría que empezar a buscar la forma para que encontraran su espacio, empezando por los elementos de la colección (fotografías, objetos o testimonios).

Los museos de hoy necesitan más que nunca de su público. Su éxito como institución, el hecho de que su número y los medios de que disponen hayan crecido (con la excepción de estos últimos años de crisis, parece efec-

tivamente que así ha sido), ha traído consigo una extraordinaria tensión/obsesión/expectación de ser visitados, de tener éxito, y el MVE no es una excepción. Este aspecto, que políticos y gestores culturales ponen en la mesa a menudo, parece estar atravesando la epidermis de los conservadores y directores de forma irreversible, y es, en cierto modo, normal. A nadie le habría de molestar el éxito social de su trabajo. Si acaso, al menos para una institución como el MVE, el problema suele venir en la extraordinaria confusión de las escalas de ese éxito, simplificándose, a menudo, demasiado en un número redondo de visitantes durante un período de tiempo, pero muy rara vez referenciado a un cifra económica de producción o a alguna puntualización del tipo y tamaño de la institución, o, en general a las condiciones más o menos particulares que en realidad pueden explicar éxitos, y menos éxitos, en el mundo de los museos.

Recordemos que para el caso del MVE, partíamos de la invisibilidad del museo como institución y el reto de ampliar el abanico de públicos que lo conocen, fundamentalmente en la ciudad de Valencia, pero también en el territorio de la comunidad. A partir de la finalización del proyecto y la consecuente ampliación de las salas, los datos de visitas han mejorado claramente, a pesar de que no hubo en su momento ninguna campaña seria de promoción de estas salas. Sin embargo, el desarrollo de paquetes didácticos ha permitido ofrecer una oferta consistente al colectivo escolar con un efecto directo en el incremento de visitas. Desgraciadamente, no se han realizado encuestas de valoración de las nuevas propuestas museográficas¹⁷. Tenemos las impresiones recogidas a través de los libros de visitas y de multitud de visitas guiadas realizadas por miembros del equipo. Así las cosas, y con todo tipo de precauciones, se podría afirmar que el MVE es ahora una institución más visitada y sobre todo, más reconocible en el ecosistema de los museos valencianos. En otras palabras, el *cómo* está funcionando.

El objetivo en el plano de los públicos es seguir creciendo en número y llegar a más colectivos. En este sentido, y como señala Arrieta Urtizberea, el tamaño del MVE le permite plantearse a menudo acciones de intercambio y participación más directas y específicas con el público de las permanentes que si se tratase de un gran museo (2014: 13). En las salas permanentes se han realizado, por ejemplo, acciones de restauración de piezas *in situ* implicando a escolares y a visitantes puntuales. En ocasiones, como en el día de los museos, se han impulsado proyectos en colaboración con centros escolares del barrio en los que algunos estudiantes trabajaban de antemano y realizaban explicaciones después al público visitante de una selección de objetos de las salas. Igual-

¹⁷ Se ha realizado desde la unidad de producción un cuestionario de valoración de los recorridos, aunque los datos están aún por publicar.

mente, diversos colectivos organizados de labradores han sido invitados a ver las salas (recordemos que una mayoría de los objetos son de tecnología agrícola), con la intención de que aportaran su visión sobre las piezas y los procesos. En algún caso, como el de la sala de los objetos de «Secano y Montaña», los espacios se han venido utilizando para impartir charlas y seminarios, dinamizando así su uso. En conclusión, la intención no es otra que seguir el camino de la diversificación de las actividades en el espacio del museo y también en el espacio expositivo. Este es un aspecto que resulta habitual en los museos de hoy que buscan convertirse en espacios *multi-cosas* en el sentido de su programación, espacios que no dejan de trabajar para motivar al visitante, para atraer su atención (Schiele, 2012: 18).

Cada una de estas acciones y otras que se están planificando en las salas permanentes del MVE y en los proyectos temporales del museo, están a nuestro modo de ver, acercando el *qué* y el *cómo* al *para qué* y al *para quién*. Un buen proyecto debería valorar estos cuatro parámetros de forma conjunta, aunque no resulte tarea fácil sobre el terreno. Así por ejemplo, cabe decir que en el desarrollo del proyecto de las salas permanentes de «Huerta y Marjal» y «Secano y Montaña», no se programaron dinámicas de implicación directa con colectivos y que nadie externo al equipo del museo tomó decisiones sobre la estructura discursiva, ni sobre determinados objetos o fotografías a exponer; había prisa institucional por concretar el proyecto. Bien es cierto, que se trata de una exposición sobre cultura propia, es decir, que todos los conservadores pertenecen a esa misma cultura, y en algunos casos con vinculación familiar y experiencia vital directa con determinadas áreas (huerta, marjal, secano...). Sin embargo, podría afirmarse que en el proyecto de las permanentes, el equipo trabajó mirando hacia dentro más que hacia fuera con relación a ciertos colectivos vinculados temáticamente, aspecto éste que se ha mejorado considerablemente en proyectos temporales posteriores como *Arriben Bandedes*. Sintetizando la experiencia, se trata de un tiempo de aprendizaje constante, en el que un equipo de conservadores de museo con poderes sobre una colección de cultura tradicional y ganas de hacer las cosas de una manera un tanto diferente, va madurando el sentido y valor social de su trabajo mientras intenta afinar algún tipo de dinámica que incluya, además de la propia, otras voces en el discurso.

6. UNA BREVE CONCLUSIÓN

En un libro de sumo interés *Making Museums Matter*, Weil afirmaba que «los museos importan si son percibidos como proveedores a la comunidad que sirven con alguna cosa de valor más allá de su propia existencia» (2002: 4). Parece claro que los museos de etnografía referidos a la propia cultura tienen *a priori* un enorme potencial para postularse como espacios de interés que

realmente importen a la comunidad a la que se deben. No es tanto una cuestión del valor, o mejor, del valor material o artístico que la sociedad percibe que tienen sus colecciones¹⁸, sino de identidad, de memoria, de nostalgia e incluso de curiosidad. Pero, sobre todo, es también la posibilidad de discursar sobre la cotidianidad en todas sus dimensiones la que encierra el verdadero *punch* de estas instituciones. La actual eclosión de los museos de sociedad —muy vinculados a los etnológicos— no hace sino remitir de forma sofisticada a esa cuestión: la capacidad de crear discursos sobre temas cercanos, y por tanto importantes para la gente. Es bien cierto que a nivel expositivo la mejor manera de afrontar este reto no sea invertir en algo permanente, sino plantear una sucesión de acciones temporales (Roigé, Boyà y Alcalde, 2010: 178), pero es igualmente cierto que, como se ha descrito aquí, este planteamiento no es siempre institucionalmente la mejor de las opciones, y que en cualquier caso necesita de un soporte económico y político constante, a veces difícil de mantener.

Cuestión clave es como mejorar la presentación, como hacerse más atractivos o hacer de la visita a nuestras salas una experiencia interesante y divertida. De nuevo aquí asistimos a un momento de renovación (Roigé, Boyà y Alcalde, 2010: 155) que es necesario aprovechar. Es claro que la experiencia de la visita a una exposición evoluciona de forma constante, siempre lo ha hecho. Pero hoy, en tanto el público potencial de un museo tiene un acceso amplio, directo y fácil a través de tabletas y móviles a información muy variada, que incluye gráficos de diseño espectacular e imágenes de extremada calidad, aquello que les podemos ofrecer en el museo ha de valorar en cierto modo la vitalidad de estos y otros medios si queremos competir (Sôla, 2012: 37). Ofrecer discursos interesantes y bien documentados, y generar museografías originales (y atrevidas) podría ayudar sin duda. Este parece al menos ser el caso —a partir de la respuesta del público— del *buffet* de museografías que las permanentes del MVE han acabado ofreciendo al visitante. Finalmente, nada de todo esto tendría sentido, si nos esforzamos por clarificar y actualizar nuestro objetivo institucional y generar dinámicas de mayor implicación del público. Son estos objetivos a los que un museo como el MVE (y en realidad cualquier museo) debería de aplicarse constantemente a modo de *gimnasia de mantenimiento*, después de todo ahí subyace una esencia clave para los museos y su supervivencia: la democracia cultural.

¹⁸ Con esto no queremos decir que ese valor no exista, como conservadores de un museo de etnografía sabemos que existe, es simplemente que la mayoría de los ciudadanos no lo percibe así.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ALCALDE, G., BOYA, J., ROIGÉ, X. (eds.) (2010): *Museus D'Aviú. Els Museus de Societat*, Girona: Insitut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (ICRPC).
- ARRIETA URTIZBEREA, I. (2014): «Públicos y museos: entre la democracia cultural y la mercantilización del patrimonio», en *La sociedad ante los museos*, Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, pp. 9-25.
- DÍAZ, J. (2008): «Museografía y etnografía», en *Teoría y praxis de la museografía etnográfica*, Zamora: Museo Etnográfico de Castilla y León, pp. 75-82.
- GRAU, S. (2011): «Vint-i-cinc anys d'exposicions temporals en el Museu Valencià d'Etnologia», en *Museu Valencià d'Etnologia (catalog)*, Valencia: Pentragaf, pp. 37-47.
- HUDSON, K. (1987): *Museums of Influence*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MONNET, N. y ROIGÉ, X. (2007): «Els museus d'etnologia i societat a debat. Presentació», *Quaderns-e*, n. 9, <http://www.antropologia.cat/antiga/quaderns-e/09/introduccio.htm> [consulta: 22 de abril de 2014].
- ROIGÉ, X. (2007): «Museos Etnológicos, entre la crisis y la redefinición» *Quaderns-e*, n. 9, <http://www.antropologia.cat/antiga/quaderns-e/09/Roige.htm> [consulta: 22 de abril de 2014].
- (2008): «Del Museu Etnològic al museu de societat», *Mnemòsine*, n. 4, pp. 19-43.
- ROIGÉ, X. y ARRIETA URTIZBEREA, I. (2010): «Construcción de identidades en los museos de Cataluña y el País Vasco: entre lo local, nacional y global», *PASOS: revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, v. 8(4), pp. 539-553.
- ROIGE, X., BOYA, J. y ALCALDE, G. (2010) : «Els nous museus de societat: redefinint models, redefinint identitats», en *Museus d'Aviú. Els Nous Museus de Societat*, Girona: Insitut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (ICRPC), pp.151-191.
- SÔLA, T. (2012): *La Eternidad ya no Vive Aquí*, Girona: Insitut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (ICRPC).
- SUZZARELLI, B. (dir.) (2013): *Project Scientifique et Culturel du MuCEM*, Grenoble: Deux-Ponts.
- SCHIELE, B. (2012) : «Els museus de societat i les seues identitats en l'era de la globalització», en *Museus d'Aviú. Els Nous Museus de Societat*, Girona: Insitut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (ICRPC), pp. 13-30.
- WEIL, S.E. (2002): *Making Museums Matter*, Washington: Smithsonian Books.

Debunking, Decentralizing and Dissonance: Cultural Jamming @ Museum of Vancouver

Viviane Gosselin¹

Museum of Vancouver

1. INTRODUCTION

Museums can be places of creativity and facilitators of social change, places where identity shaping and sharing takes place at individual and collective levels. As Western societies become even more culturally diverse, globally connected and mobile, questions of interculturalism and plural identities have become ubiquitous in museum practice and theoretical discourse. Doing more despite declining public funding, becoming more socially relevant and embracing the digital revolution are other recurrent themes informing museum work. Despite geographical variation, these trends and pressures are felt in the museum community at large. As a result museums around the world have had to adapt, respond and reach new—almost acrobatic!—levels of institutional flexibility and agility.

This paper examines how these transformations are articulated at the Museum of Vancouver (MOV), where I work, an institution that recharted its course in 2008. I focus my discussion on a few exhibition projects and on the now common but rarely defined term *co-curation*. In the spirit of fostering a critical conversation about contemporary curatorial practice, I identify three modalities that overlap and interact with each other during the creation and production of exhibitions. While the focus of discussion is on one city museum in Canada, my hope is that the framing and substance of the argument resonate with museum practitioners and researchers working with institutions of all sizes in Canada and abroad. The sketchy, flexible nature of the proposed

¹ Curator of contemporary of culture at the Museum of Vancouver and associate researcher at the UBC Centre for the Study of Historical Consciousness.

framework should be seen as work in progress. I encourage readers to poke at it, rework it, and make it a more useful tool to help us wrap “our collective curatorial head” around exciting and, at times, daunting new developments in the museum field.

The subtitle of the article is a nod to *culture jamming*, an art- and performance-based movement which has for the past twenty-five years offered countless incisive critiques of consumerist society (Dery, 2010; Nome, 2001). While the transformation of museums into subversive institutions seems farfetched, the playful, perceptive, and experimental nature of these performances-as-social-commentary is inspiring. Museums, some more than others, are well positioned to take and invite critical stands on topical issues and perplexing societal trends. It is helpful to remember that through wit and humour, difficult and, at times, radical ideas proposed by culture jam artists have gained acceptance among groups of people from diverse backgrounds.

2. THE MUSEUM OF VANCOUVER IN CONTEXT

Before delving into a reflection on MOV’s recent work, a few lines on the city in which the museum operates and on the conditions that led the MOV to rethink its function are warranted.

Vancouver can be best defined by its contradictions and contrasts: a Canadian city *without* winters, located in a wealthy province that doesn’t fund its art and cultural sector; a city ranking simultaneously as one of the most livable and one of the least affordable cities in the world; a city with the allure of a resort town, nestled between mountains and the ocean, that is also home to the poorest neighbourhood in Canada. The Coast Salish people, who have lived on this land for thousands of years and have never ceded it through territorial treaty, have, over the past two hundred years, welcomed waves of settlers. British settlers created a colony and policies that had a devastating impact on Aboriginal communities in Vancouver and throughout Canada. Today, Vancouver is a culturally diverse metropolis considered one of the world’s most Asian cities outside of Asia.

When current CEO, Nancy Noble, started her term at the museum in 2005 visitation had been in steady decline and membership was stagnant. Surveys of public opinion indicated that locals considered the museum a destination for school children and tourists, not a place they would go themselves. So speaking to Vancouverites became a priority. A series of year-long consultations in the form of focus groups and individual conversations with multiple key informants provided material and inspiration

to create a new vision². This soul-searching and collective review process led to a redefining of the interpretive program: an interdisciplinary approach and a multiplicity of perspectives would underpin all museum programming with the goal of enriching understandings of Vancouver as a city and of urbanity as a critical concept. The museum's re-envisioning came with a commitment to develop unconventional partnerships and collaborations while being more responsive to the interests and needs of groups and organizations in the city. The Museum of Vancouver's transformation is not unique. It builds on the work of other museums that — independently from their mandate — are invested in curatorial actions designed to identify and address issues of public concern and interest while seeking public participation and involvement³.

Using a thematic framework comprised of five areas⁴, recent exhibitions and public programs at the museum have covered a wide range of issues, allowing us to rethink our relationship with the city and with others. Exhibitions and public programs proposed by individuals and groups outside the museum or by museum staff (or a combination of the two) have featured, for instance, urban agriculture and food security, the local cycling culture, and the historical ecology of Vancouver. An exhibition on a South Asian dance performance became a portal to talk about hybrid identities, while another became an opportunity to examine the relationship between design and mass consumption. MOV's recently inaugurated *čəsnəʔəm: the city before the city* centered on ancient artefacts excavated by the museum in the 1920s at the site of a large Aboriginal village. This multi-site exhibition renewed conversations about the relationship between Indigenous and settler societies, the history of colonialism in Vancouver, and the continuity of local Aboriginal culture⁵.

² Museum of Vancouver (2008) *Museum of Vancouver: a vision for change*, <http://museumofvancouver.ca/sites/default/files/VM%20Final%20Vision%20Book.pdf> [accessed: January 10, 2015].

³ Recent examples of participatory curatorial practices can be found at the Science Museum in London. For instance, the *Oramics to Electronica* project in 2011 involved musicians, theatre students and writers in creating an exhibition on historical developments in sound technologies <http://journal.sciencemuseum.org.uk/browse/issue-02/oramics-to-electronica/> [accessed: June 22, 2015]. Deep public participation took place at the *BMW Guggenheim Learning Lab* in Berlin in 2012. Programs, workshops, mini exhibits explored issues of urban life, with a focus on improving the urban experience through civic action <http://www.bmwguggenheimlab.org/where-is-the-lab/berlin-lab> [accessed: June 4, 2015]

⁴ The five overarching themes in MOV programming are interculturalism, First Nations, design and architecture, social justice, urban issues, and sustainable development.

⁵ For a detailed description of past and current exhibitions at MOV, see www.museumofvancouver.ca/exhibitions

The Museum of Vancouver produces an average of two large exhibitions and a few smaller ones annually. It also curates several dozen public programs, not all of them tied to the exhibitions. The museum is a “lean machine”, with a team of just eighteen employees. It is a not-for-profit society rather than a government-run institution, an administrative feature that partly explains the museum’s ability to implement change rapidly but also makes securing funds for its operations a challenge.

3. THREE MODALITIES: A PROPOSED FRAMEWORK FOR DISCUSSING CONTEMPORARY CURATORIAL PRACTICE

In this section I identify three modalities that overlap and interact with each other during the creation and production of exhibitions. I apply this framework in an examination of three recent exhibition projects at MOV. This is not a definitive model but a way to further the conversation about the issues, questions, and pressure points that arise during any attempt to transform museums into more inclusive and democratic agencies.

3.1. Debunking

This modality refers to the process of breaking down the pervasive notion that a museum’s function is to present knowledge that is value-free and objective. This idea, judging from representations of museums in popular culture and the responses contained in recent surveys of public attitudes toward museums, endures in public perceptions (Conrad, et al., 2013).

To debunk a myth, however, we need first to understand where it comes from and what it does. For over three decades now, a rich literature in the humanities and social sciences has helped us do just that. It has demonstrated that the museum community was instrumental in shaping and normalizing values that have supported the development of the nation-state, colonialism, and capitalist endeavours (Bennett, 2004; Hooper-Greenhill, 2007; Karp & Lavine, 1991; Meijer-van Mensch & van Mensch, 2010; Sandell, 2006, 2007; among others). This literature has also identified how museum collecting, classifying, labelling, and displaying, with their claims to scientific truth, have contributed to reifying differences between individuals, between communities, and between worldviews. These critics have called for renewed museum practices that foster understanding across differences. They are not alone: starting in the early 1990s, grassroots activism has also put pressure on the museum to change. Communities whose voices had been absent from official narratives have insisted on having their stories and perspectives presented in the museum. This development, encouraged by multiple emancipation

movements⁶, is expanding and has been successfully in bringing these debates into the mainstream and into the museum (Bodo, Gibbs & Sani, 2009; Phillips, 2011). Sweeping changes in learning theories have also made it clear that museum audiences comprise a diversity of learners who will construct knowledge based on their experiences, abilities, and identities. Consequently, creating environments conducive to meaning-making requires attending to a variety of learners (Ellenbogen, Falk & Haley, 2008; Golding, 2009). Science and children's museums have led the way in this regard. Many of us, however, still think we have to choose between producing riveting exhibition content and offering engaging learning experiences to a broad audience.

As Elaine Gurian argues, in reference to museums becoming more welcoming, “We are the ones who have permitted exclusionary practice in our institutions, and we are the ones who can change them” (Gurian, 2006: 7). It is one thing to recognize the politics embedded in museum technologies; it is another to create workable new sets of practices that change those politics and make the museum a more inclusive and socially relevant institution. The ball is in our court.

In response to these demands many museums have kept the status quo⁷. Several institutions, however, have undergone a deep rethinking of how knowledge is constructed in the museum. These institutions understand they must create practices that are *more inclusive* (by being attentive to, and engaging with a diversity of voices and learners), *self-aware* (by understanding the museum's history and the political weight it continues to hold) and *explicit* (by acknowledging their intent, subjectivity, and limitations, thereby inviting more voices to fill the gap). How we act on these varies from one museum to another.

3.2. Decentralizing

This modality is largely a methodological response to the need for the museum to participate more meaningfully in the process of cultural democratization. Rather than lecturing its audience, the museum is taking its cues from diverse communities and interest groups. It is being “civilized” through its interactions with people and ideas evolving outside the museum⁸. The decentering modality also insists on the idea of museums having to rely

⁶ The emancipation movements I refer to include those associated with third-wave feminism, queer rights, post-colonial resistance, the defeat of apartheid, the fall of Communism, Aboriginal rights and sovereignty, disability rights, and the growing multiculturalism of Western countries.

⁷ Museology Graduate Program Museum of Washington, Elaine Gurian public lecture - University of Washington (video file) (2012), www.youtube.com/watch?v=0SkObc3UT6M [accessed: January 7, 2015].

⁸ A nod to Gurian (2006).

on multiple fields of inquiry to pursue their work. If museums are expected to address and question the fast-changing and complex world we live in, they will need more than the lens of a single field of knowledge. An eclectic approach to exploring salient questions (one that is not limited to a single set of disciplinary assumptions) allows us to attend more acutely to the complexity of social issues and phenomena (Côté, 2011: 11-13).

Like good research, the interpretive work of museums should be driven by good questions. With the understanding that museums must connect better with the communities they serve or should serve, the soundness of these questions—their relevance and cultural potency—cannot be determined by the museum alone. Nor can the museum alone answer them. The process of inviting public participation to contribute to the framing and production of exhibitions and programs is common practice for some museums but not for all. The substance and nature of collaborative work between museums and partners, vary greatly as well. It includes practices that range from development of in-depth, long-term working relationships to loose affiliations formed to satisfy funding requirements. Nina Simon in her influential book *The Participatory Museum* (2010) identifies a typology of public participation taken from a citizen science model developed by the Centre for the Advancement of Informal Science Education (CAISE) (Bonney et al, 2009)⁹. The three types of public participation include: contribution, collaboration and co-creation. Contribution refers to instances where members of the public share stories, comments or objects for an exhibition or program. Collaboration on the other hand, occurs when the public decides on the content of an exhibition within a clear framework generated by the museum. Co-creation happens when the public and the museum together define the goal and content of an exhibition. The latter type of public participation is aligned with MOV's notion of collaborative curation or "co-curation" that will be further discussed in section 4 of this chapter.

Web-based technologies and social networking converge with and complement the museum's desire to develop new forms of collaboration with community players and new forms of public participation with visitors. These relatively new technologies of communication have radically changed the relationship between institutions and the public in regard to knowledge production and dissemination and to power relations. Individuals and small organizations, alongside public institutions, can now voice their concerns and share their perspectives and insights with millions of people. This digital revolution has created new platforms for civic engagement and engendered new

⁹ I would like to thank T. Boon, M. Van der Vaart and K. Price for reminding me of Simon's use of CAISE's typology in their article (2014) "Oramics to electronica: investigating lay understandings of the history of technology through a participatory project".

expectations among the public (or segments of the public) to see themselves included in some capacity in the development of museum productions, online or *in situ*. In response, some exhibition teams have adopted increasingly collaborative processes, such as crowd sourcing and citizen-curators. (Cairns & Birchell, 2013; Gray et al., 2012; Simon, 2010). Museums are currently trying to harness the potential of these new technologies. They are also grappling with their implications. Sustaining dialogue between online communities and museums and calibrating professional expertise, specialized knowledge, and popular wisdom are two key issues related to these technological developments and to the decentralization of knowledge production (Adair, Filene & Koloski, 2011; Council of Canadian Academics, 2015; Friedlander, 2013).

3.3. Dissonance and adjustment

This modality refers to the processes involved in acquiring new skills and mindsets that enable the museum to achieve its stated objectives in regard to issues of representation, knowledge generation, and communication. Without venturing too far into theories of learning, the concept of *cognitive dissonance* can provide a helpful analogy to understand the current transformations of the museum. During a learning event, *cognitive dissonance* occurs when there is discrepancy between what a person already knows or believes and new information or interpretation (Hollingsworth, 1989; McFalls & Cobb-Roberts, 2001). The initial response involves trying to place this new information into pre-existing fields and categories. Either the new information is rejected or a process of accommodation or adjustment between old and new knowledge occurs in order to internalize the new interpretations. If we consider museums as dynamic institutions engaged in constant “learning”, these processes of dissonance and adjustment are to be expected when trying to be more inclusive, self-aware, and explicit about what we do. What we need to remember is that dissonance, though uncomfortable, is necessary if transformative learning is to take place.

Recognizing that most of the specialized knowledge and perspectives needed for content development of our exhibitions are located outside the museum is both liberating and uncomfortable: liberating because we can exchange with others and problem-solve together; uncomfortable because we need to rely on individuals and organizations we may not know well to create and produce deliverables that are tangible and very public. Working together with new partners means creating exciting new alliances and relationships that will hopefully extend the lifespan of an exhibition. Sharing resources and expertise also means sharing control over the course of the project’s development. And at times, the line between sharing and losing control can become blurry, especially in regard to containing the scope of the work and meeting deadlines. These

practical aspects of our work may be mundane—they are definitely overlooked in scholarly literature—but they affect the overall outcome.

It is hard to deny that museum work has become more complicated. The number of variables has expanded (new self-awareness, new players, new communication and data management technologies to name a few). However, the capacity of the museum has not, a situation exacerbated—in Canada, at least—by several funding agencies’ requesting the inclusion of multiple partners to meet funding criteria. This has the unintended consequences of promoting work with a large number of agencies and groups, which may not be manageable for small and medium-sized museum teams. If museums want to create intellectual spaces that are conducive to rich exchange among institutional vision, museum staff, and external players, we need to provide research, creation, and production parameters that are respectful of both the partners’ and of the museum team’s capacity to work on these projects.

4. MODALITIES ENACTED AT THE MUSEUM OF VANCOUVER

What follows are three cases that examine how these modalities are enacted in MOV exhibitions. These cases of co-curation touch on different MOV core themes (interculturalism, design and architecture, and social justice). Their respective focuses—the hybrid quality of a dance performance, the building of unconventional homes, and ideas about sexuality—aimed at creating new understandings of the city.

4.1. **Bhangra.me**

*Bhangra.me*¹⁰ was a multi-faceted and highly collaborative project designed to examine bhangra as a cultural, artistic, and political phenomenon in Vancouver. It involved the production of a temporary exhibition, programming, and interactive social technologies.

Bhangra, a dance form originally from the Punjab region, has been performed in Greater Vancouver since the arrival in the late 1800s of the first South Asian immigrants but with renewed vigour since the 1970s. Adapted from many South Asian traditions and influenced by Western mainstream culture, bhangra in Vancouver has developed in unique ways and is recognized

¹⁰ *Bhangra.me* was a 380 m², eight-month exhibition designed by Propellor Studio and presented at MOV from May 2011 to January 2012. The extensive programming consisted of a blend of performance-oriented, cultural learning, academic engagement; and family-oriented events.

by music lovers worldwide. The exhibition explored this evolution and positioned Vancouver as one of the few bhangra capitals of the world, along with Delhi, London, and New York. Of note here is that Greater Vancouver has the largest population of Punjabi speakers outside the state of Punjab.

A casual “We should definitely do something together” at a social outing was what started the intense collaboration between MOV and the Vancouver International Bhangra Celebration (VIBC) that culminated in the exhibition. VIBC, a non-profit organization dedicated to the promotion of bhangra as an art form, has a mandate to “help build bridges and find inroads to establish new relationships across genres of performances and ethno-cultural boundaries”¹¹. Fifteen months after the initial chat MOV opened a cleverly designed exhibition that embodied tensions and paradoxes present in Vancouver’s bhangra:

- Hip, modern, and folk.
- Colourful and nuanced.
- Joyful and serious.
- Structured and improvisational.



Source: Rebecca Blissett.

Figure 1

Visitors trying out the dhol drum in the Bhangra Lab in *Bhangra.me* at the Museum of Vancouver (2011)

¹¹ Text panel from *Bhangra.me: Vancouver’s bhangra stories* exhibition.

4.1.1. *Debunking with Bhangra.me*

In *Bhangra.me*, the debunking modality took several forms. To start with, when discussing its interest in working on this project, the museum publicly acknowledged the lack of representation of South Asian history in Vancouver in its history galleries and collections. The research and collecting phase of *Bhangra.me* thus generated the first historical interpretation of bhangra's significance in Vancouver and the acquisition of artefacts and digital history of bhangra for the MOV's permanent collection. An interesting aside: the two co-curators were keen to create an installation piece that would signal this historical gap in the collection, making visible the museum's role in excluding certain local communities from the official narrative. The VIBC advisory committee, however, was not interested in highlighting this institutional history. The VIBC saw the proposed installation as detracting from the storyline and preferred to focus on evidence of racial discrimination associated with the dance. This excerpt from an exhibition text illustrates this more integrated approach:

When Bhangra teams started in the early 1970s, they performed in an atmosphere steeped with racism. While South Asian immigrants in Vancouver had made great political and social advances, many of them still faced overt and subtle forms of discrimination¹².

Debunking also meant avoiding displays that would reify the dance as “exotic” and “colourful”, an approach that characterizes, even today, so many ethnographic displays in museums. The exhibition team resisted a single and reductive definition of bhangra by creating a platform for the Vancouver bhangra community to share their views—convergent and divergent—on the subject. By creating a multi-vocal exhibition and programming, the team hoped that visitors would position themselves in relation to these multiple views and create their own personal definition of Vancouver's bhangra. To further their exploration, visitors were invited to dance it, play instruments, and compare and contrast transnational expressions of bhangra with tracks compiled by some of Vancouver's best DJs.

The subjectivity of the curatorial project was made explicit throughout. The text below was located in the “bhangra archive room”, a space filled with images donated by bhangra performers of all stripes.

What is traditional bhangra? What is modern bhangra? Who gets to decide? About tradition vs. modernity, we believe it's a false choice.

¹² Text panel from *Bhangra.me: Vancouver's bhangra stories* exhibition.

[...] Our focus is on the rich diversity of bhangra practiced in our city. Here you will see images that might make you say “Yes, that’s bhangra” or you might think, “How did this get in here?” Let’s have these challenging discussions¹³.

The positionality of the exhibition co-producer was also made explicit. Although the project was supported by several groups within the South Asian community, VIBC had not been “elected” to represent this large and diverse community. VIBC presented itself as a group with a particular interest and knowledge of bhangra whose perspective could enrich the conversation about intercultural exchange and influence in the city.

4.1.2. *Decentralizing with Bhangra.me*

VIBC acted as co-producer of *Bhangra.me*. This meant that it was responsible for overseeing all project deliverables and activities with the museum, from fundraising, to promotion, to exhibition and program development. For a period of fifteen months, a team made up of two MOV staff and three VIBC volunteer met weekly to formalize the vision, themes, and emphasis. The curatorial tandem consisted of one guest curator and one MOV curator. Naveen Girn, guest curator, was a social geographer and a bhangra devotee from the South Asian community. He was hired to research and aggregate oral histories, perspectives, and material culture. I was the MOV curator, working as interpretive planner and project manager. A small dynamic design studio joined eight months prior to opening.

To answer the question “How did Vancouver transform bhangra and how did bhangra transform Vancouver?” the curatorial team had to rely on an interconnected network of individuals (bhangra musicians, dancers, community historians, DJs) whose combined knowledge formed a remarkable body of work. Using this material, the curatorial team drew from social geography, social history, musicology, and dance performance to highlight bhangra’s significance to Vancouver and to demonstrate its role as a tool for intercultural bridging, for challenging gender roles within the South Asian community, and for rethinking what it means to be Canadian.

Conducting public outreach from an early stage ensured a high level of participation. Public consultations took place in Vancouver and Surrey (a suburb with a large South Asian population) to assist in the process of gathering original research material and to raise awareness of the project within

¹³ Text panel from *Bhangra.me: Vancouver’s bhangra stories* exhibition.

the South Asian community. Although the first session was poorly attended but half a dozen community influencers were present and drafted a timeline of bhangra's history. The same timeline was enriched at a second, well-attended public consultation. Both sessions were instrumental in consolidating the vision of the project and in building support for it. The online presence of *Bhangra.me* was significant. A website, a twitter feed, and online video channels allowed the team to measure public interest.

It was important to create opportunities for people to generate content in the exhibition space even after the exhibition opened. Text, Flickr streams, and an online interactive map invited visitors to add pictures, mementos, and comments to provide a richer picture of Vancouver's bhangra landscape.

The project forged a mutually beneficial long-term partnership¹⁴. Using this collaborative approach, MOV was able to rely on VIBC's knowledge of bhangra and of Vancouver's South Asian community to guide the production of the exhibition, public programming, and marketing. Conversely, research on the historical development of Vancouver's bhangra provided VIBC with additional material to raise the profile of this artistic performance within the city and on the international scene. Their association with the museum was also subsequently helpful in leveraging more operational funds for their organization.

4.1.3. *Dissonance and adjustment with Bhangra.me*

Prior to the project, MOV was largely unknown to the South Asian community of Greater Vancouver. Through its partnership with VIBC, the museum was able to forge new relationships with various organizations (26) and secure the participation of multiple individuals (over 80) in the project. The downside of this epic production was the sheer amount of coordinating and liaising that it required of the two co-curators. The project's scope creep was, in this case, the result of the co-producer's enthusiasm — let's conduct more interviews, collect more stories, ask more people—and of the museum staff's reluctance to constrain that enthusiasm.

The project received considerable press and kudos from the university and museum communities in Canada. The exhibition was well attended but did not draw the expected number of visitors from the South Asian

¹⁴ For instance, VIBC helped the MOV with recruiting advisory board members for subsequent exhibition projects. The *Bhangra.me* guest curator, who had had no previous museum experience, was invited to work with other museum institutions.

community. A number of factors could explain this situation: the significant distance between the museum and the suburb with the highest concentration of South Asian residents; and several marketing glitches that affected the project's visibility¹⁵. More importantly, this project was the museum's first attempt at reaching out to the South Asian community. Building ties with any community requires coordinated outreach efforts spanned over several years.

4.2. **Play House: The architecture of Daniel Evan White**¹⁶

This exhibition was the first retrospective of the work of Vancouver-based architect Daniel Evan White. White dedicated much of his career to designing homes, and through this work, he shaped Vancouver's landscape in significant ways. Starting in the 1960s, he spent five decades refining his art. He worked on more than a hundred residential projects in Greater Vancouver and along the West Coast, involving an impressive cast of architects, contractors, and clients in the process.

The curatorial intent consisted of demonstrating that while White subscribed to principles of modern architecture, his work was an original response to a particular time, cultural space, topography, and climate. The exhibition wanted to challenge public conceptions of the typical house and its functions. Each featured house project became a commentary on contemporary culture, innovation, risk, and the idea of play.

Play House explored the creative process involved in transforming an idea into a home. The exhibition included stories from clients and contractors, a giant house model, a visual chronology of White's work over fifty years, 3D-printed models, and a workstation where visitors of all ages could build houses using some of White's favourite geometric shapes.

¹⁵ The title of the exhibition was confusing to members of the public, many of whom thought it referred to a website. The launch coincided with the opening of the bhangra festival, managed by the exhibition co-producer. Regrettably, rather than creating buzz for the exhibition, this timing muddled its promotion.

¹⁶ *Play House: The architecture of Daniel Evan White* was a 220 m² exhibition presented at MOV from October 2013 to March 2014. The extensive programming consisted of a blend of documentary viewing, family-oriented block building workshops, and a speakers series.



Source: Cristina Craiu.

Figure 2

Giant model of the Máté house in Play House:
the architecture of Daniel Evan White at the Museum of Vancouver (2014)

4.2.1. *Debunking with Play House*

The workings of the debunking modality in this project operated at multiple levels. Museums are too often reduced to institutions serving a social elite. In similar ways, residential architects are frequently framed as creatives working for the rich. For MOV, an institution actively participating in conversations on affordable housing and homelessness, featuring an architect sought after by the Vancouver elite of the 1980s seemed like a paradoxical move. This issue was a recurring theme at meetings and informed the project's direction.

The curatorial team (two guest curators and myself) was in agreement that it didn't want to do an exhibition about "architecture for the privileged". The idea was to focus on White's creative process rather than on the price attached to his commissions and to pay attention to the attributes that make a home comfortable and responsive to its environment. Several strategies were deployed to position the museum and to locate White's work in those terms. Using a simple question-and-answer interview format, several text panels recaptured conversations between the two guest curators and myself¹⁷. While some questions were trying

¹⁷ The Q&A appears in a series of blog posts on MOV's website. <http://museumofvancouver.ca/programs/blog/2013/10/9/who-was-daniel-evan-white-part-i>

to get at the specificity of his work, other bolder questions tried to get at more basic elements of the story: What was it like to work with him? Why is White relatively unknown? Did he only work for the wealthy? This approach sought to convey a more informal tone in the gallery and put the subjectivity of the curators at the forefront. It became an opportunity to highlight traits of the architect that made him both likeable and captivating: his lack of interest in self-promoting, his dyslexia, his small apartment built in the attic above his office, his stubbornness in wanting to build on sites deemed unsuitable for development.

The curatorial team took great care in the selection of featured residential projects. They included large residences in spectacular settings but also modest houses, prefabricated homes, housing complexes, cabins, and home renovations. Visitors could see how he applied his ideas to projects of all sizes. People interviewed during the research phases included the usual suspects, such as clients and architects, but also carpenters, foremen, and material suppliers. The aim was to debunk the antiquated myth of the architect as the sole creative genius behind architectural projects. “White’s best work”, visitors could read on a panel, “was executed when he engaged a broad range of participants with multidisciplinary backgrounds, each substantially contributing to the final product”.

3D-printed models of houses, which could be touched, and building blocks inspired by White’s projects were other attempts to make architectural ideas more engaging and accessible to the non-initiated.

4.2.2. *Decentralizing with Play House*

The questions underpinning the project (What is Daniel Evan White’s contribution to architecture in Vancouver? What are the attributes of a “good” home?) required several investigative lens: archival studies, architectural studies, history of architecture and design, primarily, but also oral history and psychology. This research also relied on a vast network of individuals and organizations connected to the field of architecture. The two guest curators, practicing architects Greg Johnson and Martin Lewis, were central to this endeavour. They led the research and design phases of the project. As teachers at the UBC School of Architecture and Landscape Architecture (SALA), they were able to convince the department to offer a series of seminars on White’s work. This initiative galvanized the interest of a generation of emergent architects, who discovered White’s “architectural play” by taking an active part in all aspects of the exhibition’s development, promotion, and related publications.

MOV acted as a connector in this project. Project participants (60+), though they knew of each other, hadn’t necessarily worked together. These

project allies, together with MOV, formed a dynamic community of practice interested in gaining and sharing new insights into and understandings of White's architectural contribution.

4.2.3. *Dissonance and adjustment with Play House*

The overall result of this process was the creation of a gallery space that embodied quite successfully White's intense sense of play with scale, geometry, and site.

The exhibition spoke more, however, to the design community than to the non-initiated. Heavy referencing of architectural history, near absence of colour, and lack of entry points for people who knew little about architecture served to limit accessibility. As the MOV curator on this project, I worked to support the guest curators and a large contingent of students with their research and designs. I was timekeeper and content editor. I neglected, however, to go back to the core objective of introducing White's work to the general public. In the midst of the excitement of generating new research material and design

ideas, two aims competed: validating White's work within the architecture community and familiarizing a larger audience with his work. The former won. To be sure, several elements in the exhibition grabbed people's attention. But the overall effect, although dramatic and smart, was slightly hermetic. The exhibition did not gain a lot of traction with our general public.

The project partners became my "prime audience". In wanting to meet the needs and interests of the partners, I partially lost sight of the need for more "translation work" to make very compelling ideas accessible to a wider public. Testing exhibition prototypes with visitors would have worked wonders to identify a need for more inclusive design solutions.

4.3. **Sex Talk in the City**¹⁸

The exhibition *Sex Talk in the City* wanted to make the case that ideas about sexuality shape not only people, but cities as well. The exhibition tied compelling historical narratives to current issues of sexuality, grounding them

¹⁸ *Sex Talk in the City* was a 400 m² exhibition presented at MOV from February to September 2013. The extensive programming consisted of a blend of performance work, cultural and historical learning, academic engagement, and professional development for educators informed by the themes explored in the exhibition (Pedagogy, Pleasure, Politics, Permission).

in the Vancouver context. It also examined how notions of sexuality pervade our lives, in the form of public events and spaces, laws, objects, and images. The exhibition integrated issues of sexual health, diversity, and education. It featured diverse perspectives while highlighting issues and concerns often shared across age, gender, ethnicity, and sexual orientations and expressions.

The exhibition was two years in the making and involved the participation of a broad-based eighteen-member advisory committee comprised of school-based and university-based educators, sex trade workers, public health experts, sexologists, artists, activists, young people, social sciences scholars, and historians.



Source: Rebecca Blissett.

Figure 3

History of the vibrator in the Sex Talk in the City at the Museum of Vancouver (2013)

4.3.1. *Debunking with Sex Talk in the City*

This exhibition was one of the most collaborative, self-aware and explicit curatorial projects I've had the opportunity to work on.

The first headline visitors encountered — “Even Museums Have Sexy Thoughts...” — poked fun at their anticipated surprise or perplexity: yes,

museums *can* think and talk about sex, in this case, as a way to interpret the city. At a secondary level, the headline spoke to the museum's self-awareness: we, at the MOV, understand we must rethink our educational and cultural functions in order to become more socially relevant. In addition, several design, visual, and textual elements in the gallery space made explicit reference to the exhibition's making. This helped create a more *porous* storyline which, it was hoped, would increase public engagement with the big ideas. For example, a blog described aspects of the exhibition planning with contributions from various members of the exhibition team. This feature of the project led people to contact the museum to offer suggestions, stories, and artefacts. The exhibition space itself featured video interviews with historians who had contributed historical research to the project. They shared with visitors their findings, biases, and serendipitous discoveries. The presentation of primary sources in the exhibition space also exposed the "raw material" that participating historians used to build their claims. Exhibition texts, too, revealed the nature of some of the negotiations in which the exhibition team was involved. Certain texts, for instance, described the discomfort some advisory committee members felt talking about pornography or alluded to the challenges of locating artefacts.

4.3.2. *Decentralization with Sex Talk in the City*

The input of the advisory committee during the project was critical. They became members of the exhibition and played an active role in identifying its themes, topical issues, and terminology. They also helped determine the target audience, provided input to the exhibition designers, filmmaker, and public programmers on the team, and linked the MOV to particular sexual and cultural communities¹⁹. I want to add here that the intercultural nature of the project operated as much, if not more, between sexual communities than between people belonging to different ethnicities.

The advisory committee worked together to respond to the question "How do ideas about sexuality live and manifest in the city?" To address this query they stressed the importance of considering sexuality's private and public nature and the role of history, culture, and politics in shaping our ideas about it. The "4P" concept (Pedagogy, Pleasure, Politics, and Permission) was adopted as a way to convey this multidimensionality. This framework, inspired by discourses in social geography, history, and cultural studies, brought coherence to a very large and diverse set of ideas.

¹⁹ One all-day meeting took place in March 2011, followed by eight half-day meetings over a two-year period, as well as countless subcommittee meetings, telephone conversations and electronic correspondence.

Task forces were formed, with several members locating artefacts from private and institutional collections, identifying potential interviewees for the videographic project, carrying out (aspects of) historical research, reviewing exhibition texts, and even coordinating a young curators collective. In total, over 85 people donated artefacts, contributed stories and reviewed material. To this day, we do not exactly know how such an eclectic group of individuals, with such diverse agendas, worked together so productively. A few things contributed to the remarkable strength of this large curatorial collective: 1) The group viewed the museum as a non-partisan space; that is, MOV was not representing the interests of one group in particular. 2) The group agreed to pursue one common goal: to promote a healthy and more public dialogue about sexuality by bringing together conversations about sexual diversity, sexual education, and sexual health and by grounding these key issues in a Vancouver context. Of note, the museum initially invited only four people to join the committee; this core group of advisors then identified potential recruits. The process enabled the committee to grow more organically and tap into the salient and complementary networks of those involved.

The 4P concept deliberately “mixed things up” by bringing together in the same physical space facets of sexuality that are usually considered separately. In a space called the Bedroom, for instance, an occupational therapist, a burlesque performer, and the archdeacon of an Anglican church shared their views about being sexual. In the Classroom, sex education props, sexting, and pornography were linked in a discussion about the process of learning about sex and sexuality. By decompartmentalizing these ideas, the curatorial intent was to encourage the public to revisit cultural attitudes and beliefs about sexuality. This approach had a positive effect on the diversity of visitors—kink and burlesque practitioners, agencies working with youth-at-risk, public health workers, university classes in cultural studies and health sciences—who came to the museum, demonstrating the exhibition’s capacity to resonate with a range of concerns and with the interests of diverse communities.

In-depth exit interviews were conducted with visitors. In addition to showing great satisfaction, the results reflected deep engagement with the ideas of inclusion and diversity and with the cultural processes involved in learning about sexuality. The studies indicated that visitors appreciated that the exhibition addressed sexuality beyond the usual able-bodied, heteronormative frames, as well as across sexual communities. The exhibition also stimulated thoughtful visitor comments about the role of museums in creating “safe places” to think and talk about sexuality (Gosselin 2014).

4.3.3. *Dissonance and adjustment with Sex Talk in the City*

The vast majority of our visitors were supportive of MOV's tackling of this culturally sensitive subject. A few people, however, felt differently. Below is a comment about *Sex Talk in the City* that was posted on the museum's Facebook page: "Wouldn't it be fun if the MOV was relevant and actually displayed all the great artefacts in the collection, rather than being intervened by politically motivated curators?"²⁰. Ironically, the exhibition did display a sizable number of artefacts from its own collection and from other institutions. At its core, this comment seems to disapprove of museums participating in topical debates and fail to recognize that museums are political entities, no matter what they do. Thanks to the careful and astute guidance of the advisory committee, the project was able to display relatively graphic material without being chastised by conservative factions²¹.

Valuable connections among partners and organizational alliances were created as a result of this project. I have continued working with a few *Sex Talk in the City* advisory committee members on subsequent projects but maintaining meaningful connections with most of the individuals and agencies is a challenge. As soon as one project is completed, museum staff has to redirect its attention to the next one. Given the amount of energy invested in these collaborations, this situation is unfortunate, but it is one that is difficult to avoid with the museum's limited resources and its eagerness to work on diverse issues.

Like *Bhangra.me*, the exhibition *Sex Talk in the City* received good media coverage and kudos from various sources, in this case from LGBTQ communities, health agencies, universities and museums in Canada and abroad. *Sex Talk in the City* drew a considerable number of visitors but did not attract the number of visitors that, for instance, an MOV exhibition on fashion draws. These beautifully curated exhibitions are object-centred and involve fewer partners and resources than any of the three exhibitions discussed in this paper. They seem to have broader public appeal than "issue-based" projects. This reality does not take anything away from the value of more social justice-

²⁰ https://www.facebook.com/MuseumofVancouver/timeline?ref=page_internal (see comment on February 27, 2013)

²¹ The advisory committee felt strongly that the exhibition should not target schools (to avoid unproductive conflicts with ultraconservative factions) and should focus instead on promoting the exhibition to adults and to parents, guardians, and educators charged with providing sex education to young people. Warning signs were located at exhibition entrances.

oriented projects like *Sex Talk in the City*²². This simply indicates that MOV must plan a wide range of exhibition programs to respond to diverse interests.

5. CONCLUSION

Using the three modalities as a framework to review recent exhibitions at MOV proved useful as it addresses the complexity in making exhibitions involving deep public participation. *Debunking* reflects on the cultural clout museums continue to hold in the public sphere and on ways to be deserving of it. *Decentralizing* is about taking cues from and working with others by sharing resources and power. *Dissonance and adaptation* refers to challenges associated with creating projects involving multiple partners and ways to learn from these experiences.

What stands out in this exhibition review is also the staggering number of people and organizations it takes to produce museum productions involving contribution, collaboration and co-creation, to use CAISE's typology. Museums are uniquely positioned to connect people with each other. On these three projects alone, MOV worked with over 40 organizations and 300 individuals! We need, however, to develop strategies to carefully calibrate the scope of public participation so that it corresponds with the capacity of the institution, to maintain these important relationships, and to facilitate connections among the various groups over longer periods of time, well beyond the exhibition schedule.

We need to jam. Like culture jam practitioners, museums need to be ready to take risks and challenge cultural assumptions about the issues shaping the communities they serve. Like musicians jamming, we need to be good at sensing when to lead, when to step back and make space for others to perform, and then when to come back and play some more.

6. BIBLIOGRAPHY

ADAIR, B., FILENE, B., & KOLOSKI, L. (eds.) (2011): *Letting Go?: Sharing Historical Authority in a User-Generated World*, Philadelphia: The Pew Center for Arts & Heritage

²² In 2014, MOV won an award from Options for Sexual Health, Canada's largest non-profit provider of sexual health services. The Educator of the Year is given to "an individual or organization whose skill and accomplishments have significantly advanced the role of education in the achievement of Opt's mission." MOV was deeply touched by this recognition because it demonstrated that its work resonated beyond the fields of arts and culture.

- BENNETT, T. (2004): *Pasts beyond memory: evolution museums colonialism*, London & New York: Routledge.
- BODO, S., GIBBS, K. & SANI, M. (2009): *Museums as places for intercultural dialogue: selected practices from Europe*, www.mapforid.it/Handbook_MAPforID_EN.pdf [accessed: January 7, 2015].
- BONNEY, R., BALLARD, H., JORDAN, R., McCALLIE, E., PHILLIPS, T., SHIRK, J., & WILDERMAN, C. (2009): *Public Participation in Scientific Research: Defining the Field and Assessing Its Potential for Informal Science Education. A CAISE Inquiry Group Report*, Washington, DC: Center for Advancement of Informal Science Education, <http://informalscience.org/images/research/PublicParticipationinScientificResearch.pdf> [accessed: June 12, 2015].
- BOON, T., VAN der VAART, M., PRICE, K. (2014): “Oramics to electronica: investigating lay understandings of the history of technology through a participatory project”, *Science Museum Group Journal*, issue 2, <http://journal.sciencemuseum.org.uk/browse/issue-02/oramics-to-electronica/> [accessed: June 21, 2015].
- CAIRNS, S., & BIRCHELL, D. (2013): *Curating the digital world: past preconceptions, present problems, possible futures*, <http://mw2013.museum-sandtheweb.com/paper/curating-the-digital-world-past-preconceptions-present-problems-possible-futures/> [accessed: January 7, 2015].
- CONRAD, M., ERCIKAN, K., FRIESEN, G., LÉTOURNEAU, J., MUISE, D., NORTHRUP, D., et al. (2013): *Canadians and their pasts*, Toronto: University of Toronto.
- CÔTÉ, M. (2011) “Exposer le paradoxe”, in *La fabrique du musée de sciences et sociétés*, Paris: La Documentation Française, pp. 7-8.
- COUNCIL OF CANADIAN ACADEMICS (2015): *Leading in the digital world: opportunities for Canada’s memory institutions*, www.scienceadvice.ca/uploads/eng/assessments%20and%20publications%20and%20news%20releases/memory/CofCA_14377_MemoryInstitutions_WEB_E.PDF [accessed: February 4, 2015].
- DEWDNEY, A., DIBOSA, D. & WALSH, V. (2013): *Post critical museology: theory and practice in the art museum*, London: Routledge.
- DERY, M. (2010): *Culture jamming: hacking, slashing, and sniping in the empire of signs*, http://markdery.com/?page_id=154 [accessed: January 12, 2015].
- ELLENBOGEN, K.M., FALK, J.E. & HALEY, K. (2008): “Understanding the motivations of museum audiences”, in *Museum informatics: people, information, and technology in museums*, New York Taylor & Francis, pp. 187-194.

- FRIEDLANDER, L. (2013): *When the rare becomes commonplace: challenges for museums in a digital age*, <http://mw2013.museumsandtheweb.com/proposals/when-the-rare-becomes-commonplace-challenges-for-museums-in-a-digital-age/> [accessed: January 7, 2015].
- GOLDING, V. (2009): *Learning at the museum frontiers: identity, race and power*, Surrey: Ashgate Publishing.
- (2013): “Collaborative Museums: Curators, Communities, Collections”, *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*, London: Bloomsbury, pp. 13-31.
- GOSSELIN, V. (2014): “Porous narratives: the choir effect and civic museography: Sex Talk in the City at the Museum of Vancouver”, *THEMA: la revue du Musée de la civilisation*, v. 1(1), pp. 107-116.
- GRAY, S., ROSS, C., HUDSON-SMITH, A., TERRAS, M. & WARWICK, C. (2012): *Enhancing museum narratives with the QRator Project: a Tasmanian devil, a platypus and a dead man in a box*, www.museumsandtheweb.com/mw2012/papers/enhancing_museum_narratives_with_the_qrator_pr.html [accessed: January 7, 2015].
- GURIAN, E.H. (2006): *Civilizing the museum: the collected writings of Elaine Heumann Gurian*, London & New York: Routledge.
- HOLLINGSWORTH, S. (1989): “Prior Beliefs and Cognitive Change in Learning to Teach”, *American Educational Research Journal*, v. 26(2), pp. 160-189.
- HOOPER-GREENHILL, E. (2007) “Education, postmodernity and the museum”, *Museum revolutions*, London: Routledge, pp. 367-377.
- KARP, I., KRATZ, C.A., SZWAJA, L. & YBARRA-FRAUSTO, T. (2006): *Museum frictions: public cultures/global transformations*, Durham, NC: Duke University Press.
- KARP, I. & LAVINE, S. (1991): *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington: Smithsonian Institution Press.
- MEIJER-VAN MENSCH, L. & VAN MENSCH, P. (2010): “From disciplinary control to co-creation: collecting and museum development as praxis in the 19th and 20th centuries”, in *Encouraging collections mobility: a way forward for museums in Europe*, Helsinki: Culture 2000 Programme of the European Union, pp. 12-31.
- MCFALLS, E., & COBB-ROBERTS, D. (2001) “Reducing Resistance to Diversity through Cognitive Dissonance Instruction. Implications for Teacher Education”, *Journal of teacher education*, v. 52, pp. 164-172.
- NOME, D. (2001): *Culture jamming*, www.anthrobase.com/Txt/N/Nome_D_01.htm [accessed: January 7, 2015].

- PHILLIPS, B.P. (2011): *Museum pieces: toward the indigenization of Canadian museums*, Montreal, PQ: McGill-Queen's University Press.
- SANDELL, R. (2006): "Constructing and communicating equality: the social agency of museum space", in *Reshaping Museum Space*, New York: Routledge, pp. 185-202.
- (2007): *Museums, prejudice, and the reframing of difference*, Abingdon, Oxon & New York: Routledge.
- SIMON, N. (2010): *The participatory museum*, www.participatorymuseum.org/read/ [accessed: January 7, 2015].

L'exposition des objets de cultures autochtones aujourd'hui, gain ou perte de sens? Le cas de l'exposition *C'est notre histoire...* au Musée de la civilisation de Québec¹

Daniel Arsenault et Nadine Desbiens

Université du Québec à Montréal

1. INTRODUCTION

Aux quatre coins du monde, les sociétés dans lesquelles vivent toujours les Autochtones (ce sont ces populations indigènes qui occupent depuis des temps immémoriaux un territoire donné et que l'on appelle « Autochtones » dans de nombreux pays dont l'Australie, le Canada ou les États-Unis, pour ne nommer qu'eux) ont légué à la postérité diverses catégories d'objets de culture dont plusieurs se retrouvent ultimement mises à disposition des visiteurs, soit dans leur lieu d'origine, sites et autres espaces patrimoniaux, soit dans des centres d'interprétation et autres établissements muséaux. Réalisées tant sous forme d'artefacts de nature archéologique ou ethnographiques que sous celle d'œuvres artistiques ou d'objets artisanaux, ces objets témoignent certes d'aspects riches et variés de leur histoire et de leur mémoire comme de leurs pratiques et de leurs traditions. Mais parce que de telles manifestations culturelles sont aussi ancrées pour la plupart dans l'univers de l'immatériel, ils renvoient par conséquent à des visions du monde variées telles que ces Premiers Peuples

¹ Nous tenons à remercier les organisateurs et les institutions qui nous ont permis de réaliser cette étude sur l'exposition *C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit au xx^e siècle*. Plus spécifiquement, nous sommes reconnaissants au Musée de la civilisation de Québec et à son personnel d'avoir facilité l'accès à de nombreuses données concernant cette exposition et d'avoir accepté que nous puissions effectuer certaines prises photos. Par ailleurs, cette recherche n'aurait pu être réalisée sans une subvention du FQRSC (le Fond Québécois de la Recherche sur la Société et la Culture), un organisme de l'État québécois à la source d'un financement d'équipe servant à la recherche sur la patrimonialisation des objets de cultures autochtones dans le monde dont D. Arsenault est responsable.

ont su les créer et les développer au cours de milliers d'années d'histoire. En d'autres termes, ces objets de culture sont le fruit de conceptions, d'usages, de techniques, d'adaptations et d'innovations traduisant tout un bagage d'idées, de savoirs et de savoir-faire dont on aurait perdu la trace s'ils n'avaient été récupérés ou préservés jusqu'à nos jours.

Or, la patrimonialisation, tout comme la muséalisation, de ces divers témoignages culturels ne va pas sans poser un certain nombre de problèmes d'identification ou d'interprétation. Il faut en effet reconnaître qu'en raison de la nature particulière de plusieurs de ces objets de culture, de leur histoire passée, de la manière dont ils ont été collectionnés ou encore dû au fait des procédés mis en œuvre pour les introduire et mieux les faire découvrir auprès du grand public, les établissements chargés du collectionnement ou de la mise en valeur de tels objets n'a pas toujours été suffisamment bien outillé pour fournir des informations justes à leur propos. En l'occurrence, l'histoire des études patrimoniales et muséales nous enseigne que plusieurs objets de collections autochtones ont été recueillis puis exposés sans nécessairement recevoir l'assentiment des groupes culturels dont ils étaient issus (Ames, 1992; Arsenault, 1990; Gidley, 1992; Hill, 1988; Lewinski, 2008; McLoughlin, 1993; Tivy, 1993). Les raisons à cela furent nombreuses dans un passé pas si lointain, au Québec (Arsenault 2015) et dans le reste de l'Amérique du Nord (Hill Boone, 2011) comme en Europe (Hocquenghem, Tamási & Villain-Gandossi, 1987) ou encore en Australie (Peterson, Allen & Hamby, 2008).

1. Dans beaucoup de cas, et plus spécifiquement dans les collections ethnographiques portant sur le monde autochtone des cinq continents, les artefacts, c'est-à-dire tout objet matériel façonné par les humains, ont constitué pendant longtemps des « curiosités » renvoyant à des peuples que la société bien pensante d'Europe et d'Amérique du Nord jugeaient « primitives » ou « peu évoluées » et que l'on voyait même éventuellement disparaître : au même titre que les spécimens du monde naturel, les exemplaires collectés au sein de la culture matérielle de ces sociétés autres étaient ainsi classés selon cette conception au point où ce sont souvent les musées d'histoire naturelle qui les recevaient pour en assurer le traitement.
2. Selon les régions du monde où le travail de collectionnement (qui est la pratique de collectionner des objets quels qu'ils soient) a été accompli, — et selon ceux et celles qui retiraient les objets de culture de leur foyer originel autochtone, parfois de manière illicite —, il faut reconnaître la pauvreté, sinon l'absence, de pratiques adéquates de documentation, des gestes qui ont fait en sorte de fournir des informations insuffisantes, voire erronées, quant à la nature de l'objet collectionné. Du reste, tout cela s'est fait au point où la mise en valeur ou en exposi-

tion de ces objets est devenue par la suite un affichage reposant strictement sur de la spéculation, sinon de l'approximation.

3. Il faut rappeler par ailleurs que certaines catégories d'objets spoliés des sociétés autochtones « sources » provenaient de contextes spirituels ou sacrés qui interdisaient pourtant toute manipulation ou affichage par quiconque n'avait pas reçu une certaine préparation, ou une formation adéquate, allant même jusqu'à interdire que de tels objets ne soient soumis à la vue de tous; dans d'autres cas similaires, c'est aussi le manque de considération de la destinée de certains objets de cultures autochtones, notamment leur condition éphémère avouée, que leur patrimonialisation ou muséalisation allaient entraver, par exemple dans le cas des mâts totémiques (particulièrement ceux à fonction funéraire).
4. Enfin, même si certains artefacts, notamment ceux faits en matériaux précieux ou recherchés, étaient façonnés avec un talent certain, une facture révélant une maîtrise incomparable, ils n'étaient tout simplement pas considérés comme « œuvres d'art », puis dès le moment où les musées d'art ont fait entrer de tels « chefs d'œuvre » dans l'univers esthétique occidental, d'autres institutions, sinon des expositions particulières, ont parfois cherché à ajouter une telle valeur de manière exagérée en esthétisant à outrance des collections entières ainsi mises en valeur, amputant par le fait même tout un pan de la richesse culturelle originelle qu'elles pouvaient évoquer et faisant taire du même coup tout discours autochtone à leur propos qui aurait permis de dire « pour quoi » l'objet a été façonné ainsi et non autrement et à quels fins il devait servir.

Il convient de reconnaître toutefois que depuis le dernier quart du ^{xx}^{ème} siècle, les conditions tendent à changer, notamment sous l'impulsion des mouvements activistes autochtones dans des pays comme le Canada², les États-Unis, l'Australie et la Nouvelle-Zélande. En effet, l'institution patrimoniale ou muséale cherche de plus en plus, non seulement à modifier ses pratiques de collectionnement, mais à développer également de nouveaux procédés de médiation, plus attirants pour les publics ciblés, ainsi que des stratégies d'interprétation davantage en phase avec les attentes des groupes autochtones, tout cela afin de pouvoir échapper à certains problèmes que soulèvent notamment la question de restitution ou l'aliénation de certaines catégories d'objets

² En 1987, l'exposition *The Spirit Sings* du Glenbow Museum (Alberta) présentait les Premières Nations comme vivant depuis toujours en harmonie avec la nature. Sponsorisée par des compagnies pétrolières qui ravageaient déjà les terres sacrées autochtones, l'exposition suscita tant de critiques acerbes des mouvements activistes autochtones que ce contexte entraîna un changement draconien dans les pratiques muséales : les « revendications patrimoniales » autochtones devraient être désormais respectées au Canada.

ou encore celle de l’affichage de visions divergentes sur des aspects particuliers de l’histoire et de la culture autochtones (Mauzé, 1999; Moses, 1997). Idéalement, sur le plan éthique, les établissements interpellés par de telles problématiques désirent s’engager activement pour pouvoir reconstituer, cela de manière plus scrupuleuse et respectueuse, l’histoire, les visions du monde et, plus généralement, les particularités culturelles et sociales de ces peuples par le truchement des objets de culture qu’elles possèdent (Ames, 2000; Boast, 2011; Brady, 2009; Kreps, 2011; Mauzé et Rostkowski, 2007; Musée canadien des civilisations, 1996; National Museum of the American Indian, 2000; Rossoff, 2003; Tuhiwai Smith, 1999). Tout ce contexte d’ouverture et d’acceptation de manières de faire nouvelles et de discours pluriels par l’institution muséale s’avère donc en principe fort prometteur. Mais il faut cependant voir de façon critique comment et jusqu’à quel point, actuellement, un grand musée québécois participe, effectivement et efficacement, à cette mouvance de changements substantiels en adhérant à cette nouvelle approche « multivocale » (Brady 2011) lorsqu’il s’agit de la valorisation des objets de cultures autochtones.

C’est dans cette optique et en prenant une seule étude de cas, l’exposition *C’est notre histoire. Premières Nations et Inuit³ au XXI^{ème} siècle*, présentée depuis novembre 2013 au Musée de la civilisation de Québec⁴, que nous proposons de discuter des possibilités, mais aussi des limites, des nouveaux procédés de médiation adoptés par ce musée de société afin de donner une image qui se veut plus juste des communautés autochtones vivant sur le territoire québécois. Dans ce texte, nous voulons plus particulièrement nous questionner au sujet des modes de présentation des objets de cultures autochtones qui furent sélectionnés pour les besoins de cette exposition, afin de : (a) bien identifier la nature et les particularités des procédés mis en œuvre pour « montrer » cette histoire autochtone, (b) en évaluer la pertinence et la portée par rapport à la richesse de ce que représentent aujourd’hui les cultures des Premières Na-

³ Le Musée utilise la forme invariable du nom Inuit et de l’adjectif inuit par respect pour la langue vernaculaire, bien que l’Office de la langue française du Québec (OLFQ) recommande que le vocable s’accorde en genre et en nombre. Dans notre texte, nous avons privilégié la forme variable, suivant la recommandation de l’OLFQ. http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?t1=1&id=3158 [consultation : le 30 novembre 2014].

⁴ À noter que cette exposition est temporairement fermée depuis le 15 septembre dernier, due à un incendie qui s’était déclaré dans l’entre-toit du bâtiment, juste au-dessus de la salle d’exposition proprement dite. Même si aucun artefact exposé n’a subi de dommage irréparable, le plafond, les murs et le sol ont subi des dégâts d’eau qui ont sans doute abimé le système électrique, les appareils informatiques et audiovisuels en place, ce qui exigera réfection de la salle au cours de prochains mois (cf. « Incendie au Musée de la civilisation à Québec », par le journaliste M. Boivin, in *Le Soleil*, <http://www.lapresse.ca/photos/le-soleil/201409/15/12-12815-incendie-au-musee-de-la-civilisation-de-quebec.php#905569-incendie-musee-civilisation-quebec> [consultation : le 5 octobre 2014]).

tions et des Inuits du Québec, mais aussi (c) de déterminer si cela constitue un moyen acceptable autant pour les visiteurs que pour ces communautés autochtones d'où proviennent ces objets de culture, que ceux-ci soient matériels ou immatériels. Ce faisant, c'est une démarche critique qui sera proposée sur l'insertion de ces dispositifs technologiques censés être les plus utiles pour reconstituer des univers autochtones passés ou actuels, notamment en y intégrant tout élément de la culture matérielle qui en faisait partie, les environnements où ces artefacts étaient plongés, voire même des aspects que des porte-paroles autochtones ont pu ajouter par le biais des récits en lien avec l'histoire et la mémoire de ces Premiers Peuples. En conclusion, cette lecture incitera à une réflexion visant à déterminer si le dialogue, la visée des intérêts mutuels et l'atteinte commune de résultats entre l'institution, muséale comme patrimoniale, et le monde autochtone sont présentement satisfaits et sinon, quelle sera l'approche à adopter désormais.

2. LE MUSÉE DE LA CIVILISATION DE QUÉBEC

Le Musée de la civilisation de Québec (MCQ) qui fêtait, en 2014, son 26^{ème} anniversaire est l'un des quatre musées d'État existant au Québec. Son mandat est de faire connaître l'histoire et les diverses composantes de notre civilisation, tout en poursuivant la conservation et la gestion d'une partie des collections nationales, ainsi que la recherche au sujet de ces dernières. Même s'il est également responsable de la présentation et du développement des collections reflétant la culture matérielle du Québec, le MCQ assure la présence du Québec dans le réseau international des manifestations muséologiques (Les Musées de la civilisation, 2013a : 33). Par son regard porté sur la dynamique sociétale québécoise toujours en mouvement et par le pont qu'il jette entre les générations, ce musée de société fait en l'occurrence office de courroie de transmission entre le passé, le présent et l'avenir tout en privilégiant l'expérience humaine dans ses différentes facettes. Afin de réaliser sa mission et par la fenêtre particulière qu'elle ouvre sur le monde, le Musée vient en conséquence jouer un rôle fort actif au sein de la société québécoise en proposant quatre expositions permanentes, tout en accueillant ponctuellement des expositions thématiques temporaires, certaines venant de l'étranger en tant qu'expositions itinérantes.

Parmi les quatre expositions permanentes que présentent le MCQ, on retiendra ici celle qui fut appelée *Nous, les Premières Nations*. Inaugurée le 20 octobre 1998, cette exposition fut la première du genre au Québec à traiter de manière aussi soutenue de l'histoire des Premières Nations et des Inuits vivant sur le territoire québécois. Cette exposition, qui occupait des espaces couvrant de 580m² en superficie, était divisée en sept espaces thématiques. Si la démarche d'ensemble était de traiter de la réalité et l'identité des Premiers Peuples en sol québécois, on y abordait plus particulièrement les questions identitaires,

les enjeux liés à l'économie, le pouvoir politique, le territoire et les communications. Dès son ouverture et malgré certaines critiques, elle allait susciter un vif intérêt auprès des visiteurs, notamment chez les publics scolaires et les touristes étrangers (Pharand, 2010 : 3).

Toutefois, au bout d'une quinzaine d'années et parce que le paysage culturel autochtone n'étant plus tout à fait le même, le Musée reconnut que les sujets présentés dans l'exposition permanente ne concordaient plus avec l'actualité. Mais en raison d'un engouement qui ne se démentait pas de la part du grand public face au monde autochtone québécois, le MCQ proposa de revoir de fond en comble l'exposition *Nous, les Premières Nations* et décida finalement, dès 2008, de déposer une demande de subvention en vue de créer une nouvelle exposition permanente toujours axée sur l'univers des peuples autochtones du Québec. Pour cette future exposition, le musée voulait proposer d'entrée de jeu de situer les réalités des Premières Nations et des Inuits dans un contexte plus large qui allait permettre de mieux faire connaître les cultures autochtones d'aujourd'hui, leurs visions du monde, leurs revendications et leurs affirmations identitaires, tout cela en relation avec leur histoire ancestrale, leurs traditions et leur vécu contemporain.

La nouvelle exposition permanente, qui devait découler de cinq ans d'efforts, de collaborations et d'un partenariat soutenu, allait résulter en un véritable travail de synthèse et de référence. Le but recherché était ici de tenter d'illustrer et d'expliquer de la meilleure façon possible la notion d'« autochtonie » mais dépeint à la lumière du contexte de mondialisation. Ce faisant, on cherchait ainsi ouvertement à inciter les visiteurs à poursuivre eux-mêmes une réflexion sur ce que signifie être autochtone aujourd'hui, en ce XXI^{ème} siècle de transformations et de changements planétaires de toutes sortes (sociaux, politiques, idéologiques, économiques, technologiques, mais aussi climatiques et environnementaux), tout cela dans le respect annoncé des visions propres aux Premières Peuples de la terre, à commencer par ceux du Québec.

Si les termes génériques mêmes d'autochtone et d'autochtonie se sont placés ainsi au cœur de la proposition de nouvelle exposition permanente au MCQ, et de l'élaboration de son éventuelle scénographie, il serait pertinent avant tout de définir ici ce que l'on entend par de telles notions, en particulier pour ce qui concerne le Québec.

3. LES AUTOCHTONES DU QUÉBEC

L'archéologie nous informe que les premiers occupants du Québec s'établirent dans les portions méridionales du territoire, il y a quelque 11 000 à 12 000 ans, peu temps après le retrait du dernier couvert glaciaire (Archéo-

Québec⁵; McMillan et Yellowhorn, 2004; Wright, 1998). Ceux que les archéologues nomment les Paléindiens sont de fait les ancêtres des communautés autochtones actuelles les plus lointains connus (dont les noms autochtones identitaires sont fournis plus bas dans ce texte). Peuples de chasseurs-pêcheurs-cueilleurs, ces divers groupes qui se succédèrent poursuivirent pendant des millénaires un mode de vie nomade basé sur l'exploitation de ressources variées disponibles généralement sur une base saisonnière seulement, certains de ces groupes le faisant jusque longtemps après l'établissement des colonies françaises et britanniques en Amérique du Nord, notamment ceux dont les descendants actuels parlent les langues algonquiennes ou l'inuktitut (la langue des Inuits). Mais il y a 3 000 ans, certains de ces peuples, que l'on associe davantage aux ancêtres des communautés de langues iroquoiennes, commencèrent à se sédentariser et à occuper des établissements plus densément peuplés ; ces groupes pratiquaient une forme plus élaborée d'horticulture, en particulier dans la vallée du fleuve St-Laurent. Le territoire québécois vit donc s'épanouir une diversité de sociétés autochtones qui développèrent diverses structures sociales, des modes de vie variés, différentes pratiques au quotidien, toujours en lien étroit avec la terre nourricière, la « Terre-Mère » (Arsenault, 2009).

Dès l'arrivée des premiers colons venant d'Europe, le pouvoir étranger qui se mettait progressivement en place puis sa descendance devaient qualifier celui ou celle qui vivait sur ce sol depuis des générations, successivement, de Bon ou de Maudit Sauvage, de Primitif, d'Indigène, d'Aborigène et selon les cas, d'Esquimaux (comme étaient appelés autrefois les Inuits) ou d'Indien (devenus ensuite Amérindien), avant que ne soit adopté le vocable d'Autochtone (Beaulieu, 2013)⁶. Étymologiquement, le terme d'autochtone renvoie simplement à l'idée de celui qui habite le lieu d'origine, qui est « rattaché à cette portion de terre ». Par extension, l'autochtonie définit ce caractère autochtone : il devient la caractéristique de toute chose liée au monde de l'autochtone.

Aujourd'hui, le Québec compte une population autochtone avoisinant les 100 000 personnes telle qu'enregistrée par le gouvernement canadien.⁷ De ce

⁵ <http://www.archeoquebec.com/fr/larcheologie-au-quebec/dossier/la-prehistoire-du-quebec> [consultation: le 1^{er} octobre 2014].

⁶ Étant le fait d'une vision extérieure à celle des Premiers Peuples du Canada, tous ces vocables, parfois fort péjoratifs, furent rejetés par eux. En 1982, le Canada, après large consultation, fit inscrire juridiquement le terme « autochtone », terme générique qui regroupait aussi bien les peuples dit alors indigènes, Amérindiens et Inuits, que les peuples métis. (voir www.autochtonesaucanada.gc.ca [consultation : le 1 octobre 2014]).

⁷ Selon les données transmises par le ministère des Affaires autochtones et Développement du Nord Canada, Registre des Indiens en date du 31 décembre 2012, ainsi que par le ministère de la Santé et des Services sociaux du Québec, Registres des bénéficiaires cris, inuit et naskapis de la Convention de la Baie-James et du Nord québécois et de la Convention du Nord-Est québécois, le 31 décembre 2012. www.autochtones.gouv.qc.ca/nations/population [consultation: le 2 octobre 2014].

nombre, on retrouve près de 12 000 Inuits qui habitent pour la plupart dans les quatorze villages du Nunavik, le territoire le plus nordique du Québec mais l'une des régions les plus méridionales de tout l'Arctique canadien. Le reste des Autochtones, ceux qui relèvent de la vieille « Loi canadienne sur les Indiens », regroupent autant ceux vivant dans quelque quarante villages autonomes⁸, ceux relevant d'un conseil de Bande, que ceux qui n'y résident pas. Comme évoqué plus haut, les communautés autochtones d'aujourd'hui peuvent être réparties en fonction des trois familles linguistiques et des particularités de leur culture propre. Ainsi, au Québec, on distingue parmi les groupes de langues algonquiennes les *Anishinabeg* (ou Algonquins), les *Atikamekw Nehirowisiw*, les *Eeyou* (autrefois appelés Cris), les *Innus* (jadis appelés Montagnais), les *Naskapis*, les *Wolastoqiyik* (ou Malécites), les *Mi'gmaq* et les *Waban-Aki* (ou Abénaquis). Le deuxième regroupement, ceux de langues iroquoiennes, comprend d'une part les *Kanien'kehá:ka* (Mohawks) et d'autre part les Wendats (Hurons). Enfin, on retrouve les Inuits du Québec, parfois appelés les *Nunavimiut* (les habitants du Nunavik) (Secrétariat aux affaires autochtones du Québec, 2011).

4. LES ÉTAPES D'ÉLABORATION DE L'EXPOSITION *C'EST NOTRE HISTOIRE...*

L'élaboration de la nouvelle exposition du MCQ a été motivée dès le départ par la volonté d'adopter une démarche autant collaborative que participative, et cela pour chaque étape du processus de réalisation. Ce dernier comportait trois étapes successives. La première étape concerna la mise en place d'échanges et de rencontres avec des représentants des différentes Premières Nations et des Inuits. Pour en faciliter le bon déroulement, le Musée constitua un comité scientifique *ad hoc* composé de sept chercheurs, autochtones comme allochtones, et fit appel également à des professeurs du milieu universitaire⁹ afin d'élaborer les concepts thématiques et la définir les contenus. L'étape qui suivit fut axée sur la conception même de l'exposition; fait intéressant, elle comprenait la création de diverses productions contemporaines à exposer en salle, sinon à illustrer (notamment pour tout le processus de fabrication ou pour les prestations artistiques) par le biais des écrans qui seraient éventuellement mis à disposition des visiteurs : objets artisanaux, œuvres pic-

⁸ Il n'y a pas si longtemps encore, on parlait davantage de « réserve », une création patriarcale du gouvernement fédéral, que de « village », rappelant ainsi de triste mémoire l'obligation qu'avaient hommes et femmes à se regrouper dans un territoire très restreint pour être reconnus « Indiens » et ainsi pouvoir bénéficier des subsides de l'État canadien. Les Inuits n'ont pas eu à subir cet assujettissement.

⁹ Le comité était constitué de Suzy Basile, Caroline Desbiens, Lisa Koperkualuq, Sylvie Vincent, Frédéric Laugrand, Pierre Lepage et Jacques Kurtness.

turales et sculpturales, mais aussi incorporation de prestations scéniques, notamment de la danse; pour cela, on fit appel à plusieurs communautés autochtones pour inciter des artistes ou artisans établis à faire valoir leurs talents. Enfin, l'étape de réalisation vint compléter le processus d'élaboration : il comprenait spécifiquement la production et la matérialisation de l'exposition. Tout au long de ces différentes étapes, le MCQ s'assura de la participation et de la collaboration soutenues des Autochtones. De fait, c'est seulement deux ans après l'amorce du projet d'exposition, soit en novembre 2010, que le Musée s'engage dans une vaste consultation auprès de groupes d'intérêts autochtones, formant pour l'occasion une assemblée dont feront partie des membres de ces groupes ainsi que des porte-paroles de certaines communautés. Chacun de ces représentants furent donc invités à faire entendre leurs opinions et à fournir au besoin leurs propres suggestions afin de bonifier la conception de la nouvelle exposition permanente. Puis, un an plus tard, on invita à nouveau tous ces représentants à participer à une seconde assemblée afin de leur transmettre les résultats obtenus par le comité consultatif lors de diverses rencontres et échanges qu'il avait tenus pendant l'année, et leur exposer ainsi un bilan et leur faire état de la suite des actions à mener. En dépit des mesures mises en place et des actions déjà menées, et malgré la présence de nombreux groupes représentatifs lors de la tenue des deux assemblées consultatives, le MCQ n'avait toutefois pas encore rejoint à ce moment l'ensemble des communautés autochtones vivant sur le territoire du Québec. Pour pouvoir atteindre rapidement le plus grand nombre possible de communautés, le Musée décida donc de faire appel parallèlement aux services de la *Boîte Rouge vif*¹⁰, une firme reconnue pour son expérience et sa capacité à établir efficacement des partenariats avec les peuples autochtones et inuits au niveau national. Le contact direct avec les différentes communautés du territoire put alors réellement débiter et venir ainsi enrichir substantiellement la conceptualisation de l'exposition à venir : consultations, activités créatives, entrevues avec les porteurs de savoirs traditionnels, discussions avec les aînés, ont fait partie de tout ce processus (Couturier, 2012). C'est dans la foulée de toutes ces actions et interventions que fut constitué un répertoire du patrimoine culturel autochtone, matériel comme immatériel, dans lequel fut compilé un ensemble d'informations pertinentes et riches de sens, accompagnées d'une documentation visuelle appropriée (Les Musées de la civilisation, 2013b).

Soucieux de développer, de maintenir et d'encadrer le partenariat ainsi mis en place avec les différentes communautés, le MCQ se dota en 2012 d'une nouvelle politique à l'égard à l'ensemble des peuples autochtones de la pla-

¹⁰ La *Boîte Rouge vif* est un organisme sans but lucratif ayant pour mandat, entre autres choses, de développer les compétences et habiletés des étudiants, autochtones ou non, inscrits aux programmes d'études en design de l'Université du Québec à Chicoutimi.

nète. Cette politique se voulait mieux définie sans être pour autant contraignante, mais surtout elle tendait à favoriser davantage le respect mutuel entre l'établissement et les communautés dont on allait conserver et exposer les objets de culture. L'ensemble de la Politique adoptée à ce moment par le MCQ s'articula plus spécifiquement en fonction des orientations suivantes (Les Musées de la civilisation, 2012) :

- Orchestrer le transfert, le partage et le développement des connaissances.
- Viser la pérennité, c'est-à-dire s'assurer de laisser un héritage aux générations futures.
- Garantir le respect de la diversité culturelle des peuples autochtones d'ici et des autres régions du monde.
- Maintenir la transparence, l'intégrité et l'éthique dans les actions menées à l'égard des objets de cultures autochtones.
- Valoriser les démarches collaboratives et participatives.
- Encourager le dialogue, l'ouverture et la réciprocité dans les échanges.
- Permettre l'adaptabilité et la flexibilité dans les processus d'intervention.

Évidemment, de telles orientations sont louables et justifiées; elles mériteraient en l'occurrence de guider tout établissement qui se trouve en relation ou interrelation avec des Autochtones mais également avec toutes autres communautés ethniques, c'est-à-dire celles issues de l'immigration. Quoi qu'il en soit, ce sont ces orientations qui devaient finalement servir de balises, voire de crédo, au MCQ pour bien encadrer et orienter la nouvelle exposition permanente sur les Autochtones du Québec.

5. L'AMÉNAGEMENT DE L'EXPOSITION *C'EST NOTRE HISTOIRE...* DANS L'ESPACE MUSÉAL

C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXI^{ème} siècle a été inaugurée le 26 novembre 2013. Étant installée dans la même salle que l'exposition originelle, donc exactement dans la même aire muséale au sein du bâtiment, et occupant sensiblement la même superficie (ca. 580 m²) que l'exposition permanente dédiée précédemment aux Autochtones, cette nouvelle exposition s'inscrit dans un espace général dont le plan d'ensemble épouse *grosso modo* la forme d'un équerre ou mieux, la forme d'un L couché. On y retrouve réparties les six zones dont cinq illustrent un thème spécifique, alors que la sixième zone fournit une conclusion à l'ensemble de l'exposition. Chaque zone est cir-

conscrite à l'intérieur d'un espace plus ou moins bien délimité, soit par des murs porteurs, soit par des présentoirs ou des vitrines, soit par des aires ouvertes où sont mis à la vue des artefacts parfois de bonne taille, soit encore par une combinaison plus ou moins élaborée de tout cela. De plus, on y retrouve la présence d'écrans vidéo — mais aussi des écrans tactiles dont certains sont interactifs — à différents endroits de la salle d'exposition, toujours en lien avec les six zones en question.

Chacune des zones thématiques dispose d'une borne de forme ronde et de couleur rouge, numérotée en fonction de la zone spécifique où elle a été érigée. Par le truchement des quatre combinés qui y sont fixés, chaque borne indique au visiteur la zone qu'il est appelé à découvrir à chacune des étapes de son parcours et lui fournit en l'occurrence un support audio d'une durée de deux à trois minutes, que ce soit en français ou en anglais selon son choix.

Par l'usage de ces zones accompagnées d'une borne interactive, on peut ainsi entreprendre un parcours où sont déclinés les cinq grands thèmes de l'exposition, plus une sixième qui vient en quelque sorte offrir un chapitre de conclusion. Plus spécifiquement, les cinq zones se répartissent selon les thèmes suivants, chacune avec sa borne interactive, à savoir :

- Ce que nous sommes aujourd'hui — La réserve, nos communautés (thème de la borne : Nous les Premières Nations).
- Nos racines (paléohistoire et histoire) (thème de la borne : Le chemin des ancêtres).
- La grande tourmente — La colonisation (thème de la borne : Il y a eu la rencontre).
- La décolonisation — La guérison (thème de la borne : Il y a eu brisure).
- De quoi rêve-t-on pour l'avenir? (thème de la borne : Jamais nous n'avons cédé notre territoire).

Pour la dernière zone, celle hors-thème, la borne interactive présente tout de même un texte de conclusion intitulé « Cette histoire est la nôtre ». À noter enfin que d'autres parties de la salle d'exposition sont occupées hors-zones, ici pour y présenter des œuvres artistiques contemporaines ou actuelles, là pour y montrer une armature non couverte qui rappelle une structure d'habitation traditionnelle semblable à celle utilisée par divers groupes algonquiens vivant en forêt, là encore un espace « découverte », aménagé en retrait de la zone d'introduction, qui sert à conduire des ateliers destinés à des publics scolaires; on y retrouve notamment des présentoirs amovibles avec tiroirs dans lesquels sont placés des manipulables à utiliser lors de séances de découverte des cultures matérielles autochtones.

6. LA SCÉNOGRAPHIE DE L'EXPOSITION *C'EST NOTRE HISTOIRE...*

Grâce à l'utilisation de deux projections tournant en boucle et apparaissant simultanément sur autant d'écrans géants ainsi qu'à la présence d'écrans tactiles et de divers autres documents audiovisuels, mais aussi avec l'installation de maquettes illustrant des structures architecturales anciennes et modernes et la tenue de mannequins en costume d'apparat traditionnel ou davantage métissé, la scénographie de l'exposition a été élaborée non seulement à partir de huit œuvres d'artistes contemporains autochtones (à savoir, des œuvres peintes, gravées, sculptées, mais aussi des créations filmiques) mais surtout avec plus de 400 objets archéologiques et ethnographiques qui appartiennent pour la plupart à la riche collection du MCQ. De ce nombre d'artefacts, le Musée avait sélectionné au préalable seize objets qualifiés d'incontournables qui devaient figurer comme pièces maîtresses dans certaines des vitrines de l'exposition. Par ailleurs, le comité scientifique avait demandé à chacune des nations autochtones participantes de proposer un artefact considéré par ces dernières comme étant particulièrement représentatif de leur propre culture ancestrale; ces « objets phares » devaient ainsi être répartis dans trois présentoirs sis dans la zone de conclusion de l'exposition, tout près de l'un des deux écrans géants (figure 1).



Crédits : Daniel Arsenault et Nadine Desbiens.

Figure 1

Exemple d'écran géant dans la salle d'exposition sur lequel défilent en continu des images des lieux et saisons propres à l'univers autochtone du Québec

Il est utile de mentionner d'entrée de jeu que l'accès à la salle d'exposition n'est possible que par une seule et même entrée. L'idée de ne disposer que d'une seule issue reposait, de l'avis de certains concepteurs de l'exposition,¹¹ sur l'argument selon lequel le visiteur ferait comme si il entrait à l'intérieur d'une structure architecturale traditionnelle, celle communément appelée *tipi*¹² dans le discours populaire, une habitation qui dispose d'une ouverture unique et où l'entrée et la sortie demeurent la même.

Dès l'entrée dans la salle d'exposition, le visiteur peut se diriger ou non directement vers la zone intitulée « Ce que nous sommes aujourd'hui ». Au centre de cette zone, le sol a été marqué par un grand cercle au sein duquel figure une imposante carte géologique esquissant les contours du territoire québécois. Sur cette carte ont été reportés les divers villages autochtones, au nombre de quarante, discriminés par des couleurs contrastés en fonction des communautés particulières qui les occupent aujourd'hui. D'autre part, ceinturant les trois quarts de la circonférence de cette vaste carte, on retrouve une série de sept petits cubicules avec banquette qui forment autant de stations de halte pour le visiteur désireux d'en savoir plus sur les Autochtones du Québec; en l'occurrence, les sept banquettes sont flanquées (sauf pour les banquettes situées aux deux extrémités de l'arc de cercle ainsi formé) de deux piliers dressés se faisant face, piliers qui présentent chacun sur un écran vidéo un bref aperçu d'une nation autochtone particulière (figure 2). À l'aide des casques d'écoute disponibles sur ces piliers, le visiteur peut entendre, en langue vernaculaire dans plusieurs cas, le témoignage de certains porte-paroles alors qu'apparaissent à l'écran leurs propos, sous-titrés en français et en anglais. Fait à souligner, cette zone est la seule à avoir été conçue de manière à symboliser un lieu de rencontre circonscrit, adoptant la forme du cercle qui représente ainsi les grands rassemblements autour d'un foyer central. On retrouve également à proximité toute une série de tambours propres aux différentes nations autochtones. Davantage qu'un instrument de musique, il est généralement présent dans diverses cérémonies : c'est un objet de culture sacré associé étroitement à la pratique rituelle et qui rappelle l'importance traditionnelle de la spiritualité au sein des Premiers Peuples autochtones.

¹¹ www.mcq.org [consultation : le 2 octobre 2014].

¹² Le *tipi* (qui n'est même pas un terme générique, et encore moins vernaculaire, des communautés autochtones du Québec, car il s'agit d'un mot d'origine lakota) est une structure architecturale à plan circulaire et de forme conique qui accueille tout au plus une dizaine de personnes s'installant en cercle autour d'un feu central. Il n'est qu'une des formes architecturales traditionnelles que l'on retrouve dans les sociétés autochtones d'Amérique du Nord au cours de leur histoire. On aurait pu très bien par ailleurs indiquer une correspondance métaphorique avec des structures propres à des peuples autochtones du Québec, tel le *shaputuan* ou l'igloo.



Crédits : Daniel Arsenault et Nadine Desbiens.

Figure 2

La zone 1, cœur de l'exposition, où chaque nation est présentée par un texte et un document audiovisuel

Les quatre autres zones thématiques proposent en revanche un aménagement plus conventionnel, c'est-à-dire qu'elles disposent de grandes vitrines ou de présentoirs dans lesquelles sont installés des artefacts et autres témoignages, audiovisuels ou imprimés, pertinents à chaque fois au thème retenu. Ainsi, d'une zone à l'autre, le visiteur se voit dirigé dans sa marche en fonction d'une trame historique découpée en trois temps : le passé, le présent et l'avenir. Pour le premier temps, qui débute avec un passé très ancien et qui souligne l'enracinement, la migration sur le territoire et le mode de vie traditionnel, il faut reconnaître que c'est sans doute la zone la plus « classique » en raison des objets de culture matérielle — dont plusieurs outils en matériau lithique et des fragments d'objets en terre cuite — qui y sont présentés. À noter toutefois, à l'arrière plan des présentoirs de cette zone, la présence d'un mur couvert de nombreuses raquettes typiques de chacune des diverses Premières Nations du Québec. La raquette est là pour rappeler que ces peuples autochtones furent jadis, pendant des millénaires, nomades et que pendant la saison hivernale, hommes et femmes devaient se déplacer sur la neige avec aisance, aider de ce moyen ingénieux, notamment pour assurer une chasse optimale.

Quand on accède aux deux zones suivantes, celles des périodes de contact puis coloniale, c'est certes les temps de la rencontre avec les Européens et de leur établissement subséquent sur les terres ancestrales qui sont soulignés mais aussi la transformation irrémédiable des objets de cultures autochtones mêmes par l'introduction des nouveaux matériaux et des savoir faire importés.

Rendu à la zone 4, on entre de plein pied dans l'histoire récente des Premiers Peuples du Québec. La scénographie en lien avec le thème proposé vient d'abord rappeler le long processus douloureux de décolonisation, qui a été marqué notamment par l'affranchissement du système scolaire imposé par les congrégations religieuses, période de déracinement tragique pour plus d'une génération d'enfants, et de la version fort biaisée de l'histoire des Autochtones au Canada qu'on présentait dans les manuels scolaires : divers objets illustrent d'ailleurs fort bien le propos ici. Ce processus devait aussi être accompagné d'un pénible travail de guérison, toujours en cours du reste au sein de plusieurs communautés autochtones, ce que des textes et photos d'archives viennent aussi rappeler pour tout ce contexte.

Enfin, dans la zone 5, dont le thème souligne à la fois les démarches politiques actuelles, notamment celles associées au mouvement activiste *Idle no more* ou encore aux revendications territoriales, et les espoirs attendus et autres rêves anticipés, on s'est servi à bon escient d'un riche support audiovisuel qui relate efficacement des événements tout récents, une mouvance à laquelle le public ne peut rester insensible. Et afin de renforcer cette vision stimulante tournée vers un avenir plus prometteur, on a cru pertinent d'ajouter en vitrine une dimension symbolique fort évocatrice, une magnifique enfilade de paires de chaussures traditionnelles, disposées en deux rangs parallèles, dont les patrons et motifs distinctifs renvoient à des communautés ou des familles particulières, voire à des artisans singuliers. En disposant selon deux « files indiennes » toute une série de mocassins et de *kamiks*¹³, on vient donc fort bien illustrer ce long cheminement dans lequel sont engagés inexorablement les Premiers Peuples du Québec, en évoquant à la fois les premiers pas enclenchés par les défenseurs des droits autochtones, d'hier à aujourd'hui, et le tracé à suivre pour tous ceux et celles qui poursuivront ultérieurement cette fastidieuse lutte en vue d'une reconnaissance définitive de ces droits collectifs.

Évidemment, par toute cette scénographie au caractère si dynamique, qui tranche avec celle plus passive de l'ancienne exposition « Nous, les Premières

¹³ Le mocassin a été le type habituel de chaussure légère, en peau de cuir tressée et à semelle plate, porté par les diverses Premières Nations depuis des temps immémoriaux, tandis que le *kamik* est la botte traditionnelle en peau de phoque dont se chaussent encore souvent les Inuits, notamment en hiver.

Nations », et par les messages variés, signifiants, teintés des aspirations légitimes de ces différentes communautés autochtones, l'exposition actuelle a su recourir à des catégories fort variées d'objets de cultures autochtones, parfois déjà bien connus, parfois étonnamment nouveaux, et s'appuyer pour se faire sur divers dispositifs interactifs attrayants (figure 3), invitant ainsi le visiteur à se sentir vraiment interpellé par le mouvement plus contemporain dans lequel s'inscrivent les Premiers Peuples en ce XXI^{ème} siècle. À prime abord, la visée affirmée de cette exposition nouvelle sur les Autochtones du Québec est donc bien celle de briser les tabous et les préjugés à l'endroit de ces derniers tout en provoquant auprès du grand public une réflexion actualisée sur ce que sont ces Premiers Peuples aujourd'hui et en soulignant avec force les enjeux actuels auxquels ceux-ci font face, ainsi qu'en révélant leur ouverture sur le monde dans ce contexte inévitable de mondialisation et en rappelant que les Autochtones, ici comme ailleurs, sont tout autant confrontés que d'autres communautés d'ici et d'ailleurs à des problèmes de sociétés, problèmes qui, toutefois, devront être résolus par eux avant tout afin d'assurer un futur meilleur pour le mieux vivre-ensemble.



Crédits : Daniel Arsenault et Nadine Desbiens.

Figure 3

Des écrans tactiles et interactifs accessibles aux visiteurs à des endroits stratégiques dans l'exposition

7. APPRÉCIATION CRITIQUE

Si la démarche ouvertement participative adoptée par le MCQ et qui a marqué les diverses étapes de réalisation devant mener à cette nouvelle exposition mérite d'être applaudie pour sa pertinence, il faut cependant reconnaître que la dite exposition souffre tout de même de certains écueils et d'insuffisances qu'il convient de mettre en exergue dans ce qui suit.

7.1. Un parcours questionnable...

Premièrement, on peut questionner le bien fondé de n'avoir accès à l'exposition que par une seule entrée, laquelle fait également office de sortie. En effet, dès que des visiteurs franchissent l'entrée de la salle d'exposition, ils peuvent se trouver opposés à ceux qui en sortent, ce qui peut créer une certaine confusion lors des visites de groupes. Qui plus est, chaque visiteur qui pénètre dans la salle se voit dès lors confronté à trois axes de circulation. Le premier axe se trouve à un angle de 45° si l'on prend à droite de l'entrée et donne accès à la première zone, celle d'introduction aux onze Premiers Peuples du Québec. Son accessibilité est toutefois contrainte par la présence d'une borne informative qui bloque en partie le libre passage à la zone proprement dite; ainsi, si quatre personnes sont en train d'écouter tous en même temps la bande audio livrée par les combinés joints à cette borne, l'entrée au cœur de la zone 1, celle dominée par la carte géante du Québec et les stations avec banquettes installées en périphérie, peut devenir particulièrement ardue, notamment pour des individus corpulents ou à mobilité réduite (figure 4).

Pour suivre le deuxième axe, on peut aisément tourner à gauche dès que l'on entre dans la salle d'exposition, ce qui nous conduit alors à faire une partie du parcours suggéré à rebours. En effet, on accède en se faisant à des sections propres à la zone 3, celle associée à la « grande tourmente », la période de la colonisation, ce qui empêche le visiteur de tout de suite saisir que l'exposition a été construite à partir d'une trame qui se voulait en bonne partie temporelle, depuis le passé et vers l'avenir en passant par les temps présents. En s'engageant dans cet axe, le visiteur se trouve donc à faire dès lors un itinéraire quelque peu désordonné et devra tenter ensuite de reconstruire lui-même les pièces du casse-tête ainsi créé par ce tracé de visite impromptue. On peut même facilement provoquer l'itinérance du visiteur entre les zones et de voir celui-ci se perdre dans le fil conducteur de l'exposition.

Le dernier axe est placé juste à la droite de la porte d'entrée, mais à contresens de la direction à prendre pour visiter les premières zones d'exposition visibles, et le visiteur débouche alors simplement dans un espace restreint, fermé, une sorte d'alcôve dont deux des trois murs sont porteurs, le premier af-



Crédits : Daniel Arsenault et Nadine Desbiens.

Figure 4

Des bornes informatives en forme de ballon relatives à chaque zone gênent parfois la circulation des visiteurs

fichant une carte du territoire québécois qui illustre les différents lieux où habitent aujourd’hui les communautés autochtones du Québec, le second étant décoré d’un seul panneau qui offre les crédits à tous ceux et celles (membres du personnel de musée, comité consultatif, chercheurs, stagiaires, commanditaires, etc.) ayant contribué à la réalisation de l’exposition. Il faut toutefois souligner que cet axe en cul-de-sac est sans doute davantage fréquenté juste avant la sortie de la salle en raison de la pauvreté des « éléments accrocheurs » qui s’y trouvent.

7.2. Une disposition d’objets pas toujours conforme aux approches autochtones...

Dans un autre ordre d’idées, il faut souligner que d’une zone à l’autre, certains objets de culture matérielle sont présentés de manière curieuse quant on considère leur nature ou leur usage particulier. Par exemple, dans la section hors-zone servant d’espace « découverte », en particulier pour les enfants, on a suspendu un rabaska¹⁴ juste au-dessus des présentoirs amovibles (figure 5).

¹⁴ Un rabaska est un canot d’écorce de grande taille en mesure de transporter un équipage de plus de dix adultes.



Crédits : Daniel Arsenault et Nadine Desbiens.

Figure 5

Un rabaska suspendu dans l'espace « découverte » de l'exposition

Déjà, d'un point de vue strictement éducatif, l'embarcation se trouve alors hors d'atteinte pour un jeune public qui ne peut même pas vraiment apprécier tout le travail de fabrication et de décoration que des artisans autochtones lui ont apportés, mais aussi le sens premier, utilitaire que cet objet a eu dans sa fonction originelle, celle de moyen de transport. Il faut rappeler par ailleurs que la suspension d'un rabaska tel qu'on le voit dans l'exposition n'est pas du tout conforme à la façon même dont les Premières Nations remettent leurs canots, lesquels ne sont jamais assujettis à un plafond même si on peut en installer en position renversée sur un échafaud. Pourtant, le MCQ, lors de l'exposition permanente précédente sur les Premiers Peuples du Québec, n'avait pas fait la même erreur, car on avait alors mis ce même rabaska de manière convenable, le plaçant au sol et dans le bon sens... Qu'est-ce qui a pu déterminer un tel changement pour la nouvelle exposition ? Et les Autochtones consultés avaient-ils préalablement validé cette disposition avant l'inauguration en 2013 ? Il est permis d'en douter... mais le fait demeure que l'on est parvenu ici à pervertir le sens d'un objet de culture en le « dénaturant » de la sorte !

Ailleurs, dans la zone associée au thème intitulé « nos racines », on remarque la présence, fort discrète au demeurant, d'un *inukshuk*, une sorte de cairn fait d'un savant empilement de pierres afin que la structure ressemble de loin à un humain (figure 6). L'*inukshuk* chez les Inuits a servi de tous temps de balise permettant à chacun de se repérer plus aisément dans la toundra ou sur la mer. Or, bien que cet objet de culture ait dû être reconstitué en salle pour les besoins de l'exposition, on s'étonne de le trouver ici en position secondaire, relégué derrière certains présentoirs et avec en l'occurrence un éclairage quasi-absent. Pourquoi avoir placé au fond de la salle un artefact aussi important dans l'histoire inuite ? Pourtant, c'est un élément qui aurait pu agir comme point de repère pour les visiteurs si on l'avait installé judicieusement à un point stratégique du parcours. Hélas, dans le cas présent, on est loin d'en avoir fait un « objet-phare » !



Crédits : Daniel Arsenault et Nadine Desbiens.

Figure 6

Un *inukshuk*, cairn-balise inuit, caché dans un recoin de l'exposition

Rendu à la zone suivante, celle sur la colonisation, le visiteur, s'il y prête le moindre attention, peut y déceler la présence d'un autre type d'embarcation, mais l'emplacement et la disposition de ce dernier posent encore ici problème. On retrouve en effet cet autre objet de culture inuite, un kayak, posé le long du mur du fond (figure 7). Mais il se trouve cependant installé près du



Crédits : Daniel Arsenault et Nadine Desbiens.

Figure 7

Le kayak, un autre objet en partie occulté dans la salle d'exposition

sol, sur un socle bas, avec un éclairage encore là déficient. Depuis la position où se tiennent les visiteurs, il demeure en bonne partie occulté, non seulement par la disposition à l'avant-plan d'un long présentoir mais aussi, à l'arrière-plan, par la présence d'objets ethnographiques dont certains, des contenants, ont été posés sur une table qui se dresse presque à la même hauteur que le kayak lui-même. C'est donc dire que cette embarcation pourra passer totalement inaperçue, en particulier pour les enfants dont la taille se trouve à ne pas dépasser celle du long présentoir. De fait, la très grande majorité des visiteurs risque en conséquence de ne jamais pouvoir vraiment apprécier cet objet de culture en raison de ces diverses contraintes évoquées plus haut. Pourtant, il aurait été pour le moins pertinent de penser soit rehausser et mieux éclairer le kayak, soit installer depuis le point d'observation des visiteurs, ou un miroir bien orienté, ou un échafaudage approprié, afin de permettre à chacun de jeter un regard adéquat sur cet objet de culture qui fut essentiel dans la vie quotidienne des chasseurs-pêcheurs inuits.

Enfin, lors de son parcours, les visiteurs pourront parfois déboucher sur un lieu inusité. Ainsi, en se dirigeant par un axe qui longe l'arrière de la zone portant sur la décolonisation et la guérison, en direction de la section où sont ex-

posés les objets-phares retenus par les groupes autochtones eux-mêmes, le visiteur peut, s'il le désire, pénétrer dans un espace presque clos dissimulé en partie par une toile montée sur une armature légère en bois. Au sein de cet espace simplement aménagé se trouve une charpente en bois en forme de dôme avec, à l'intérieur, une sorte de foyer rudimentaire (les flammes étant remplacées ici par des ampoules suggérant le feu qui brûle par une nuit fraîche) : il s'agit d'une représentation sommaire d'un type de structure architecturale que les groupes autochtones de la forêt boréale avaient coutume de monter, et continue parfois à ériger, lorsqu'ils se retrouvaient dans le bois. Malheureusement, aucune explication n'est offerte à quiconque atteint cet espace liminaire : s'agit-il d'un refuge, d'une halte pour se reposer pendant la visite, d'une installation d'artiste, d'un emplacement pour tenir des activités éducatives ? Et à quel groupe autochtone cela réfère-t-il ? Force est de reconnaître que rien ne peut expliquer ce lieu si l'on n'est pas tout à fait familier avec l'univers autochtone...

Or, le visiteur risque de demeurer tout autant pantois à quelques dizaines de pas de là, s'il poursuit sa marche de l'autre côté de la zone de conclusion, vers le secteur où se trouvent concentrées la plupart des œuvres artistiques contemporaines de l'exposition : il se retrouve alors face à une structure en apparence similaire à la précédente, mais dont le sens est pourtant tout autre. Outre la similitude de forme et de matériaux, le visiteur observera en effet une construction en bois qui pourrait lui paraître « traditionnelle » et typique de différents groupes autochtones, mais cette structure est cependant tout à fait contemporaine. Il s'agit de fait d'une installation réalisée par l'artiste innue Lydia Mestokosho-Paradis. En l'occurrence et contrairement à la structure architecturale décrite précédemment, l'objet exposé ici dispose d'un cartel (à savoir, une étiquette que l'on appose à côté d'un objet exposé et qui fournit des informations succinctes sur ce dernier) et on peut y lire ce que l'artiste dit de son œuvre, à savoir : une structure rappelant, outre la forme du tambour, celle de la tente tremblante et de la tente à sudation, des types d'architecture sacrés pour les Premières Nations. Mais quel lien le visiteur pourrait-il vraiment établir entre ce qui paraît pourtant comme deux structures architecturales ? Ont-elles les mêmes fonctions ? Chaque Première Nation en construit-elle ? Et le visiteur peut-il saisir ici la volonté des concepteurs de l'exposition de faire le rapport entre tradition et modernité, le passé et le présent, chez les Autochtones ? Nous restons perplexes face à la démarche retenue ici et à la richesse de significations que l'on aurait pu exploiter en révélant la nature de chacune des « installations » et en marquant bien davantage les ressemblances et les différences entre l'une et l'autre, notamment pour ce qui est des fonctions de l'une et de l'autre et de la finalité pour chacune d'entre elles.

7.3. Quand « trop » devient comme « pas assez » : un trop plein d'informations qui risquent de nuire à la richesse de sens à donner du contenu de l'exposition

L'exposition *C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXI^{ème} siècle* comporte-t-elle une surcharge informationnelle qui risque d'empêcher le visiteur de bien comprendre la nature et la diversité des enjeux propres au monde autochtone d'aujourd'hui ? On peut être en droit de se poser la question. En effet, si l'on prend le soin de faire la visite attentivement, ce que l'on constate dans un premier temps est le fait que beaucoup de vitrines sont saturées d'information : outre les objets de culture eux-mêmes qui y sont exposés, on retrouve les cartels et au besoin des illustrations, des vidéos, des écrans tactiles et ainsi de suite. Bien sûr, avec l'introduction des nouvelles technologies dans l'univers muséal, le visiteur a désormais accès à bien davantage d'informations que ce que le contenu des vitrines seul pouvait jusqu'alors lui offrir. Dans le cas de l'actuelle exposition, ce sont donc des informations complémentaires qui s'additionnent et qui font que soit l'on s'arrête plusieurs minutes pour aller consulter l'ensemble de ce qui est fourni par le dispositif de médiation en place au risque de perdre le fil directeur de l'exposition comme telle, soit on passe outre ce surplus de données et on ressort de la visite sans avoir nécessairement acquis toute la somme de significations que l'exposition devait fournir aux publics qui fréquentent le lieu. Mais au-delà de ces procédés didactiques mis en place pour les besoins de richesse de sens à donner à l'exposition, une autre question mérite que l'on s'y arrête : la démarche de transmission sur laquelle a misé le MCQ n'est-elle pas aussi une manière d'aller à l'encontre même de ce que les Autochtones auraient désiré transmettre à leur manière sur ce qui est leurs cultures, leur histoire, leurs sociétés ? Le transfert des connaissances chez les Premières Nations ou chez les Inuits, d'une génération à l'autre, s'est appuyé en règle générale sur les « porteurs de traditions », ceux et celles qui ont acquis un savoir des environnements culturel et naturel combinés et qui ont su au cours d'une vie développer des savoir-faire incomparables qu'ils n'hésitent pas à remettre à leur descendance, le moment venu. Or, qu'en est-il dans un musée comme le MCQ où l'on cherche justement à présenter la civilisation quelle qu'elle soit ? N'y aurait-il pas eu « matière » à s'inspirer davantage de procédés pédagogiques propres aux Autochtones et ainsi, innover quelque peu dans les stratégies d'apprentissage à l'endroit des publics fréquentant cette exposition ? L'occasion était belle, selon nous, mais semble avoir échappé aux concepteurs du MCQ dans ce cas !

7.4. Un patrimoine immatériel autochtone qui aurait mérité davantage d'intégration et de valorisation

De la même manière et en suivant ce raisonnement, si l'on s'attarde maintenant à une autre dimension incontournable du patrimoine culturel des Pre-

miers Peuples du Québec, c'est-à-dire son patrimoine culturel immatériel, telle qu'exprimée au sein de la présente exposition, on peut s'interroger quant à la place qui est faite à certains aspects s'y rapportant. Certes, il est loisible de reconnaître de la part du MCQ un certain effort d'intégration du patrimoine immatériel autochtone au sein de l'exposition, du moins pour certains chapitres tels ceux portant sur les récits de la création du monde, des légendes ou encore des savoir-faire relatifs à la fabrication d'objets utilitaires ou décoratifs, ou encore par rapport à la musique et à la danse. En revanche, certains autres aspects du patrimoine immatériel ont été mis en veilleuse. Par exemple, si diverses œuvres d'art visuel devaient être mises en valeur au sein de cette exposition permanente, pourquoi ne pas avoir pensé à fournir des capsules vidéos montrant soit un sculpteur inuit à l'œuvre, un peintre mohawk en train de préparer un tableau ou encore une artiste innue réalisant une performance ? Cela aurait été un bon moyen de patrimonialiser un savoir-faire associé au domaine de l'art actuel pour des Autochtones vivant pleinement dans le XXI^{ème} siècle.

De même, s'il est utile pour chacun de s'arrêter tout au long de la visite afin de consulter diverses capsules vidéos dans lesquelles on remarque certains individus fabriquant tel ou tel type d'objet de cultures autochtones, pourquoi ne pas avoir profité de l'exposition pour mettre davantage en évidence ceux et celles que les communautés considèrent comme étant leurs porteurs de traditions, voire pour les désigner d'office littéralement comme « trésors humains vivants » du patrimoine culturel de leur propre nation, une notion pourtant reconnue à l'échelle internationale, notamment par l'UNESCO ? Ce faisant, cela aurait encore une fois permis au MCQ de se démarquer en innovant sur des façons de présenter le patrimoine immatériel des civilisations autochtones.

Un autre problème que nous soulevons à ce chapitre demeure que lors de périodes d'affluence du musée, ce ne sont sans doute pas tous les visiteurs qui ont ou auront le loisir ou le temps de disposer de tous les outils de médiation mis en salle et dont la majorité des sujets qui y sont traités couvre des aspects du patrimoine immatériel, soit faute d'un équipement personnel approprié (téléphone intelligent ou tablette), soit parce qu'il y a simplement un manque de disponibilité des équipements électronique en salle. Or, dans le but de rendre plus aisé la mise à disposition de toute cette richesse d'information, en principe librement accessible pour tous ceux et celles qui visitent l'exposition, on aurait pu opter pour un scénario additionnel, fort utile et prometteur, celui d'un accès à distance de ce patrimoine immatériel en lien direct avec ce qui est présenté en salle de musée et l'indiquer aux personnes qui parcourent l'exposition. En effet, pourquoi ne pas avoir pensé à fournir un complément virtuel à la visite de la dite exposition que l'on aurait promu par le biais du site Internet du MCQ ? En pouvant regarder ces divers contenus informatifs, notamment les capsules livrant des témoignages sur les savoir et les savoir-faire propres au patrimoine immatériel des onze nations autochtones, on aurait alors incité

les visiteurs à faire un retour à distance des éléments appréciés lors de leur fréquentation de l'exposition, mais également sans doute encouragé la venue d'autres personnes qui n'auraient pas encore vu celle-ci lors d'un passage futur à Québec. Et pourquoi pas également considérer le fait que des Autochtones eux-mêmes pourraient avoir intérêt depuis chez eux à consulter de telles données rendues disponibles par le MCQ, en particulier des jeunes « branchés » à la maison ou dans les classes de leurs écoles, quand il n'y a pas de moyens plus directs d'avoir accès à leur patrimoine immatériel? Une belle opportunité s'offrait pourtant au MCQ d'innover à cet égard aussi, mais l'institution ne semble pas pour l'instant l'avoir envisagé, ni non plus avoir évalué l'idée de produire de troussees éducatives en rapport avec l'exposition, ce qui aurait pu être profitable, sur les plan matériel comme symbolique, tout autant pour le musée que pour les communautés autochtones participantes¹⁵.

Enfin, sur le plan des conceptions de l'espace et du temps, il aurait été intéressant que les publics en viennent à mieux percevoir comment s'exprime par exemple le lien à la terre et au territoire pour les groupes autochtones selon que l'on occupe un environnement boisé (comme c'est le cas de la forêt boréale) ou non (ce qui caractérise la toundra arctique propre au Nunavik), ou encore que l'on exploite des ressources marines, de rivières ou lacustres. Aussi, l'idée de rappeler davantage, notamment par le biais ludique (qui est une manière souvent intéressante d'apprendre), le fort rapport de proximité entre la nature et la culture pour les diverses communautés autochtones du Québec, souvent en lien avec la poursuite d'une tradition de respect des valeurs associées à cette conception holiste du monde (nature et culture étant indissociables et interdépendantes, Arsenault, 2009), aurait été un apport très utile et fructueux à la dimension didactique de l'exposition. Qui plus est, cette vision holiste fait également appel à la notion même d'un temps cyclique qui permet aux individus et aux groupes de comprendre que rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ! La conception du temps chez les Autochtones est pourtant un domaine qui peut fasciner grands et petits par le fait qu'il permet de mieux comprendre les us et coutumes qui s'y rapportent au fil des saisons, dans la vie passée comme actuelle des Premiers Peuples du Québec.

8. EN CONCLUSION

À la lumière de toute notre analyse, il en ressort donc un certain nombre d'éléments signifiants qui révèlent que l'exposition *C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit au XXI^{ème} siècle* comporte certes de belles réussites sur

¹⁵ Il est à noter toutefois que le musée offre de faire vivre sur place l'expérience de visites-ateliers aux enfants d'âge primaire.

le plan muséographique, mais également quelques insuffisances, voire des paradoxes notables. Nous concluons donc en indiquant que ces manques et paradoxes ont été exprimés en partie par une série d'absence et d'oppositions entre des valeurs propres au domaine muséal par rapport à celles des Autochtones. La première observation est sans doute liée au fait que puisque le MCQ est un musée d'État, que sa mission relève avant tout d'une volonté de promouvoir une vision sociale qui est propre à l'État québécois, y compris pour ce qui est de la conception de cette dernière pour ce qui est la question actuelle du « vivre-ensemble » dans un projet de société plurielle et interculturelle caractérisant le Québec d'aujourd'hui, on n'a vraisemblablement pas cherché à encourager plus qu'il ne faut l'autonomie autochtone dans la démarche de mise en valeur et pour la médiation finale des objets de culture sélectionnés, malgré la volonté de l'institution d'agir dans un contexte de collaboration étroite avec les Premiers Peuples du Québec pour créer cette nouvelle exposition.

Un deuxième élément paradoxal à relever est associé au fait que le MCQ, malgré son bon vouloir, poursuit toujours une tradition proprement occidentale dans sa pratique muséale, à savoir celle de fournir un découpage raisonné de la réalité du monde matériel que vient compléter au besoin le support immatériel. En présentant encore les objets selon une trame historique convenue, selon le modèle classique « présent-passé-avenir », on a recouru d'abord et avant tout à une diversité d'objets archéologiques, ethnographiques et artistiques, agrémentée au besoin par des propos puisés dans l'univers patrimonial immatériel des Autochtones, pour étayer un discours historique soulignant les rapports entre les Québécois et les Premières Nations et les Inuit vivant sur le territoire national. L'exposition n'échappe donc pas à cette démarche typique d'un musée de société, tandis que la vision holiste du monde chez les Autochtones aurait exigé de privilégier davantage une intégration harmonieuse des valeurs ancestrales de leurs peuples (Clavir, 2002), en partant d'abord de l'immatériel pour ensuite l'accompagner du support matériel, l'oralité étant alors placée au devant de la scène davantage encore que l'artefact, l'œuvre d'art ou l'image. Il est vrai toutefois que cette exposition permanente à caractère principalement ethno-historique s'adresse avant tout à un public non autochtone et que le MCQ devait faire des choix particuliers, y compris pour la trame retenue, devant répondre adéquatement à ses publics, au risque de devoir cependant ignorer certains aspects du monde autochtone qui ne pouvaient être aussi bien assimilés ou adéquatement transmis de la part de l'établissement.

Qui plus est, en ce qui a trait aux informations qu'on livre d'une zone à l'autre à propos des objets de cultures autochtones exposés, le MCQ aurait pu davantage laisser libre cours au discours critique autochtone face au monde même des musées, en lui permettant de traiter plus précisément de la question de la muséification des objets de culture des Premiers Peuples, un lourd héri-

tage du monde muséal toujours plus ou moins présent aujourd'hui. Cela aurait alors permis aux communautés autochtones invitées à participer à l'exposition de pouvoir s'exprimer sur le sujet, autant par l'oral que par le matériel, tout en proposant aux divers publics de mieux saisir, tout en les révélant de façon épistémologique, certains engrenages du mécanisme de mise en valeur des objets de culture présentés en salle, mais aussi de les amener à s'interroger sur les questions d'authenticité, de sacralité et de propriété (voire aussi de restitution) se rapportant à de tels objets, des questions auxquelles font face nombre de ces communautés à l'heure actuelle. Ainsi, la portée du sens à donner aux objets exposés ici aurait pris une toute autre dimension : jusqu'où cette nouvelle posture aurait-elle permis de se rendre, par exemple, dans l'interprétation d'un artefact de facture ancienne par rapport à une œuvre actuelle ou à un objet métissé de la période coloniale en les confrontant l'un et l'autre dans un même espace de présentation?

Une autre question d'actualité qui aurait pu être tout autant débattue, ce faisant, est celle de la préservation et de la transmission de l'intégrité culturelle des nations autochtones face à l'expansion du tourisme culturel de masse, en particulier face au risque toujours présent d'assister à la « folklorisation » de leurs sociétés comme à la fossilisation de leurs cultures, surtout quand on considère la popularité internationale du MCQ mais également tout le potentiel touristique que recèle sa nouvelle exposition permanente sur le monde autochtone du Québec. Là aussi, des porte-parole autochtones auraient pu témoigner de ce danger lié évidemment aux effets pernicieux de la mondialisation qui peuvent affecter le respect des patrimoines culturels, matériel comme immatériel, si rien n'est fait pour en assurer l'intégrité.

Enfin, un dernier point à soulever est celui d'un contexte tant prisé par les Premières Nations et aux Inuit, celui des échanges, et en particulier d'échanges d'idées. C'est dans ce contexte notamment que l'on stimule les enseignements au sein des diverses communautés autochtones et qui se démarque souvent de celui de type occidental parce qu'il fait appel au partage des savoirs en continu (et non sectionné par un découpage par disciplines), à la transmission orale (davantage que par le livre), à la démonstration par l'exemple et l'usage des faits davantage que de la théorie au départ (démarche empirico-inductive), ainsi qu'à la recherche de consensus qui permet de convenir des résultats ensemble pour leur validation par les acteurs en présence. Nul espace ne semble toutefois avoir été accordé à ce contexte au sein de l'exposition, alors que l'apprentissage des savoirs à la manière autochtone aurait pu constituer encore ici un net avantage pour les bénéficiaires d'une démarche innovante (Phillips, 2011 : 10, 230). Il semble donc que la démarche partenariale collaborative n'ait pas atteint cette limite, ce qui est dommage compte tenu des possibilités d'acquisition des connaissances que les visiteurs auraient pu en tirer, le cas échéant.

Mais en dépit de nos critiques justifiées, on peut affirmer que l'exposition *C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit au XXI^{ème} siècle* demeure un succès, tant de synthèse que de référence. Et même si le MCQ n'a pas pris certaines orientations novatrices telles que nous venons de les énoncer précédemment, on peut penser que cette exposition va tout de même demeurer pendant des années, tant au Québec qu'à l'étranger, un modèle de collaboration participative avec les communautés autochtones en vue de faire mieux connaître certains pans des patrimoines culturels de ces dernières, de nature matérielle comme immatérielle. En somme, malgré le fait qu'il y aura toujours place à amélioration, il est indéniable qu'une telle exposition, dans sa forme actuelle, peut déjà permettre aux différents visiteurs, aux différents publics, de mieux connaître l'univers autochtone du XXI^{ème} siècle au Québec, les sociétés qui y participent comme les cultures et les histoires qui le caractérisent aujourd'hui.

8. BIBLIOGRAPHIE

- AMES, M. M. (1988): « Proposal for Improving Relations between Museums and Indigenous Peoples of Canada », *Museum Anthropology* v. 12(3), pp. 15-19.
- (1992): *Cannibal Tours and Glass Boxes: the Anthropology of Museums*, Vancouver : University of British Columbia Press.
- (2000): « Are Changing Representation of First Peoples in Canadian Museums and Galleries Challenging the Curatorial Prerogative? », in *The Changing Presentation of the American Indian: Museums and Native Culture*, Seattle: University of Washington Press et Washington D. C. : National Museum of the American Indian et Smithsonian Institution, pp. 73-88.
- ARSENAULT, D. (1990): « Re-présenter le passé : le problème de l'exposition des collections précolombiennes », *Cahiers de Recherche : Muséologie et champs disciplinaires*, Québec: Musée de la Civilisation, v. 2 pp. 79-96.
- (2009): « De la matérialité à l'immatérialité. Les sites rupestres et la réappropriation du territoire par les Premières Nations algonquiennes », *Recherches amérindiennes au Québec*, v. 38(2-3), pp. 41-48.
- (2015) : « À la recherche d'une *deus ex machina*... Une pièce en quatre actes sur l'histoire de la mise en valeur des patrimoines autochtones », in *Musées et muséologies : au-delà des frontières. Les muséologies nouvelles en question*, Québec : Presses de l'Université Laval, pp.193-216.
- ASSOCIATION DES MUSÉES CANADIENS ET L'ASSEMBLÉE DES PREMIÈRES NATIONS (1994): *Rapport du Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations*, Ottawa : Association des musées canadiens.

- BEAULIEU, A., S. GERVAIS et M. PAPILLON (2013): *Les Autochtones et le Québec. Des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- BOAST, R. (2011): « Neocolonial Collaboration : Museums as Contact Zone Revisited », *Museum Anthropology*, v.34 (1), pp. 56-70.
- BRADY, M. J. (2009): « A Dialogic Response to the Problematized Past : The National Museum of the American Indian », in *Contesting knowledge : Museums and Indigenous Perspectives*, Lincoln : University of Nebraska Press. pp. 133-155.
- BRADY, M. J. (2011): « Mediating Indigenous Voice in the Museum : Narratives of Place, Land, and Environment in New Exhibition Practice », *Environmental Communication*, v. 5(2), pp. 202-220.
- CLAVIR, M. (2002): *Preserving What is Valued: Museums, Conservation, and First Nations*, Vancouver / Toronto: University of British Columbia Press.
- COUTURIER, C., R. LABRAÑA, C. LÉVESQUE, et L. JÉRÔME (2012): *Cahiers Dialog : participer à la création d'une nouvelle exposition avec les Premières Nations et les Inuit du Québec. Les travaux de l'Assemblée consultative Mamo-Ensemble au Musée de la civilisation*, Montréal : Réseau de la recherche et de connaissances relatives aux peuples autochtones (DIALOG) et Institut national de la recherche scientifique (INRS), n. 2012-01.
- GIDLEY, M., (ed.) (1992): *Representing Others. White Views of Indigenous Peoples*, Exeter: University of Exeter Press.
- HALPIN, M. M., et M.M. AMES (1999): « Musée et Premières Nations au Canada », *Revue d'ethnologie française*, v. 29(3), pp. 431-436.
- HILL, R. (1988): «Un dépôt sacré, les origines culturelles des musées envers les autochtones : éliminations des stéréotypes», *Muse* V. 6(3), pp. 34-36.
- HILL BOONE, E., (ed.) (2011): *Collecting the Pre-Columbian Past*, Cambridge (Mass.): Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- HOCQUENGHEM, A.-M., P. TAMÁSI et C. VILLAIN_GANDOSSI (eds.) (1987): *Pre-Columbian Collections in European Museums*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- KREPS, C. F. (2011): « Non-Western Models of Museums and Curation in Cross-cultural Perspective », in *A Companion of Museum Studies*, Oxford : Blackwell Pub, pp. 457-472.
- LES MUSÉES DE LA CIVILISATION (2012): *Politique du Musée de la civilisation à l'égard des peuples autochtones*, document interne inédit.
- (2013a): *Plan d'action de développement durable 2009-2015: Pour un monde en continuité et en devenir*, document interne inédit.

- (2013b): *Vers une nouvelle exposition au Musée de la civilisation*, document interne, service de la recherche.
- LEWINSKI, S. von, (ed.) (2008): *Indigenous Heritage and Intellectual Property : Genetic Resources, Traditional Knowledge, and Folklore.*, Alphen aan den Rijn: Kluwer Law International.
- MAUZÉ, M. (1999): « Un patrimoine, deux musées : la restitution de la *Potlach Collection* », *Ethnologie française*, v. 29(3), pp. 419-432.
- MAUZÉ, M., et J. ROSTKOWSKI. (2007): « La fin des musées d'ethnographie ? Peuples autochtones et nouvelles perspectives muséales », *Le Débat*, n. 147, v. 5, pp. 80-90.
- McLOUGHLIN, M. (1993): « Of Boundaries and Borders: First Nations' History in Museums », *Canadian Journal of Communication*, v. 18(1), pp. 365-385.
- (1999): *Museums and the Representation of Native Canadians: Negotiating the Borders of Culture*, New York: Garland Publishing Inc.
- McMILLAN, A. D. et E. YELLOWHORN (2004): *First Peoples in Canada*, Vancouver: Douglas & McIntyre.
- MOSES, J. C. (1997): « L'avenir de la cause des premières nations dans les musées canadiens », *Muse*. v. 15(4), pp. 75-76.
- MUSÉE CANADIEN DES CIVILISATIONS (1996): *Curatorship: Indigenous Perspective in Post-Colonial Societies*, Hull: Musée canadien des civilisations.
- NATIONAL MUSEUM OF THE AMERICAN INDIAN (2000): *The Changing Presentation of the American Indian: Museums and native culture*. Washington, D.C. / Seattle: National Museum of the American Indian / University of Washington Press.
- PETERSON, N., ALLEN, L., & HAMBY, L. (eds.) (2008): *The Makers and Making of Indigenous Australian Museum Collections*, Victoria: Melbourne University Press.
- PHARAND, S., C. COUTURIER, C. LÉVESQUE et L. JÉRÔME (2010): *Cahiers Dialog : participer à la création d'une nouvelle exposition avec les Premières Nations et les Inuit du Québec. Les travaux de l'Assemblée consultative Mamo-Ensemble au Musée de la civilisation*, Montréal: Réseau de la recherche et de connaissances relatives aux peuples autochtones (DIALOG) et Institut national de la recherche scientifique (INRS).
- PHILLIPS, R. B. (2011): *Museums Pieces Toward the Indigenization of Canadian Museums*, Montréal ; Kingston : McGill-Queen's University Press.
- ROSOFF, N. B. (2003): « Integrating Native View into Museum Procedures », *Museums and Source Communities*, London, New York : Routledge, pp.72-79.

- SECRETARIAT AUX AFFAIRES AUTOCHTONES DU QUÉBEC, (2011): *Amérindiens et Inuits. Portrait des nations autochtones au Québec*, Québec : Publications du Gouvernement du Québec.
- TIVY, M. (1993): «Museums and Exhibits of First Nations: Old Paradigms and New Possibilities », *Ontario Museum Annual*, n. 11, pp. 6-18.
- TUHIWAI SMITH, L. (1999): *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, London and New York: Zed Books; Dunedin: University of Otago Press.
- WRIGHT, J. V. (1998): *A history of the Native People of Canada*, Gatineau : Musée canadien des civilisations.

El Born de Barcelona: exposiciones conmemorativas, límites, problemas y desafíos

Francesc Xavier Hernández Cardona

Universitat de Barcelona

1. EL PATRIMONIO DE LA EDAD MODERNA EN BARCELONA

Las ciudades mediterráneas presentan una realidad dispar en cuanto a la preservación de su patrimonio. En Italia y Francia el respeto contemporáneo hacia el pasado medieval y moderno ha sido, en general, bueno. Contrariamente, Barcelona y otras ciudades del Estado español han mantenido, en periodos recientes, estrategias de destrucción contra el patrimonio, generadas por unas culturas política y económica subsidiarias de la especulación financiera y urbanística. A partir de los años 80 del siglo xx y prácticamente hasta nuestros días Barcelona ha vivido la pavorosa destrucción de amplios sectores de su casco antiguo (Barrio de Sant Pere, Raval) con operaciones de sustitución que más que dignificar el centro histórico han contribuido a su *suburbialización* y degradación social (Bohigas, 1986; Borja 2009; Delgado, 2007). Estos procesos parciales de demolición afectaron globalmente a todo el patrimonio, pero sobre todo a un tejido urbano que, sobre la base medieval, se había configurado durante la Edad Moderna. También resultaron afectados artefactos concretos. Así la piqueta destruyó, a iniciativa municipal, el complejo único de la Casa de la Caridad (González Navarro, Castilla del Pino y Fernández, 1995). En paralelo las intervenciones arqueológicas realizadas acabaron con la destrucción de los yacimientos para facilitar la construcción de parkings, nuevos edificios o remodelaciones discutibles: Avenida de la Catedral, Plaza Comercial, Convento de Santa Caterina, Murallas de la Ciudadela, el entorno del Baluard de Migdia, Fossar de les Moreres, etcétera. En no pocas ocasiones las destrucciones se justificaron en nombre del esponjamiento cuando, en paralelo, operaciones urbanísticas y arquitectónicas dudosas (el hotel Vela o el edificio de Sacyr Vallermosto de la Estación de Cercanías) contribuían a aumentar la presión sobre el casco antiguo de la ciudad.

El Born, un artefacto de la arquitectura del hierro de finales del siglo XIX, proyectado por Josep Fontserè i Mestre, tenía a finales del siglo XX unas opciones de futuro poco claras en un modelo de ciudad que también pretendía crecer en base a una especulación impositiva a expensas de su propio casco antiguo. El Born fue la sede del mercado central de frutas y verduras hasta que, en 1974, las funciones de mercado se trasladaron a las nuevas instalaciones de Mercabarna en la Zona Franca de Barcelona. A partir de esa fecha, y con el precedente de Les Halles de París, se desataron todo tipo de especulaciones respecto al futuro del artefacto. La decidida presión de los vecinos impidió el derribo directo, y el Born conoció una primera restauración entre 1977 y 1979. El espacio se utilizó para ubicar grandes exposiciones temporales como *Catalunya, la fàbrica d'Espanya*, mientras se especulaba con la posibilidad de ubicar un centro comercial, un polideportivo o unas aulas para la universidad Pompeu Fabra. Finalmente se optó por ubicar la Biblioteca Provincial, una opción discutible en el sentido de que uno de los principales valores del Born, el espacio diáfano de su interior, podía quedar hipotecado. Los trabajos arqueológicos que debían preceder a la construcción comenzaron en el 2001 y se desarrollaron con rapidez (Fernandez Espinosa, 2013). En el 2002 la percepción del futuro del Born dio un giro copernicano. Las imágenes de las excavaciones mostraban un yacimiento notable que quedaba magnificado en el interior de la gran nave de Fontserè provocando un efecto estético muy potente.



Fuente: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya.

Figura 1

El Born gravado novecentista

2. LA BATALLA DEL BORN DE 2002

Diversos sectores ciudadanos comenzaron a considerar que los restos arqueológicos del Born deberían ser conservados. Se argumentaba la relevancia del yacimiento, y la oportunidad, única para la ciudad, que suponía conservar un espacio arqueológico único de 8.000 metros cuadrados que mostraba un barrio de la ciudad de principios del siglo XVIII. Por otra parte y como valor añadido, los restos correspondían a las destrucciones provocadas por la construcción de la Ciudadela, una enorme fortificación que, tras la derrota catalana de 1714, se diseñó para someter la ciudad y cuyo trazado exigió la destrucción de centenares de casas y de un 12% de la superficie urbanizada de Barcelona. Esta casuística abría también una brecha simbólica en clave de recuperación de la historia de Cataluña. El movimiento conservacionista se enfrentó al Ayuntamiento de Barcelona y a la Generalitat. Ferran Mascarell, concejal de cultura de Barcelona, y Marc Mayer, director general de patrimonio de la Generalitat, vinculados a partidos políticos rivales (Partido de los Socialistas de Catalunya-PSOE y Convergencia Democrática de Catalunya, respectivamente) defendie-



Fuente: Toni Fernández. Codex.

Figura 2
Excavaciones en el Born

ron a ultranza la destrucción del yacimiento y el proyecto de biblioteca, pero el movimiento en defensa del patrimonio acabó con todas las resistencias. El Ayuntamiento, enfrascado en el proyecto del Fórum Universal de las Culturas del 2004, para ganar tiempo, optó por congelar la problemática del Born. Al final, en el 2006 se descartó definitivamente la construcción de la biblioteca y se optó por la conservación de las ruinas en el contexto de la estructura del antiguo mercado.

Sin embargo, nada fue fácil y los años del Born que transcurren entre el 2006 y el 2013 fueron lentos y oscuros. Las administraciones abordaron la intervención con mucha calma y poca competencia, y de hecho el Born permaneció cerrado. Parecía lógico y funcional que el futuro centro, vinculado al yacimiento, se integrara en el Museo de Historia de la Ciudad para recoger el máximo de sinergias y encuadrar el proyecto. Contrariamente, el Ayuntamiento, fiel a su política de atomizar la gestión del patrimonio de la ciudad, optó por crear un centro nuevo e independiente. El primer director del Born Centre Cultural, por designación directa, fue Alberto García Espuche, arquitecto e historiador, que focalizó la actividad investigadora al entorno del Born, a partir de la documentación notarial (García Espuche, 2009). Ello implicó informaciones valiosas, pero marginó lo que era el *estructurante*: el conjunto arqueológico. Todavía hoy, el Born, uno de los yacimientos urbanos más importantes de Europa, no cuenta con publicaciones científicas que lo expliquen, un déficit difícil de justificar. El Ayuntamiento de Barcelona, controlado por una coalición de izquierdas, puso especial énfasis en abortar cualquier planteamiento de recuperación del yacimiento en clave nacional. En el 2009 se encargó el proyecto arquitectónico, por adjudicación directa a los arquitectos Rafael Cáceres y Enric Soria, los mismos que habían elaborado el proyecto de la Biblioteca Provincial. Las soluciones que se plantearon para el centro cultural recogieron la experiencia acumulada en el proyecto de la Biblioteca (Soria, 2013). Cabe destacar que el proyecto arquitectónico se planteó al margen del proyecto museológico y museográfico, por tanto sin tener en cuenta los objetivos que el nuevo centro debía cubrir, que, por otra parte, tampoco estaban establecidos. La definición de un proyecto museológico y museográfico se realizó a remolque de los espacios definidos por el proyecto arquitectónico. Se adjudicó a un entorno de empresas de confianza del Ayuntamiento (*Varis arquitectes*, BOPBAA).

3. PROYECTOS POCO AMBICIOSOS

Tanto el proyecto arquitectónico como el museológico-museográfico se caracterizaron por su simplismo. El proyecto arquitectónico planteó una correcta restauración del edificio, pero conceptualmente presentaba problemas. Cerraba las cuatro esquinas del Born con cuatro salas de cristal opacadas con

oscuros cortinajes, y la resultante era una mutilación parcial de uno de los principales valores del edificio: la gran sensación de espacio interior. El proyecto de las cuatro salas se complementaba con una gran losa flotante de hormigón que contaba con tres grandes oberturas a través de las cuales se podían observar los restos arqueológicos. Se trataba de una opción lineal con la cual se perdía la oportunidad de un planteamiento a diferentes niveles que permitiera una aproximación óptima a los dos elementos principales: las ruinas y el espacio de Fontserè. La intervención no tenía como finalidad ni la magnificación del espacio ni la contemplación de las ruinas, ni una intervención museográfica singular (Hernández, 2002). Así, los restos arqueológicos, concebidos como ruinas polvorientas, se convertían, en la mejor de las consideraciones, en un valor añadido a la intervención arquitectónica. A su vez el espacio diáfano de Fontserè quedaba mutilado por sus cuatro esquinas ocultas. Afortunadamente, y a pesar de la desigual propuesta, la potencia del Born era tan grande que pudo absorber y encajar la intervención manteniendo sus imponentes valores. La discutible, por poco original, intervención arquitectónica, tuvo su complemento en una propuesta museológica y museográfica de bajo perfil. En las ruinas, la intervención museográfica se redujo a la nada, ya que se prescindía de pasarelas para facilitar la circulación y proteger el yacimiento, se despreciaba la posibilidad de ubicar elementos de intermediación didáctica, se renunciaba a utilizar nuevas tecnologías (virtuales, digitales...) para recrear los espacios originales, etcétera. La propuesta se reducía a plantear visitas guiadas directamente sobre el yacimiento mediante la participación de cicerones, es decir una solución decimonónica. Estaba claro que esta opción limitaría el número de visitas y que iba a generar problemas de logística, de circulación, de limpieza (polvo permanente) y de seguridad para las personas y el yacimiento. La museología contemplaba también una exposición permanente que explicara los restos arqueológicos. La exposición, que acabó llamándose *De les pedres a les persones* (De las piedras a las personas), acusó diversos contrasentidos e incongruencias. Por una parte se renunció, de entrada, a cualquier planteamiento didáctico, y se optó por una propuesta muy conservadora centrada en la exposición de piezas. Los objetos se complementaban con unas maquetas, paneles gráficos, un audiovisual central y pantallas. La mayor parte de los objetos se expondrían amontonados en una inmensa vitrina de casi treinta metros de extensión sin etiquetas y sin explicaciones. Ello implicaba la evidente confusión en el visitante que, si no tenía conocimientos previos, no podía distinguir un orinal de un hornillo o una escupidera. Evidentemente la riqueza de piezas generada por la excavación hubiese permitido soluciones comprensibles y contextualizadoras tipo «bode», pero se optó por una exposición plana que, ni explicaba las piezas, ni provocaba emociones. La exposición asumía así una contradicción máxima: se centraba en las piezas y en su exposición, pero las piezas, despreciadas, eran un simple accesorio, un *back-ground* vertebrado en una inmensa vitrina. Por otra parte, el discurso tenía problemas de carácter científico. Así, por ejemplo, la gran maqueta de la ciudad exhibía un plantea-

miento de las murallas erróneo, más lamentable si cabe cuando lo que se estaba explicando era precisamente el contexto de un asedio.

Sin embargo, la museología de ruinas y exposición, y sus concreciones museográficas, sí que cumplían la doctrina establecida en su día por el Ayuntamiento de Barcelona en el sentido de ocultar al máximo posible la relación del yacimiento con el contexto de la Guerra de Sucesión. Así, en el recorrido que se puede hacer actualmente por el yacimiento, el tratamiento de la guerra se limita a una vitrina en la que se exponen proyectiles de artillería descontextualizados (de igual manera sin especificar localización y tipología). Por su parte, en la exposición permanente las alusiones al conflicto se limitan a algunas notas en el audiovisual y a las diminutas maquetas finales que muestran el impacto de la Ciudadela en el casco urbano de la ciudad. En este sentido el proyecto del Born se diseñaba y cerraba con criterios obsoletos en cuanto a museología, y con un mensaje de ocultación políticamente correcto según los intereses del Ayuntamiento de Barcelona, en aquel momento, pero acientífico en tanto que minimizaba la relación del espacio con el asedio de 1713-1714.



Fuente: DIDPATRI.

Figura 3

El Born. Interior tras las obras de restauración

4. UNA CONMEMORACIÓN INCÓMODA

En el 2011 la Alcaldía de Barcelona cambió de color político. La coalición de izquierdas dirigida por los socialistas dio paso a un alcalde y equipo del partido político de Convergència i Unió de signo catalanista. En principio ello no afectó al Born ya que los proyectos ejecutivos museográficos habían pasado por los correspondientes concursos y el proceso de ejecución de los mismos era difícil de detener, y las modificaciones tampoco eran fáciles. Los proyectos y su ejecución estaban bien atados. Pero la historia cotidiana corría acelerada y, en Catalunya, el interés por la cultura nacional y la sensibilidad independentista aumentaban con cierta aceleración. La preocupación de la sociedad catalana por el futuro empujaba, a su vez, a una reflexión sobre el pasado, y este interés, para entender los condicionantes y precedentes del momento, se centraban en el intento de comprensión de la Guerra de Sucesión, su desarrollo en Catalunya y sus consecuencias: la represión y la liquidación del Estado catalán. La proximidad de tricentenario del 2014, es decir la conmemoración de la conquista de Barcelona por parte de las tropas de Felipe V de Borbón contribuía también a espolear el proceso de interrogación acerca del pasado. Las crecientes demandas de la sociedad respecto a los hechos históricos de 1714 comenzaron a levantar expectativas. Una parte significativa de la opinión pública entendía que el futuro centro del Born, el mítico barrio bombardeado, combatido y asaltado el 11 de septiembre de 1714, y cobardemente destruido tras la guerra, iba a ser el espacio y equipamiento urbano destinado a explicar la Guerra de Sucesión. Ese parecía ser su destino idóneo y natural. Sin embargo, la realidad era otra, ya que los proyectos museológicos y museográficos que se iban a implementar en el Born obviaban el asedio de Barcelona y sus consecuencias.

El nuevo gobierno municipal se encontraba al respecto en una posición con pocas salidas. Si trataba de modificar los proyectos para que dieran cabida a contenidos relacionados con la Guerra de Sucesión, la resultante iba a ser, inexorablemente, un retraso en la inauguración del Born Centre Cultural. Por otra parte, se enfrentaba al inconveniente de impulsar un neo-centro de interpretación que, de manera arbitraria, había obviado la importancia de la Guerra de Sucesión. Las decisiones del Ayuntamiento se tomaron intentando mantener un difícil equilibrio. En primer lugar, se procedió, en el 2012, a una sustitución de la dirección de lo que pasó a denominarse, definitivamente, como Born Centre Cultural. Alberto García Espuche fue sustituido en la dirección por Joaquim Torra Pla, abogado, editor, gestor y promotor cultural. Sin embargo, el equipo anterior se mantuvo y también García Espuche como asesor. Torra, un gestor conocedor de los problemas de las industrias culturales, percibió netamente la problemática, un centro que debía ser el referente de la Guerra de Sucesión, en la práctica iba a contar con unas propuestas que, aunque podían maquillarse, prácticamente negaban la existencia del conflicto. Por otra parte,

como se ha indicado, modificar los proyectos, ya en ejecución, se adivinaba como sencillamente imposible, por tiempo, por recursos económicos y por las repercusiones que tendría una iniciativa de tal tipo con respecto a la oposición política del Ayuntamiento.



Fuente: DIDPATRI.

Figura 4

El Born. Plafones de información en los miradores de los restos arqueológicos

Torra optó por introducir medidas prácticas y efectivas que contribuyeran al cambio de imagen. Así, dotó las barandas de los miradores con plafones explicativos que introducían la problemática del conflicto, mientras, ante los medios de comunicación sostenía que el Born era efectivamente la *zona cero* de la Catalunya de 1714. Un gran mástil de 17,14 m plantado frente a la puerta principal del Born, con la bandera catalana ondeando, explicitaba la nueva declaración de intenciones. Finalmente decidió, también, que la exposición temporal no se centraría en *los mercados* de la ciudad tal como estaba previsto, sino en el asedio y la batalla del 11 de septiembre. Estas iniciativas permitían responder a las expectativas de la opinión pública respecto al objeto del Centro Cultural y, por otra parte, el discurso átono de las ruinas y de la exposición permanente podía presentarse como ejemplo de discurso objetivo. Podía argumentarse que la intervención del Born no solo se centraba en la significación del asalto sino también en la vida cotidiana de la gente del lugar y de la época.

5. UNA EXPOSICIÓN TEMPORAL URGENTE

La decisión de organizar una exposición sobre el asedio de 1713-1714 que legitimara el Born Centre Cultural como espacio referente de la Guerra de Sucesión y del asedio de Barcelona, se tomó en la primavera del 2012. Los primeros contactos, a iniciativa de Torra intentaron establecer un doble comisariado formado por F. Xavier Hernández, un historiador familiarizado con la historia bélica del periodo, y por Alberto García Espuche, conocedor del Born y de múltiples aspectos de la vida cotidiana en Barcelona durante el asedio. La exposición debía compatibilizar la explicación de los aspectos bélicos con una evocación de la vida cotidiana en el interior de la ciudad atacada. Los comisarios iban a contar con un diseñador de confianza de García Espuche para efectuar las primeras tentativas. Sin embargo, la propuesta no llegó a materializarse ya que García Espuche declinó participar en la iniciativa quedando como comisario en solitario Hernández y el grupo de investigación DIDPATRI de la Universidad de Barcelona bajo la supervisión directa de Torra, que en la práctica pasaba a ejercer también tareas de comisariado.

La exposición temporal se denominó *Donec perficiam. El asedio de 1714*. *Donec perficiam* (hasta conseguirlo) era el lema que había utilizado el regimiento de la Reales Guardias Catalanas, la guardia de corps de Carlos III (el Archiduque), durante la Guerra de Sucesión. Era una consigna que ejemplificaba la voluntad de resistencia que habían demostrado los catalanes en el conflicto y, a su vez, era un lema motivador en el actual nuevo contexto político que había abierto la efervescencia independentista en Catalunya.

El reto de la exposición presentaba una complejidad considerable. El espacio destinado era uno de los cuadrantes del Born, la denominada Sala Ca-

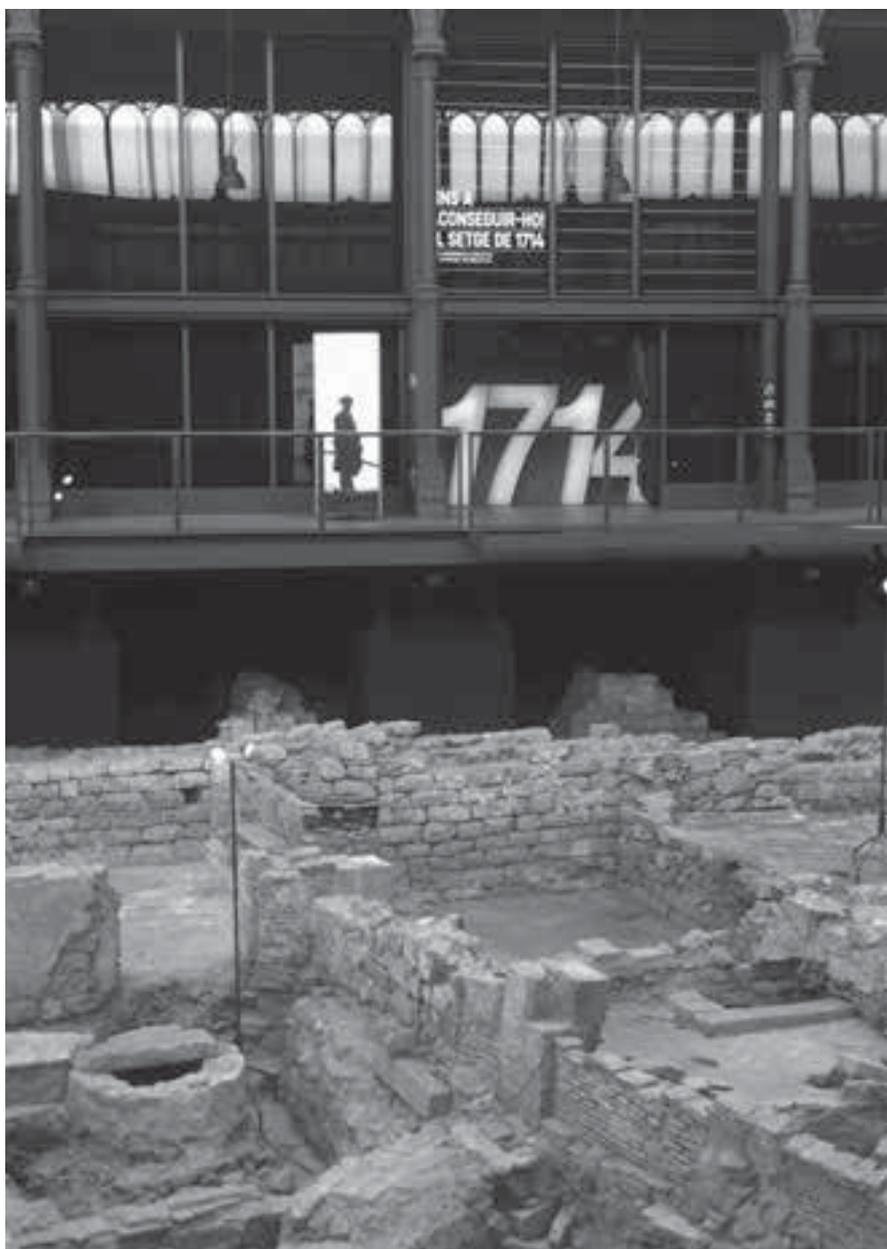
sanova, de 500 metros cuadrados. Se trataba de un ala vidriada con una pared de fondo ocupada con armarios de servicios que, forzosamente, debían mantenerse exentos, y con salidas de emergencia en los extremos de la sala. El proyecto debía implementarse en pocas semanas para poder realizar la producción. La propuesta inicial de ideas realizada por DIDPATRI se concretó en octubre de 2012. A partir de esta propuesta el proyecto ejecutivo se adjudicó a la empresa Stoa, y estuvo listo a finales del 2012. Los procesos relacionados con la realización del proyecto ejecutivo, ganado por la UTE de las empresas Sono-Croquis se prolongaron durante la primavera y verano del 2013 y la exposición se montó, en un tiempo record, en un par de semanas, a finales de agosto del 2013, para inaugurarse el 9 de septiembre de 2013.

El caso de la exposición *Donec Perficiam* del Born es interesantísimo en tanto en cuanto que muestra las contradicciones, laberintos e intereses múltiples que pueden incidir sobre un proyecto sometido a presiones de todo tipo. La demanda del Ayuntamiento no estaba definida de manera explícita. El director del Born Centre Cultural tenía claro que quería una exposición sobre el asedio que no escondiera la faceta bélica. Posición lógica en tanto que un asedio, por definición, es un hecho de armas. Pero esta posición no necesariamente era compartida por los responsables de cultura del Ayuntamiento. En la cultura catalana de principios del siglo XXI el tratamiento de la guerra, es decir mostrar el conflicto, se consideraba como algo espurio, y además impopular ya que se suponía, sin base lógica alguna, que la gente tenía aversión a todo aquello que tuviera que ver con la guerra y con los hechos de armas. De hecho a los humanos les interesa todo ello que afecta a los humanos, y también muestran interés por comprender los conflictos y sus mecanismos. Sin embargo, se quería una exposición sobre la guerra, pero que ocultara la realidad de la misma, sus mecanismos y soluciones, y que se centrara de manera preferente en el padecimiento de la inocente y sufrida sociedad civil, y no en la épica y digna resistencia protagonizada por el ejército, la milicia y el propio pueblo.

Por otra parte, un amplio sector de la historiografía académica catalana compartía tal punto de vista, es decir otorgaba a la historia bélica un interés irrelevante (Albareda, 2010). Así, algunos historiadores influyentes, reconocidos en los entornos académicos y políticos de la cultura catalana, despreciaban la historia militar e incluso negaban (sin tener en cuenta las evidencias) la existencia de un ejército catalán durante la campaña de 1713-1714. A esta hostilidad de la historiografía, alimentada por posiciones políticas, que preferían obviar cualquier tema susceptible de discusión, se sumaba la presión de la historiografía españolista, que negaba, simplemente, la existencia de un estado catalán. Por tanto, el desarrollo de una exposición sobre el asedio de Barcelona de 1713-1714 implicaba entrar en un avispero ideológico y en una guerra de historiografías que no necesariamente se basaban en posiciones científicas, es decir a partir de evidencias. Ello, obviamente, suponía un problema ya que

podía haber, por una parte, presiones políticas y, por otra, descalificaciones historiográficas. Y, a su vez, las previsibles reluctancias historiográficas incidirían también en los centros de decisión políticos, temerosos de recibir críticas por parte de determinados historiadores alimentados por el propio sistema. La complejidad aumentaba si se tiene en cuenta que una parte significativa de los investigadores de DIDPATRI había trabajado en historia y arqueología de la Guerra de Sucesión reconstruyendo la composición y las acciones del ejército catalán a partir de evidencias y publicando sus investigaciones en revistas internacionales de prestigio (Rubio, 2009; Rubio, Cela y Hernández, 2013), dinámica que molestaba a los entornos negacionistas, en cuanto a temas militares, de la historiografía catalana. El hecho de que los investigadores de DIDPATRI hubiesen demostrado eficacia en proyectos museográficos diversos (Santacana y Hernández, 2011) y en investigación histórico-arqueológica despertaba también reservas y temores.

Sin embargo, el problema de las dudas políticas y desajustes historiográficos, era el menor en el planteo de la exposición. Las principales dificultades eran de carácter técnico, económico y logístico. El espacio expositivo, como se ha señalado, presentaba muchos problemas (armarios de servicio, puertas de emergencia...) aunque contaba también con ventajas (suelo técnico y buenas posibilidades para sostener estructuras). Otra dificultad que se planteaba era el de las piezas y documentos, su número podía ser relevante, pero en ningún caso iban a poder sostener una museografía que debía relatar un asedio, es decir la interacción entre miles de humanos, máquinas, edificios y estructuras defensivas a lo largo de un año. Eso no podía explicarse de manera comprensiva mostrando unas cuantas espadas, proyectiles y algunos documentos. La exposición no iba a mostrar cosas, sino que debía explicar un proceso complejo. Forzosamente la museografía iba a pivotar sobre recursos diversos iconográficos y cartográficos sin excluir la presencia de algunas piezas. Estos problemas se entremezclaban de manera dialéctica con el problema del tiempo. Los plazos eran vertiginosamente cortos. El proyecto ejecutivo debía estar acabado antes de finalizar el 2012 y quedaba un escasísimo margen para sacar el pertinente concurso, producirlo y montarlo en la sala. Y, además, estos recursos tenían que emplearse en clave emocional. El último gran problema era, sin embargo, el presupuesto. Se disponía de algunas partidas para realizar dos o tres encargos directos (no superiores a los 18.000 €) durante el 2012, pero el grueso de la exposición debía moverse en torno a los 300.000 €. Teniendo en cuenta que la sala era de 500 metros cuadrados el presupuesto era evidentemente bajo. En los primeros años del presente siglo, antes de la crisis, se estimaba que el precio medio de las exposiciones era de unos 1.000 € por metro cuadrado. Ahora se debía llenar una sala, con muy pocas piezas y, por tanto, con mucha museografía con una media de 600 € por metro cuadrado. Y a todo ello se debía sumar algunas dificultades añadidas como eran las propias dificultades de gestión y de lentitud de la administración. Y, además, la exposición debía tener un



Fuente: DIDPATRI.

Figura 5
La exposición *Donec Perficiam*

éxito claro para contrabalancear la ausencia de un discurso en el resto de espacios expositivos que recogiera los hechos vinculados a la Guerra de Sucesión. Ello implicaba que la propuesta debía ser capaz de engullir un número de visitantes importante y sin problemas. Pues bien, todas estas cuestiones se afrontaron con relativo éxito desbrozando por orden y de manera sistemática los problemas que fueron surgiendo. Teniendo en cuenta estas variables las primeras tentativas se plantearon en base a criterios didácticos: ofertar una museografía que hiciera comprensible, a amplios horizontes destinatarios, el objeto de conocimiento (Santacana y Serrat, 2005).

6. DEFINICIÓN DEL GUIÓN. CONCEPTUALIZACIÓN DE LA EXPOSICIÓN

Una de las primeras acciones consistió en reconocer el lugar y establecer las estrategias básicas de utilización espacial de la sala. Se optó por definir un solo acceso de entrada y salida, y que la exposición tuviese un sentido circular de izquierda a derecha, muy simple, que fuera presentando las diferentes temáticas. La circulación era, pues, de tipo tubular, el visitante debía discurrir por un itinerario claro y de manera ordenada, pasando de un espacio al siguiente. La visita media no debía superar los 30 minutos. Por otra parte, el circuito debía ser suficientemente amplio como para permitir la ubicación de audiovisuales, y, a su vez, se requería la posibilidad de ubicar algunos espacios amplios capaces de acoger hasta 20 personas para las explicaciones de las visitas guiadas, sobre todo con escolares. Estaba claro, por otra parte y como se ha indicado, que teniendo en cuenta que las piezas no iban a vertebrar el discurso debía articularse una museografía basada en escenografías y audiovisuales, y en clave emocional.

Formulados estos condicionantes se consideraron ejemplos que pudiesen tomarse como referente y que ayudaran a clarificar la opción museográfica. Eso era importante ya que los medios museográficos catalanes se caracterizan por un gran conservadurismo y un provincianismo esteticista generado por el predominio en el sector de diseñadores y arquitectos. No se acostumbra a valorar que una exposición sea comprensible o visitada, sino simplemente que concuerde con los preconceptos estéticos de los grupos que controlan los espacios museográficos oficiales. En este sentido, en una intervención que sin duda iba a generar una batalla dialéctica acerca de la oportunidad de la museografía, resultaba interesante buscar referentes museográficos en el extranjero que, en cierta manera, legitimaran la intervención. En el grupo DIDPATRI había una amplia experiencia en cuanto a conocimiento de museos relacionados con los conflictos militares y civiles: Peronne, Flanders Field, Memorial Omaha, Memorial Paix Caen, etcétera (Santacana y Hernández, 2011). Sin embargo, los

modelos conocidos no se acababan de ajustar con las demandas existentes: bueno, bonito, barato y rápido. Se optó finalmente por fundamentar la exposición a partir del modelo del centro de interpretación de la batalla de Culloden (Escocia), ubicado en el campo de batalla de Culloden en las cercanías de Inverness. Se trataba de un centro bien conocido por el grupo ya que investigadoras como M. Del Carmen Rojo, trabajaban asiduamente en arqueología del conflicto con la Universidad de Glasgow, responsable de las excavaciones en el campo de batalla (Pollard, 2012)

El centro de interpretación de la batalla de Culloden y el propio campo de batalla habían sido musealizados recientemente, en el 2008, y el caso guardaba ciertas similitudes conceptuales con el Born. El centro de visitantes diseñado por el estudio Gareth Hoskins Architects de Glasgow con museografía del despacho Ralph Appelbaum Associates Incorporated era un ejemplo de rotunda modernidad difícilmente criticable (Grant McKenzie, 2010).

La Batalla de Culloden y el asalto del 11 de septiembre barcelonés habían sido hechos decisivos en el ocaso nacional de escoceses y catalanes. Por otra parte, el centro de Culloden se levantaba junto al campo de batalla, un espacio significativo con fuerte carga emocional. A su vez, la exposición del Born se iba a situar justo en la zona del Bornet, el espacio donde el general Antonio de Villarreal, comandante supremo del ejército catalán, dio la última carga de caballería en defensa del Estado catalán. Además, el espacio del Born ejemplificaba y evidenciaba la represión borbónica que se manifestó con la construcción de la Ciudadela. De Culloden se tomaron las principales ideas que podían reaplicarse en Barcelona. El audiovisual envolvente de cuatro pantallas y de formato medio, grabado con recreadores, era una experiencia interesante que podía hacerse con un coste razonable. También era un magnífico referente la proyección cenital 3D que recreaba el campo de batalla y la evolución de los combates. Contrariamente, las pantallas y las sofisticadas campanas de sonido con explicaciones de los combatientes (a partir de testigos del momento) desbordaban las posibilidades de una exposición que partía de medios modestos.

Durante el septiembre y el octubre de 2012 desde DIDPATRI se elaboró el guión histórico, se escribieron los textos provisionales, se seleccionaron las imágenes y se estableció una propuesta de piezas a exponer. En estos trabajos el equipo contó con la extraordinaria colaboración de las personas que coordinaron el proyecto por parte del ayuntamiento: Laia Colomer, en un primer momento, y Anna Llopis, durante todo el proceso. La definición del discurso se basó en criterios estrictamente científicos; es decir, en evidencias históricas y en documentos, y en este sentido las investigaciones y experiencias didácticas que el grupo había realizado anteriormente fueron extremadamente útiles. Con el apoyo de una amplia bibliografía fundamentada en una sólida documenta-

ción se estableció el discurso histórico. El guión histórico se vertebró a partir de cinco apartados:

1. «Libertad y Constituciones». Se concebía como un ámbito introductorio que situaba la Guerra de Sucesión, el compromiso de Catalunya con los Habsburgo y con las potencias constitucionales (Inglaterra y Holanda). Se abordaba la fundamentación del Estado catalán en las constituciones y la nueva correlación de fuerzas surgida de Utrecht. Después se trataba la convocatoria del parlamento catalán (la Junta de Brazos) y la decisión de la resistencia en defensa de las Constituciones.
2. «La guerra de los catalanes». Este bloque se destinaba a explicar el último período de la Guerra de Sucesión, la campaña catalana de 1713-1714. Se daba relevancia a la formación del último ejército de Catalunya, las defensas de Barcelona y los primeros momentos de la campaña con la declaración del bando de guerra a ultranza y la llegada de los ejércitos borbónicos del duque de Populi.
3. «Un asedio y muchas batallas». Se centraba en el desarrollo del largo asedio de Barcelona y en las diversas campañas que se dieron en el conjunto del territorio catalán.
4. «Un martes de furia». Se trataba de un bloque que permitía aproximar, con detalle, la dinámica del asalto y la batalla del 11 de septiembre.
5. «El fin del Estado catalán». En la última parte de la exposición se explicaban las consecuencias de la derrota: la derogación de las Constituciones e instituciones catalanas y la dinámica de represión emprendida contra el conjunto de la población y contra la ciudad de Barcelona.

Para cada uno de los apartados se apuntaba la necesidad de un elemento museográfico estructurante. Estaba claro que debía haber como mínimo dos audiovisuales potentes que recogieran la experiencia de Culloden: uno que explicara la evolución del asedio en vista aérea, y otro que explicara a partir de, como mínimo, dos pantallas enfrentadas, los combates épicos del 11 de septiembre. También estaba claro que las escenografías deberían tener un papel importante. En paralelo al establecimiento del guión se comenzó a tratar la problemática de las piezas. Todos los textos e ideas se reflejaron en un primer anteproyecto que sirviera de base a un proyecto ejecutivo. A tal fin se contrató (dentro de los límites de la legalidad) a la empresa Stoa con la colaboración de Augusto Saavedra de Ámbito Cero, quien asumió el desarrollo de la propuesta y su conversión en proyecto ejecutivo.



Fuente: DIDPATRI.

Figura 6

Culloden. El referente escocés

7. TRES TRABAJOS INICIALES

Una vez establecida la colaboración de Stoa/Ámbito Cero se prosiguió el trabajo en tres frentes. Por una parte, y siguiendo siempre las directrices del comisariado, la empresa comenzó a trabajar los ámbitos de la propuesta y las ideas museográficas. En paralelo, y a partir de cuatro asignaciones directas del presupuesto de 2012 (limitadas a los márgenes legales) se pasó a implementar cuatro encargos de elementos que, con seguridad, por decisión del comisariado, figurarían en la exposición. La primera, un audiovisual de la batalla, a proyectar en dos pantallas enfrentadas, cuya realización se encargó a Alma Cubrae en colaboración con la empresa Cromograma y con la participación de asociaciones de recreación histórica (Miquelets de Catalunya, Miquelets de Girona, Coronela de Barcelona, Cuirassers de Moià). Una segunda iniciativa era el audiovisual central. La proyección cenital se desechó casi de inmediato ya que comprometía demasiada extensión del espacio expositivo. La propuesta, sin embargo, se mantuvo de manera conceptual a partir de un panel inclinado

que ocupaba un espacio menor. Ello favorecía una recreación de la ciudad en perspectiva oblicua que podía plantearse a partir de trabajos previos en 3D que había realizado DIDPATRI (Pongiluppi y Hernández, 2012). Dos jóvenes profesionales, J.A. Duran y Guillem. H. Pongiluppi, se encargaron de desarrollar el proyecto: un audiovisual 3D centrado en una perspectiva oblicua de Barcelona que explicara las diferentes fases del asedio (construcción de trincheras y bombardeos) y del asalto de la ciudad. La tercera iniciativa, desarrollada por Molecula Xarxa Museografía, consistía en producir masivamente y con rapidez el máximo número de videos de pequeño y medio formato para ilustrar: el pregón de guerra, el famoso discurso de Ferrer Sitges o los procesos de carga y disparo de los fusiles de la época.

La cuarta iniciativa paralela consistió en encargar una escenografía hiperrealista que incluyera figuras de los protagonistas militares: Antonio Villarroya y Rafael Casanova. El trabajo se encargó a la escultora Mar. H. Pongiluppi que contaba con amplia experiencia de colaboración con el grupo DIDPATRI. La decisión de incluir una escenografía hiperrealista partió directamente del comisariado. DIDPATRI en diferentes propuestas escenográficas, y siguiendo modelos anglosajones (como la espectacular escenografía de la cocina del castillo de Stirling) había defendido repetidamente la utilización de escenografías hiperrealistas con un argumentario científico basado en la idoneidad didáctica y las posibilidades de comprensión de este tipo de recursos. Al respecto cabe destacar que la tradición museográfica en Catalunya, en los últimos decenios ha sido contraria a cualquier representación realista del cuerpo humano en las exposiciones, posicionamiento que, obviamente, no se sostiene en ningún tipo de consideración científica.

Finalmente, se procedió también a prospectar la posibilidad de obtener piezas y documentos. En ese ámbito se detectaron, de inmediato, problemas graves. La Biblioteca de Catalunya, y otras bibliotecas, así como coleccionistas privados como Pere Julià Colomina disponían de todo tipo de documentos relativos al conflicto de 1713-1714. Sin embargo, los técnicos y responsables vinculados al Ayuntamiento manifestaron desconocer las futuras condiciones expositivas en el Born y, especialmente, la problemática lumínica. Tal casuística implicaba una problemática grave ya que nadie asumía las condiciones de exposición de documentos y piezas antes de que la obra civil del Born estuviese acabada y entregada, y como consecuencia las vitrinas y espacios expositivos no se podían definir... y el tema podía acarrear un retraso importante. Por tanto, se decidió, de entrada, prescindir de documentación original y se optó por colocar, simplemente, replicas digitales o en soporte impreso según los casos. La misma problemática surgió ante la posibilidad de incorporar a la exposición el mítico cuadro de Josep Estruch *L'Onze de setembre*. La Caixa de Sabadell, propietaria de la pieza estaba dispuesta a ceder la pintura para la exposición, y los diseños previos de distribución de espacios consideraban que

podía tener una ubicación interesante justo en la entrada, como reclamo e imagen principal. En esta posición el gran cuadro, visible desde casi todos los sectores del Born podía ejercer una función de atracción importante. Las dificultades argumentadas por los técnicos se manifestaron en la misma dirección que las argumentadas con respecto a los documentos. Hasta que no se acabara la obra civil del edificio no se sabrían las condiciones lumínicas y ambientales y, por tanto, no se podían decidir con anterioridad los criterios y requisitos de exposición. Cabe destacar, por otra parte, que el espacio seleccionado para ubicar la pieza estaba perfectamente acotado y las condiciones lumínicas antes o después de la finalización de la obra civil no iban a cambiar. Sin embargo, entrar en una discusión de ese tipo suponía un peligro letal para la exposición, los plazos no permitían arriesgar con bombas de relojería que pudieran implicar problemas de última hora. El cuadro de Estruch, una pieza magnífica, importantísima en el imaginario de la historia de Catalunya, quedó desechado. En su lugar, se optó por una magnífica propuesta fotográfica, realizada *ex novo*, que evocaba igualmente las imágenes de Estruch (Pongiluppi y Hernández, 2014).

El tercer intento para obtener piezas se centro en el entorno arqueológico, y la cerrazón técnica fue notable. El Born había generado miles de piezas, desde el comisariado de la exposición se solicitaron, principalmente, muestras de munición artillera a los técnicos del Born Centre Cultural. La negativa fue automática, los proyectiles de artillería estaban destinados a un espacio expositivo en el subsuelo y no podían cederse ejemplares, ni uno solo pese a que había centenares de balas rígidas. Tampoco se suministró información sobre piezas disponibles, el comisario fue invitado a comenzar un periplo incierto por los almacenes del Museo de Historia de la Ciudad y por los depósitos que el Ayuntamiento mantenía en la Zona Franca, es decir entrar en un laberinto incierto que obligaba a perder tiempo sin que hubiera garantías respecto a los resultados. Ni tan solo se permitió la consulta de los estudios realizados sobre munición para incorporarlos a la exposición. Era evidente que un sector de técnicos y funcionarios vinculados, o relacionados, con el yacimiento del Born ejercían resistencia pasiva frente a lo que consideraban una exposición que podía amenazar el *statu quo* del centro, sus estructuras y su supuesta neutralidad.

Rápidamente se desechó la posibilidad de obtener piezas de la excavación, las resistencias burocráticas iban a ser extremas y ello iba a repercutir en la viabilidad de un proyecto que contaba con una corta cuenta atrás que ya se había disparado. Fracasadas estas tentativas se pudo asegurar un mínimo de piezas contemporáneas procedentes del desmantelado Castillo de Montjuïc: escopetas, pistolas, paños miquelet, sables, bayonetas, etcétera, que junto algunas piezas obtenidas por el grupo en la excavación de la Batalla de Talamanca suponían un mínimo suficiente para legitimar la exposición. Teniendo en cuenta estas piezas ya se podían plantear los contenedores para exponerlas.

Al margen de la referida batalla, la estrategia de legitimación de la exposición pasó por la recuperación y la presentación de una pieza estrella: un fragmento de la bandera de Santa Eulalia, probablemente del siglo XVII. La bandera, lo que quedaba de ella, se conservaba encolada en unas tablas de madera, arrinconadas en un almacén de Barcelona vinculado al Museo de Historia de la Ciudad. La pieza fue rescatada por el director del Born Centre Cultural que apremió para que se efectuara el oportuno proceso de restauración y dignificación. La bandera de Santa Eulalia era un importante elemento simbólico en tanto que se convertía, en casos de conflicto, en la enseña de guerra de la ciudad. Durante la batalla del 11 de septiembre la bandera presidió el contraataque del Consejero primero Rafael Casanova. No había la certeza de que la bandera hubiese sido la utilizada en la batalla ya que en el período, y debido a su rápido desgaste, se elaboraron diversos ejemplares de banderas y pendones de guerra. En cualquier caso el fragmento era notable y mostraba la bellísima figura y rostro de una joven. La exposición de la pieza implicó también problemas que los técnicos del ayuntamiento se esforzaron en poner de relieve, posición harto arbitraria en tanto que la pieza había estado abandonada, durante



Fuente: DIDPATRI.

Figura 7

Fragmento de la bandera de Santa Eulalia

decenios, y sin restaurar, en un almacén municipal. Se exigía como prerrequisito que debía presentarse en condiciones lumínicas extremadamente bajas y cuidando la extrema fragilidad de la pieza. Hubo presiones para que la pieza no se expusiera, pero finalmente, el diseño de un espacio expositivo explícito, que cumplía todos los prerrequisitos, acabó con las resistencias.

8. LA EJECUCIÓN

El proyecto de base y el proyecto ejecutivo se desarrollaron con rapidez a finales del 2012. Saaavedra optó por un diseño versátil que permitía responder a situaciones no previstas, pero que reducía de manera drástica las expectativas de contenido consideradas en el primer guión. La exposición mantenía su carácter tubular continuo y alternaba escenografías con expositores de documentos y audiovisuales. El diseño permitía la construcción de los diferentes módulos y espacios en el exterior, para que pudieran desembarcarse semi-construidos. De esta manera se conjuraba cualquier posibilidad de retraso en el montaje. La museografía se desarrollaba a partir de tres tipos de estructuras. En primer lugar, las escenografías y los espacios expositivos singulares se organizaban en cubos autónomos de grandes dimensiones, dotados cada uno de ellos de sus propios recursos lumínicos, audiovisuales y gráficos. Estos cubos ayudaban a marcar los ritmos y espacios de la exposición. En segundo lugar, se definió un tipo unificado de expositor que indistintamente podía acoger gráfica, ordenadores o piezas. Finalmente, se diseñaron, con estrategias diferenciadas, los diferentes espacios audiovisuales principales. El problema del exceso de contenidos previstos inicialmente, no integrables en el diseño final, se solucionó de manera constructiva y por la vía del pacto entre el diseñador y el comisario, a partir de un sistema discutible pero, en definitiva, eficaz: pantallas interactivas que ampliaban la información o la suministraban de manera complementaria. Los paneles y expositores de cada uno de los bloques de contenidos alojaron los textos y documentos principales. Los textos secundarios y complementarios, así como los repertorios documentales se integraron también en las pantallas táctiles. Con esta opción se buscaba un equilibrio: mostrar lo fundamental, pero también dar oportunidad de ampliar conocimientos a partir de la consulta de los interactivos informáticos repartidos en diversos expositores. En conjunto la exposición contó con seis escenografías, algunas de ellas con expositores, interactivos informáticos y gráfica incorporada; siete expositores exentos con textos, piezas e interactivos, un audiovisual singular sobre cristal oscuro con personajes escala 1:1; un gran audiovisual central que mostraba la evolución del asedio y la disposición de la tropas en la batalla del 11 de septiembre de 1714; un gran contenedor que exhibía la bandera de Santa Eulalia y diversos medios que facilitaban su interpretación; dos grandes bastidores que mostraban la uniformología de las unidades militares catalanas; un espacio audiovisual envolvente, cubierto por la parte superior que a partir

de pantallas enfrentadas evocaba los combates del 11 de septiembre; un audiovisual final que mostraba las consecuencias de la derrota; y, por último, una gran cortina, que definía una pared de fondo y que replicaba uno de los grabados de Jacques Rigaud sobre el asedio (Hernández y Riart, 2014).

El proyecto ejecutivo de Stoa-Ámbito Cero estuvo preparado a mediados de diciembre de 2012. La ejecución del proyecto la ganó una UTE de las empresas Sono-Croquis, entrada la primavera comenzó la producción. Ámbito Cero recibió el encargo de coordinar y hacer el seguimiento de la producción.



Fuente: DIDPATRI.

Figura 8

Propuestas hiperrealistas

9. UNA PRODUCCIÓN TREPIDANTE

El comisariado de DIDPATRI, junto con las técnicas de seguimiento del Born y Ámbito Cero mantuvieron el proceso de producción bajo estricto control. Las desviaciones y errores fueron mínimos con respecto a los términos establecidos en el concurso.

Durante el mes de diciembre de 2012 se procedió a preparar el audiovisual de la batalla, uno de los más complejos. Los trabajos de grabación se realizaron, en un solo día, en el Castillo de Sant Ferran de Figueras y contaron con el apoyo del Consorcio del Castillo de Sant Ferran de Figueras. La producción y posproducción corrió a cargo de las empresas Alma Cubrae y Cromograma. Se concentraron hasta un centenar de figurantes, recreadores que acudieron, como voluntarios, con su propio equipo. El grueso de los recreadores pertenecían a la asociación de Miquelets de Catalunya, pero también participaron Miquelets de Girona, Coronela de Barcelona y Cuirassers de Moià. Los resultados fueron buenos, se consiguieron planos de calidad pese a la falta de experiencia de los grupos de recreación presentes. En febrero de 2013 pudo desviarse una partida de los materiales didácticos y ello permitió también grabar planos complementarios en el castillo de Figueras utilizando en esta ocasión fuerzas de infantería, caballería y artillería. La realización de este video fue una experiencia de gestión y posibilismo muy interesante ya que con unos recursos mínimos se alcanzaron unos resultados muy dignos, no inferiores en calidad a los que mostraba el audiovisual similar de Culloden. Ello daba seguridad al proyecto ya que a finales de diciembre ya había el convencimiento de que uno de los elementos más espectaculares de la exposición, el entorno inmersivo de una batalla, iba a concretarse con calidad suficiente. De igual manera los videos realizados por Molecula y Duran & Pongiluppi avanzaron notablemente, así como el grupo escultórico de Pongiluppi. En primavera ya se disponía de los productos, y todos tenían la calidad suficiente, y por consiguiente, pasara lo que pasara con la ejecución, una parte muy significativa de los elementos de base ya estaban producidos.

A partir de la primavera las empresas ganadoras de la producción se pusieron en marcha. Todo discurrió de manera cromométrica. El seguimiento evitó problemas graves en la producción. Sin embargo, a última hora las dificultades se extremaron. A la entrada del verano se montó la exposición permanente *De les pedres a les persones*. La totalidad del espacio de la sala Casanova, la que debía alojar la exposición temporal *Donec perficiam*, se dedicó a preparar las piezas que debían trasladarse a la exposición permanente. La situación se podría haber resuelto de otra manera pero justamente los técnicos del Born decidieron esta opción que ponía en grave peligro el montaje de la exposición temporal. Todo esto sucedía mientras que en el Born se vivía una situación frenética para finalizar la obra civil, instalar la cafetería, implementar la exposición permanente y musealizar los restos arqueológicos. Todo hacía pensar que la exposición temporal no podría acabarse a tiempo. Sin embargo, nada era lo que parecía, los equipos entraron a finales de agosto y en un tiempo record se desembarcaron y ensamblaron las estructuras, se ajustaron los audiovisuales y se construyeron *in situ* las escenografías. Al final, y pese a la falta de reajustes, todo funcionó razonablemente. Globalmente los resultados fueron buenos y los espacios previstos así como la museografía diseñada respondieron a las expectativas con relativamente pocos ajustes.

La exposición fue un éxito a lo largo de un año. La visitaron un mínimo de 500.000 personas. Las intuiciones del director Torra fueron buenas, la exposición *Donec Perficiam* conseguía, de manera determinante, otorgar al Centre Cultural del Born una imagen congruente con la demanda popular: convertir el Born en un centro que explicara el asedio de Barcelona, sus consecuencias y la ciudad del 1700.

DIDPATRI, cumplió el encargo. La exposición fue rápida, barata novedosa, respondió a los intereses del cliente, consiguió un notable éxito de público y mantuvo plenamente el rigor y la congruencia científica. Pese a las expectativas no hubo críticas más allá de algún comentario interesado y opinable de sesgo político. Por otra parte, DIDPATRI se planteó la exposición como un espacio de acumulación de conocimientos imágenes y experiencias que permitieran posteriores desarrollos en diversos campos. Así, la información acumulada en la generación de 3D se pudo reaplicar en publicaciones diversas con nuevos desarrollos (Casals, Hernández y Pongiluppi, 2012). Fragmentos de grabaciones se reutilizaron para confeccionar videos didácticos para el Departament d'Ensenyament, y el conocimiento sobre el objeto de estudio permitió vertebrar un ambicioso proyecto didáctico con materiales, juegos, prototipos diversos, unidades didácticas y estaciones de interpretación. Y, sin duda, los nuevos saberes generados van a permitir apalancar nuevos proyectos al entorno del conocimiento histórico de las ciudades.



Fuente: DIDPATRI.

Figura 9

Audiovisuales y escenografías

10. BIBLIOGRAFÍA

- ALBAREDA, J. (2010): *La Guerra de Sucesión en España (1700-1714)*, Barcelona: Crítica.
- BOHIGAS, O. (1986): *Reconstrucción de Barcelona Spain*, Madrid: Servicio de Publicaciones, Secretaría General Técnica, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.
- BORJA, J. (2009): *Luces y sombras del urbanismo en Barcelona*, Barcelona: Editorial UOC.
- CASALS, J.R., HERNANDEZ, F.X. y PONGILUPPI, G.H. (2012): *Born 1714. Memòria de Barcelona*, Barcelona: Angle.
- DELGADO, M. (2007): *La ciudad mentirosa: fraude y miseria del «modelo Barcelona»*, Barcelona: los libros de la catarata.
- FERNANDEZ ESPINOSA, T. (2013): «El jaciment del Born», en *El Born CC*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pp. 36-47.
- GARCIA ESPUCHE, A. (2009): *La ciutat del Born*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- GONZALEZ NAVARRO, A., ASTILLA DEL PINO, C. y FERNANDEZ, A. (1995): Memòria 1990-1992. *Patrimoni: memòria o malson?*, Barcelona: Diputació Provincial de Barcelona, Servei de Patrimoni Arquitectònic Local,
- GRANT McKENZIE, A. (2010) : «Centre des visiteurs du champú de Bataille de Culloden. Perspectives passionantes et préservation d'une partie vitale de l'histoire d'Écosse pour les générations à venir », *Les Cahiers de l'Urbanisme*, n. 77, pp. 74-80.
- HERNANDEZ, F. (2002): «El Born, 2010», *El País*, 19 de marzo de 2002.
- HERNÁNDEZ, F.X. y RIART, F. (2014): *Barcelona 2014. Rigaud cròniques de tinta i pólvora*, Barcelona: Libbooks.
- POLLARD, T. (2012): *Culloden. The History and Archaeology of the Last Clan Battle*, Barnsley: Pen & Sword Military.
- PONGILUPPI, G.H. y HERNÁNDEZ, F.X. (2012): *Barcelona 1714. El Setge*, Barcelona: Angle.
- PONGILUPPI, G.H. y HERNÁNDEZ, F.X. (2014): «1714 El asedio de Barcelona. Conmemoración del tricentenario», *C4 des Magazine*, n. 17, pp. 48-65.
- RUBIO, X. (2009): «Teoria de jocs aplicada a la història de la guerra moderna: de Balagur a Almenar, 1710», *Manuscrits: Revista d'història moderna*, n. 27, pp. 142-160.

- RUBIO, X., CELA, J.M. y HERNÁNDEZ, F.X. (2013): «The development of new infantry tactics during the early eighteenth century: a computer simulation approach to modern military history», *Journal of Simulation*, n. 7, pp. 170-182.
- SANTACANA, J. y HERNÁNDEZ, F.X (2011): *Museos de historia entre la taxidermia y el nomadismo*, Gijón: Trea.
- SANTACANA, J. y SERRAT, N. (2005): *Museografía didáctica*, Barcelona: Ariel.
- SORIA, E. (2013): «L'arquitectura del Mercat del Born» en *El Born CC*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pp. 58-69.

Silencios y omisiones: narrando y exhibiendo la historia nacional

Magdalena Mieri

National Museum of American History, Smithsonian Institution

1. INTRODUCCIÓN

Formar colecciones es una tarea sumamente subjetiva, occidental y demuestra poderosas prácticas institucionales (Clifford 1994: 261)¹.

La narrativa nacional contribuye «a las interpretaciones erróneas, a la supresión de la voz del “informante”, de la autoridad etnográfica, de la objetividad y de la política de investigación y a un rechazo a cualquier teoría totalizadora» (Davalos, 1998: 36)².

El National Museum of American History de los Estados Unidos lleva 50 años presentando una versión demasiado *mainstream* de la historia nacional. Por medio de sus colecciones y exhibiciones, ha procurado siempre narrar una historia nacional progresista y hasta se diría que providencialista. En tanto que su revolución fue ejemplar, los Estados Unidos de Norteamérica estaban llamados, no sólo a emanciparse, sino también a liberar a los demás pueblos del mundo. Desde los *Founding Fathers* hasta mediados del siglo XX, este discurso providencialista se mantuvo sin muchos problemas.

Pero a partir de la Segunda Guerra Mundial, la composición demográfica del país va a cambiar drásticamente, poniendo en cuestión la legitimidad de ese discurso. Sin embargo, la narración oficial no va a cambiar. Impone cesuras y olvidos, y marginaliza las distintas comunidades étnicas y culturales que ahora constituyen una buena parte de la nación. Lo mismo sucede en el National Museum of American History. Sus colecciones y su discurso narrativo no han va-

¹ Original en inglés.

² Original en inglés.

riado. Al ser una entidad netamente política, presenta la *historia oficial*. Sin embargo, para que el museo sobreviva y tenga una función relevante en la sociedad del siglo XXI, debería ampliar su narrativa, crear espacios con múltiples perspectivas y problematizar acerca de la narrativa nacional, invitando a los actores culturales minoritarios a presentar historias alternativas, paralelas y complementarias desde sus diferentes puntos de vista. Se podría diversificar el discurso y narrar una historia nacional que incluyera la multiplicidad y la coexistencia.

2. FORMANDO UNA COLECCIÓN, NARRANDO LA NACIÓN

El National Museum of American History es una institución relativamente joven. Acaba de cumplir 50 años. Sin embargo, es un museo que ha vivido cambios sociales y museológicos importantes.

Forma parte de la Smithsonian Institution, una institución fundada en 1846, justo cuando los Estados Unidos estaban en pleno proceso de expansión territorial, invadiendo México, y ensanchándose territorialmente desde la costa del océano Atlántico hasta la costa del Pacífico. Es el año en el que la república norteamericana —la misma que Jefferson había concebido como un *imperio de libertad*— emergió como poder transcontinental (Remini, 1996: 4). Esas *exploraciones expansionistas*, que han marcado su historia de los siglos XIX y XX, se llevaron a cabo según la lógica providencial del *progresismo*; es decir, aquella lógica que reunía bajo una misma estrategia de expansión global la ciencia, la producción industrial y el imperialismo moderno. La nación autodenominada *americana* estaba llamada a emancipar a toda la humanidad y, por medio de su ciencia y tecnología, a modernizar el mundo entero.

El primer Secretario de la Smithsonian Institution fue Joseph Henry, un científico, graduado en Princeton University. En su tarea de consolidación de la institución, Henry focalizó su atención en la investigación y en su divulgación, y estableció como uno de sus objetivos el apoyo a la concepción providencial de la historia con la que la nación justificaba su expansión imperial. Así, Henry marcó el comienzo de una larga historia institucional de publicaciones académicas dedicadas a la promoción y exhibición de la investigación científica. Del mismo modo, la elaboración de las exposiciones y la formación de colecciones estaban supeditadas al imperativo del progreso.

La modalidad de exhibir la investigación ha sido desde el comienzo la del *Cabinet of Curiosities*, es decir, una manera de presentar al público una serie de especímenes y artefactos eclécticamente organizados. En general esta manera de exhibir implica también una jerarquización de la ciencia sobre la historia o el arte. Este tipo de exhibiciones promueve esa visión progresista, men-

cionada anteriormente, de una *imaginada comunidad* nacional que ha tenido que cumplir con su misión histórica: promover la emancipación. Una misión que se apoya en la defensa de la libertad de pensamiento que se manifiesta, no sólo en los avances científicos, en sus aplicaciones tecnológicas y adaptaciones industriales, sino también en la capacidad de consumo masivo de dichos bienes.

Del mismo modo, es decir, siguiendo la ideología y la dirección marcada por Henry, se comenzaron a constituir las primeras colecciones del museo, que inicialmente se denominó National Museum of History and Technology, a mediados del siglo XIX. Así, sus colecciones se basaron, no en la historia social o cultural del país, sino en la historia del desarrollo industrial y del progreso, recogiendo, por ejemplo, el primer elevador, el primer fonógrafo y gramófono o los primeros utensilios médicos. Por su naturaleza nacional fue también el repositorio de colecciones de recuerdos y reliquias presidenciales, de los vestidos de las primeras damas, de la vajilla presidencial o de los objetos icónicos de los diferentes presidentes.

Como consecuencia de esta práctica de coleccionar y exhibir, el museo fue creando una narrativa que respondía a la ideología dominante del capitalismo, es decir, basada en el progreso científico y tecnológico y la industrialización. No obstante, no fueron los únicos criterios que se siguieron a la hora de formar las colecciones. También lo fue el nativismo, el cual se refiere a la política de protección y sobrevaloración de todo aquello que tiene que ver con la población local respecto a lo de la población inmigrante. Este criterio de selección fue la concreción de la ideología de la superioridad del blanco cuya consecuencia fue para las comunidades inmigrantes la asimilación forzada o el rechazo a algunas de ellas como se especificó en la Ley de Exclusión China de 1882. Siguiendo, en gran medida, estos criterios a la hora de coleccionar y exponer, se organizaron las famosas *International World Fairs* que sirvieron de plataforma para exhibir esas colecciones y, por ende, para legitimar una narrativa ideal de la historia de la nación.

El origen de las colecciones que ilustran la historia social y cultural del país fue posterior, como se acaba de señalar, y se consiguieron fundamentalmente a través de donaciones. En su mayoría estaban integradas por la cultura material de las comunidades de inmigrantes europeos que arribaron al país principalmente a partir de los siglos XVIII y XIX. Todo ello tenía que ver también con el proyecto progresista de considerar la nación como un espacio en el que los inmigrantes podrían realizar sus proyectos de vida: el *american dream*. Un sueño que no atañía a las comunidades y los individuos que había sido trasladados desde África, como esclavos, para sustentar la economía del sur del país. Por tanto, las colecciones sobre la historia política, cultural y social del país se fueron formando desde la mirada experta de curadores e historiadores

que respondían en su formación ideológica y en su estrato étnico social al de una nación liberal, imperialista y blanca.

Después de la Segunda Guerra Mundial se van a dar importantes cambios demográficos, políticos y económicos en los EE.UU. En primer lugar, la llegada de nuevos inmigrantes procedentes, en gran parte, de Asia y América Latina. En segundo lugar, el auge del movimiento por los derechos civiles y el derecho al voto de las poblaciones afroamericanas y los chicanos. Y, por último, el auge económico de los EE.UU. que ayudó a afianzar su posición geopolítica estratégica central en el mundo. Estos cambios demográficos, políticos, y económicos obligaron a los museólogos a repensar la práctica que habían llevado a cabo hasta la fecha y sus fundamentos, poniéndose en cuestión los mitos providenciales y progresistas que habían formado la base de la historia nacional. Así, se crearon los estudios de *Public History* y *American Studies* que llegaron a ser parte del bagaje intelectual de los nuevos curadores.

Sin embargo, en lo que respecta al National Museum of American History, esas nuevas reformulaciones no tuvieron ninguna repercusión en sus colecciones. Éstas no se diversificaron en la misma medida en que lo estaba haciendo la población estadounidense. No se inició un plan de colección que pudiera dar cuenta de la inclusión de estas nuevas u olvidadas poblaciones dentro del imaginario nacional.

El resultado ha sido la creación, por omisión, de vacíos culturales que reflejan los olvidos y silencios de una historia nacional que pretende ser unificada, cuando, de hecho, es fragmentada. Sin lugar a dudas, la complejidad de representar la historia contemporánea desde una multiplicidad de perspectivas es el gran desafío al que se enfrenta hoy día el National Museum of American History. Esa complejidad tiene que ser concebida como ambigua, ya que, como señala Yeingst (1997), la ambigüedad es el reflejo de la legitimidad de las perspectivas múltiples.

Teniendo en cuenta esta ambigüedad como criterio de legitimación, surge una serie de preguntas que nos invitan a reflexionar sobre la lógica intrínseca de la práctica museológica. ¿Qué exhibir en un museo de historia nacional? ¿Cómo hacerlo? Y ¿cómo formar una narrativa de inclusión? Estas preguntas, y las respuestas que podamos dar, atañen a diversos aspectos de la práctica museológica, desde cómo elegir un artefacto con fines narrativos hasta el impacto que pueda tener esa historia narrada en el público al que se quiere llegar.

El factor dominante, en cuanto a la toma de decisiones institucionales, es tratar de alcanzar un equilibrio entre las personas que constituyen el equipo de trabajo para el montaje de una exposición, sus relaciones de poder, sus ideologías y la disponibilidad de recursos. Las decisiones a tomar siempre generan

tensiones entre los diferentes agentes como son los curadores, donantes, sponsors y gobiernos locales o nacionales, teniendo en cuenta, además, las características de la colección, su estado de preservación, el presupuesto y el personal que participa en todo el proceso de exposición. Por tanto, son muchos los factores que condicionan el campo de decisiones a la hora de determinar qué exhibir, cómo hacerlo y cómo interpretarlo. Sin embargo, no por ello debemos renunciar al intento de dar cuenta de esa complejidad y ambigüedad a la hora de llevar a cabo una exposición. Cuando todas las personas involucradas en este proceso reflexionan sobre las tres preguntas más fundamentales de la práctica museológica —¿para qué?, ¿cuál es el fin?, y ¿para quién?— la negociación puede dar como resultado una decisión que dé cuenta de esa complejidad y ambigüedad como consecuencia de las perspectivas múltiples (McLean, 1999).

3. MUSEOS E IDENTIDAD: COMPLICANDO LA NARRATIVA, IRRUMPIENDO EN EL *STATUS QUO*

Objects—all objects that we know—are not merely creations of nature. They are invested with meaning made by humans (Kurin, 1997: 55).

La interpretación del pasado es siempre política. El material cultural del pasado, convertido en *artefacto* para ser guardado y exhibido en un museo, es también un proceso político. Por una parte, el curador influye en la selección de qué exhibir y en qué tipo de narrativa se resalta, se descarta o se omite. Por otra, el público que visita un museo *consume* esa historia. «Los visitantes vienen al museo buscando reafirmación o respuestas» (Yeingst, 1997: 154). Buscan formar una conexión personal con lo que encuentran en un museo. Podría pensarse que siendo la experiencia museística consumida por una creciente diversidad de públicos, se hiciera necesaria una visión de la historia que fuera más inclusiva, compleja y matizada. La falacia es pensar que hay una visión única que es capaz de incluir las perspectivas de las diversas comunidades que no *encajan* en la narrativa nacional. En vez de una sola narración totalizadora, lo que hace falta es una gran variedad de narraciones que ofrezcan conjuntamente una visión múltiple e, incluso, ambigua y llena de tensiones. La ausencia de esas tensiones es precisamente lo que provoca que el museo pierda relevancia social.

¿Cuáles son las posibilidades de lograr una narrativa inclusiva cuando las colecciones ya establecidas no dan cuenta de ello? Una posibilidad es el aumento de esas colecciones y la incorporación de nuevos artefactos culturales; pero, de ser así, esto debe acompañarse también de un nuevo marco interpretativo. En los últimos años, y gracias a la tarea intelectual desarrollada en los centros de estudios étnicos, se han desarrollado nuevos marcos interpretativos y nuevas propuestas útiles. El uso de la *voz en primera persona* y de la auto-

representación como marco de interpretación para las exposiciones, son estrategias de participación que ayudan a incluir y validar las historias marginales. La práctica de la interpretación en primera voz está enraizada en la democratización y en la pluralización del acceso cultural. A medida que las comunidades ganan *agency* (Kirshenblatt-Gimblett, 1998) en su historia y ganan poder económico y político, cobran también acceso al discurso narrativo de la nación.

A su vez, una completa aceptación de este modelo interpretativo puede generar una gran contradicción, como lo indica Ames: «If museums empower people to speak for themselves, will they consequently lose their own institutional or professional voices? (...) self representation is not the only appropriate representation» (Ames, 1994: 104). Esta observación abre el camino para dialogar y buscar un balance narrativo entre aquellas comunidades, que desean representarse a sí mismas, y los profesionales, ya sean académicos o museólogos, que trabajan en torno a la narración de la historia nacional.

La voz en primera persona, la auto-representación por medio de testimonios orales, facilita el vínculo personal y el tono emotivo de la narración de la exposición. Permite contextualizar lo expuesto (sea material o inmaterial) y permite al observador conectarse emocionalmente con lo expuesto. Es el contexto histórico, su efecto en el mundo, lo que comunica su importancia; o como bien lo expresa Hodder «past associations give meaning to the object» (1998: 12).

4. CONTEXTUALIZACIÓN: (RE)IMAGINANDO LA MULTIPLICIDAD DE VOCES

Museums have had to reconsider the ideas they present, their forms of representation and how they engage with the communities they claim to represent (Robertson y Choen, 2014: 535).

Las omisiones y los silencios dentro de la narrativa nacional que presenta el National Museum of American History, ilustran las tensiones y ambigüedades que provocan las historias marginales al querer incorporarse a la narración propuesta por el museo. Es entonces, dentro del marco teórico posmoderno y poscolonialista que atiende a la multiplicidad de narrativas y a la complejidad política, donde emerge la controversia, a pesar de la intención de validar la perspectiva histórica de las comunidades marginales (Clifford, 1994: 261).

Dar un significado, un contexto y una interpretación más complejos y multifacéticos es necesario para lograr una narrativa histórica inclusiva. Sin embargo, intentarlo, en el contexto de la institución Smithsonian (burocrática y cuasi gubernamental en su *modus operandi*), no se logra sin controversia. El

Smithsonian, por su naturaleza cuasi gubernamental, ya que recibe el 70% de su subsidio financiero del Congreso de los Estados Unidos, está fuertemente ligado a los cambios políticos del país. De hecho, dicha institución carga con el peso de las dolorosas controversias pasadas como se vio en el intento de llevar a cabo una exhibición contextual y revisionista del avión Enola Gay, donde se intentó contar la historia de los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki desde el punto de vista de las víctimas. A pesar de ser esta la intención del curador del Museo Nacional del Aire y el Espacio, un grupo de veteranos de guerra protestó intensamente ante el Congreso de los Estados Unidos con el objetivo de impedir que esa fuera la narrativa de la exposición. El Congreso actuó solicitando la renuncia del curador y exigiendo que la exposición contemplara la demanda de los veteranos, es decir, privilegiar la contextualización del avión Enola Gay como triunfalista y exitosa que posibilitó el fin de la Segunda Guerra Mundial. Más recientemente, por ejemplo, afloró otra polémica en el marco de la exposición *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture* en el Smithsonian National Portrait Gallery, donde la obra del artista David Wojnarowicz mostraba un video-arte con la imagen de un crucifijo, tumbado en el suelo, que se iba cubriendo de hormigas. Esta exposición de artistas gays sobre temas de homosexualidad, provocó una controversia cuando cierto sector religioso conservador pidió al Congreso que se retirara esa obra por ser ofensiva. A pesar de las numerosas demandas de artistas, historiadores del arte de diversas universidades estadounidenses y grupos profesionales relacionados con la defensa de la libertad de expresión, el secretario del Smithsonian decidió quitar la obra de la exposición materializando así la censura de la misma. Así, los dirigentes de los museos y las galerías tienen muy en cuenta estas controversias por el impacto directo que pueden tener en la partida presupuestaria anual establecida por el Congreso. Pero este deseo de evitar la controversia es en sí mismo controvertido.

5. TRES BREVES ESTUDIOS DE CASO

A continuación presento tres casos, paradigmáticos, de cómo el museo, al intentar evitar la controversia pública, termina por generar diversas controversias dentro del propio museo y entre los equipos de trabajo que habían propuesto la re-contextualización de ciertos objetos que tienen una historia *bastante oscura*: un azadón corto, una sección de una alambrada y una motocicleta.

Considerados desde el punto de vista de la historia nacional oficial, estos objetos parecen bastante inocuos. Muestran los avances tecnológicos que se hicieron en diversos campos económicos y políticos. Al ser re-contextualizados, teniendo en cuenta sus dimensiones sociales y culturales, estos objetos han adquirido significados potencialmente explosivos.

5.1. El *short handle hoe*, el azadón corto

El *short handle hoe* es una herramienta agrícola. Fue usada en particular por los trabajadores mexicanos que trabajaron en Estados Unidos, bajo unos contratos realizados al amparo del acuerdo firmado entre los gobiernos de ambos países. A estos trabajadores se les llamó *braceros* por trabajar con sus brazos. El programa de contratación empezó en 1942 y terminó en 1962. El *short handle hoe* era un azadón corto y era la única herramienta que les daban a los braceros para que trabajaran en los campos de agricultura. El uso del azadón corto obligaba a estar curvado constantemente en jornadas de trabajo sumamente prolongadas, desde el amanecer hasta el atardecer, con un solo día libre, el domingo. El contexto de uso de este objeto hace que su significado sea exponencialmente más emotivo por haber sido también un «instrumento de tortura», tal como lo definieron algunos de los informantes cuando se recogieron sus testimonios.



Fuente: Colección del National Museum of American History.

Figura 1

El cortito, azadón corto, utilizado por los trabajadores braceros, 1960

Al pensar entre los años 2005 y 2009 en la exhibición que el National Museum of American History iba a organizar sobre los braceros, llamada *Cosecha Amarga, Cosecha Dulce*, el marco interpretativo dominante era el de destacar la voz en primera persona, el testimonio personal apelando así a la conexión emocional, individual y personalizada. La voz curatorial solo se consideró para que brindara el contexto histórico y geográfico de los testimonios. De esta ma-

nera la intervención de la voz curatorial fue mínima. Por contra, se tuvo en cuenta tanto el punto de vista del trabajador, del oprimido, como del empleador. Al hacer hincapié en la interpretación ofrecida por los actores, se destacaba, por tanto, la parte humana del tema a exponer.

La exposición consistió en unos paneles que, junto a una colección de fotografías, ilustraban los testimonios orales en forma de citas. Estas citas aparecían en castellano e inglés. Las evaluaciones del público destacaron el valor emocional de tal presentación, logrando que los visitantes, más allá de su historia personal o del conocimiento que tuviesen del programa de contratación de mejicanos, sintieran empatía por aquellos trabajadores.



Fuente: Leonard Nadel, 1956. Colección del National Museum of American History.

Figura 2

Braceros trabajando en campos de agricultura

En el caso de la exposición *Cosecha Amarga, Cosecha Dulce*, la controversia surgió al traer al presente el tema de la contratación de los trabajadores agrícolas. Había, aun todavía continua, un programa en los Estados Unidos muy similar al de los braceros: las visas H-2, que se otorgaban para un trabajo estacional o temporal. Estas visas han dado lugar a diversas controversias debido al abuso que sufrían las personas contratadas mediante ese programa. Por ese motivo se decidió evitar la relación entre el programa *Bracero* y las visas H-2, por el riesgo político que implicaría para el museo. Así, se presentó dicho programa como un caso aislado y único. De este modo, se perdió la posibilidad

de abrir un diálogo acerca de las condiciones de trabajo de los inmigrantes en la agricultura y de establecer un continuo histórico en lo relativo a las prácticas de contratación de los trabajadores migrantes.

5.2. La alambrada de la frontera entre los Estados Unidos y Méjico

La exposición *Many Voices, One Nation* (Muchas voces, una nación), que se va a inaugurar en el 2017 en el National Museum of American History, forma parte de un proyecto a largo plazo y pan-institucional, cuyo objetivo es documentar, investigar, coleccionar e interpretar la inmigración como fenómeno central en la identidad de los Estados Unidos. Se trata de una exposición acerca de los 500 años de historia de la nación, presentada cronológicamente, y organizada a partir de estudios de caso que se centran en la inmigración como un fenómeno esencial en la formación de la identidad del país. Es un intento de presentar una narrativa del país de acuerdo a los últimos estudios académicos, y destinada a la audiencia del siglo XXI. En este proyecto las historias antes marginales ocupan un lugar central en la exposición.



Fuente: Colección del National Museum of American History.

Figura 3

Sector del alambrado de la frontera entre EE.UU. y Méjico, años 80

Uno de los objetos críticos que se va a exponer, contextualizar e interpretar es un sector de la alambrada que forma parte de la frontera entre los Estados Unidos y México, en la región de Mexicali/Calexico. Es una sección de diez pies de altura y 30 de ancho que estaba emplazada en el sur de California y que se desmontó en 1996 como parte del Operativo Gatekeeper para ser reemplazada por una barrera metálica más sólida.

Esta sección de la alambrada permite hacer una referencia a lo que ha sucedido y continúa sucediendo en la frontera entre los dos países. Hace referencia a las historias tanto de la inmigración legal como de la ilegal. Para poder darle un contexto más inclusivo y emocional se coleccionaron también objetos (mochilas, zapatillas, bidones de agua, cepillos de dientes...) pertenecientes a los inmigrantes que cruzaron, o lo intentaron, el desierto de Arizona a pie. Muchos de ellos fallecieron en el intento. Todo este trabajo se realizó, siguiendo un proyecto del arqueólogo Jason de León³, quien estaba llevando a cabo un mapa de la frontera a partir de los objetos encontrados. Como en el caso del *short handle hoe*, la frontera se podría exponer también como un artefacto meramente político-económico. Pero, para superar esa aproximación y realizar una interpretación más humana y social de la inmigración, además de recoger todos esos objetos, se han incorporado también testimonios orales a la instalación.

Exhibir la inmigración es un verdadero desafío en un ámbito público como el de los Estados Unidos, donde el tema es tan polémico, movilizador y político, más aun en el contexto de un museo nacional por las razones expresadas anteriormente. Paradójicamente, este tema de la inmigración es central en la historia del país y brinda un prisma que permite analizar una serie de procesos políticos, económicos, sociales y culturales, y, además, posibilita dar presencia a aquellas comunidades anteriormente omitidas en la narrativa nacional, tal como lo hemos descrito más arriba.

Por esas razones el proyecto ha sido *intervenido* en varios niveles y *neutralizado* para evitar posibles controversias. Estas intervenciones políticas van desde el cambio del título del proyecto hasta el requerimiento de que la exposición no terminara dejando unas preguntas abiertas, que es lo que el equipo de trabajo había propuesto, sino que finalizara con algunas conclusiones claras.

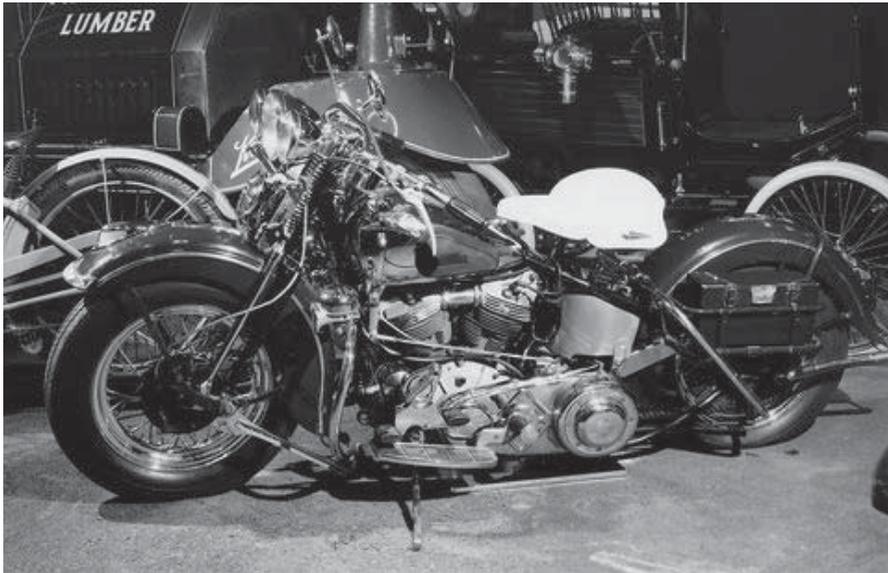
No obstante, poder exhibir ese sector de la alambrada ha sido un logro que llevó mucha discusión en el equipo de la exposición. En gran parte el logro se debió al hecho de que los curadores eran latinos, especializados, a su vez, en estudios latinos y con unas historias personales vinculadas a las historias

³ El proyecto se puede consultar en: <http://undocumentedmigrationproject.com/> [consulta: noviembre 2014].

de la inmigración que contextualizan el objeto en la exposición. Así y todo el equipo se preparó para recibir críticas de sectores sociales que se manifestaban en contra de la inmigración y que abogaban por un cierre total de la frontera. Podría pensarse que son los mismos grupos que provocaron la censura de la obra de David Wojnarowicz.

5.3. La motocicleta Harley Davidson

En la línea de los dos casos ya presentados está también la exposición *America on the Move* en el National Museum of American History desde el año 2003. Ésta se podría ver como una muestra inocua, que presenta la historia del desarrollo del transporte por tierra en los Estados Unidos, pero que, sin embargo, oculta un número de historias de comunidades marginales.



Fuente: Colección del National Museum of American History.

Figura 4

Motocicleta Harley Davidson de Jorge Ubico, 1942

La motocicleta Harley Davidson, con licencia del estado de Oregón, está exhibida en un sector de la exposición que ilustra el auge del progreso en las ciudades y de la popularidad del transporte motorizado. La interpretación propuesta no hace referencia alguna a la procedencia de la motocicleta, simplemente señala que su licencia procede del estado de Oregón.

La historia que no se incluye en su actual presentación es que la motocicleta expuesta perteneció al dictador de Guatemala Jorge Ubico. Ubico asumió el poder de Guatemala en 1931 y permaneció en el mismo hasta 1944. Su gobierno favoreció el enriquecimiento de compañías norteamericanas en el cultivo de frutos, principalmente de bananas. Estas compañías perpetraron una cruel opresión a las comunidades locales, expropiándoles, además, sus tierras. La motocicleta expuesta fue un regalo de la United Fruit Company que el dictador utilizó para recorrer el país y mostrar su *mano dura*.

La interpretación de la motocicleta de Ubico desde el punto de vista de la historia social y en un contexto de globalización y de transnacionalismo, es muy diferente a la de mostrarla como una mera ilustración de un medio de transporte característico de una ciudad de los años 40 del noroeste de los EE.UU. La controversia en este caso tiene que ver con la contradicción propia de la narrativa del National Museum of American History en cuanto a la relación del país con Latinoamérica, tanto en lo económico como en lo social. El contexto total de la exhibición *America on the Move* omite cualquier mención del rol crucial en la expansión de los intereses económicos dentro y fuera del país que cumplieron ciertos objetos como el caso también de la locomotora Júpiter que también está expuesta en la misma muestra. Esta locomotora, al igual que la motocicleta, fue un instrumento que la United Fruit Company utilizó para la explotación de la población indígena de Guatemala con el consentimiento de los gobiernos locales dictatoriales.

La polémica respecto a la motocicleta saltó cuando una reciente investigación acerca de su procedencia reveló su relación con la United Fruit Company y la dictadura de Ubico. Esto dio lugar a una controversia interna en cuanto a si esa información debía ser presentada y, de hacerlo, cómo se llevaría a cabo. Al final, se determinó que la *mejor* vía para presentar esa nueva información sería mostrándola en Internet, en el blog del museo⁴.

La reinterpretación, a la luz de la nueva información, de ese objeto en Internet y no en el contexto físico de la propia exhibición, nos lleva también a reflexionar sobre el papel que la red puede jugar como un nuevo espacio alternativo, donde podría pensarse, casi utópicamente, si ése sería el espacio inclusivo, representativo y pluralista que las estructuras rígidas de un museo físico se resisten a acoger. De hecho Internet, por su naturaleza flexible y dinámica permite la ambigüedad y la coexistencia de narrativas, logrando así una mayor democratización, en este caso, de la narrativa nacional.

⁴ <http://americanhistory.si.edu/blog/2014/10/making-sense-of-our-harley-davidson-motorcycle-with-guatemalan-connections.html> [consulta: octubre de 2014].

6. CONCLUSIÓN

Las omisiones y silencios de las historias *marginales* en todas esas exposiciones acerca de la historia nacional, no responden a la visión democrática y pluralista acuñada por los fundadores de la nación y defendida posteriormente por los sucesivos líderes que proclamaban la igualdad de derechos. En la actualidad el National Museum of American History, como institución de enseñanza y de formación de la memoria nacional, raya la obsolescencia para quienes pronto serán probablemente la mayoría poblacional de los Estados Unidos de Norteamérica: es decir, los grupos que hoy día son minoritarios.

Evitar la controversia, algo intrínseco a la presentación de interpretaciones alternativas, y rechazar la creación de nuevos espacios que den cuenta de dichas interpretaciones, puede conducir a que el National Museum of American History pierda cualquier relevancia para la actual y futura sociedad norteamericana.

7. BIBLIOGRAFÍA

- AMES, M. (1994): «Cannibal Tours, Glass Boxes, and the Politics of Interpretation», en *Interpreting Objects and Collections*, London: Routledge, pp. 98-106.
- CLIFFORD, J. (1994): «Collecting ourselves», en *Interpreting Objects and Collections*, London: Routledge, pp. 258-268
- DAVALOS, K.M. (1998): «Chicana/o Studies and Anthropology: The Dialog that never was», *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*, v. 23(2), pp. 11-45.
- HOODER, I. (1994): «The Contextual Analysis of Symbolic Meaning», en *Interpreting Objects and Collections*, London: Routledge, pp. 12.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (1998): *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley: University of Californian Press.
- KURIN, R. (1997): «The Hope Diamond. Gem, Jewel, and Icon», en *Exhibiting Dilemmas: Issues of Representation at the Smithsonian*, Washington, DC: Smithsonian Institution Press, pp. 47-69
- MCLEAN, K. (1999): «Museums Exhibitions and the Dynamics of Dialogue», *Daedalus, Americas Museums*, v. 28(3), pp. 83-107.
- REMINI, R. (1996): *1846 Portrait of a Nation, National Portrait Gallery*, Washington: Smithsonian.
- ROBERTSON, H. y CHOEN, J. (2014): «Diversity, Democracy and the Modern Museum: Conflicted Goals in the 21st Century?», *Museums of Ideas: Commitment and Conflict*, Edinburg: Museumsetc, pp. 534-567.

SKRAMSTAD, H. (1999): «An Agenda for American Museums in the Twenty-First Century», *Daedalus, America Museums*, v. 28(3), pp. 109-128.

YEINGST, W. y BUNCH, L. (1997): «Curating the Recent Past: The Woolworth Lunch Counter, Greensbro, North Carolina», en *Exhibiting Dilemmas: Issues of Representation at the Smithsonian*, Washington, DC: Smithsonian Institution Press, pp. 143-155.

Exhibiting the Commons. The Case of Tensta konsthall

Haizea Barcenilla Garcia
University of the Basque Country

1. INTRODUCTION

This article aims to analyze terminologies addressing socially and contextually engaged contemporary art practices. It introduces the concept of the commons, an existing notion in various fields of study but one which has also received relatively little attention in curatorial thinking. As it will be argued, the concept of the commons offers the possibility of escaping dichotomies between public and private, introducing instead an approach to the value of culture, history and the arts from a viewpoint that is not exclusively economic or based on an abstract, general notion of public good. This approach has been applied into some artistic practices in recent years, and the present contribution will analyze one example of its application into curatorial practice, that of an exhibition at the Tensta konsthall in Stockholm, and highlight it as a valuable contribution to contemporary curatorial thinking and exhibition making. .

The following sections examine the *Kami, Khokha, Bert And Ernie (World Heritage)* exhibition by artist Hinrich Sachs presented at the Tensta konsthall from May to September 2012 and curated by its director Maria Lind. After a discussion on theoretical aspects related to the concept of the commons, the paper examines the exhibition in terms of its spatial characteristics, communication strategies and available public information as well as overall conceptual framework¹. The application of the commons in this exhibition project, it is argued, offers a fresh perspective to context-responsive curatorial practice.

¹ This paper is based on an onsite study of the exhibition in September 2012. The study was subsequently completed with a series of interviews and meetings conducted between March and May 2013, during a research stay at Konstfack University in the CuratorLab project.

2. PUBLIC ART OR ART BY THE COMMONS?

Since in the 1960s art practice has been looking for alternative exhibition spaces located outside the limits of the gallery, establishing a new form of relationship with the social sphere. The many ways in which these practices related to their context, be it formally, conceptually or socially, have been much studied, producing seminal studies such as Miwon Kwon's *One place after another. Site specific art and location identity* (2004) and Suzanne Lacy's *Mapping the terrain: New Genre Public Art* (1994). The field of discussion is very large, but we often find a certain simplification, with binary oppositions being established between practices based either on their format (participatory, socially engaged...) or on their location, i.e. inside or outside a formal exhibition space.

Beyond the above formal and spatial characteristics, most practices share a common trait: they play with the concept of "public". And yet they rarely delve into the definition of the concept, or if they do, it is often to show how completely different understandings of the term exist: 'public' seems in fact applicable to almost opposite elements. The word itself has a variety of meanings: as an adjective, it refers to that which affects the community of the people. It can also refer to the way in which a resource is maintained and financed by institutions. As a noun, on the contrary, it refers to a group of people, and in the arts, to that group which takes part in the observation of a work. Adding to this ambivalence, due to recent political and economic global changes, the public sphere is suffering from attacks and diminutions — indeed public spaces become more and more private spaces — which makes the application of the notion not always clear. This urges for a reconfiguration of the understanding of the term, as well as for an introduction of other concepts which reflect more precisely the complexity of social organization.

This paper will focus on the latter option. A concept that could help us read through many of these concerns, it is argued, would be that of the common, often used in the plural form of commons. The commons were originally open natural resources (fields, woods, water streams...) accessible to all members of a community and with no private ownership. They were regulated by that community itself, sometimes with unwritten law based in traditions, but sometimes with explicit agreements negotiated among the users. The common lands were an important resource in England, and represent a thoroughly studied case in historiography research; but they existed, and still exist, in many other places around the world. Most common lands in Europe, however, lived a process of appropriation from the end of the Middle Ages and their disappearance is directly linked with the raise of capitalism (Federici, 2010). This new form of economic and social perspective shifted the focus from the use of the resources to the ownership upon them, dividing social groups in economic terms linked to property.

The notion of commonality was recently brought into view again thanks to the work of Elinor Ostrom, a political theorist who for many years studied regimes of administering the commons still in existence today, which she presented in the book *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action* (1990). In her referential study she contradicted Garrett Hardin's theory of the "tragedy of the commons" (1968), according to which any resource is to be annihilated by common use, since each of the users would try to extract the maximum wealth from it following their self-interest, thus over-exploiting and depleting the resource. Hardin's theory led him to affirm that, for securing the continuity of a resource, it was indispensable that it should be privatized or, at least, put under public management, to secure a regulation of its use.

Ostrom, on the contrary, refused to accept universal laws for to the common, arguing that there are many successful examples that prove the "tragedy" not to be a general rule. Thus, Ostrom introduced a key concept: the impossibility of finding universal rules for governing the commons implies that we need to look to specific examples in order to identify trends or strategies that have been useful in similar cases. She looked at various resources that had been managed in common, sometimes for incredibly long times, showing in this way that their common use is not only possible, but current in many places of the world.

The acknowledgment of the existence and importance of these common resources granted Ostrom the Nobel Prize in Economy in 2004, being the first woman and one of the very few not economists to get it. Moreover, it opened up a way of thinking out from the dichotomy private-public that soon found resonance in the internet. The creation of the World Wide Web supposed the possibility for everyone with an internet connection to access an unprecedented quantity of data. This unfolded a completely new way of exchanging information, sharing, altering and creating new knowledge; in many cases, this led to establishing systems for managing and administering which happened to be similar to those used for common natural resources. As Charlotte Hess and Elinor Ostrom put it, around 1995 there was a "spontaneous explosion of ah ha moments" (2007: 4) in which the relation between the historical, natural commons and the characteristics of some internet dynamics and resources became clear. Since then, digital commons have developed a whole range of collaborations and intercourses that surpass the limits of private property, and have been crucial in questioning current laws on intellectual property and ownership.

Without delving in depth in these internet resources, which form a specialized field by themselves, it is necessary to recognize their great importance in starting a trend of thought around the commons. Thus, apart from the physical, natural commons, other elements such as knowledge, codes

and languages have started to be considered commons too, expanding the meaning of the term, and offering new spaces for thought. One of the major references for knowledge as commons came also from Elinor Ostrom, in this case in collaboration with Charlotte Hess, when they edited *Understanding knowledge as a commons. Theory to practice* in 2007. Following that line, in their recent work *Commonwealth*, Hardt and Negri (2011: viii) affirm that “we consider the common also and more significantly those results of social production that are necessary for social interaction and further production, such as knowledge, languages, codes, information, affects” or include into the commons “common forms of wealth, such as knowledges, information, images, affects, and social relationships” (2011: 139). A similar definition comes from David Bollier, who states that the commons are “the wealth that we inherit or create together and must pass on, undiminished or enhanced, to our children. Our collective wealth includes the gifts of nature, civic infrastructure, cultural works and traditions, and knowledge” (Bollier, 2011).

These forms of the commons have some specific characteristics that make them different from natural resources: one of them is that, instead of being depleted by use, commons such as codes, languages, affects or knowledge get enriched by it. The more a code is used, the more are the appropriations that other users can make of it, improving it. One good example of the digital realm might be Wikipedia, which, far from being devastated by use, becomes more complete the more people use it.

These intangible commons were already present in the natural resources introduced by Ostrom: they appeared as social organizational forms, or as Bollier would define it, “a social system for the long-term stewardship of resources that preserves shared values and community identity” (Bollier, 2011). In the same abstract, intangible level we can understand all the previously mentioned immaterial commons. We can perceive that some categories were often difficult to classify and were therefore undervalued by the global systems ruling upon them. Such is the case of many cultures, traditions, languages and informal forms of history (oral history, for example) that the concept of the commons somewhat intertwines here with contemporary understandings of heritage such as one proposed by Laurajane Smith (2006). When through the idea of use she subverts the value of heritage as something static and forcefully material, introducing performative, experiential and identitarian levels to the concept of heritage, both ideas come close together².

² Nevertheless, the difference between both would profit further analysis. The commons generally relate to forms of social organization and use of resources, whether material or immaterial. Heritage is in some ways linked to memory and history, and the commons do not have to show such a characteristic. The question is open for comparison, and the contribution to both fields, social and museum studies, could be very relevant.

Current applications of the term public are closely related to a general government, to a universal law for all, rather than to the site-specific common arrangements created around a resource and managed by what we could call governance instead of government. The public is representational; it abstracts from specific society to find general rules applicable to all, but is decided by a small, limited group. In the common, the managing group is also small but all who participate in it share it and contribute to its administration. The public abstracts not only rules, but also responsibilities: it lies in other hands than our own, it is governed by other instances. The common is the responsibility of all its users. All these characteristics also hint towards the commons as a new window to think about a democratic society, a society of commoners with their share of public sphere, participation and responsibility. The commons integrate in their identity an important potentiality for a different thinking about society and democracy.

Indeed, this does not mean that the realm of the commons and that of the public could always be clearly and definitely separated. Public policies and spaces are many times necessary to protect the commons from privatization, and the fact that a community works on a knowledge or a resource (as the example of Wikipedia given before) often means that it becomes a public resource available to many others who have not participated in its creation, but who become users of it. The idea of the public is not invalid, but should be redefined in regards of the commons, and should not be envisaged as the only alternative to managing resources and knowledge apart from market logic. As Joan Subirats points out, the public should get redefined as the common, in the sense that it is something that affects everyone and is part of a dynamic interpretation of citizenship and participation (2011: 86). In fact, the relation between the commons and the public is still a main point of research for social, economical and political sciences.

The commons are not only a potential new thinking for democracy; they also offer a shift in how we think through culture and shared knowledge. They propose a way to approach culture, history and the arts from a point of view which is not exclusively economical or based on an abstract, general public good. The idea has been present in some artistic practices in the last years, and the following sections analyses and highlights its contribution to curatorial thinking and exhibition making.

3. TENSTA KONSTHALL: AT THE HEART OF THE OUTSKIRTS

Tensta konsthall is located in the suburb of Tensta, an economically depressed neighborhood just north of Stockholm city center. The neighborhood was constructed between 1966 and 1972 as part of the so called Million

Program, which promoted the construction of a million dwellings nationwide between 1965 and 1974. Around 6.000 new dwellings were constructed in the area of Tensta. The program was created and sustained by the Swedish Social Democrat Party and supported by all parties in the government, with the objective of assuring affordable housing for all inhabitants moving from rural areas to the city, and as a strategy to promote what was considered “the democratic individual”. The construction style was not focused in aesthetics, due to the hasty building and to its functional approach. Moreover, many neighborhoods in the outskirts of Stockholm were constructed in spaces surrounded by woods, and not always immediately linked to public transport (Tensta, for example, had to wait until 1975 to get to the underground network, although the first inhabitants came in 1967)³.

This isolation, together with the only size of the apartments (although not too small, they are two-room apartments, which limits the space for bigger families) and the poor urbanism, have been mentioned as contributing to the little appeal of the area (Erfan, 2009). It was gradually abandoned by its original inhabitants, who moved towards the city center. People with fewer opportunities for getting a house have been moving to Tensta in the last years, and the space has been increasingly perceived as a marginal area. Due to the housing policies of Stockholm, the population is very segregated by income and origin⁴, which means, for example, that Tensta’s population has in general a low income, unemployment is higher than in other districts, and in terms of culture, Swedish is not the main language for (and is sometimes not even spoken by) its population. In fact, in 2012, the population of Tensta neighborhood was of 18,494, from which 86.2% were of foreign origin, and the unemployment rate was proportionally high for the city of Stockholm⁵. This is the context in which Tensta konsthall was created by artist Gregor Wroblewski in 1998 as part of the Stockholm City of Culture framework. Due to its multicultural diversity and the social and economical disadvantages mentioned previously, the idea of revitalizing the area through culture was very present in its grounding. Nevertheless, it would be very difficult to go back in the history

³ Stockholms Stadtmuseum: Tensta <http://www.stockholmshus24.se/visafil.php?id=23> [accessed: March 2, 2014].

⁴ Housing in Stockholm is allotted through seniority in the inscription to the housing system. Thus, people born in Stockholm have many more possibilities of receiving the lease of a dwelling in the city center. Moreover, in term of property ownership, selling prices are very high in the city center, and much lower in the outskirts, which helps to the economical and cultural segregation. As an example, the rating of foreign inhabitants in Södermalm was in 2012 of only of 17,3%. In terms of the origin of the foreign inhabitants, 58% of the foreign-background inhabitants were originally from other European countries, while in Tensta this proportion goes up only to 13,8%. (All data from Stockholm Municipality Statistics Office)

⁵ Stockholm Municipality Statistics Office <http://www.tmr.sll.se/global/dokument/statistik/planprognoser/0180%20Stockholm0180%20Stockholm.pdf> [accessed: December 31, 2014].

of Tensta konsthall, since it has been under different directors and curators, all with divergent views and strategies⁶. After going through some crises and even the risk of closing down in 2007, Maria Lind was appointed director from 2011. Her program and new organization of the spaces was shown first in 2012. From the beginning, she presented a very clear position in terms of the relationship she hoped the institution would have with its surrounding and of the role that art could play for that. This position is easy to spot if we compare the kind of language she used for the statement of the institution to the one presented by the exhibition space in the news of the appointment of Lind.

In the statement of December 2010 we can read, as first presentation line after the information about its foundation, that “the gallery aims at reflecting cultural diversity, encouraging dialogue and working for a long-term cultural sustainability founded upon the conviction that the presentation and promotion of art and culture has a direct and positive effect on social participation”⁷. In Maria Lind’s statement, on the contrary, it is said that “It is Tensta konsthall’s ambition to be an institution with a given place in the local community. At the same time Tensta konsthall aims to offer a program of the highest international quality, to be an ongoing and self-evident destination for people interested in art. Central to the konsthall is its particular focus on both various kinds of collaborations and on the intensive mediation of new ideas”⁸.

We can see in these two different statements that the way in which art and its social role are addressed has changed substantially. In the first one, it is the gallery’s objective to *reflect* cultural diversity, thus, to make it a representation subject in the space. It refers directly to Tensta neighborhood as a multicultural population, and makes this characteristic a subject for art. Art is presented like a useful tool for enhancing “social participation”. How art and culture improve social participation rests unclear, but it gives a specific role to art, and in some way, a social responsibility.

In the second statement, the context also appears as an important point, but the selection of words and the requirements upon art are very different. We can see that Tensta konsthall aims now at having “a given place in the local community”, shifting from *representing* that community to *being part* of it. At the same time, and at the same level of importance, it is made clear that the

⁶ The institution went through different directorships by Konst 2 (Rodrigo Mallea Lira, Ylva Oglund and Jelena Zetterqvist), William Easton and, since 2011, its current director Maria Lind.

⁷ “Maria Lind has Been Appointed the New Director of Tensta Konsthall”, *Art Daily*, December 23, 2010, http://artdaily.com/news/43621/Maria-Lind-has-Been-Appointed-the-New-Director-of-Tensta-Konsthall#.VKQ-_p9W0nQ [accessed: December 31, 2014].

⁸ Tensta Konsthall, <http://www.tenstakonsthall.se/english/#about> [accessed: December 5, 2014].

program will be planned following international artistic standards, and that it will think of an audience interested in art too, alien to the context, who would move there to see this art. The change is not small. Through this stance, the new Tensta konsthall rejects the position of being a representation of the neighborhood's context (whatever was implied with it in the first definition), to become a space of presentation of art that, at the same time, has a given position in that context. Its responsibility and role is towards art production and exhibition, moving from a representational role regarding a community. It goes from being a tool of representation to becoming a space of presence, and the public moves from being observing subject and thematic object at the same time, to being only observing subject. Art itself takes the whole space of the object.

This change in the focus on the public can also be identified in the language and the implications of certain words. We can note that "participation" is altogether removed from the statement, and instead of this, there is the presence of "collaboration", which signifies a very different kind of relationship. In participation, the gallery organizes and the public takes part, becoming also part of the object; in collaboration, the gallery and the collaborators depart from an even ground of discussion, to produce an object (be it exhibition, discussion, or any other option) in common.

Regarding how the public is addressed, both statements refer also to educational ideas. In the first one we see that "during the 12 years of its existence, Tensta konsthall has become an internationally recognized centre (sic) of contemporary art and has developed a strong pedagogical base, which gives the gallery an important role in its immediate surroundings." In the new statement, the word "pedagogy" is omitted, but a whole paragraph is dedicated to the idea of mediation. It is mentioned as often not given the importance it merits, and with that, it is stated that "Essential to Tensta konsthall's work with art mediation is a grounding in contemporary art and a development that retains the integrity of and respect for both the art itself as well as the public". We can see, again, a change in the language: when ideas of "pedagogy" are discarded, a more educational, formative understanding of art as a tool for instruction is left aside too. The concept of pedagogy, as the mediator Emily Fahlén states, is for them more linked to children and youth⁹, an idea shared with Hinrich Sachs, the artist in the project we are going to look at. He presents pedagogy as a power relationship between the educated and the educator that is established during childhood, and that is impossible to maintain when the educated reaches adulthood. This triggers the possibility of emancipation from this power relationship¹⁰.

⁹ Interview with Emily Fahlén, 15th March, 2013.

¹⁰ Interview with Hinrich Sachs, 10th March, 2013.

Instead, mediation is presented as a point of communication between art and its characteristics, and a public that is not treated as if in the need of pedagogy and education. With the idea of “respect”, towards art and the public, we can perceive that art has its own proper features that need to be acknowledged and appreciated; and that the public does not need pedagogy, an educator teaching them; that it has its own proper knowledge. In this way, it might be that the public is not familiar with contemporary art and might favor specific mediation, as the statement goes on; but that mediation departs from the respect towards the already existing knowledge of that public, matching it with the mentioned proper features of art. In this manner, the possibility that visitors from the Tensta context might need tutelage or direction is discarded.

In this sense, collaboration is again a key term that implies a direct relationship between agents, in which, as Fahlén said, a strategy is established taking into account their mutual interests. In fact, many of the mediation projects carried out in Tensta have no direct relation to the specific exhibitions in place, but are focused in other needs of the context. One main axis of work, for example, is the creation of spaces of social gathering and discussion for women, since Tensta is a quite man-dominated space. Therefore, for a year, the konsthall has been collaborating with the Tensta-Hjulsta women center to host every other month a Tea and Coffee meeting around the culture of baking, tea and coffee in different cultures; and once a week, a group of women from the high school work with two mediators of the konsthall in the Fashion Program, a group discussion about fashion, women networking, textile production and similar topics¹¹. These projects, although not direct illustrations or interpretations of the program, are as much part of it since they activate relationship to the local sphere departing from their knowledge, and putting it at the same level as the one produced through art practice. Thus, we already see in this example of collaboration one way in which to enact and put into play the commons present at the place without directly intervening in them.

Finally, the new statement continues with a definition of three main thematic lines: “questions concerning artistic formulation, interpretation and organization; art and economy; and artists’ conditions of work and production.” As we can see, while in the first statement it seemed that cultural diversity was the main line, even the theme of the program, in this case collaboration and integration in the context is an aim, but not a subject matter; the main lines of research are directly related to art production and thinking. Thus, Tensta konsthall positions itself as an art institution that, therefore, concentrates in art firstly, and as such, wants to establish a relationship with its context. In the next example we will see how the ideas of this new statement have been articulated.

¹¹ Interview with Emily Fahlén, 15th March, 2013.

Kami, Khokha, Bert And Ernie (World Heritage) is a project by Hinrich Sachs that took place in Tensta konsthall from 10.05 to 30.09.2012. It is one of the public manifestations of the project on Sesame Street that the artist has been developing since 2004. In his research, Sachs looks at different elements relating to the TV children series: what is the relationship between education and commercial interests? How is cultural translation performed in the case of a program produced for a specific time and place, which has afterward traveled around 140 countries in the world? What is the political impact of the cultural specific characters created in each context? How do we relate to these objects, that are part of our childhood memories and therefore, highly emotional?

In the physical space of the exhibition the visitor met ten puppets from the Sesame Street series. Some of them, like Bert and Ernie, or the Cookie Monster, were international characters, original from the 1969 American version, which have been present in all broadcasts around the world. Some others, like Khokha or Kami, were characters developed in specific countries following the license agreement with Sesame Workshop, the producer of the show. When entering the space, the viewer would first see some of the characters that were hiding in corners, while further back Ernie was counting: the puppets were presented as playing seek-and-hide. These characters were introduced in the exhibition through a short presentation text placed next to them, which located their origin and told their stories. Characters from Palestine, Israel, South Africa, China, Russia and Egypt shared the space with Bert, Ernie and the Cookie Monster. Behind Ernie, as a background, a horizontal board crossed the room. When turning around it, the viewer would find a hand-painted schematic representation of the city of Stockholm serving as big framework of action to more puppets, and located the strange meeting of puppets who never came together in the show. Finally, behind this stage, some video and sound recordings presented interviews with dubbers of the show in different countries.

Some of these characters show the political stance that the program could take in certain contexts. Khokha, for example, is an Egyptian four-year-old girl who “offers kids lessons about letters and numbers, as well as the exciting breadth of opportunity open to girls: She wants to be an engineer, a doctor, and a lawyer all at the same time”¹². This representation of a girl can be interpreted as quite thought-provoking in a rather patriarchal society, and that is exactly what Sesame Workshops have aimed at, as they state themselves: “It’s all about positive role models. On-screen images of girls pursuing academics and other fun, interesting activities help children — girls as well as boys — broaden their sense of women’s potential”¹³. The case of Kami is also very

¹² Sesame Workshops, <http://www.sesameworkshop.org/> [accessed: December 31, 2014].

¹³ Sesame Workshops, <http://www.sesameworkshop.org/> [accessed: December 31, 2014].

special: she is a HIV-positive four-year-old orphan who has lost her mother, a victim of AIDS. The character was introduced in the South African and Nigerian version of Sesame Street of 2002, to raise awareness of the illness in these two seriously affected countries.

Nonetheless, the exhibition reminds us that these characters are not just educational materials: they are at the same time commercial products. They have been licensed and are commercialized by Sesame Workshops, which in legal terms, functions as a multinational corporation opening franchises throughout the world. Although the company might present itself as a non-profit educational organization¹⁴, they sell the rights and the image of the moppets, generating income. And moreover, they influence the process of formation of subjectivity in the child, adapting it to consumer society through a power relationship based on recognition and emotions. The Sesame Street puppets are, as Hinrich Sachs puts it, talking commodities that address directly the child¹⁵.



Source: Petter Lehto.

Figure 1

The skyline of Stockholm and several puppets playing seek-and-hide

¹⁴ Sesame Workshops, <http://www.sesameworkshop.org/> [accessed: December 31, 2014].

¹⁵ Interview with Hinrich Sachs, 10th March 2013.

Therefore, in their educational play, the moppets try to develop identifications with the children (as in the case of Fatma and Khokha, “One little girl’s inspirations to dream big”)¹⁶. They address children at an age where it is impossible for them to be aware of the power relationships that are established between them and the educator, which is, for Sachs, a very problematic issue when the commercial commodity comes into play. At that point, the creation of desire by the commodity in the child makes the relationship become perverse¹⁷.

The puppets have therefore various levels of recognition: on the one hand, they are triggers of emotional responses; on the other one, they are commodified characters. This double existence is an element that makes them interesting to Sachs, since they allow us to engage in a narrative plan, and at the same time, as adults, to think about their constructedness. Sachs tries to address the complexity of the commodification of affects, which is perceptively represented by many cultural productions related to trends and fashions.

Together with these questions, we cannot avoid the second part of the title of the exhibition: (*World Heritage*). We have previously mentioned how some readings of heritage, such as Smith’s (2006) could be very close to that of the commons. Through this bracketed title, Sachs underlines the importance of Sesame Street for creating an international common collective experience, and puts on the table a controversy about differing understandings of heritage. World Heritage is supposed to address values, objects and memories that are shared by a population and that, again, contribute to the creation of a common image of representation. But at the same time, the way in which World Heritage is utilized at a global level allows for largely appropriating those images and affects by commercial strategies, materialize and capitalize them, and use them for speculation. Thus, Sachs introduces the difficulty of balancing common experiences and affects with the impact of capitalist appropriation. In this balancing, however, he does not undermine the capacity of identification and generation of affects that the collective experience can convey; hence, he leans on the “common” side of heritage and he proposes as one of the processes of the project to create a new character, in this case with no commercial value, which would represent Stockholm.

At this point, it is necessary to explain Hinrich Sachs’ process of work. The Sesame Street research and production project is ongoing since 2004, when it

¹⁶ Sesame Workshops, http://supportus.sesameworkshop.org/site/c.nI13IkNXJsE/b.3908121/k.A4F8/My_Sesame_Story.htm?tr=y&aid=3598426 [accessed: December 31, 2014].

¹⁷ Interview with Hinrich Sachs, March, 10th 2013.



Source: Petter Lehto.

Figure 2

The Stockholm character developed by the children in Rinkeby

was first presented at Marres Art Center. Nevertheless, each presentation is different; the work is performed in different ways each time that it is displayed. In fact, Sachs describes how the projects consist of objects that need to be actualized, re-contextualized for every presentation. The objects don't have a specific "now" and "here", but offer diverse readings through time and space. That is why for each moment of activation, there needs to be a reflection upon the place, the moment and the meaning of the different readings of the work. The object doesn't change in itself; but the framework of activations through which the object is read requires contextualizing. This performative nature also links with the idea of use value, instead of exchange value, inherent to the commons and the perspective of heritage by Smith.

For this activation, a mediation collaboration was established with the Askebyskolan in Rinkeby, next to Tensta. This process started in September 2011, one school year before the exhibition started; Emily Fahlén, Tensta konsthall's educator, organized it with the participation of Sara Forsberg, a professional costume designer, and in collaboration with the artist and various teachers from the school. It departed from the fact that Sweden had never had its own character for Sesame Street, which was broadcasted for a short period at the end of the 70s, so they decided to create one. They first worked with the English teacher to develop different possible stories for the new puppet-to-be, thus practicing English language and narrative skills at the same time. They



Source: Hinrich Sachs.

Figure 3

Presentation of the new character in the school of Rinkeby

then made drawings of how they imagined the character, and later produced small sculptures in paper. It was at this point that Sara Forsberg was introduced to the project, and she organized two costume-making workshops with the children. At this point one of the characters was chosen, and Forsberg started to create the costume, without the children knowing which one it would be. The story of the character was constructed by Hinrich Sachs taking different features from the stories written by the children. The character was unveiled at the opening of the exhibition, and during its duration, a name-giving party was celebrated at the school with the children performing in some of the costumes of Sesame Street.

Through this process, we can see the insistence of Hinrich Sachs to boost and enhance the potentiality for the children to create their own narratives, stories and characters, without closing themselves in the frameworks offered by Sesame Street, and again, reclaiming the possibility of self-imagination from shared common images of recognition.

A final aspect of the project must be brought up, in link to the context and the curatorial purpose: the question of cultural translation. In general, this is a main research subject for Sachs, touched upon in various elements of his work. The method of adapting each project for the given context through performative actions is very related to how he understands art to be a conveyor of cultural meanings. As he states in an interview with Laurel Ptak, “The singularity of the object has for a long time become a central carrier of how meaning is released, mostly because it complies with the possibility or promise to fully transport an artistic meaning from one place to another as the art object travels. However, the performative levels of meaning making that are released by artworks within their given sites, contexts and societal settings are not transferable” (Ptak, 2012). That is why the performative level of the projects is fundamental for Sachs, since this is what assures the specific cultural knowledge production, which the existence of the object per se does not. The performativity is adjusted to the contextual cultural reality, coinciding in this way with one of Omstron’s premises for the commons: there is no general rule that can be applied to them and all of them have to be analyzed and constructed contextually.

In this sense, Sesame Street is a product navigating a completely different set of principles. We have already mentioned the fact that Sesame Street has been broadcast in more 140 countries so far. One can wonder how a cultural product created in 1969 in the United States, with timely educational values, can evolve into adapting to completely different cultural and economical contexts. This, again, brings us to the spread of cultural products and the complex networks of exchange they circulate, and the idea of translation becomes key. Regarding the exhibition space, this shift in translation is

represented by two recordings, in which the dubbing actor for Khokha tells a personal story, creating a strange feeling of displacement to the listener who recognizes the voice of the character, but confronts the person behind it; and a representation of texts written by the children in Rinkeby performed by the dubbing actors who interpreted Kermit and Ernie in Sweden. The voice of Khokha was actually produced as an activation of the project in Cairo in 2009, where it was recorded and shown in a group exhibition.

Translation is an important idea when we think of trans-local contexts, where many of the inhabitants proceed from a culture different to the one they have arrived to. There is a transformation implied in this translation, since every time a text is changed from one language to another, there is a shift of meaning that is unavoidable; this same process happens with the diverse cultures implied in the trans-location of people. Their culture of origin is impregnated by habits and ways of organizing of their new context, but their input also shifts the culture to which they have arrived. This shift is the one that Sesame Street has accomplished to appropriate at a commercial level to produce the hybrid between an educational and a commercial product. Through the presentation of the voices of the characters in different places, Sachs appeals to this translation, not only in terms of language, that is performed in each of the settings to accommodate the characters to a new cultural context.

Nevertheless, above this conceptual level, another contextual characteristic helped this part of the exhibition relate in a very special way to the neighbors in Tensta. Firstly, linked to the selection of these two recordings with the Arab and the Swedish voices of the characters, we can see that it responds to the features of the context: many of the population of Tensta and Rinkeby is original from countries in the Middle East as well as from Somalia, and speaks Arab. Moreover, many of them watch Arab TV, which makes them familiar with the characters from Egypt and their voices. Sachs recognizes that, although he and Maria Lind knew about a big part of the population of the area being of Arab or Somalian origin, the recognition that this arose in the children was beyond their expectation¹⁸. In fact, children with a family background in the Middle East did clearly have a better knowledge of Sesame Street than children with a family background in Sweden, since the series was last broadcast in the country in 1983. Therefore, we can talk here of a context-sensitive thinking when programming the exhibition, that worked even better than expected. The common knowledge and cultural recognition of the group, which could be stigmatized in other frameworks for not “integrating” into the new culture, became here an enriching value and an entrusting tool for complex and multiple cultural identities.

¹⁸ Interview with Hinrich Sachs, 10th March, 2013.

In terms of the reading of the work, which was multi-layered and complex, Sachs took the decision to eliminate all mediation from the exhibition, so that the first contact would be directly with the puppets. In this way, the visitor who came into the space, without previous preparation of what she would find there, would first encounter a big puppet, to which she would be drawn, and only after that would she notice the board with the project information in the left wall, like shown in figure 4. Through this display, the artist tried to provoke emotional encounters with the situation before a cultural reading was imposed upon it.



Source: Petter Lehto.

Figure 4

Entrance of the show. Khami, the VIH-affected orphan, hiding from Ernie

Therefore, the first encounter was physical and moving; the information followed, and the characters took shape from different points of view. For some of the viewers, the relationship with the exhibition could stop in this first encounter and be mostly emotional, through the identification with cultural products very present in their life; this was true specially with children. At the same time, some critical questions about the circulation of those contents were addressed, and the adult viewer could also access them. The level of reading of the project could answer to different expectations and interests, and range from the very sentimental to the very abstract in terms of commodification and cultural translation, among others.

Now that we have looked in depth to the project, it is time to ask why did the director decide to invite Hinrich Sachs with this specific project? Why did Maria Lind find Sachs' proposal interesting for Tensta?

When asked about this in an interview, Maria Lind referred to the context of Tensta: since Sesame Street hadn't been broadcast in Sweden since 1983, it seemed for her that the children in Tensta would be more familiar with the program through televisions from other countries, while children in the city center wouldn't relate to the exhibition so directly. This made part of the population in Tensta more knowledgeable, a "specialist" in something compared to the population in other areas of the city. *Kami, Khokha, Bert And Ernie (World Heritage)* was possibly going to touch a very specific segment of the population of Tensta. Indeed, the activity with the children at the school in Rinkeby was also directed to that very specific public.

The focus in the children of Tensta is interesting for various reasons. The first one is that it is quite uncommon for art exhibitions to be constructed with children in mind. Generally, exhibitions for children use to be pedagogical, and to apply art as illustration of other issues, or to relate to other thematics; as in the first statement of Tensta, in pedagogy art is often understood as a tool for bringing us new knowledge or to have a playful experience¹⁹. In this case, on the contrary, the role of the children was different: from the beginning, they were presented as experts, as Maria Lind herself underlined²⁰. What was presented in the exhibition in terms of its context was a knowledge that the children already had, moreover, in contrast with children from other contexts of the city. Thus, it was not an exhibition *for* children, but an exhibition where children could recognize themselves in the concerns and in the common experience of cultural exchange. The show didn't thematise the children, but it gave them the role of first viewers and protagonists.

Here it is necessary to go back to the differences between the two statements for Tensta konsthall. In the second one, pedagogy was replaced by mediation. With Hinrich Sachs's project, we can see the role and the form that mediation can take. To start with, it is a mediation based on the collaboration between the artist, the custom designer and the school. That collaboration is not just an educational issue, but it becomes also part of the performative

¹⁹ Examples would be the *Learning through art* program of the Guggenheim Museum, which invites artists to work with children developing the school's curriculum (<http://www.guggenheim.org/new-york/education/school-educator-programs/learning-through-art>) or some specific exhibitions for children held in various museums, such as *Imaginarium. A voyage of big ideas* in the Singapore Art Museum (14 May-19 July 2015) (https://www.singaporeartmuseum.sg/downloads/exhibitions/imaginarium_brochure.pdf, both consulted on June 20th 2015)

²⁰ Interview with Maria Lind, 12 April 2013.

stance of the project in its activation. And secondly, the relationship to the children is not exerted in the logic of transmission of knowledge from the knowledgeable (mediator/artist/exhibition) to the unknowledgeable (children/viewers), but instead, it relays in the common knowledge and the common cultural background that unite the artist and the exhibition with the viewers. In that sense, we could adventure to say that the relationship established can trigger a sense of empowerment in the viewers, who find that their common knowledge can be a departing point for very interesting reflections, and that it is a shared value worth valuing, asserting and maintaining.

But the focus in the children is also appealing for another reason: because, as we have said, this was not an exhibition only for children. Since it was aimed to an adult public, this made the children relevant in a broader community with all age spectra. At the same time, it was a profound reflection on education, on exchange systems, on questions of ownership and of our relation to commodities, all questions confronted to the use values of the commons at stake, such as translation, language and shared memories. While abstract, all were very contextual questions which could touch the broader public of Tensta, since all of these topics are deeply rooted in the everyday life of the inhabitants of the place. And yet, although they responded to a set of interests directly related to the context, they were questions also addressed to a boarder public, a public from the world of art who would travel to Tensta to see the exhibition and find it compelling and engaging.

4. CONCLUSIONS

Though *Kami, Khokha, Bert And Ernie (World Heritage)*, the Tensta konsthall shows us a curatorial practice in which a number of elements are fundamental: first, a good knowledge of the context and of its cultural and social commons. When Maria Lind took on her position as director, she hired two people (one of them Emily Fahlén) to work in mediation and spend a year researching local organizations and groups before starting the program. It is only through such kinds of knowledge of the social and cultural context, i.e., the place, that an institution can find and invite artists whose works are truly context-responsive – and it is on such a principle that the konsthall's cultural programming was constructed.

The konsthall aimed at situating itself as another cultural and social option for the local community. This needed to be done from a collaborative position, where no patronizing knowledge hierarchy was imposed, and the commons of the place were placed first in view. With Hinrich Sachs' project, many ideas related to this came into play: the importance of use value; the relevance of collective languages, memories and experiences as heritage; the possibility of

collaboration and social organization shown by and to the children; and also the danger of the capitalist system, which can easily take hold of common assets and convert them into commodities and patrimonial heritage.

By showing the value of these common assets (which we could call systems of common organization, immaterial commons or performed heritage), Tensta konsthall attempted to empower diverse groups of people in its surroundings. Yet it did not do so by representing them as an ethnographic exhibitions where they could have felt objectified or thematized, not did it do it by bringing art projects which were absolutely alien to the inhabitants. By not imposing art as a privileged form of knowledge, and by being able to surpass economic value and public politics, Tensta konsthall identified other ways of social organization around shared resources (material or immaterial) and by bringing them into the exhibition space as collaborations and discussions.

Another interesting element of the *Kami, Khokha, Bert And Ernie (World Heritage)* example is its ability to work with relevant, conceptually compelling professional artistic practices while also establishing a connection with a specific social context, which is not the usual audience of other art institutions in Stockholm. The project could be read at different levels, and it touched upon subjects that were of interest both for a contextual public and for a broader public in the world of art. Tensta shows that this can be done while aiming to attract a specialized group of people interested in contemporary art, who should more and more naturally accept the possibility of compelling artistic practices being located in a suburb of the city. It introduces Tensta into the image of the city, and shows it as representing Stockholm in the same way as any other part of town. Thus, it breaks with the hierarchical principle that the most valuable culture is the one settled in city centers and officially recognized cultural institutions, putting into play other sets of knowledge and values.

In that sense, it is important to emphasize that the character created by the children in Rinkeby was a Stockholm character, and not a Rinkeby or a Tensta character. If the project had been carried out in the Moderna Museet and accomplished with a school in Östermalm, the upper-middle class center of the city, the label of “Stockholm character” would have been accepted with no surprise. Nevertheless, for children who live in the outskirts of the city, in a neighborhood read as marginal, and coming from trans-local origins, the fact of being considered as much the representation of the city as any other school could have been is an empowering experience.

In that sense, the program of Tensta tries to address what an institution can mean in terms of legitimation and history-building, and some of the questions raised by *Kami, Khokha, Bert And Ernie (World Heritage)* have been further

developed in the program *Tensta Museum*, taking place from October 2013 to May 2014. Its objective, as Lind described it, was to “look intently to history and memory in Tensta, through the location, physically, and through the people living and working there”, being “an attempt to give a report from New Sweden as a case study”²¹. It was formed by many sub-projects by architects, artists, sociologists and specialists in other fields.

Tensta Museum was a museum with no objects, but full of immaterial commons and heritage, such as was Hinrich Sachs’ exhibition. Returning to some of the ideas by Bolliers, Ostrom and others as presented in the earlier in this paper, we can see how the perception of the commons can be a very useful resource to understanding dynamics, values and richness already in place in a specific context, and to establish conversations with it. The exhibition can become a place in which common knowledge and social wisdom can find an ally and a place to expand and gain force. Following Laurajane Smith’s (2006) thesis, it can empower identity and group elements and make the viewers aware of their personal and cultural heritage and support them on performing it. At the same time, it can help build a more complex, more representative image of a commonly build society.

5. BIBLIOGRAPHY

- BOLLIER, D. (2011): “Commons short and sweet”, <http://bollier.org/commons-short-and-sweet> [accessed: December 12, 2014].
- ERFAN, S. (2009) *Segregation och det offentliga rummet, End of degree research*, Göteborg: University of Göteborg, http://www.erfana.se/asset/skolarbete/right-tothecity/segregation_och_det_offentliga_rummet.pdf [accessed: December 12, 2014].
- FEDERICI, S. (2010): *Calibán y la bruja*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- HARDT, M. & NEGRI, A. (2011): *Commonwealth*, Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- HARDIN, G. (1968): “The tragedy of the commons”, *Science* n. 162, pp. 1243-1248.
- HESS, C. & OSTROM, E. (ed.) (2007): *Understanding Knowledge as a Commons: From Theory to Practice*, Cambridge, Mass: MIT Press.
- KWON, M. (2004): *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Cambridge, Mass: MIT Press.

²¹ Interview with Maria Lind, 12 April 2013.

- LACY, S. (ed.) (1994): *Mapping the terrain: New Genre Public Art*, Seattle: Bay Press.
- LIND, M (2010): *Selected Maria Lind writing*, Berlin: Sternberg Press.
- OSTROM, E. (2000): *El gobierno de los bienes comunes*, México, D.F.: UNAM.
- PTAK, L. (2012): “Objects as contemporary agents. Interview with Hinrich Sachs”, (originally in the exhibition handout of *Kami, Khokha, Bert and Ernie (World Heritage)*), <http://www.hinrichsachs.com/documents/Objects%20as%20Contemporary%20Agents.pdf> [accessed: December 12, 2014].
- SMITH, L. (2006): *The uses of heritage*, London and New York: Routledge.
- SUBIRATS, J. (2011): *Otra sociedad, ¿otra política? De “no nos representan” a la democracia de lo común*, Verdaguer: Icaria.

Interactividad y patrimonio. Retos, tendencias y líneas de futuro

Núria Serrat Antolí

Universitat de Barcelona

1. PARTIMOS DE UNA EVIDENCIA...

Que la interactividad en el ámbito del patrimonio ha venido para quedarse, suena a tópico. Pero su eco retumba como una rotunda verdad a la que los museos y espacios patrimoniales nos deberemos ir acostumbrando. Esta es la evidencia de la que partimos, y en la que creemos.

1.1. La interactividad, ¿por qué y para qué?

A pesar de las potencialidades que aparentemente puede llevar consigo la interactividad, también es cierto que su introducción en los centros museísticos ha tenido tanto defensores como detractores. Ello ha significado una diversidad de opiniones y visiones sobre si hay o no que aplicar la interactividad en los museos y centros patrimoniales; en caso afirmativo, cómo hay que hacerlo y, bajo qué visión. Lo que es evidente es que no existe una única manera de entender la interactividad en los museos.

En función de lo que entendamos realmente por interactividad, podríamos llegar a decir que la entrada de la interactividad en los museos no es nada nuevo. Es decir, si lo entendemos como un concepto amplio (cualquier elemento de intermediación que persigue un diálogo con el visitante), la interactividad aparece en los museos desde la primera *cartela* que algún conservador o museólogo se inventó. En el otro extremo, si la entendemos como el conjunto de artefactos mecánicos, electrónicos y multimedia que requieren de una acción directa por parte del visitante y a partir de la cual se genera una respuesta concreta por parte de dicho artilugio, el concepto, lógicamente, reduce su campo de actuación.

En todo caso, la interactividad constituye hoy una herramienta casi ineludible para el conjunto de instituciones cuya misión es llegar al público. En sus distintas modalidades y tipologías, la interactividad se despliega mediante una diversidad de estrategias a través de las cuales podemos no sólo desarrollar mensajes expositivos variados, sino también atraer a segmentos de público con distintas características, incluso a aquellos que habitualmente no lo visitan.

Todo ello ha posibilitado el desarrollo de lo que podríamos denominar una «museología y museografía interactivas», es decir, un conjunto de ideas, teorías, técnicas y prácticas que provocan una acción recíproca entre los individuos y los elementos de un museo, ya se trate de objetos, de máquinas, de espacios o de conceptos. Sin duda, un concepto complejo que puede ser aplicado de múltiples formas, en distintos espacios y con distintos resultados.

Esta complejidad tiene su razón de ser ya que la interactividad la entendemos como un concepto:

- Teórico-práctico. No cabe duda, de que la interactividad posee una vertiente absolutamente práctica, por cuanto se plasma en un conjunto de recursos y estrategias museográficas. Pero alberga también un componente teórico, sustentado en un conjunto de modelos psicopedagógicos, culturales, sociales, etcétera, que nos ofrecen explicaciones de las distintas relaciones que queremos establecer entre un determinado contenido científico y el público. En el momento pues de abordar una propuesta de carácter interactivo, no debemos olvidar las aportaciones de los distintos modelos y teorías que colaboran no sólo a comprender de forma más concreta el propio proceso interactivo sino también a desarrollar propuestas más ajustadas a las demandas, características y necesidades de los posibles usuarios.
- Dinámico. A pesar de que la interactividad ha mantenido el significado de interacción entre persona-máquina, máquina-máquina, persona-persona, en el ámbito museístico este término ha ido evolucionando. Lo que entendemos hoy por interactividad y los recursos museográficos derivados de ella, no será lo mismo dentro de una década. En todo caso, los recursos y herramientas de base interactiva cambian con la irrupción y generalización de las tecnologías, y las posibilidades de interacción entre usuario y museo se amplían a cada nueva aplicación museográfica.
- Multidimensional. La interactividad no sólo posee una dimensión humana, aquella relativa a las personas que accionan determinado mecanismo, sino que también posee una dimensión espacial que interviene de forma directa e indirecta en el proceso interactivo.

- Multinivel. La interactividad es un concepto que puede ser aplicado a distintos niveles, desde un nivel conceptual y filosófico hasta un nivel programático y de actuaciones concretas. La interactividad escapa de los límites estrictos de los artefactos para introducirse en diversidad de propuestas, programas y actividades en museos, centros de interpretación, exposiciones, espacios naturales, etcétera.

Entender que la interactividad va más allá de la incorporación de máquinas y artefactos, aunque no lo parezca, es un auténtico reto. Son necesarias varias dosis de comprensión, amplitud de miras y trabajo interdisciplinar para que podamos incorporar una visión más comprensiva de la interactividad. De hecho, se trata de poder ver que la interactividad tiene distintas caras, y que en su multidimensionalidad reside una de sus virtudes.

2. LAS DISTINTAS CARAS DE LA INTERACTIVIDAD

Como hemos argumentado, reducir la interactividad a aquello que ocurre entre visitante y determinados artefactos es dejar de lado gran parte de los procesos que suceden en el marco de la experiencia entre museo/patrimonio y público. En el marco de un proceso interactivo se ven implicadas dimensiones que comprenden desde la propia persona que interactúa hasta las condiciones del espacio de interacción. Sin ánimo de ser exhaustivos, entendemos que la interactividad puede ser abordada desde cinco dimensiones distintas:

- a) Dimensión filosófico-conceptual.
- b) Dimensión humana.
- c) Dimensión contextual.
- d) Dimensión museográfica.
- e) Dimensión temporal.

2.1. ¿Hay una parte filosófica...?

Referirnos a la dimensión filosófico-conceptual de la interactividad implica considerar su vertiente más teórica de la interactividad. Desde este punto de vista, tratamos de atender a los fundamentos que sustentan la interactividad, nos fijamos en las distintas pautas de relación que queremos establecer entre visitante y contenido/continente, es decir, en qué tipo de diálogo/vínculo construiremos entre ambas *partes*.

Definida como espacio de comunicación (Hernández, 1998), como espacio de aprendizaje (Hein, 1998), espacio social, espacio de reivindicación, espacio

para la emoción, etcétera, la institución museística ha podido construir sus discursos y sus experiencias en base a:

- por un lado, los modelos procedentes de las disciplinas pedagógica, psicológica, sociológica y antropológica;
- por otro, los modelos procedentes de las disciplinas de referencia que acogen la institución museística o elemento patrimonial, es decir, la historia, el arte, la física, la biología, etcétera.

La amplitud y la complejidad de estos modelos (por ejemplo, los modelos descritos por Joyce, Weil y Calhoun (2002): modelos sociales, modelos de procesamiento de la información, modelos personales y modelos conductuales) son muy variables, pero en todo caso, su existencia nos permite argumentar qué sentido y con qué objetivo concebimos y ponemos en práctica determinada relación interactiva. En tanto que las relaciones interactivas que suceden en el marco de los museos y espacios patrimoniales son, en definitiva, procesos de enseñanza-aprendizaje, es evidente que los distintos modelos didácticos tendrán una fuerte influencia en la creación de procesos interactivos entre el visitante y el contenido. Un reto importante: comprender mejor lo que sucede entre el público y el museo, y crear experiencias museográficas interactivas más acorde con las características y necesidades de los visitantes *de hoy* y del futuro próximo.

2.2. No olvidemos la parte humana

El concepto «interactividad» no puede comprenderse sin su dimensión humana. De hecho, el visitante, el público, es el protagonista, el centro, el pilar a partir y en torno al cual debería construirse la interactividad en los museos y los espacios patrimoniales. El objetivo de la interactividad es incitar, provocar, estimular el vínculo entre el visitante y el museo. La interactividad es aquel proceso que permite la transformación del *visitante* en *participante*, en protagonista de todo lo que sucede en el museo (y nos atreveríamos a decir, que justifica su existencia. Queda dicho).

Así pues, en el momento de planificar una intervención patrimonial desde un punto de vista interactivo, deberíamos atender a los distintos aspectos que configuran la dimensión humana de la interactividad: aspectos de carácter cognitivo y mental; aspectos de carácter emocional y aspectos de carácter social.

Respecto a los aspectos de carácter cognitivo y mental, podemos decir que en todo proceso interactivo existe un componente cognitivo, un conjunto de procesos mentales que se activan en el visitante ante un texto, una escenografía, un mecanismo, etcétera.



Fuente: Núria Serrat.

Figura 1

Cada vez más queremos *formar parte* de la exposición.
Ars Electronica Center, Linz

Las personas, ante cualquier nueva información, llevamos a cabo procesos internos similares, aunque con intensidades, formas y logros distintos. Observamos, capturamos, codificamos, procesamos, interpretamos, valoramos y memorizamos de formas muy distintas una misma información, y es evidente que la interactividad puede colaborar a potenciar cada una de estas fases y activar estilos de aprendizaje¹ distintos.

Sobre estos estilos de aprendizaje, distintos autores procedentes del ámbito de la psicología y la pedagogía han realizado aportaciones que nos pueden ser de utilidad cuando diseñamos una nueva experiencia interactiva. Dichas aportaciones se han orientado a facilitar explicaciones sobre cómo aprendemos los humanos. En esta dirección, podemos tomar como referencia a Honey y Mumford (1986), al establecer cuatro estilos distintos de aprendizaje en el ámbito escolar, que podríamos equiparar, por ejemplo, a cuatro tipos distintos de visitantes:

- Visitante activo. Podríamos equipararlos con aquellos visitantes que se involucran de forma muy activa en su visita, y están abiertos a todo tipo de nueva información. Se trata de visitantes que suelen actuar, tocar, accionar los distintos elementos interactivos, para, posteriormente, inducir el aprendizaje derivado de sus acciones. Están especialmente interesados en cómo se lleva a cabo un proceso, cómo funciona un artefacto, cómo se puede provocar determinada reacción, etcétera, y observar de forma inmediata la resultante. Despertaremos su atención, pues, creando contextos interactivos desafiantes en los que deban protagonizar de primera mano un experimento, una situación, un proceso, y en los que deban aplicar no sólo su conocimiento, sino también su emoción.
- Visitante reflexivo. Este tipo de visitante, al contrario que el anterior, prefiere observar y analizar la información que se le presenta. Antes de actuar, gusta de obtener todos los datos necesarios y valorar de forma meticulosa lo que sucede ante sí. Sólo después de un proceso largo de análisis, emitirá sus conclusiones o realizará la acción pertinente. Su principal *leit motiv* ante el aprendizaje es saber por qué ocurren las cosas, y construye su conocimiento a partir de las reflexiones suscitadas a raíz de la exposición o de las experiencias derivadas de ella.
- Visitante teórico. Se trata de personas cuya principal finalidad en el aprendizaje es incorporar nueva información a un conjunto de teorías y razonamientos que se van construyendo ante cualquier nueva situa-

¹ Por ejemplo, la teoría de los sistemas de representación de la Programación Neurolingüística o la teoría de las inteligencias múltiples de Howard Gardner (1995).

ción. Bajo procesos lógicos y coherentes, estos visitantes están interesados en las teorías y modelos que permiten explicar las cosas y los fenómenos, y en base a esto analizan la realidad, evitando cualquier tipo de ambigüedad o espacio de duda. De forma deductiva, generan su conocimiento, verificando con posterioridad la teoría elaborada. Su prioridad es conocer qué se esconde tras una situación dada, y cualquier desafío que les permita saberlo será básico para activar su aprendizaje.

- Visitante pragmático. Se trata de visitantes que generan su conocimiento a partir de la puesta en práctica de todo tipo de ideas, deducciones, teorías y propuestas nuevas de forma inmediata. Son altamente resolutivos, y aceptan nuevos retos y construyen nuevas soluciones. En cierto sentido, son visitantes que prefieren una actividad en la que poner en práctica de forma inmediata lo que han aprendido que una larga discusión sobre por qué ocurre determinada cosa de una forma u otra. Así pues, la combinación teoría-práctica estimula de forma importante su aprendizaje. Éste se activa mediante el ¿...qué pasaría si...?, y toda conexión con situaciones reales es fundamental.

Es evidente que si conocemos con mayor profundidad cuáles son estos estilos de aprendizaje y organizamos una exposición teniéndolos en cuenta, existirá una mayor adecuación entre los recursos ideados y las maneras con que las personas construimos un nuevo aprendizaje. Evidentemente, estos estilos deben tomarse como puntos de referencia, como tendencias a las que todos nos podemos adecuar en función de la situación de aprendizaje dada. De hecho, una de las potencialidades que posee la interactividad es la posibilidad de adaptar un mismo mensaje a distintos estilos de aprendizaje, y en este sentido, atender a las diferencias individuales en la adquisición y procesamiento de la información.

Otra gran área de aspectos, son los de carácter emocional. Desde el ámbito estricto de los contextos de aprendizaje formales, sabemos que los aspectos emocionales son fundamentales en el momento de generar nuevo conocimiento. Las emociones juegan un papel básico en la activación, adquisición e impacto de cualquier aprendizaje. Tanto en su vertiente positiva como negativa, las emociones y sentimientos suponen agentes facilitadores o inhibidores de procesos de comunicación y aprendizaje.

Lógicamente, emociones y sentimientos forman parte de nuestra vida diaria, y en este sentido, influyen, afectan e intervienen en muchas de las actividades profesionales, académicas, familiares, personales, etcétera, de nuestra existencia. Muchas experiencias museísticas se construyen a partir de un conjunto de emociones derivadas de la interacción con distintos elementos expositivos.

De forma especial, las llamadas «emociones positivas» y las «emociones estéticas» pueden favorecer los aprendizajes, y los museos y elementos patrimoniales pueden aprovechar didácticamente esta tipología de emociones para generar situaciones y contextos de aprendizaje favorecedores. Así, por ejemplo, podemos potenciar el entusiasmo, el deleite, la diversión, la satisfacción, el humor, la simpatía, la empatía, la confianza, la amabilidad, la tranquilidad, la sorpresa, etcétera, como algunas de las emociones entorno a las cuales iniciar o desarrollar experiencias interactivas. También podemos generar experiencias interactivas a partir de la provocación de *emociones negativas* como la indignación, la tensión, la excitación, el enojo, la impotencia, la decepción, la aflicción, el desaliento, la inseguridad, el rechazo, etcétera.

No podemos obviar la implicación de las emociones en todo proceso interactivo, y tener como premisa que cualquier experiencia interactiva puede cambiar el ánimo de los visitantes.

Por último, los aspectos de carácter social nos remiten a la evidencia de que muchos de nuestros procesos de aprendizaje se llevan a cabo mediante la interacción con otras personas y en distintos contextos. Sin ir más lejos, muchas de las experiencias que vivimos en museos y elementos patrimoniales tienen lugar en pareja o en grupo, de modo que el *otro* forma parte intrínseca de nuestro proceso de acercamiento a los contenidos de una exposición. Visitas guiadas, talleres, conferencias, tienen lugar en museos y exposiciones en presencia del *otro*. No obstante, a menudo esta *presencia* se reduce sólo a esto, a una presencia, y no a una auténtica interacción *con el otro*. A pesar del peso que posee la interacción con otras personas en nuestra experiencia vital, los museos han restringido estas interacciones a momentos y espacios muy reducidos, estableciendo relaciones prácticamente unidireccionales entre museo-visitante, potenciando muy pocas veces las relaciones visitante-visitante.

2.3. El espacio también cuenta

En ocasiones, cuando se les pregunta a los visitantes sobre experiencias que han vivido en museos, muchos de ellos remiten a cuestiones que apelan a lo que han visto, a lo que han hecho, a cómo se han sentido, qué les ha gustado... en un contexto concreto.

También es cierto que los comportamientos y las actitudes de las personas en un determinado contexto cambian. No actuamos del mismo modo en una iglesia que en una biblioteca o en un parque de atracciones. Es innegable que el contexto influye en nuestra manera de actuar e interactuar en y con el mismo; opera sobre lo que *podemos hacer y no podemos hacer*, e incluso se asocia con determinados objetivos (aprender, divertirse, distraerse, abaste-

cerse...). El contexto, de hecho, puede favorecer o inhibir nuestro aprendizaje. Entendemos, pues, que el contexto puede favorecer o inhibir nuestras experiencias interactivas, potenciando o reduciendo nuestra capacidad de comunicación con los elementos expositivos y con los propios objetos o elementos patrimoniales.



Fuente: Playmedia.

Figura 2

Un diálogo necesario entre recursos expositivos y espacio patrimonial.
Centro de Interpretación del Castillo de Hostalric

Pongamos el siguiente ejemplo: nos encontramos en un museo de bellas artes. Imaginamos una exposición que prioritariamente muestra obra pictórica y escultórica. A pesar de la existencia de distintos visitantes individuales y familias, el silencio impera en cada una de sus salas. Paredes grises, iluminación genérica, circuito tortuoso, sistemas de seguridad en alguna de las obras, multitud de guardas en cada rincón (creo que algunos me persiguen...). Obra tras obra, vitrina tras vitrina, cartela tras cartela...

Independientemente de la interacción que yo, a nivel personal, pueda establecer con cada obra, en un momento determinado, un único momento, un módulo interactivo aparece en un rincón de una de las salas. ¿Qué se supone que debo hacer? ¿Tocarlo? ¿No tocarlo? ¿Qué se espera de mí después de toda la experiencia anterior? ¿Es una trampa? O, por el contrario, ¿una válvula de escape después de tanto silencio y contención? Sin duda, los elementos contextuales *provocan* o *controlan* la activación de procesos interactivos.

Sobre ello, Falk y Dierking (2000) han estudiado las diferencias de comportamiento en personas que visitan por primera vez un museo, y personas que visitan habitualmente museos. Los comportamientos son distintos en un caso y en otro: mientras los primeros están centrados en cómo orientarse dentro del museo y en cómo arreglárselas con todas las *novedades* que el contexto aporta, los segundos saben cómo orientarse y son capaces de centrarse mucho más en los contenidos de la exposición. Es innegable que el contexto, configurado tanto por los elementos museográficos estructurales como por los aspectos espaciales, contribuyen a favorecer o reducir los procesos interactivos en un espacio museístico.

De forma específica, en la dimensión contextual, debemos considerar todos aquellos elementos de carácter espacial, que tienen que ver con:

- la distribución espacial de elementos y los recursos museográficos, es decir, de qué modo ubicamos vitrinas, módulos, espacios audiovisuales, etcétera, y cómo ello afecta a la correcta visita.
- los circuitos y el recorrido de los visitantes, es decir, qué posibilidades ofrecemos al visitante para circular en la exposición, ubicación de los accesos y conexiones entre salas, qué lugares son de paso obligatorio o cuáles son voluntarios, qué lugares se reservan para el descanso, etcétera.
- el flujo y la cantidad de visitantes, es decir, el volumen de personas que dejamos entrar en el conjunto de espacio expositivo, y la capacidad de cada una de las salas.
- el ambiente global, es decir, todas aquellas cuestiones que tienen que ver con la absorción del ruido ambiental de las salas, las entradas y disposición de la luz natural y artificial, la temperatura media de cada sala, etcétera.

Todos ellos son aspectos que, a pesar de no incidir de forma directa en la interacción entre visitante y recurso museográfico, sí contribuyen de forma real en la experiencia interactiva.

Como argumenta Black (2005), la atmósfera de un espacio museístico interactivo debe proveer al visitante sistemas que provoquen la implicación y la participación. Deben existir conexiones muy estrechas entre el entorno físico, el diseño de los espacios y los recursos museográficos aportados para conseguir dicho objetivo. Mediante el contexto, y su interacción con los elementos museográficos, tratamos de evitar factores como la fatiga, la desorientación, la sobrecarga, la concentración (o desconcentración), etcétera.

2.4. Recursos museográficos: entre la variedad y el equilibrio

Sin lugar a dudas, la dimensión museográfica constituye uno de los pilares fundamentales en torno, a partir y en función del cual podemos articular todo tipo de procesos interactivos. La introducción de los elementos interactivos en los museos tuvo lugar, en parte, para combatir la museografía clásica y positivista prevalente. Desde la incorporación de pequeños dioramas interactivos a principios de los años 40 del siglo XX hasta la producción de módulos interactivos especializados, pasando por la implantación progresiva de las nuevas tecnologías, la *interactividad* en los espacios museísticos se ha materializado a través de una gran variedad de recursos museográficos.

El desarrollo de la dimensión museográfica de la interactividad tiene sus puntos de relación con el diseño gráfico, el diseño industrial, la ingeniería audiovisual y multimedia, así como con el conjunto de profesionales con capacidad para plasmar el conjunto de módulos ideados. Desde el punto de vista de la interactividad, la dimensión museográfica atiende a los siguientes conceptos básicos:

- a) Capacidad interactiva. La capacidad interactiva vendría definida por la *posibilidad real de interacción* que un determinado módulo/espacio ofrece a los visitantes. La capacidad interactiva se materializa a partir de su conceptualización, diseño e implementación, de modo que debe existir una correspondencia entre los tres pasos para garantizar un mínimo de capacidad interactiva.
- b) Carga interactiva. Con un doble sentido: por un lado, la *carga interactiva modular*, es decir, el volumen de usuarios que un mismo elemento museográfico es capaz de albergar. Se trata, en definitiva, de establecer cuántos visitantes, de forma sincrónica o asincrónica pueden utilizar un mismo módulo; por otro, la *carga interactiva general*, es decir, la cantidad de total de elementos museográficos que un determinado museo está dispuesto a acoger.
- c) Impacto interactivo. El impacto interactivo se refiere a los resultados que un determinado elemento museográfico interactivo tiene en función de tres parámetros básicos: impacto en términos de aprendizaje/satisfacción del visitante; impacto en términos de espacio utilizado; e impacto a nivel económico.
- d) Sostenibilidad museográfica. A pesar de tratarse de un concepto más general, no sólo aplicado a la museografía que se desarrolla mediante elementos interactivos, la sostenibilidad museográfica es la capacidad que posee un determinado elemento museográfico, y en general una exposición, para reducir al mínimo su impacto a nivel de mantenimiento, reposición y actualización.



Fuente: Playmedia.

Figura 3

Mesa interactiva multitouch en la Learning Room del recién inaugurado Museo de las Culturas del Món, en Barcelona. Proyecto de Playmedia

2.5. La interactividad requiere tiempo

Aunque puede parecer una dimensión poco influyente en el conjunto del proceso interactivo, el tiempo es un factor que de forma directa interviene en cualquier visita a espacios museísticos y patrimoniales. Aunque la dedicación temporal de un visitante a un elemento interactivo puede oscilar entre los dos segundos hasta los 15 minutos o más, es difícil prever el tiempo real que los visitantes pueden destinar a la manipulación de un artefacto interactivo. Ello es así porque en la determinación del tiempo que los visitantes destinan pueden incidir variables tan diversas como el diseño del artefacto, la calidad del contenido emitido, la existencia o no de espacio para realizar la experiencia interactiva con garantías, la existencia de multitudes en la sala, etcétera.

Podríamos decir que la dimensión temporal es elástica, aunque su implementación en determinados recursos museográficos puede potenciar o inhibir,

según el caso, un proceso interactivo. El tiempo es un factor que debería jugar a favor del museógrafo, por cuanto a priori puede controlar el tiempo mínimo requerido para la correcta manipulación de un determinado elemento interactivo. No obstante, el tiempo es también una herramienta poderosa en manos de los usuarios, ya que en muchas ocasiones son ellos los que, en definitiva, controlan el tiempo real que destinan a la visita.

La dimensión temporal puede utilizarse para aumentar, reducir o controlar los ritmos de visita, para permitir ciertos descansos en el público, para despertar o reforzar determinadas emociones a raíz de la espera ante un determinado elemento museográfico interactivo, para desencadenar de forma rápida determinados resultados de un recurso interactivo, etcétera. Y es que no debemos olvidar que las visitas a museos deberían ser participación, emoción e implicación, pero también descanso y reflexión.

El tiempo es un factor poco estudiado dentro del ámbito de la museografía y, en especial, en cómo influye en la experiencia del usuario cuando éste se enfrenta a un determinado elemento interactivo. A menudo, las personas al cargo de centros culturales preguntan, a los creadores de elementos interactivos, cuánto tiempo estimado estará un visitante ante los módulos o en una exposición..., pero la pregunta tiene tantas respuestas como visitantes posibles. En todo caso, entendemos que el tiempo que solicitamos a un visitante para que manipule un determinado interactivo debe ser el mínimo imprescindible para garantizar una buena experiencia de visita, y no un detonador que le incite a buscar la salida, y marchar del museo.

Comprender esta base filosófica, humana, espacial, museográfica y temporal es fundamental para poder afrontar una museografía interactiva que esté en acorde tanto con la misión de los museos del siglo XXI, como con un público cada vez más singular y con exigencias más claras. Sin esta base, se hace difícil poder construir nuevas tendencias y líneas de futuro sobre hacia dónde se dirige la interactividad en los museos. Si la compartimos, veamos ahora cuáles podrían ser algunos de los retos que se abren a la interactividad: algunos son antiguas cuestiones, que retornan; otros son, creemos, nuevas maneras de entender la relación museo-visitante. Veamos.

3. Y, AHORA... ¿QUÉ? SIETE POSIBLES RETOS

Si aceptamos estos lineamientos de base, es decir, si comprendemos que existen unos fundamentos básicos más o menos invariables que definen la interactividad, parece más llevadero visualizar cuáles pueden ser las líneas de futuro para un campo de trabajo que, a pesar de llevar mucho camino recorrido, tiene multitud de campos vírgenes por descubrir.

3.1. Un mensaje para cada visitante

Una de las líneas que entendemos marcará el futuro de la interactividad, va a ser la capacidad que ésta tenga para adaptarse a la multiplicidad de recursos museográficos y adecuarse cada vez más a las necesidades del visitante. Ello pasa por crear mensajes singularizados, por facilitar casi a cada visitante aquello que quiere en función de variables como conocimientos previos, intereses, experiencia profesional, visitas previas, etcétera. La interactividad debería crear productos adaptados y adaptables *in situ* (hoy muy fácil con las 2.0 o tecnologías como los QR). Dime qué te gusta, qué sabes y qué esperas... y te facilitaré información a medida.

Poder elegir va a ser una de las claves de la interactividad, y deberá ser un *elegir* real, en base a coordenadas que el visitante pueda introducir al entrar al museo. La interactividad nos permitirá: por un lado, la generación real de contenidos adaptados, y por otro, la capacidad de actualización *on time* e *in situ* de los mismos a partir de la propia aportación del visitante (por ejemplo, vía participación a través de redes sociales o *tagging*). Lo que «te pase a ti» no será lo mismo que lo que «me pase a mí».

Esta singularización pasará también por la creación de recursos interactivos específicos, no únicamente basados en nuevas tecnologías, sino capaces de generar experiencias singulares que eviten el *dejà vu*, o peor, el efecto *has been* (algo pasado, algo *que ha sido*...).

3.2. Potenciar una interacción más significativa

Otra vía por la que debe de pasar la interactividad es la creación de un vínculo más potente entre visitante-recurso-contenido. Habrá que huir de la interactividad como finalidad en sí misma para incorporarla como medio para llegar realmente al contenido. Se trata de buscar una mayor interacción con el visitante, tanto a nivel físico, mental como emocional. Por un lado, podríamos entender esta mayor interacción aprovechando los avances de la tecnología para preguntarle: ¿qué desea ver, saber, conocer, aprender... *hoy*? Para ello, la singularización del mensaje será muy útil (como hemos visto en el punto anterior).

Por otro, si queremos una interacción más significativa con el visitante, no sólo deberá apelar a sus intereses y motivaciones (y por lo tanto, generar programas y exposiciones que respondan a sus necesidades), sino también provocar procesos participativos en los que el visitante *forme parte de...* desde el principio. Debemos traspasar el muro de «tener en cuenta al visitante como fuente primaria» (necesario y conveniente en muchos casos), para incorporarle

en la mesa de decisiones antes de que se inicie la creación de cualquier proyecto expositivo. Uno más.

3.3. Humanizar las TIC versus *tecnologizar* las personas

Las visitas a museos, pero también nuestra vida cotidiana, están pivotando (y dudando) entre incorporar tecnologías cada vez más humanizadas (robots que nos hablan, personajes 3D que nos preguntan, etcétera.) y *tecnologizar* a los visitantes mediante la incorporación de *gadgets* varios (quiero ser biónico cuando visito un museo..., unas gafas de visualización 3D, unas cartelas de realidad aumentada, unos guantes o controles para moverme en un espacio virtual, etcétera). La interactividad deberá permitir ambas cosas, ayudando a que el visitante pueda acercarse a aquello que es propio del museo: un concepto, una historia, una colección...

3.4. Entre la autenticidad y la museografía ubicua

Podríamos decir que existe otra tendencia que *bifurca* las experiencias de la visita: por un lado, queremos visitar *lo auténtico*, ir al lugar donde han ocurrido los hechos, pasear por las calles en las que personajes históricos han circulado.... quiero estar en el lugar original, quiero vivir el *genius loci* e imbuirme de las sensaciones y vivencias que tuvieron lugar allí; por otro, quiero poder visitar, consultar e informarme de cualquier museo del mundo, en cualquier lugar, en cualquier momento... Lo quiero ahora, de forma rápida, directa y fácil. Nos movemos entre la reflexión y la inmediatez, y la interactividad puede hacer ambas cosas. En este sentido, tanto la museografía física como la virtual tiene las potencialidades para permitir que cada visitante goce de un elemento patrimonial según sus necesidades, bien sea en el lugar original, o a miles de kilómetros.

La interactividad, sumada a las tecnologías de última generación, lo permite, optimizando la experiencia de visita tanto en el lugar real como en el digital. Entendemos que ante estas virtudes habrá que articular unos mensajes potentes capaces de atraer a todo tipo de visitantes.

3.5. Gamificación. La incorporación del juego en el museo

La generalización de las nuevas tecnologías ha permitido cierta reincorporación de las estrategias lúdicas en muchos ámbitos de nuestra vida cotidiana. Nuevas plataformas y nuevos *gadgets* han hecho que el juego esté presente desde la escuela hasta la empresa. Ahora falta el museo. No es que la institu-

ción museística no lo haya tenido en cuenta, pero a menudo lo ha vinculado a actividades didácticas dirigidas a niños.

Algunos museos son todavía reacios a incorporar el juego en sus intervenciones museográficas. No obstante, entendemos que olvidar *lo lúdico* en la institución museística supone menospreciar la potencialidad de una actividad intrínsecamente humana. No por extirpar el juego de los museos estos serán más serios o rigurosos. La suma «interactividad + juego» puede ser una buena vía de entrada a un determinado campo de conocimiento. Algunos museos ya han visualizado dicha potencialidad, diseñando contenidos específicos en las que el juego es la plataforma y el medio para interactuar con sus piezas.

3.6. Entornos interactivos experienciales

El término «experiencia» se está extendiendo de forma generalizada en multitud de ámbitos, y el patrimonial es uno de ellos. Más allá de trivializar o gastar el término, entendemos que los espacios patrimoniales son uno de sus propietarios inequívocos. Bien sea a través de la autenticidad del lugar, como decíamos antes, bien sea a través de realidades virtuales creadas *ad hoc*, el museo se convierte en un espacio singular en el que vivir una experiencia única. En este sentido, huir de la clonicidad será uno de los retos importantes. Y aquí, seguramente, la interactividad juega un papel importante: hacer que cada museo sea especial, que genera una experiencia irrepetible y, sobre todo, que provoque el «tienes que ir allí».



Fuente: Playmedia.

Figura 4

Espacio interactivo experiencial del conjunto monumental de Montserrat (Cataluña)

Será necesario pues huir de los módulos cuya misión es cubrir contenido secundario o superfluo, o de los módulos como solución a la falta de contenido, o para llenar espacios vacíos... El reto será crear espacios interactivos experienciales, entornos inmersivos capaces de hacer que mi visita al museo sea... memorable.

Si en el cine, en el teatro, en las artes visuales y en la ópera aspectos como las escenografías, la música, los actores y la indumentaria, los efectos especiales y los juegos de luz tienen un peso decisivo, ¿por qué no utilizar los mismos recursos para la museografía interactiva? Necesitaremos jugar con el visitante utilizando todos los recursos sensoriales, lumínicos, escenográficos, etcétera. Todo el conjunto debería orientarse a introducir al visitante física, mental y emocionalmente, a 360° y con todos sus sentidos. Ya en su momento, autores como Wagensberg (1998) o Russell (1999) nos hablaron de la existencia de distintas modalidades de interactividad en función de tres parámetros: el físico, la mente o el corazón. En este sentido, Wagensberg nos habla de interactividad manual, interactividad mental o interactividad emocional; mientras que Russell nos habla de las denominadas «tres haches»: *hands-on*, *heads-on* o *hearts-on*. Recuperar el equilibrio entre estas tres haches sería otro de los retos para crear esta experiencia.

3.7. ¿Y una pizca de neuroeducación?

Los avances científicos en el conocimiento de nuestro cerebro han permitido ampliar y rediseñar las estrategias para mejorar la experiencia y el aprendizaje de las personas.

Resumiendo mucho: uno de los próximos pasos será encaminar la experiencia interactiva en el museo de manera más lúdica, más significativa, más experiencial... porque atenderemos a instrumentos, recursos y estrategias que encajen mejor en los procesos de aprendizaje de los visitantes (y no visitantes). Si sabemos que existen determinados mecanismos cerebrales que pueden estimularse para aprender mejor o disfrutar más, ¿por qué no poner a disposición de los visitantes aquellos recursos que así lo permitan?

Actualmente, la mayoría de museos ya se preocupan por esto: se ocupan de constituir entornos estimulantes a nivel de contenido; posiblemente el siguiente reto sea también generar entornos estimulantes tanto a nivel sensorial como emocional. El reto es entender: primero, que los procesos interactivos (de amplio espectro) retroalimentan el cerebro y lo hacen crecer y modificarse permanentemente; y, segundo, que crear un entorno rico en estímulos es una de las maneras de potenciar dichos procesos.

3.8. Incorporar la trazabilidad para mejorar día a día

Que las virtudes de la interactividad no son únicamente los recursos museográficos, tecnológicos y espaciales es evidente. La interactividad no es condición *sine qua non* para potenciar aprendizaje, crear experiencias más estimulantes, etcétera. Como hemos visto en los primeros apartados, la interactividad requiere de un proceso meditado, que tenga en consideración al visitante, no sólo como usuario final, sino también como participante activo en el mismo momento de la creación de una nueva exposición o programa.

Ello nos lleva a la necesidad de que el visitante también forme parte del proceso de evaluación, posiblemente la *cenicienta* de la institución museística. En la creación de nuevos recursos museográficos (interactivos, o no), implicará saber con más precisión qué quieren los visitantes y cuáles son sus intereses para, a partir de aquí:

- Buscar puntos de conexión entre dichos intereses y el mensaje que deseamos transmitir.
- Realizar pruebas piloto con grupos de visitantes tanto del mensaje, de los recursos ideados, del tipo de interacción que queremos potenciar, etcétera.
- Crear pautas de evaluación específicas destinadas a valorar la efectividad, satisfacción, aprendizaje..., que generan los recursos.
- Monitorizar el interés, el comportamiento y el aprendizaje que los visitantes tiene y realizan ante y con los recursos ideados.
- Valorar la puesta en funcionamiento de los recursos implantados, triangulando la opinión de visitantes, personal de sala y del museo.

Se trata, en definitiva, de incorporar la trazabilidad de las distintas exposiciones, programas, actividades... para obtener el máximo de información sobre lo que está sucediendo *on time*, y tener así capacidad de decisión y reacción.

4. APASIONANTE..., ¿VERDAD?

Como ya hemos visto, las aportaciones que nos puede brindar la interactividad como estrategia de diálogo con el visitante son variadas y ricas. Tenemos ejemplos de ello en muchos de nuestros museos, aunque también es cierto que, como dirían en la escuela, «necesitamos mejorar» en algunos aspectos para poder sacar mayor partido a la interactividad.

Y precisamente por esto, creemos que se nos abre un vastísimo campo de oportunidades a las nuevas generaciones de museólogos, museógrafos y gesto-

res del patrimonio. Será interesante visualizar cómo se irán (iremos) incorporando estos retos a la vez que la interactividad irá transformando, sin duda, su forma de materializarse (nuevas tecnologías, nuevas necesidades, nuevas formas de diálogo...). Apasionante... ¿verdad?

5. BIBLIOGRAFÍA

BLACK, G. (2005): *The Engaging Museum. Developing Museums for Visitor Involvement*, London: Routledge.

FALK, J.H. y DIERKING, L.D. (2000): *Learning from Museums. Visitor Experiences and The Making of Meaning*, Oxford: Altamira Press.

GARDNER, H. (1995): *Inteligencias múltiples. La teoría en la práctica*, Barcelona: Paidós.

GOLEMAN, D. (2007): *Inteligencia emocional*, Barcelona: Kairós.

HEIN, G. (1998): *Learning in the Museum*, New York: Routledge.

HERNÁNDEZ, F. (1998): *Manual de museología*, Madrid: Síntesis.

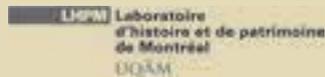
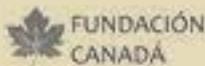
JOYCE, B., WEIL, M. y CALHOUN, E. (2002): *Modelos de enseñanza*, Barcelona: Gedisa

WAGENSBERG, J. (1998): *Ideas para la imaginación impura. 53 reflexiones en su propia esencia*. Barcelona: Tusquets.

Exponer en museos y espacios patrimoniales no consiste solamente en presentar una serie de objetos y obras. Se trata, más bien, de un proceso de comunicación complicado. En él intervienen muchos actores. Políticos, patrocinadores, conservadores, comisarios, diseñadores, técnicos, especialistas y visitantes, todos determinan o condicionan la acción de exponer, haciendo de ella un proceso muy complejo. Así, esta publicación da cuenta de esa complejidad, describiendo y analizando el diseño y el montaje de una serie de exposiciones llevadas a cabo en museos y centros patrimoniales europeos y americanos.



Gipuzkoako Foru Aldundia



ISBN: 978-84-9082-190-9



9 788490 821909