

EL PATRIMONIO CULTURAL EN LAS SOCIEDADES LÍQUIDAS

Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.)



eman ta zabal jazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

EL PATRIMONIO CULTURAL
EN LAS SOCIEDADES LÍQUIDAS

EL PATRIMONIO CULTURAL EN LAS SOCIEDADES LÍQUIDAS

Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.)



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

Bilbao, 2018

CIP. Biblioteca Universitaria

El **patrimonio** cultural en las sociedades líquidas [Recurso electrónico] / Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.). – Datos. – Bilbao : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial, 2018. – 1 recurso en línea : PDF (212 p.)

Textos en español, francés y euskara.

Modo de acceso: World Wide Web.

ISBN: 978-84-9082-934-9.

1. Bienes culturales. 2. Museos. 3. Etnografía. I. Arrieta Urtizberea, Iñaki, ed.

(0.034)069:39

(0.034)39:069

Fotografía de la portada/Azalaren argazkia: «Centro de Colecciones Patrimoniales de Gipuzkoa, Gordailua. Diputación Foral de Gipuzkoa/Gipuzkoako Foru Aldundia».
Autor: Iñaki Arrieta Urtizberea. Edición: Aitor Etxebeste Odriozola.

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

ISBN: 978-84-9082-934-9

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 Toulouse III, de la Université Lyon 2, de ICOM-España y del Ecomuseu de les Valls d'Àneu. Y, en segundo lugar, a los apoyos económicos de las siguientes instituciones: el Vicerrectorado del Campus de Gipuzkoa de la UPV/EHU; la Fundación Canadá; el Departamento de Educación del Gobierno Vasco; y el Departamento de Cultura, Turismo, Juventud y Deportes de la Diputación Foral de Gipuzkoa. Por último, este libro se ha llevado a cabo en el marco del grupo investigación *El patrimonio cultural y natural en tiempos de crisis. Retos, adaptaciones y estrategias en contextos locales* (CSO2015-68611-R) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, y del Grupo de Investigación en Patrimonio Construido (IT890-16) del Sistema Universitario Vasco.

Índice

<i>Patrimonios semilíquidos</i> , Iñaki Arrieta Urtizberea	11
<i>Representar el multiculturalismo de las sociedades líquidas. Nuevas tendencias expositivas en los museos etnográficos</i> , Fabien Van Geert	21
<i>Fouiller les déchets, patrimonialiser les rebuts. Un dépotoir mis en musée</i> , Thierry Bonnot	41
<i>Rompiendo moldes: la constitución de colecciones contemporáneas en el Museo de Etnografía de Neuchâtel</i> , Sara Sánchez del Olmo	67
<i>Documenter l'objet contemporain par la parole : le cas de l'écomusée du Val de Bièvre, à Fresnes</i> , Zahra Benkass	93
<i>Relato de una búsqueda de la representación de las culturas contemporáneas a través del caso del Museo de América</i> , Fernanda Celis	121
<i>Qualifier, requalifier, disqualifier l'objet de musée : l'exemple du Musée québécois de culture populaire de Trois-Rivières et de la restructuration de sa collection</i> , Laurence Provencher St-Pierre	141
<i>Baserriari hitza ematea. Baserriaren patrimonializazio prozesu tradizionalaren desegituraketa</i> , Sagardotegia omen zan arte-proiektuaren bitartez, Onintza Etxebeste Liras	163
<i>L'objet, la modernité et le musée d'ethnographie : réflexions sur une équation complexe</i> , Jacques Battesti	191

Patrimonios semilíquidos

Iñaki Arrieta Urtizberea¹

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

1. DE LA MODERNIDAD SÓLIDA A LA MODERNIDAD LÍQUIDA

Umberto Eco arranca su libro póstumo de 2006, titulado en italiano *Pape Satàn Aleppe. Cronache di una società liquida*² y en castellano *De la estupidez a la locura. Crónicas para el futuro que nos espera*, con un trabajo acerca de la «modernidad o sociedad “líquida”», definida por Zygmunt Bauman. Un interregno, el de esta modernidad, que en palabras del escritor italiano va a durar bastante tiempo y que para ser entendida necesitamos de nuevos instrumentos.

Esta publicación, *El patrimonio cultural en las sociedades líquidas*, aborda el tema de los bienes culturales en las actuales sociedades líquidas, describiendo y analizando algunas cuestiones, unas pocas, relativas a los procesos de patrimonialización. Al igual que la publicación, esta breve introducción se centrará también en unos pocos asuntos, y de manera superficial, relativos a dichos procesos. Su objetivo es contextualizar los capítulos de la publicación y plantear algunas consideraciones muy generales respecto al tema que nos ocupa.

Bauman define la «modernidad líquida» (lo que otros autores denominan «posmodernidad», «modernidad tardía», «segunda modernidad» o «híper-modernidad») al periodo que estamos viviendo en el que la vida social no puede mantener sus características durante un tiempo prolongado (2013: 17). Esta

¹ Este trabajo se ha llevado a cabo en el marco del grupo investigación *El patrimonio cultural y natural en tiempos de crisis. Retos, adaptaciones y estrategias en contextos locales* (CSO2015-68611-R) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, y del Grupo de Investigación en Patrimonio Construido (IT890-16) del Sistema Universitario Vasco financiado por el Departamento de Educación del Gobierno Vasco. Deseo agradecer a Agustín Arrieta Urtizberea (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea) las sugerencias realizadas al borrador de este trabajo.

² El subrayado es nuestro.

modernidad líquida se distingue por «una condición en la que las formas sociales (las estructuras que limitan las elecciones individuales, las instituciones que salvaguardan la continuidad de los hábitos, los modelos de comportamiento aceptables) ya no pueden (ni se espera que puedan) mantener su forma por más tiempo, porque se descomponen y se derriten» (Bauman, 2007a: 7-8).

La actual modernidad líquida está reemplazado a otra modernidad, a la «sólida», en la que mujeres y hombres venían viviendo en el marco de unas coordenadas sociales, espaciales y temporales más o menos estructuradas, más o menos ordenadas. En dicha modernidad los individuos contaban con puntos de referencias estables que les permitían *conducir* sus vidas (Bauman, 2001: 112).

Una de las principales instituciones que estructuraba la vida de los individuos en la modernidad sólida era el Estado nación. Este, a través de diferentes mecanismos homeostáticos, proporcionaba a los individuos un *statu quo* estable. Entre dichos mecanismos estaba la cultura como «fábrica de orden» y garante de la reproducción monótona de la sociedad y del mantenimiento del equilibrio del sistema (Bauman, 2001: 163). La cultura ayudaba a solidificar el sistema social de esa primera modernidad (Bauman, 2013: 16-17), a través, por ejemplo, de un idioma nacional, una única trayectoria histórica nacional, un calendario festivo unificado, un conjunto de conmemoraciones compartido o un patrimonio colectivo común (Bauman, 2001: 166-167). Todo ello consolidaba las identidades colectivas e individuales de los ciudadanos. Las hacían ordenadas, coherentes, cohesivas y homogéneas, es decir, sólidas (Bauman, 2001: 30). No obstante, esta solidificación contaba, al menos hay que indicarlo, con aspectos de carácter líquido. Como sostiene Will Kymlicka (1996: 22-23), las sociedades sólidas eran también diversas y plurales, y la «fábrica de orden» no siempre alcanzaba sus pretensiones.

Con el inicio de la globalización de la economía y la generalización de las nuevas tecnologías, el poder del Estado nación comienza a debilitarse. Como afirma Ulrich Beck (1998: 43), se rompe la *unidad* entre, por un lado, el Estado nación y, por otro, la sociedad y los individuos, que aquél estructuraba. Nuevos actores y procesos transnacionales entran en juego cuestionando los mecanismos homeostáticos del Estado. Nos encontramos ante una «nueva realidad» (Borja y Castells, 1987: 325) como consecuencia de la globalización, que no es solamente económica, sino política, social y cultural también (Giddens, 2001: 59), además de personal o biográfica (Beck, 1998: 110). En definitiva, la globalización es un fenómeno multidimensional que afecta a todos los ámbitos de la «vida humana» (Tomlinson, 1999: 13).

No obstante, aunque en esta nueva realidad el poder del Estado nación se debilite, este no llega a desaparecer. Según Bauman, los procesos de globalización necesitan de los estados, eso sí, de unos estados débiles:

La libertad de movimientos y la falta de restricciones en pos de sus fines de que gozan las finanzas, el comercio y la industria informática globales dependen de la fragmentación política (...) Se podría decir que tienen intereses creados en los «Estados débiles», es decir, en aquellos que son débiles pero siguen siendo Estados (...) Es fácil reducir un cuasi Estado débil a la función (útil) de una estación de policía local, capaz de asegurar el mínimo de orden necesario para los negocios, pero sin despertar temores de que pueda limitar la libertad de las compañías globales (2001: 91).

De este modo, el débil poder político trata de mitigar las acciones solidarias, promoviendo entre hombres y mujeres la necesidad de contar con una «mayor flexibilidad» y de que cada individuo se centre en sí mismo (Bauman, 2007a: 25-26). La actual economía global, definida también como «capitalismo flexible» por Richard Sennett, demanda a los trabajadores que «estén abiertos al cambio, que asuman un riesgo tras otro» (Sennett, 2009: 9). Asimismo, esta flexibilización promueve lo nuevo, lo transitorio, lo efímero, lo fugitivo para un intervalo temporal, el tiempo actual si se quiere, en el que individualismo desenfrenado encuentra su lugar (Harvey, 1998: 196). Porque esa es también otra de las consecuencias de la globalización: el desarrollo y la consolidación del individualismo que, a su vez, conlleva el debilitamiento de los vínculos humanos y la solidaridad (Bauman, 2007a: 39).

No obstante, esta mayor flexibilidad no se da por igual en el conjunto de la sociedad. Para las élites, que se mueven en las redes internacionales y que configuran sus identidades colectivas e individuales, la flexibilización es el valor a implementar: que cada uno sea el gerente y ejecutor de su «política de vida» (Bauman, 2013: 17). Sin embargo, la situación es muy diferente para todo aquél o aquélla «que no puede elegir a quién se encuentra y por cuánto tiempo, ni pagar por que se respeten sus elecciones; gente sin poder, que vive el mundo como una trampa y no como un parque de aventuras; gente encarcelada en un territorio del que no tiene escapatoria, pero en el que otros pueden entrar o salir a voluntad» (Bauman, 2001: 40). De este modo, la globalización crea muchos espacios de segregación, separación y marginación social entre todos aquellos que no participan, o lo hacen de forma secundaria o residual, de los procesos y los efectos de la globalización. Para todos aquellos que no pertenecen a esa élite transnacional, se impone una incertidumbre, que no es pasajera. En el interregno líquido la incertidumbre es endémica. Si en la modernidad sólida la incertidumbre venía a ser una situación puntual, que con el esfuerzo individual o colectivo se podía llegar a superar, en la actualidad se ha convertido en un estado «permanente e irreductible» (Bauman, 2001: 32). De este modo, las sociedades actuales se están construyendo «sobre la fragilidad convulsa de los estados de ánimo y la cambiante fluidez de las representaciones sobre lo real» (Oliva y Camarero, 2002: 122).

Este estado de incertidumbre permanente está conduciendo, a su vez, a la emergencia del multicomunitarismo, un concepto que Bauman recoge de Alain Touraine (2013: 62) y cuya consecuencia es la defensa a ultranza de la comunidad, de lo local, de lo culturalmente específico. Así, la globalización empuja también «hacia abajo» del Estado nación, generando nuevas identidades comunitarias, locales o culturales o reforzando las ya existentes (Giddens, 2001: 61). Como señala Manuel Castells, en los procesos de globalización se da la paradoja de que lo comunitario, lo propio, lo específico, «mi vecindario, mi comunidad, mi ciudad, mi escuela, mi árbol, mi río, mi playa, mi iglesia, mi paz, mi ambiente» (Castells, 2001: 84), pueden llegar a emerger con fuerza. Si «el eje central de la estrategia vital posmoderna no es hacer que la identidad perdure, sino evitar que se fije» (Bauman, 2001: 114), se puede dar también el proceso contrario, el de la emergencia y consolidación de las identidades no nacionales, de carácter local, comunitario o cultural. Esta emergencia se ve impulsada por los propios movimientos globales de personas, cuya consecuencia es la constitución de sociedades con colectividades cada vez más diversas desde el punto de vista económico, social y cultural. Así los Estados nación se encuentran ante el reto de abordar la aparición y el fortalecimiento de identidades comunitarias que pueden llegar a debilitarlos más aún.

Si la tesis de Bauman acerca de la licuación de las sociedades actuales nos parece muy acertada para entender y explicar lo que está sucediendo hoy en día, este proceso no se está dando con la misma intensidad en todos los ámbitos. Hemos mencionado la licuación del Estado, caracterizada por su debilidad respecto a lo que representaba y a su acción en la modernidad sólida. En el campo económico es notoria. La autoridad del Estado se ha debilitado claramente respecto a instituciones o empresas transnacionales. Sin embargo, en lo que concierne, por ejemplo, a la territorialidad su poder no se ha licuado tanto. El control que el Estado mantiene sobre las fronteras nacionales y sobre las regiones que muestran deseos de independizarse o alcanzar mayores grados de autonomía, muestra que cuenta todavía con una solidez importante.

Algo parecido sucede en el ámbito de las identidades. Estas no cambian con la misma rapidez que las dinámicas económicas. El Estado nacional, aun habiéndose debilitado, sigue siendo un configurador importante de las identidades colectivas e individuales. Un ejemplo es lo que está sucediendo actualmente en la Unión Europea, una institución llamada a constituirse como estado transnacional (Beck, 1998: 216): ¿se han debilitado las identidades nacionales en favor de una identidad transnacional europea? No demasiado. «En Europa, por ejemplo, donde las naciones están uniéndose cada vez más desde el punto de vista económico dentro de la Unión Europea, los símbolos de la identidad cultural nacional parecen estar definiéndose de forma más marcada» (Throsby, 2001: 163).

Por tanto, las dinámicas económicas e identitarias no presentan los mismos ritmos de licuación. «No acepto —sostiene James Clifford— que cualquier persona deba permanecer inmovilizada en función de su “identidad”; pero tampoco puede uno desprenderse de estructuras específicas de raza y cultura, clase y casta, género y sexualidad, medio ambiente e historia» (1999: 25). Efectivamente, nuestras identidades cambian, nosotros cambiamos, pero, su ritmo de transformación no se ajusta al de «los contextos fluidos, [que] como todo líquido, no conservan una misma forma por demasiado tiempo» (Bauman, 2008: 27).

Está demostrado empíricamente —tenemos numerosas fuentes desarrolladas en distintas encuestas a lo largo del tiempo en ámbitos universitarios— que existe una persistencia de las identidades y de las identidades culturalmente construidas como elemento fundamental del sentido para las personas (Castells, 2010: 255).

Otro tanto se puede decir del patrimonio cultural, «una de las condiciones fundamentales —según Bauman— de la identidad» (2013: 86). Los bienes culturales, símbolos de las identidades colectivas, no escapan obviamente a las características de las actuales sociedades líquidas. Si las identidades se hacen más flexibles, obviamente los símbolos que las representan también. Así, la flexibilidad de los procesos actuales de patrimonialización es mayor respecto a lo que sucedía en la modernidad sólida. Pero las identidades colectivas presentan también un cierto grado de persistencia que consiguientemente se da también en el campo de los bienes culturales. Se podría decir, como veremos a continuación, que el patrimonio cultural presenta en la actualidad un estado, más bien, semilíquido.

2. PATRIMONIO CULTURAL, MULTICULTURALISMO, OBSOLESCENCIA Y PASADO

Decíamos en el apartado anterior que el actual periodo de modernidad líquida se caracteriza, entre otras cuestiones, por el debilitamiento de los Estados nación, la emergencia de localismos y *comunitarismos*, el multiculturalismo y el ritmo acelerado de la vida humana, y que estas características vienen definiendo las sociedades y los procesos de identificación y patrimonialización.

Efectivamente, el debilitamiento del Estado nación, a la hora de imponer una identidad colectiva homogénea, y la diversidad de las sociedades actuales, compuestas por grupos culturales diversos que cuentan con sus propias identidades, afectan a los procesos de patrimonialización. En sociedades cada vez más multiculturales, interculturales o transculturales, las identidades impulsadas por el Estado son, o pueden llegar a ser, cuestionadas y consecuentemente

los bienes culturales que las simbolizan también. La estabilidad y homogeneidad identitaria que se pretendía alcanzar a través de los bienes culturales en la modernidad sólida se resquebraja (Gneco, 2015: 263-264; Hall, 1999) y, consiguientemente, el patrimonio cultural comienza a licuarse.

No obstante, la licuación del patrimonio no es tan evidente a pesar de lo que puedan sugerir los tiempos que corren. Aunque el poder del Estado se haya debilitado, su relevancia persiste. Los Estados nación continúan tratando de mantener su identidad sólida, «legimadora» en palabras de Castells (2001: 30), rechazando o subsumiendo la diversidad y la heterogeneidad sociocultural. Es más, este rechazo se puede hacer más evidente como consecuencia de la angustia que ante la globalización muchos estados padecen por su propia situación frágil o marginal, lo que les conduce a tratar de aminorarla expulsando o eliminado lo diferente, pudiendo llegar a constituirse en «identidades predatorias» (Appadurai, 2007: 69-70).

Este objetivo de *mantener* una identidad, más o menos, sólida y, consiguientemente, de conservar unos determinados bienes culturales que la simbolizan, se manifiesta claramente en el control que el Estado sigue manteniendo en el campo patrimonial: sigue teniendo las competencias para definir, gestionar y difundir los bienes culturales a través de leyes, decretos y demás instrumentos legales (Gneco, 2015: 268-269), legitimando su «verdad» identitaria a través del patrimonio cultural (Hall, 1999: 5-6).

De este modo, esta tensión entre (1) unas identidades colectivas, que aunque se transforman cuentan con un cierto grado de persistencia, (2) unos estados nación, que a pesar de su debilidad tratan de mantener sus referentes identitarios, y (3) unos procesos de globalización, que diluyen esos referentes y que a su vez impulsan otros al favorecer sociedades más diversas, hace que los bienes culturales y los procesos de patrimonialización presenten un estado no tan líquido como el que se aprecia, por ejemplo, en el ámbito económico.

Esta semilicuación de la identidad no se da solamente en el plano nacional, también se da en otros tipos de identificación y, consecuentemente, de patrimonialización. Muestra de ello son los trabajos de Fabien Van Geert, Fernanda Celis y Sara Sánchez del Olmo en esta publicación. Van Geert aborda esos procesos analizando un conjunto de museos de etnografía de Europa, Celis los ilustra en el caso del Museo de América en Madrid y Sánchez del Olmo los ejemplifica presentando el trabajo que se lleva a cabo en el Musée d'ethnographie de Neuchâtel. En este último, la autora aborda además otros dos fenómenos característicos de estos tiempos líquidos y que afectan directamente a los procesos de patrimonialización: la gran producción de objetos y su rápida obsolescencia, así como la aceleración del tiempo. Dos fenómenos que,

tal como afirman Randall Mason y Marta De la Torre (2001: 165), afectan directamente a la gestión de los bienes culturales.

Efectivamente, la modernidad líquida ha traído también «el cambio de foco desde la posesión [una característica de la modernidad sólida] hacía el desecho y el descarte de las cosas [lo que] encaja perfectamente con la lógica de una economía orientada por el consumo» (Bauman, 2013: 28). Esta «cultura consumista» caracterizada por la inestabilidad de los deseos, la insaciabilidad de las necesidades y la satisfacción inmediata es congruente con unos tiempos líquidos en los que se incentiva, como decíamos en el apartado anterior, la máxima flexibilidad y se censura la planificación, inversión y acumulación a largo plazo (Bauman, 2007b: 30). Esa inestabilidad, insaciabilidad y satisfacción conducen al consumo y, por tanto, a la producción de múltiples, diversos y efímeros objetos. Ambos, consumo y producción se retroalimentan: «el suministro perpetuo de ofertas siempre nuevas es imperativo para incrementar la renovación de las mercancías, acortando los intervalos entre la adquisición y el desecho a fin de remplazarlas por bienes «nuevos y mejores» (Bauman, 2013: 20).

Por tanto, nos encontramos ante unas sociedades que producen una cantidad cuasi infinita de objetos que son rápidamente desechados, planteando importantes retos a la hora de seleccionar aquellos que vayan a convertirse en «testimonios» de las identidades colectivas y que por ello vayan a ser objeto de conservación, exposición y difusión (Bergeron, 2011: 63; Mairesse y Deloche, 2011: 385). Estos retos se presentan por la rápida obsolescencia de los objetos contemporáneos, lo que dificulta la selección de aquellos que puedan simbolizar las identidades como consecuencia de su efímera presencia. Asimismo, al estar «planificada» la obsolescencia, la materialidad de los objetos es también efímera (Sennet, 2006: 119; García Canclini, 1999: 197), lo que dificulta también su conservación.

Estas características del objeto contemporáneo y sus consecuencias en los procesos de patrimonialización son abordadas en esta publicación en los trabajos de (1) Sánchez del Olmo, como ya se ha mencionado, de (2) Zahra Benkass, donde se analiza el caso del Écomusée du Val de Bièvre en Fresnes, y de (3) Jacques Battesti, quien realiza una serie de reflexiones a partir del libro que editó en el 2012 titulado *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, una publicación con una gran repercusión en el mundo patrimonial francófono.

La obsolescencia del objeto contemporáneo ha dado lugar también a «una economía cuya columna vertebral es el vertedero de basura» (Bauman, 2013: 28). Así, en estos tiempos líquidos el *vertedero* puede ser un espacio interesante en el que hurgar para encontrar testimonios patrimoniales. Esta praxis no es nueva en el campo patrimonial (Querol, 2010: 204); sin

embargo, esta adquiere más sentido en estos tiempos, tal como lo desarrolla Thierry Bonnot en su investigación desarrollada en el Écomusée Creusot-Montceau y presentada en esta publicación.

Por último, la aceleración del tiempo conduce a un replanteamiento del pasado, uno de los principales integrantes de nuestro sentido de identidad (Lowenthal, 1998: 80) y que afecta a los procesos de recordar y olvidar, y, consiguientemente, a la patrimonialización de los bienes culturales (Arrieta Urtizbera, 2016). De este modo, el pasado se hace cada vez más lejano y los bienes culturales otrora seleccionados puede que dejen de ser significativos rápidamente, lo que nos obliga a reflexionar acerca del quehacer patrimonial actual respecto a dichos bienes (Ashworth, Graham y Tunbridge, 2007: 64; Cameron, 2015: 347-348; Harrison, 2017: 166). Obviamente, los procesos de recordar y olvidar se daban también en la modernidad sólida. Sin embargo, como decimos, la celeridad que se da actualmente en el paso del tiempo afecta más claramente a los motivos que nos conducen a conservar, exponer y difundir el patrimonio cultural que hemos *heredado*. Esta cuestión es abordada por Laurence Provecher St-Pierre al analizar la reestructuración de la colección del Musée québécois de la culture populaire en Trois-Rivières y por Onintza Etxebeste Liras al presentar la resignificación del caserío tradicional vasco a través del proyecto artístico *Sagardotegia omen zan*.

3. BIBLIOGRAFÍA

- Appadurai, A. (2007). *El rechazo de las minorías*. Barcelona: Tusquets.
- Arrieta Urtizbera, I. (2016). Recordar y olvidar: emprendedores y lugares de memoria. En *Lugares de memoria traumática* (pp. 11-21). Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Recuperado de: <https://addi.ehu.es/handle/10810/21068>
- Ashworth, G., Graham, B. y Tunbridge, J. (2007). *Pluralising Pasts: Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies*. London: Pluto Press.
- Bauman, Z. (2001). *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal.
- Bauman, Z. (2007a). *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre*. México, D.F.: Tusquets.
- Bauman, Z. (2007b). *Vida de consumo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2008). *La sociedad sitiada*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Beck, U. (1998). *¿Qué es la globalización?* Barcelona: Paidós.

- Bergeron, Y. (2011). Collection. En A. Desvallées y F. Mairesse (dirs.), *Dictionnaire Encyclopédique de muséologie* (pp. 53-69). París: Armand Colin.
- Borja, J. y Castells, M. (1997). *Local y global: la gestión de las ciudades en la era de la información*. Madrid: Taurus y United Nations for Human Settlements.
- Cameron, F. (2015). The Liquid Museum: New Institutional Ontologies for a Complex, Uncertain World. En A. Witcomb y K. Message (eds.), *Museum Theory* (pp. 345-361). Oxford: Wiley Blackwell.
- Castells, M. (2001). *La era de la información. El poder de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Castells, M. (2010). Globalización e identidad. *Quaderns de la Mediterrània*, 14, 254-262.
- Clifford, J. (1999). *Itinerarios culturales*. Barcelona: Gedisa.
- Eco, U. (2016). *De la estupidez a la locura. Crónicas para el futuro que nos espera*. Barcelona: Lumen.
- García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós.
- Giddens, A. (2001). Globalización, desigualdad y estado de la inversión social. En *Informe mundial sobre la cultura: 2000-2001* (pp. 58-65). París: UNESCO & Mundi-Prensa.
- Gneco, C. (2015). Heritage in Multicultural Times. En E. Waterton y S. Watson (eds.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research* (pp. 263-280). Basingstoke (UK): Palgrave Macmillan.
- Hall, S. (1999). Whose Heritage? Un-settling “The Heritage”, Re-imagining the Post-nation. *Third Text*, 49, 3-13.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Harrison, R. (2017). *Heritage: critical approaches*. London y New York: Routledge.
- Kymlicka, W. (1996). *Ciudadanía multicultural: una teoría liberal de los derechos de las minorías*. Barcelona: Paidós.
- Lowenthal, D. (1998). *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal.
- Mairesse, F. y Deloche, B. (2011). Objet [de musée] ou muséalie. En A. Desvallées y F. Mairesse (dirs.), *Dictionnaire Encyclopédique de muséologie* (pp. 385-419). París: Armand Colin.
- Mason, R. y De la Torre, M. (2001). Valores y conservación del patrimonio en las sociedades en proceso de globalización. En *Informe mundial sobre la cultura: 2000-2001* (pp. 164-179). París: UNESCO & Mundi-Prensa.

- Oliva, J. y Camarero, L. A. (2002). *Paisajes sociales y metáforas del lugar. Una exploración de la ruralidad en Navarra*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra/Nafarroako Unibertsitate Publikoa.
- Querol, M.A. (2010). *Manual de Gestión del Patrimonio Cultural*. Madrid: Akal.
- Sennett, R. (2006). *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- Throsby, D. (2001). *Economía y cultura*. Madrid: Cambridge.
- Tomlinson, J. (1999). *Globalization and culture*. Cambridge: Polity Press.

Representar el multiculturalismo de las sociedades líquidas. Nuevas tendencias expositivas en los museos etnográficos

Fabien Van Geert

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3
CERLIS (Centre de recherche sur les liens sociaux-UMR CNRS 8070)

1. INTRODUCCIÓN: LA NATURALEZA FLUCTUANTE DEL MUSEO ETNOGRÁFICO Y DE SUS COLECCIONES

Es comúnmente aceptado que los museos no son entidades fijas, sino que cambian continuamente, junto con la evolución de las sociedades que los crean y les dan sentido. Farago y Preziosi (2009: 5) indican que los museos son artefactos basados en construcciones sociales que, por su forma y la disposición de su contenido, constituyen, en mayor o menor escala, un espejo de las sociedades en las que están ubicados. Eso es evidente en el caso de los museos etnográficos de las culturas extra europeas, cuyo papel siempre ha sido representar el ser humano en su diversidad. Las bases según las cuales se ha definido esta representación han cambiado en cada momento histórico, según los intereses geopolíticos y nuestra visión global del mundo. Un enfoque antropológico de estas instituciones nos permite analizar, por lo tanto, las categorías y prácticas que nos ayudan a «poner en orden» los universos naturales y sociales en los que vivimos y darles un significado (De l'Estoile, 2007: 20).

Estas transformaciones constantes de los museos implican el desarrollo de nuevas políticas institucionales que afectan particularmente al núcleo de estas instituciones constituido por las colecciones. Como nos lo explica Jacques Battesti en su capítulo publicado en este libro, el estatus de las colecciones en los museos etnográficos es particular. A diferencia del estatus «artístico» adquirido de manera permanente por ciertos objetos convertidos en «obras de arte», el de las colecciones etnográficas es cambiante, según el papel otorgado a la cultura material en la producción del conocimiento antropológico. Por esta razón, han existido diferentes modos de seleccionar y exponer estas colecciones, implicando a su vez la búsqueda de nuevos artefactos para complementarlas o sustituirlas.



Fuente: Fotografía del autor, 2010.

Imagen 1

Vitrina de presentación de algunas nuevas adquisiciones en la exposición permanente del Museo Pitt-Rivers de Oxford

Antes de la creación de los primeros museos etnográficos a finales del siglo XIX, los objetos que han constituido sus colecciones, se exhibían como «curiosidades», destacándose museográficamente su *aura* exótica (Clifford, 1988: 137), en una representación *primitivista* de las culturas no occidentales. A partir de la consolidación de la antropología a través del estudio de la cultura material y del trabajo de campo, los objetos comenzaron a considerarse como «objeto-documentos» u «objeto-testimonios» de un hecho social ilustrativo de las culturas representadas (Griaule, 1933: 7). A la hora de exponerlos, este enfoque implicaba la recreación museográfica de su contexto, relacionando unos objetos con otros a partir de unas tipologías formales o de sus relaciones históricas (Kirshenblatt-Gimblett, 1991). Las instalaciones *in-situ* ampliaron la exposición del objeto etnográfico al incluir su contexto físico, social y cultural, especialmente a través de dioramas, fotos o maniqués vestidos representando las culturas expuestas, los *life groups* (Clifford, 1988: 25). Por otro lado, se montaron también exposiciones siguiendo criterios estéticos, a partir de los

«objeto-estetas», tal como lo plantearon Franz Boas en el Museo de Historia Natural de Nueva York o los conservadores del Museo del Hombre de París, siguiendo una interpretación antropológica de las formas estéticas creadas por las diferentes poblaciones humanas (Ames, 1992), dando lugar a lo que se define actualmente como «antropología del arte».

A partir de esta doble consideración de los objetos y de las colecciones de los museos etnográficos, este capítulo pretende explorar las prácticas expositivas existentes actualmente en las renovaciones de estas instituciones. Lo hace a partir de una serie de observaciones realizadas en varios museos nacionales europeos durante el 2012 en el marco de la realización de una tesis doctoral defendida en la Universitat de Barcelona (Van Geert, 2015). De hecho, como se muestra en la primera parte del artículo, la mayoría de las instituciones etnográficas analizadas se renovaron entre los años 1990 y 2010, a partir de una nueva comprensión de la diversidad cultural y del carácter líquido de las sociedades contemporáneas. A partir de este hecho, la segunda parte del texto intenta comprender cómo esta perspectiva del mundo da lugar a la exposición de nuevos artefactos. Finalmente, la última parte de este capítulo trata de apuntar a una serie de retos actuales a los cuales se enfrentan esas renovaciones institucionales y las colecciones etnográficas, cuando el discurso multicultural parece haber perdido interés en el desarrollo de las políticas públicas.

2. EL «MULTICULTURALISMO», NUEVO FILTRO DE (RE)PRESENTACIÓN DE LA DIVERSIDAD CULTURAL

Entre los años 60 y 80 del pasado siglo, los museos etnográficos occidentales se sumergieron en una profunda crisis existencial. El desinterés por las colecciones museísticas en el desarrollo de las nuevas teorías antropológicas, tanto estructuralistas como simbólicas, les hizo perder su relevancia científica dentro de la disciplina. Esta «era académica de la antropología» (Sturtevant, 1969), que apareció en Europa en la década de los 60, dio lugar a un divorcio más o menos definitivo entre el museo y la antropología, desarrollada desde entonces exclusivamente en la universidad. Después de la descolonización y de la crítica de la antropología a su papel en la justificación científica de las relaciones coloniales de poder (Leclerc, 1972; Asad, 1973), los museos etnográficos perdieron también su interés político en el nuevo orden mundial marcado por una reformulación de las identidades poscoloniales. En este contexto, la «cuestión étnica», que golpeó con fuerza a las instituciones etnográficas, principalmente en América del Norte (Ames, 1992: 152), puso en tela de juicio la autoridad del museo y sus perspectivas eurocéntricas y coloniales de representación (Lavine y Karp, 1991; Barringer y Flynn, 1998: 1), cuestionando consecutivamente la propiedad de las colecciones etnográficas (Stocking, 1985: 11).

En la década de los 90, estas críticas dieron lugar a nuevas prácticas museísticas, a partir de la creación de nuevos vínculos entre los museos y las poblaciones indígenas (Simpson, 1996: 3) que podrían describirse como «multiculturales», marcadas por un nuevo *filtro* de comprensión de la diversidad cultural. Si bien la expansión internacional de esta noción en los círculos académicos, su instrumentalización en el espectro político y mediático, así como su uso por parte de los organismos internacionales han dado lugar a que el multiculturalismo signifique «todo y su contrario» (Kincheloe y Steinberg, 1997), aquí lo definimos de dos maneras. La primera, desarrollada por el filósofo canadiense Charles Taylor (1994: 13), se refiere a la necesidad de reconocer la naturaleza multicultural de las sociedades como garante democrático de las libertades individuales, particularmente después de las críticas de los años 70 a la ausencia de reconocimiento de grandes sectores de la población. En este sentido liberal, esta garantía implica para Will Kymlicka (1995), otro filósofo canadiense, el desarrollo de políticas públicas encaminadas a reconocer el carácter plurinacional de ciertos países, los derechos ancestrales de las poblaciones indígenas, y las particularidades culturales y lingüísticas de los inmigrantes.

Este tipo de enfoque se desarrolló particularmente en los países colonizados, poblados en gran parte por inmigrantes provenientes principalmente de Europa y asentados en territorios hasta entonces habitados por poblaciones indígenas. Dentro de estos países, esta reflexión liberal multicultural fue la base para la redefinición de las identidades nacionales durante la década de los 90, simbolizada por la creación de nuevos museos nacionales. A partir de la idea de que estas instituciones se han vinculado siempre a la construcción de las identidades a través de la presentación de una narrativa nacional basada en una historia y un patrimonio común (Macdonald y Fyfe, 1996: 9), los nuevos museos se han utilizado como instrumentos para la construcción de una nueva identidad tolerante hacia la diversidad cultural (Watson, 2007: 6). Siguiendo esta primera definición de multiculturalismo se han renovado algunos de los museos nacionales de los Estados Unidos, Canadá, Australia, Nueva Zelanda, así como en América Latina, donde se han desarrollado profundas reflexiones en los últimos años acerca de las representaciones de los pueblos indígenas en los museos (Van Geert, Canals y González, 2018). En estos diferentes contextos, los artefactos originarios de las poblaciones indígenas, anteriormente expuestos en los museos de etnografía o de historia natural, han pasado a formar parte de las colecciones nacionales, incorporando nuevas interpretaciones y representaciones de dichas poblaciones a partir de su participación en la construcción de los relatos museológicos (Peers y Brown, 2003: 1).

En Europa, la reflexión sobre este reconocimiento político de la diversidad cultural ha sido diferente y nace especialmente en torno al «qué hacer»

con la inmigración. En el norte de Europa, altamente industrializado durante los «treinta gloriosos» (1945-1975), esta reflexión se desarrolló a partir de las décadas de los 70 y 80, tras la puesta en marcha de nuevas y más restrictivas políticas migratorias que acompañaron a la recesión económica de esos años. Muchos de los *trabajadores extranjeros* se quedaron en Europa, a pesar de la voluntad de algunos Estados de facilitar su regreso a sus países de origen, dando pie a una profunda reflexión sobre el lugar que se les debía atribuir en el *relato nacional*, considerados en adelante como «inmigrantes». Esta reflexión se amplió al sur del continente durante los años 90, especialmente en algunas de las comunidades autónomas del Estado español tras la llegada de inmigrantes durante el boom de la construcción (Caïs Fontanella y García Jorba, 2008). Aunque los contenidos de esta reflexión han variado de un país a otro, yendo desde el reconocimiento de la diversidad cultural hasta el deseo de integrar la diversidad cultural en una cultura nacional (Doytcheva, 2011), una cierta representación de la historia y del presente de la inmigración se ha desarrollado en los museos. En primer lugar, en los museos locales de historia o de sociedad, como fue en Grenoble el caso emblemático del Musée dauphinois que ha integrado la inmigración en sus exposiciones temporales sobre la historia regional desde el año 1982, y, posteriormente, en los museos nacionales (o autonómicos en el caso del Estado español) de arte e historia, aunque con cierta dificultad. Recordemos aquí la compleja apertura, en Francia, del Museo Nacional de la Historia de la Inmigración durante el gobierno conservador de Nicolas Sarkozy, inaugurado varios años después por el Presidente socialista François Hollande, y que sentó las bases, no sin dificultad, de una patrimonialización de esta historia a escala nacional (Gruson, 2011). Algo similar ocurrió en Catalunya, donde la creación del Museo de la Historia de la Inmigración, promovida en el 2004 por el gobierno autonómico de izquierdas, en su voluntad de impulsar una imagen multicultural de Catalunya, quedó paralizada en el 2010 con la llegada de los conservadores al poder.

Además de esta primera conceptualización institucional del multiculturalismo, existe una segunda perspectiva de orden moral que se viene desarrollando desde finales del pasado siglo, particularmente presente en los discursos de los organismos internacionales, como la UNESCO y la Unión Europea. Su objetivo es destacar la riqueza que supone la diversidad cultural y favorecer el diálogo intercultural para asegurar la cohesión social en un contexto culturalmente plural. Como consecuencia de las críticas formuladas en los años 80 a los museos etnográficos por haber participado en la construcción de una imagen colonial del mundo, algunas de estas instituciones han sido renovadas, siguiendo esta segunda perspectiva, con el fin de deconstruir aquella representación en sus exposiciones. Así, se han llevado a cabo importantes renovaciones en museos de ciudades como Birmingham, Gotemburgo, Rotterdam, Ámsterdam, París, Basilea, Frankfurt, Ginebra,

Berlín, Amberes o Tervuren, rompiendo, más o menos, con sus antecedentes coloniales, y siendo claves en la creación (mediática y urbanística) de una imagen de modernidad de dichas ciudades, abiertas a la diversidad cultural y orgullosas de ella. Ejecutadas en nuevos edificios de la mano de arquitectos reconocidos, estas instituciones se presentan con nuevas denominaciones evocadoras de sus nuevas funciones, como, por ejemplo, «museos de las culturas del mundo», excluyendo términos como el de «antropología» e incluso el de «museo», prefiriéndose otras denominaciones como las de «foros».

Partiendo de esta segunda conceptualización del multiculturalismo, estas renovaciones presentan una serie de *recetas* museológicas que dibujan los contornos de un verdadero *modelo* museístico de representación del multiculturalismo, basándose en diferentes teorías elaboradas en el campo de las ciencias sociales. Es el caso de los estudios sobre la cultura popular pero también de los diferentes campos de la antropología contemporánea, ya sean visual, del arte, de los *material culture studies*, o de la globalización. Dentro de este modelo, adaptado a las particularidades de cada contexto territorial, es posible definir una serie de estrategias de presentación de las colecciones, condicionadas por la voluntad política de reorganizar, dividir o reagrupar las colecciones, obligando al equipo del museo a replantear la articulación y el hilo conductor de sus exposiciones. Estas diferentes estrategias, que hemos discutido en otros trabajos (Van Geert, 2017; Van Geert, Arrieta Urtizberea y Roigé, 2016), constituyen tendencias que se pueden desarrollar de manera autónoma o que se pueden dar a la vez en un museo o en una exposición. Además, estas estrategias no se vienen desarrollado solamente en los museos *reinventados*, también las podemos encontrar en las exposiciones de instituciones que no han sido renovadas, ubicadas muchas veces fuera de las grandes capitales europeas.

La primera estrategia, consiste en centrarse en las características estéticas de las colecciones con el objetivo de subrayar la diversidad de las concepciones formales y resaltar la complejidad cultural de los grupos que las produjeron. Se busca romper con una cierta jerarquía establecida entre las diferentes estéticas. A menudo más cerca de los museos y las galerías de arte que de la antropología del arte, esta estrategia no estará exenta de críticas por su carácter etnocéntrico, que privilegia la presentación de los artefactos por separado, a través de su *aura* estética definida según criterios occidentales, excluyendo, por ejemplo, su papel histórico, significación cultural o función social o económica (Price, 1989). El ejemplo emblemático es la creación polémica del Museo del Quai Branly en el 2006 en París, largamente discutida en Francia y en el extranjero y que se ha convertido en el paradigma de esta aproximación estética de las colecciones no occidentales. Desde entonces, muchos museos han seguido esta dinámica,

como es el caso del Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona, creado en el 2012, con el objetivo de exponer la calidad estética y artística de las colecciones extra-europeas del Museo Etnológico de Barcelona y de la colección Folch.

La segunda estrategia, consiste en crear «foros de la diversidad cultural» dentro de los museos colocando las diferentes colecciones en pie de igualdad a partir de su rol cultural en las diferentes sociedades, a menudo clasificándolas por continentes o contrastándolas en el mismo espacio expositivo. Centrada principalmente en lo contemporáneo, esta estrategia aborda en particular las creaciones culturales actuales del mundo (especialmente las musicales y cinematográficas), rompiendo así con la imagen ahistórica que la antropología ha contribuido a crear de muchos pueblos, especialmente la de los no occidentales (Fabian, 1983). Dentro de esta estrategia, se ha prestado también atención a los contactos entre las culturas, siguiendo las teorías antropológicas y sociológicas de la globalización, definidas por autores como Arjun Appadurai (1996), Ulf Hannerz (1996) o Zygmunt Bauman (1998). De este modo, algunos museos han desarrollado un enfoque *cosmopolita*, dirigido a abordar los problemas sociales causados por la globalización. Aunque está presente en otros museos, es, sin duda, el Museo de la Cultura Mundial de Gotemburgo el que más ha profundizado en este enfoque. Creado a partir de las colecciones del antiguo museo etnográfico de la ciudad e inaugurada en el 2004, en el contexto de la entrada de Suecia en la Unión Europea, esta institución busca mostrar la nueva modernidad del país, difundiendo valores cosmopolitas a través de su compromiso en la denuncia de las injusticias actuales (Lagerkvist, 2008). Siguiendo este enfoque, el museo ha llevado a cabo exposiciones temporales sobre el tráfico de los seres humanos (titulada *Trafficking*), la lucha contra el Sida en el mundo (*No Name Fever*) o el movimiento de las personas (*Destination X*).

Finalmente, la tercer estrategia, que se integra en cierta manera en la museología crítica (Lorente y Moolhuijsen, 2015), consiste en un enfoque reflexivo del museo acerca de su historia, sus prácticas de exhibición, sus adquisiciones de colecciones, pero de sus vínculos con el colonialismo. Partiendo de la idea de que las representaciones de los museos contribuyen a crear una imagen del mundo, algunos museos ofrecen a sus visitantes nuevas formas de conocer las colecciones, poniendo la atención en la vida de los objetos, el contexto de su adquisición o la identidad de sus donantes. Algunos otros han creado las «salas históricas» con el objetivo de destacar el contexto original de presentación de las colecciones, condicionado por la antropología física o el espíritu colonial de entonces. Finalmente, algunos museos han llevado a cabo las denominadas «exposiciones de autor», con el objetivo de poner en perspectiva las prácticas expositivas y su carácter social y culturalmente construido. Los ejemplos paradigmáticos de es-

tas experiencias son, en el contexto británico, las exhibiciones conducidas por Anthony Shelton y sus estudiantes de museología crítica en el Museo de Brighton y el Museo Horniman en Londres durante la década de los 90 (Shelton, 2001). En el mundo de habla francófona, hay que destacar el caso del Museo de Etnografía de Neuchâtel que, con la colaboración del Instituto de Etnología de la Universidad de Neuchâtel, ha desarrollado desde la década de los 80 una profunda reflexión sobre las prácticas expositivas del museo. También hay que subrayar algunas de las exposiciones llevadas a cabo por el Museo de la Civilización en la ciudad de Quebec, como la titulada *Mémoires*.

3. LA EXPOSICIÓN DE NUEVAS COLECCIONES PARA LA CREACIÓN DE NUEVOS DISCURSOS

Estas dos conceptualizaciones del multiculturalismo y la implementación de las diferentes estrategias museológicas esbozadas en el apartado anterior para representarlas, han dado lugar a tres tendencias de adquisición y exposición de las colecciones. Una primera es el interés por los artefactos contemporáneos, materiales o inmateriales, con el objetivo de representar las sensibilidades culturales actuales. Es, por ejemplo, el caso de las músicas urbanas como el hip-hop o del cine de Bollywood, cuyas películas o carteles constituyeron la base de varias exposiciones alrededor de Europa a partir de los años 90. En el mismo sentido, vemos la presentación de artefactos representativos de los encuentros entre culturas, definidos a partir de conceptos como sincretismo, criollismo, glocalismo, e incluso «indigenismo de la modernidad» (Sahlins, 1994). Constituyen pues parte de un «patrimonio mestizo» (Turgeon, 2003) de la globalización y de las sociedades líquidas, que intentan ilustrar la creciente desaparición de la dicotomía tradicional entre un *nosotros* y unos *otros* (Arrieta, Fernández de Paz y Roigé, 2008). Serge Gruzinski, que ha trabajado sobre los procesos de hibridaciones entre Europa y América, dirigió en este sentido la exposición *Planeta Mestizo* en el Museo del Quai Branly en el 2004. En ella se intentaba determinar algunas características de los procesos de mestizaje por medio de la exposición de objetos ilustrativos de la confluencia de diferentes mundos, desde el siglo xv hasta nuestros días. Dentro de esta tendencia, observamos también el interés por exponer objetos occidentales, representativos de la cultura de masa, que permiten definir «regímenes de representación» del otro (Hall, 1997), a través, por ejemplo, del uso de ciertos clichés en la publicidad (imagen 2).



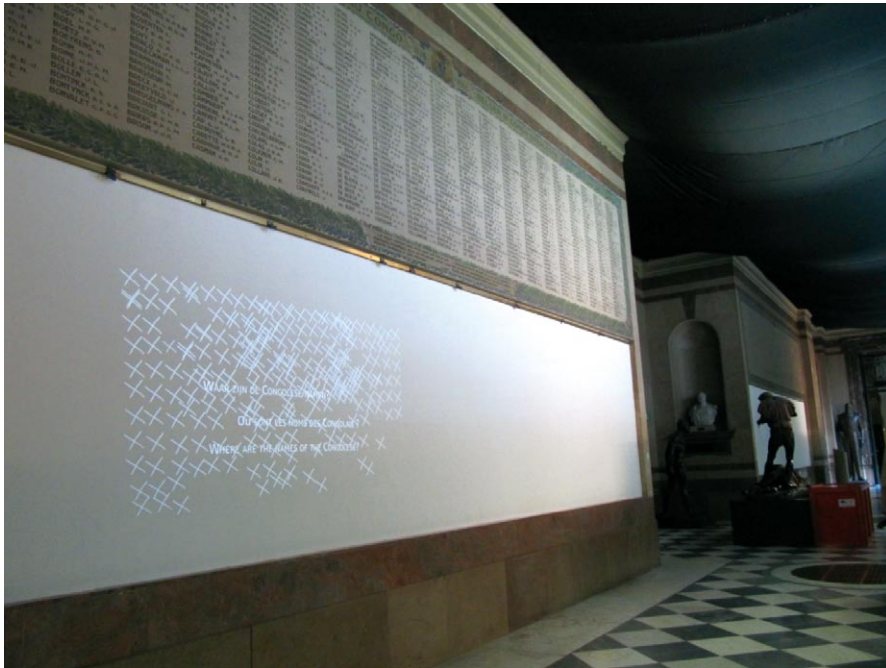
Fuente: Fotografía del autor, 2012.

Imagen 2

Exposición permanente sobre América
en el Museo de Etnografía de Berlín

Una segunda tendencia se centra en el arte contemporáneo global o *étnico*, influenciada por algunas expresiones expositivas que se vienen dando en los museos de arte contemporáneo (Shatanawi, 2009). Está, por ejemplo, el caso de los ataúdes figurativos de Ghana o *Crazy Coffins*, que ilustran la profesión del difunto, expuestos por primera vez en 1989 en Francia en el Centro Pompidou, en el marco de la exposición *Magos de la tierra*, y que ha influido en muchas de las renovaciones museísticas. Dentro de esta tendencia, está también la presentación de reflexiones postcoloniales, donde los artistas exploran desde el punto de vista estético los criterios coloniales y eurocentristas de representación de las culturas, que se ha llevado a cabo en Europa, y más concretamente en los antiguos museos etnográficos (Putnam, 2009). Este arte, parte de la crítica institucional, y resulta muy útil y cómodo para los museos ya que permite explorar temáticas complejas y complicadas que los conservadores no se atreverían a cuestionar abiertamente a través de unas exposiciones más explícitas. La exhibición de estas creaciones

en los espacios del museo, permite el desarrollo de una reflexión crítica sobre la historia de la institución o sus colecciones, según el planteamiento de la «museología praxiológica» (Shelton, 2001: 147), en la que el artista se convierte en cierto modo en el *curador* de la exposición (imagen 3). Esta museología se inició en los Estados Unidos en los años 90 a través de las instalaciones de Fred Wilson o de James Luna, quienes integraron en las exposiciones de los museos objetos que hacían referencias a las poblaciones afroamericanas o nativas que no solían estar representadas. Veinte años más tarde, estos mismos artistas americanos comenzaron a exponer en los museos europeos, convirtiéndose de alguna manera en los artistas oficiales del post-colonialismo europeo, junto con otros artistas como Chéri Samba en Bélgica, u Okwui Enwezor en Gran-Bretaña, cuyas obras se exponen con frecuencia en los museos del continente.



Fuente: Fotografía del autor, 2012.

Imagen 3

Instalación artística *¿Donde están los nombres de los congoleños?*
en la sala del memorial durante la exposición temporal *Sin censura*
del Museo Real de África Central de Tervuren (Bélgica)

Sin embargo, valerse de obras artísticas contemporáneas para representar el multiculturalismo, plantea una serie de preguntas. En primer lugar, plantea la cuestión de la definición de los criterios para la adquisición de dichas obras cuando los museólogos de los antiguos museos, reintegrados en las nuevas instituciones, tienen poca formación y conocimientos sobre las mismas. Este problema está obligando a los museos a contratar especialistas en arte contemporáneo que, a su vez, plantea otra dificultad: el desconocimiento de estos nuevos especialistas de las antiguas colecciones. Ciertos museos se encuentran frente a esta problemática, como el Museo Real de África Central de Tervuren (Bélgica) que se viene reinventando desde el 2013, centrándose en la realidad contemporánea de África y en sus creaciones estéticas, mientras que, a su vez, es el principal centro de investigación antropológica del país, con las colecciones más completas, a nivel europeo, del África *tradicional*. Por otro lado, esta tendencia de centrarse en el arte contemporáneo plantea también la cuestión de la especificidad de los museos de etnografía respecto a los de arte contemporáneo. De este modo nos podríamos preguntar acerca de cuáles serían sus características distintivas cuando las fronteras entre el arte y la antropología son cada vez más porosas.

Finalmente, una tercera tendencia es la adquisición y exposición de fuentes orales, entendidas como «testimonios diseñados, producidos, recogidos, preservados y archivados con un fin patrimonial, memorial, científico, pedagógico o cultural, ya sea para superar la desaparición de la documentación escrita, o para completarla y enriquecerla» (Descamps, 2012). Esta tendencia se está dando en aquellos museos que abordan la historia colonial, presentando la memoria de los colonizadores, pero también la de los colonizados, a través de testimonios o historias de vida. De este modo, esas fuentes orales se convierten en un nuevo tipo de artefacto museístico. Un ejemplo de ello es la exposición *El teatro colonial*, llevada a cabo en el 2002 en las salas del Museo de los Trópicos de Ámsterdam. Esta instalación presenta los testimonios de varias personas que vivieron en la Indonesia colonial con el claro objetivo de explorar esa historia, teniendo en cuenta toda su complejidad y evitando caer en la exhibición de una imagen dicotómica definida por la de un colonizador todo poderoso y un colonizado explotado (imagen 4). Por esta razón, el museo muestra en dicha exposición testimonios de la población local que participaron en el sistema político colonial y de colonizadores que fracasaron en sus negocios o que tomaron parte en las luchas por la independencia. Otro ejemplo de esta tendencia es el caso de la exposición *¡Independencia! 50 años de independencia contados por los congoleños*, que tuvo lugar en el 2006 en el Museo Real de África Central de Tervuren, con el objetivo de contar la historia de la independencia del Congo desde el punto de vista de los congoleños.



Fuente: Fotografía del autor, 2012.

Imagen 4

Maniqué de *El teatro colonial* en la exposición permanente sobre la India holandesa del Museo de los Trópicos de Ámsterdam

Encontramos otra manifestación de esta tendencia en algunos museos europeos que están trabajando con las poblaciones inmigrantes vinculadas cultural y emocionalmente a sus antiguas colecciones etnográficas. La recogida y la exposición de los testimonios de estas poblaciones acerca de los objetos, permiten al museo integrar múltiples interpretaciones de sus colecciones y llevar a cabo una *museología cubista* que presenta diferentes puntos de vista sobre una misma pieza. De este modo, estas poblaciones se convierten en las «comunidades fuentes», tal como que ya se había desarrollado en las renovaciones de

los museos nacionales del Nuevo Mundo (Phillips, 2003). Un ejemplo de esta museología cubista fue la exposición *Mundos africanos* del Museo Horniman de Londres realizada en el 2012. En este caso la institución planteó la idea de la existencia de diferentes mundos africanos, integrando en el recorrido museográfico interpretaciones realizadas por antropólogos y testimonios procedentes de las comunidades fuentes.

Esta práctica, que podríamos denominar también de «museología participativa», plantea, sin embargo, una serie de debates cuando los miembros de dichas comunidades fuentes son descendientes de inmigrantes y que han nacido ya en Europa o cuando proceden de ámbitos culturalmente distantes —por ejemplo, del mundo urbano— de donde se recogieron los objetos de las colecciones etnográficas a lo largo de los siglos XIX y XX. Implica, además, tener en cuenta que dentro de estas comunidades fuentes hay diversidad de interpretaciones y que estas «pueden ser tan parciales como las antiguas» (Crooke, 2006: 177). Esta problemática se dio en el Museo de los Trópicos de Ámsterdam durante el montaje de la exposición *el Islam urbano*, en el 2004, donde se intentó explorar la realidad de la religión musulmana en diferentes contextos urbanos, entre ellos el propio Ámsterdam, a partir de una museología participativa que buscaba la implicación de diferentes colectivos de esa comunidad religiosa. Sin embargo, muy rápidamente, el museo vio que algunos colectivos se imponían a la hora de decidir sobre los contenidos de la exposición, apropiándose del rol simbólico de la institución para legitimar su propia visión de dicha religión (Shatanawi, 2012).

En estas tres tendencias de exponer nuevos objetos o de reinterpretar las colecciones, no parece existir pues una ruptura clara en cuanto al estatus, tal como lo hemos planteado en el primer apartado. Sigue siendo un «objeto-testimonio», utilizado ahora para documentar los encuentros interculturales, la contemporaneidad de las culturas o para presentar nuevas interpretaciones de las colecciones desde la perspectiva de los artistas no europeos y de las comunidades fuentes. Y continúa siendo también un «objeto-esteta», no solo desde los valores formales originales, sino igualmente desde la reflexión artística contemporánea sobre la base de los encuentros interculturales. No obstante, en los últimos años, el objeto se viene utilizando también de una manera radicalmente nueva dentro de las exposiciones multiculturales (pero no exclusivamente): el artefacto como «objeto-poema» (Dubuc, 2002). Este nuevo uso, impulsado por la «Museología de la ruptura» del Museo de Etnografía de Neuchâtel (Hainard, 2007), tiene como objetivo deconstruir las prácticas museísticas y la relación *sacralizante* existente entre el objeto y el visitante por medio de una mirada poco convencional sobre las colecciones (Desvallées y Mairesse, 2011: 635). En efecto, según Hainard, «funcional primero, luego polisémico, [el objeto] solo tiene sentido [presentado] en un contexto», pudiéndose utilizar de diferentes maneras en las exposiciones como «argumentos de una

historia que pone en perspectiva una u otra de sus características, ya sean estéticas, funcionales o simbólicas» (Hainard, 1984: 189).

Estas continuidades en los estatus de los objetos, contrastan en cambio con un uso diferente al de los antiguos museos etnográficos. De aquél objeto que se utilizaba para *demonstrar* diferentes teorías antropológicas acerca de las sociedades *primitivas*, se ha pasado a un objeto que se emplea principalmente como soporte ilustrativo que favorezca el diálogo entre las culturas, muy deseado o, al menos así expresado, desde el ámbito político. De este modo, los objetos se eligen según su capacidad de representar ese diálogo y convencer al visitante de su conveniencia. Se podría decir que estas exposiciones no se centran tanto en el objeto, ni en el conocimiento, sino más bien en el visitante (Davallon, 1999: 250). Por lo tanto, las exposiciones ya no responden a una lógica de investigación destinada a transmitir conocimientos científico, como fue el caso de los antiguos museos etnográficos, sino que corresponden a una lógica «comunicativa» (Chaumier, 2012: 65), destinada a favorecer el diálogo cultural.



Fuente: Fotografía del autor, 2011.

Imagen 5

Instalación museográfica *Recordar* en la exposición temporal *Destinación X* del Museo de la Cultura Mundial de Gotemburgo

La importancia tomada por las nuevas colecciones en las exposiciones, los espacios más visibles del museo, implica plantearse también el papel de las antiguas colecciones no multiculturales y las relaciones expositivas posibles entre los diferentes artefactos conservados. Para ello, se intenta establecer diferentes diálogos entre las colecciones nuevas y antiguas, permitiendo establecer una cierta continuidad temporal en las presentaciones de las culturas. Este diálogo se puede crear sobre la base del uso de nuevas formas para funciones tradicionales, comparando entre sí las diferentes culturas del mundo en pie de igualdad. Entre muchos ejemplos, está el caso del Museo Pitt-Rivers de Oxford, que ha integrado objetos contemporáneos relacionados con las ornamentaciones corporales —por ejemplo, el *piercing*— en sus exposiciones, estableciendo una continuidad entre las sociedades tradiciones, representadas en las colecciones antiguas, y la sociedad británica actual. Otro tipo de diálogos, como el llevado a cabo por el Museo de la Cultura Mundial de Gotemburgo, se han establecido a través de la recolección de objetos que hacemos durante los viajes, sean de expedición, de migración o de ocio, cada uno con objetivos distintos (imagen 5). Finalmente, este diálogo se ha buscado entablar a partir de las características formales entre las colecciones europeas y extra europeas. Encontramos un ejemplo de ello en el Museo de las Culturas del Mundo de Frankfurt (imagen 6).



Fuente: Fotografía del autor, 2012.

Imagen 6

Diálogo museográfico en la exposición temporal
Atlas de objeto. Trabajo de campo en el museo
del Museo de las Culturas del Mundo de Frankfurt

Más allá de estos casos de diálogo, vemos sobre todo una ruptura más o menos violenta entre las antiguas colecciones llegadas al museo etnográfico en los siglos XIX y XX, mayoritarias en las reservas del museo, y las nuevas colecciones que toman de alguna manera el relevo en los espacios del museo. Esta práctica plantea debates de fondo, entre otros acerca de qué hacer con las antiguas colecciones no representativas de la realidad multicultural del mundo y vinculadas únicamente a un pasado colonial y un conocimiento antropológico trasnochado. Nos podríamos preguntar si ¿no sería mejor venderlas o, parafraseando a Jean Jamin (1998), quemarlas, físicamente o simbólicamente para pasar página, si las vinculamos únicamente con esta fase de su vida? De hecho, una de las prácticas que vemos desarrollarse en los museos en su proceso de *multiculturalización* es el abandono en las reservas de las antiguas colecciones vinculadas a un patrimonio *complejo*, para que las próximas generaciones decidan qué quieren hacer con ellas. Es por ejemplo el caso de los niños con deformaciones en envases con formol que conservan ciertos museos en sus reservas, cuando la antropología física tenía interés por este tipo de artefacto. ¿Qué hacer hoy en día con ellos? ¿Devolverlos? Pero, ¿a quién, cuando algunas de estas poblaciones ya no existen actualmente? ¿Tirarlos, sin otro debate ético?

4. ¿EL FIN DEL MUSEO MULTICULTURAL?

Independientemente del uso y el estatus de las nuevas colecciones dentro de las exposiciones de los antiguos museos etnográficos, y de las reflexiones que esto implica en las prácticas de la institución e incluso en el papel y la relevancia actual de estas instituciones, abordaremos en esta conclusión los debates que están surgiendo actualmente acerca de los discursos museísticos presentados por estas renovaciones. De hecho conviene preguntarse sobre el futuro de estos museos cuando la puesta en valor de la diversidad cultural está siendo cuestionada a nivel político, particularmente en el contexto actual marcado por una vuelta a la idea del «choque de civilizaciones» (Huntington, 1996) como resultado de los encuentros conflictivos entre culturas, y la desconfianza hacia una «interculturalidad feliz» que habíamos visto a finales del siglo pasado y comienzo del actual.

De hecho, el enfoque liberal de multiculturalismo de la década de los 90, fundamento de las renovaciones museísticas aquí presentadas, es criticado por muchos sectores. En el contexto de un giro general del espectro político europeo hacia la derecha, alimentada por la inseguridad generada por la ola de ataques terroristas que afecta a Europa desde los últimos años, diversas declaraciones, abogando por «la muerte del multiculturalismo» como modelo de integración, han sido manifestadas desde el 2010 por la canciller alemana Ángela Merkel, el primer ministro británico James Cameron o por el presidente de la república francesa Nicolás Sarkozy. En el lado izquierdo del espectro político,

el discurso multicultural también ha sido criticado por despolitizar el análisis de las relaciones sociales. Según Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant (1999), el concepto de multiculturalismo constituye parte de la «nueva vulgata planetaria», vinculada a la aparición de un nuevo vocabulario neoliberal que elimina cualquier referencia a los conflictos de clase en dicho vocabulario. Desde las instituciones, Nicolás Yazgi (2005) indica, a su vez, que esta representación despolitizada de la multiculturalidad en los museos reproduce la ideología (y por lo tanto el orden social) que hace posible su existencia, omitiendo los conflictos generados por esta diferencia cultural, que se celebra o trivializa en las exposiciones. Finalmente, en el ámbito universitario, la perspectiva multicultural es también criticada por las epistemologías descoloniales que se están desarrollando en la antropología y que empuja cada vez más lejos los límites de la crítica institucional (Grosfoguel, 2007).

Como resultado de estas diferentes críticas, las renovaciones de los museos etnográficos se encuentran actualmente frente a una cierta incertidumbre sobre su futuro. En algunas de estas instituciones, como en Gotemburgo, ya se está produciendo un proceso de renovación, tanto administrativa como ideológica, como resultado del desinterés político en la promoción de los valores multiculturales. Otras renovaciones se ven socavadas por la crítica descolonial llevada a cabo por algunos miembros influyentes de las «comunidades fuentes» que participan del proceso de renovación, como es el caso del Museo Real de África Central, paralizando de cierta manera el proceso de reinención del museo. Parece dibujarse pues una *crisis* de estas renovaciones. Sin embargo, percibida desde una perspectiva histórica, esta crisis solo actualizaría el cuestionamiento cíclico del significado y el papel de las colecciones etnográficas. En este sentido, es probable que las nuevas generaciones definan unos nuevos *filtros* para la comprensión de la diversidad cultural, a la vez que quieran transformar el museo, implicando el desarrollo de nuevas prácticas en torno a las colecciones, a sus estatutos, y a los artefactos que se exhibirán. Los museos no se mueren, solo se transforman sin cesar.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Ames, M. (1992). *Cannibal Tour and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*. Vancouver: UBC Press.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Arrieta Urtizberea, I., Fernández de Paz, E., y Roigé i Ventura, X. (2008). El futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate. El futuro de los museos etnológicos. En *XI Congreso de Antropología: retos teóricos y nuevas prácticas = XI Antropologia Kongressua: erronka teorikoak*

- eta praktika berriak*, (pp. 9-34). San Sebastián/Donostia: Ankulegi Antropologia Elkarte.
- Asad, T. (ed.). (1973). *Anthropology and the Colonial Encounter*. Londres: Ithaca Press.
- Barringer, T., y Flynn, T. (eds.) (1998). *Colonialism and the Object. Empire, Material Culture and the Museum*. Abingdon/Nueva York: Routledge.
- Bauman, Z. (1998). *Globalization: The Human Consequences*. Cambridge: Polity.
- Caïs Fontanella, J., y García Jorba, J.M. (2008). Immigration et politique culturelle en Catalogne. En L. Bonet, y E. Négrier (eds.), *La fin des cultures nationales? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité* (pp. 141-157). Grenoble: La découverte/PACTE.
- Bourdieu, P., y Wacquant, L. (1998). Sur les ruses de la raison impérialiste. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 121-122, 109-118.
- Clifford, J. (1988). *In the predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University Press.
- Chaumier, S. (2012). *Traité d'exposition. Les écritures de l'exposition*. París: La Documentation française.
- Crooke, E. (2006). Museums & Communities. En S. Macdonald (ed.), *A companion to Museum Studies* (pp. 170-185). Malden y Oxford: Blackwell.
- Davallon, J. (1999). *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. París: L'Harmattan.
- De L'Estoile, B. (2007). *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux Arts Premiers*. París: Flammarion.
- Descamps, F. (2012). La mémoire orale, quésaco? *Perles d'histoire*, 24 de enero. Recuperado de: <http://www.perlesdhistoire.fr/la-memoire-orale-quesaco/>
- Desvallées, A., y Mairesse, F. (2011). La muséologie de la rupture. En A. Desvallées y F. Mairesse (dirs.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (pp. 635). París: Armand Colin.
- Doytcheva, M. (2011). *Le multiculturalisme*. París: La Découverte.
- Dubuc, E (2002). Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet. En M-O. Gonseth, J. Hainard y R. Kaehr (eds.), *Le Musée Cannibale* (pp. 31-58). Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- Fabian, J. (1983). *Time and the Other: How Anthropology make its Objects*. Nueva York: Columbia University Press.
- Farago, C., y Preziosi, D. (2009). Preface. Culture/cohesion/compulsion: Museological artifice and its dilemnas. *Humanities Research*, 15(2), 1-8.

- Griaule, M. (1933). Introduction méthodologique. *Minotaure*, 2, 7-12.
- Grosfoguel, R. (2007). Los dilemas de los estudios étnicos estadounidenses: multiculturalismo identitario, colonización disciplinaria y epistemologías decoloniales. *Universitas humanísticas*, 63, 35-47.
- Gruson L. (2011). Un musée peut-il changer les représentations sur l'immigration? *Hommes & Migrations*, 1293, 12-21.
- Hall, S. (1997). The work of representation. En S. Hall (ed.), *Representation: cultural representations and signifying practices* (pp. 15-64). Londres: Sage.
- Hainard, J. (1984). La revanche du conservateur. En J. Hainard y R. Kaehr (eds.), *Objets prétextes, objets manipulés* (pp. 183-191). Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- Hainard, J. (2007). L'expologie bien tempérée. *Quaderns-e*, 9. Recuperado de: <http://www.antropologia.cat/antiga/quaderns-e/09/Hainard.htm>.
- Hannerz, U. (1996). *Transnational Connections. Culture, people, places*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Huntington, S. (1996). *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Jamin, J. (1998). Faut-il brûler les musées d'ethnographie ? *Gradhiva*, 24, 65-69.
- Lagerkvist, C. (2008). The Museum of World Culture: a 'glocal' museum of a new kind. En K. Goodnow y H. Akman (eds.), *Scandinavian Museums and Cultural Diversity* (pp. 89-100). Londres: Berghahn.
- Lavine, S.D., y Karp, I. (dirs.). (1991). *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Leclerc, G. (ed.). (1972). *Anthropologie et colonialisme*. París: Fayard.
- Lorente, J.P., y Moolhuijsen, N. (2015). La muséologie critique, entre ruptures et réinterprétations. *La Lettre de l'OCIM*, 158, 19-24.
- Macdonald, S., y Fyfe, G. (dirs.). (1996). *Theorizing museums. Representing identities and diversity in a changing world*. Oxford: Blackwell.
- Peers, L., y Brown, A. (eds.). (2003). *Museums and Sources Communities*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Phillips, R. (2003). Introduction. En L. Peers y A. Brown (eds.), *Museums and source communities* (pp. 155-169). Londres y Nueva York: Routledge.
- Price, S. (1989). *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago: University of Chicago Press.
- Putnam, J. (2009). *Art and Artefact. The Museum as Medium*. Londres: Thames & Hudson.

- Sahlins, M. (1994). Goodbye to Tristes Tropes: Ethnography in the context of modern world history. En R. Borofsky (ed.), *Assessing Cultural Anthropology* (pp. 377-394). Nueva York: McGraw Hill.
- Shatanawi, M. (2009). Contemporary Art in Ethnographic Museums. En H. Belting y A. Buddensieg (eds.), *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums* (pp. 368-384). Cambridge: The MIT Press.
- Shatanawi, M. (2012). Engaging Islam: working with Muslims communities in a Multicultural society. *Curator Journal*, 55(1), 65-79.
- Shelton, A. (2001). Unsettling the meaning: critical museology, art and anthropological discourses. En M. Bouquet (ed.), *Academic Anthropology and the Museums. Back to the future* (pp. 142-161). Nueva York y Oxford: Berghahn Books.
- Simpson, M.G. (1996). *Making representations. Museums in the Post-Colonial Era*. Londres: Routledge.
- Stocking, G.W. (1985). Essays on Museums and Material Culture. En G.W. Stocking (ed.), *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture* (pp. 3-14). Madison: The University of Wisconsin Press.
- Sturtevant, W.C. (1969). Does Anthropology need museums? *Proceedings of the Biological Society of Washington*, 82, 619-650.
- Turgeon, L. (2003). *Patrimoines métissés. Contextes coloniaux et postcoloniaux*. Quebec y París: Presses de l'Université Laval et Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Van Geert, F. (2015). *Du musée colonial au musée des diversités. Intégrations et effets du multiculturalisme sur les musées ethnologiques* (Tesis doctoral). Universitat de Barcelona. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/2445/64183>
- Van Geert, F., Arrieta Urtizbera, I., Roigé, X. (2016). Los museos de antropología: del colonialismo al multiculturalismo. Debates y estrategias de adaptación ante los nuevos retos políticos, científicos y sociales. *OPSIS online*, 16(2), 342-360.
- Van Geert, F. (2017). L'égitimer la prédation? Entre colonialisme et approche multiculturelle des collections ethnographiques. *ICOFOM Study Series*, 45, 85-98.
- Van Geert, F., Canals, A. y González, Y. (2018, en prensa). La representación multicultural del indígena en los museos de comunidad latinoamericanos. *Boletín Americanista*.
- Watson, S. (2007). Museums and their Communities. En S. Watson (ed.), *Museums and their Communities* (pp. 1-23). Londres: Routledge.
- Yazgi, N. (2005). L'objet de tous les discours? Ethnographie et muséologie narrative. En M-O. Gonseth, J. Hainard y R. Kaehr (dirs), *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas, 1904-2004* (pp. 589-598). Neuchâtel: Musée d'ethnographie.

Fouiller les déchets, patrimonialiser les rebuts. Un dépotoir mis en musée

Thierry Bonnot

CNRS, Institut de Recherche Interdisciplinaire sur les Enjeux Sociaux (IRIS), Paris

1. INTRODUCTION

La question des déchets est d'une importance cruciale pour les sociétés contemporaines. Depuis l'avènement et au cours de l'expansion de la consommation de masse, l'omniprésence des objets et des matériaux obsolètes ou usagés s'est imposée comme un problème majeur, générant une présence matérielle toujours exponentielle. La société liquide, telle que l'a conceptualisée Zygmunt Bauman, produit des déchets par son principe même : « Parmi les arts dont la vie moderne liquide requiert la maîtrise, et les compétences nécessaires pour les pratiquer, savoir se débarrasser des choses prend le pas sur leur acquisition » (2013 : 8). La vie moderne liquide est intrinsèquement consumériste. Le désir du consommateur doit être aiguisé en permanence, entretenu et renouvelé. D'où l'indispensable obsolescence des objets, qui doivent très vite être remplacés par d'autres suscitant de nouveau le désir. « Pour maintenir en vie les attentes, et pour que de nouveaux espoirs se hâtent de remplir le vide laissé par les espoirs déjà discrédités et rejetés, le chemin menant du magasin à la poubelle doit être court, et vite franchi » (Bauman, 2013 : 130). Cette tension permanente entre production et élimination fait du traitement des déchets « l'un des deux grands défis que la vie liquide ait à affronter. L'autre grand défi est la menace de devenir un déchet. Dans un monde rempli de consommateurs et des objets de leur consommation, la vie balance avec gêne entre les joies de la consommation et les horreurs du tas de déchets » (Bauman, 2013 : 20). Le tas d'ordures est devenu emblématique d'une certaine façon d'envisager la vie matérielle. Les sciences sociales ont entériné ce phénomène et les déchets sont désormais un centre d'intérêt majeur pour les chercheurs, comme en témoigne l'importante livraison de la revue *Techniques & Culture* et son dossier « Réparer le monde » consacré aux restes, au recyclage, aux traitements du problème des déchets et à leurs conséquences sociales et symboliques. Les éditeurs postulent « que les restes et leur traitement ont une valeur heuristique ori-

ginale pour les sciences sociales » envisageant le reste « non seulement comme «revers de la production» mais aussi comme un objet bon à penser car cristallisant les dimensions pratiques et symboliques » (Joulian, Tastevin et Furniss, 2016 : 17). Ce numéro de revue, comme d'autres travaux socio-anthropologiques portant sur cette question, adopte une perspective résolument politique, revendiquant un travail d'historicisation nécessaire pour contrer « le fantasme de sociétés pré-industrielles ou post-modernes sans déchet. Plutôt que de rêver une hypothétique absence de déchet, passé ou à venir, on gagne à penser non seulement ce que les humains font des déchets, mais ce que les déchets font aux humains » (Joulian, Tastevin et Furniss, 2016 : 19).

C'est dans ce cadre que je souhaite inscrire cet article, même si mes recherches antérieures ne me destinaient pas à m'interroger sur cette problématique. J'enquête depuis une vingtaine d'années sur le statut des objets, à partir d'un terrain, la Communauté Urbaine Le Creusot-Montceau-les-Mines (CCM) et ses alentours immédiats, en Bourgogne¹, où j'étudie des produits céramiques, commercialisés, utilisés puis conservés et/ou oubliés, certains revendus d'occasion sur les brocantes, parfois entrés dans les collections privées et publiques ; bref, des objets qui nous permettent d'explorer les dimensions sociales et symboliques du devenir patrimonial (image 1). Quoiqu'ayant, depuis mon travail de thèse, élargi mon champ de recherche et diversifié mes objets d'étude, ma présence sur place, sur le territoire de la CCM m'a permis de demeurer toujours en contact avec ce terrain d'enquête, identifié parfois comme une sorte d'expert local de ce secteur d'activité, de son histoire et de ses productions. C'est cette présence ethnographique de longue durée qui m'a entraîné depuis 2011 dans une expérience archéologique. Avec un collectionneur spécialisé dans ces poteries de grès², informateur privilégié de mes enquêtes, nous avons entrepris l'exploration de la décharge principale d'une manufacture de céramique de la vallée de la Bourbince, en Saône-et-Loire, travail qui constituera la matière principale de ma contribution. Je montrerai comment cette expérience nous a inscrits dans un enchevêtrement d'objets, de matières, d'êtres vivants, de relations sociales, ce qui nous permet de penser le patrimoine dans une perspective élargie, ouvrant les réserves muséales aux fragments et aux débris. Je tenterai à partir de là de suggérer une démarche patrimoniale basée sur la prise en considération du déchet, matériau fondamental et enchevêtré de la modernité liquide.

¹ Département de Saône-et-Loire, région administrative Bourgogne-Franche-Comté.

² Mais également collectionneur d'outils anciens, de compas, d'étiquettes de vin, un peu bibliophile.



Source : Photographie de l'auteur.

Image 1

Collection privée, poteries de grès du Charolais, XIX^e/XX^e siècle

2. L'ENQUETE COMME PATCHWORK

Je ne reviendrai pas ici sur les circonstances initiales de la découverte du site en question, ni sur le détail du travail à proprement parler archéologique, ayant développé cela par ailleurs (Bonnot, 2014 ; 2017). Ce qui m'intéressera davantage sera la place tenue par les déchets dans le cadre d'une réflexion anthropologique plus large sur le statut des objets de patrimoine et la mémoire de l'industrie. En l'occurrence, il s'agit de l'industrie céramique et plus précisément d'une entreprise familiale en activité des années 1820 à 1957. Les établissements Langeron se sont installés au bord du canal du Centre³, à

³ Canal reliant la Loire à la Saône, creusé à la fin du XVIII^e siècle pour désenclaver le sud de la Bourgogne. D'abord appelé canal du Charolais, il fut l'un des facteurs clés du développement du bassin industriel de Montceau-les-Mines (houilles) et Le Creusot (métallurgie).

Pouilloux⁴, lieu-dit Le Pont-des-Vernes, entre 1815 et 1820. Tuiliers, puis potiers, les Langeron ont développé leur entreprise autour de la fabrication de grès cérame⁵, se spécialisant dans le conditionnement alimentaire et chimique. La continuité familiale et industrielle sur un site bien localisé nous a permis de retracer assez précisément l'évolution de l'activité et de la production sur 130 ans, par une enquête croisant ethnographie et histoire : entretiens avec les anciens ouvriers et membres de la famille Langeron, habitants du village et des environs, collectionneurs ; recherches archivistiques, bibliographiques, collecte et étude d'objets. Nous avons mené ce travail à partir de la fin des années 1990 dans le cadre d'une recherche pour l'écomusée Creusot-Montceau et avec l'appui d'un collectionneur résidant sur place, dans les anciens bureaux de l'usine. Cette enquête ethnologique sur le statut social des objets, à partir de l'étude de cas de la production céramique industrielle locale patrimonialisée, ne concernait pas seulement l'usine Langeron. Mais les produits de celle-ci y ont tenu un rôle important qui explique la continuité de ma réflexion au-delà de la recherche initiale⁶.

Depuis que nous travaillons sur les usines de céramique de la région, nous enquêtons couramment sur des déchets sans forcément le formuler explicitement : les tessons, les poteries retrouvées dans des fossés ou sur les berges de la rivière ou du canal, les pots ébréchés et les bouteilles fendues au fond d'une cave ou d'un grenier, tous sont bien des déchets mais nous les nommons selon les cas vestiges ou indices. Le déchet est un matériau patrimonial essentiel, susceptible de générer un considérable enrichissement de nos connaissances des activités humaines, notamment des entreprises et de leur production, plus largement de leur environnement naturel et social. L'expérience de fouille de la décharge de l'usine Langeron nous a menés à une certaine vision des choses, au cœur d'un univers mélangé qui s'approche du patchwork de Tim Ingold : « Le monde n'est pas assemblé comme un puzzle dont chaque «élément de construction» s'emboîterait parfaitement dans une totalité déjà pré-ordonnée. Si tel était le cas, il ne pourrait abriter aucune forme de vie. La réalité s'apparente plus à une couverture en patchwork créée à partir de chutes de tissu cousues bout-à-bout ; celle-ci est toujours provisoire, car on peut à tout moment lui ajouter ou lui enlever des éléments » (2011 : 224). Un tas de déchets est d'une certaine façon le reflet du patchwork, donc d'une certaine réalité où s'enchevêtrent objets, fragments, matières, êtres vivants. L'enquête sur cet ensemble doit en adopter les contours et la polymorphie, élargissant ses perspec-

⁴ Commune du département de Saône-et-Loire, région Bourgogne-Franche-Comté, 1.000 habitants selon l'INSEE en 2014.

⁵ Céramique caractérisée par sa dureté, son opacité et son imperméabilité, obtenues par une cuisson à haute température (1.280-1.300°C).

⁶ Celle-ci a fourni la matière principale de ma thèse de l'EHESS, publiée sous le titre *La vie des objets* (Bonnot, 2002).

tives et multipliant ses outils pour devenir elle-même une sorte de patchwork au sens disciplinaire du terme : une enquête refusant de voir les sciences sociales, leurs objets et leurs méthodes comme un parfait puzzle. L'objet matériel tel qu'on se le représente généralement n'est qu'un élément parmi d'autres et c'est là que l'attention des sciences sociales aux restes et aux déchets prend toute sa valeur, notamment par rapport aux recherches anthropologiques sur la culture matérielle dont il s'agit de dépasser le champ d'investigation habituel. La question du « reste » permet de s'intéresser aux matières, aux processus, afin de « saisir le «potentiel» (croissance, transformation, devenir) des choses, en évitant les limites artificielles d'une pensée articulée autour des seules formes entières et arrêtées » (Joulian, Tastevin et Furniss, 2016 : 22). C'est là, me semble-t-il, l'une des corrélations fortes entre la question patrimoniale et la modernité liquide.

3. LES DECHETS SOURCES DE CONNAISSANCE

L'archéologie et les déchets sont depuis toujours étroitement associés. Ainsi, pour Laurent Olivier, « La démarche de l'archéologue est [...], fondamentalement, celle d'un «chiffonnier du passé», qui collecte les débris des temps anciens » (2008 : 16). Selon Jean-Paul Demoule, « les archéologues ne fouillent jamais que des débris, villes détruites ou abandonnées, maisons en ruines et remblayées, objets jetés au rebut, etc. Même les tombes, si elles ne sont pas à proprement parler détritiques sont néanmoins une forme de mise à l'écart définitive » (2012 : 167). Dans cette perspective de traitement des vestiges des sociétés, il est indiscutable que l'ethnologie et les musées de société pratiquent également une forme d'archéologie. La spécificité de la discipline ethnologique, cherchant à se distinguer de l'histoire et de la sociologie, a été souvent condensée dans la fameuse formule issue des *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*. Il s'agissait d'affirmer l'intérêt du trivial et de l'ordinaire pour la science humaine : « En fouillant un tas d'ordures, on peut reconstituer toute la vie d'une société ; beaucoup mieux, le plus souvent, qu'en s'attachant aux objets rares ou riches. » (*Instructions sommaires...*, 1931 : 9). Cette célèbre phrase est attribuée à Marcel Mauss, alors qu'elle ne se trouve dans aucune publication de cette figure tutélaire de l'ethnologie française. Les *Instructions sommaires* n'ont pas d'auteur crédité, elles ont été « rédigées d'après les cours professés à l'Institut d'Ethnologie » (*Instructions sommaires...*, 1931 : 3), sans que soit précisé qui les a rédigées ni qui a dispensé les cours⁷. Mais si l'on se réfère aux écrits de Mauss, il est évi-

⁷ C'est Jean Jamin qui, dans sa présentation de *Miroir de l'Afrique*, établit le lien entre les cours de Mauss suivis par Michel Leiris en 1930 et la rédaction de la brochure des *Instructions sommaires* rédigée par le même Leiris et Marcel Griaule, préparant la mission Dakar-Djibouti

dent que l'idée exprimée en l'occurrence correspond parfaitement à la logique scientifique développée par ailleurs, tout comme, dans le même texte, cette « règle de la boîte de conserve » (Bazin, 2008 : 578) : « Les objets les plus communs sont ceux qui en apprennent le plus sur une civilisation. Une boîte de conserves, par exemple, caractérise mieux nos sociétés que le bijou le plus somptueux ou que le timbre le plus rare » (*Instructions sommaires...*, 1931 : 8). Cette philosophie de l'enquête de terrain fait des ethnologues — à l'instar des archéologues — des traqueurs de restes, de rebuts, de déchets, des chiffonniers du passé.... mais aussi du présent ?

Signalons toutefois que la pertinence du tas d'ordures n'est pas unanimement acceptée par la discipline. Claude Lévi-Strauss la balayait avec un certain mépris en parlant des musées de société : « [...] essaierait-on d'appliquer l'idéologie du musée des arts et traditions populaires au musée de société, on en viendrait à déverser les quatre kilos d'ordures (que, tout un chacun, nous fabriquons chaque jour) dans un musée au lieu de les envoyer dans une usine d'incinération » (Chiva, 1992 : 157). L'idée est pourtant séduisante, même si le poids de 4 kilos par jour serait à réactualiser. Nous nous trouvons ici face à l'opposition bien connue entre le musée esthétique et le musée pédagogique, opposition qui n'est pas frontale et peut connaître une foule de nuances. Mais finalement, qu'on s'en félicite ou qu'on le déplore, les conservateurs et les ethnologues chercheurs des musées de société et écomusées ont toujours affaire aux déchets, plus ou moins explicitement, plus ou moins directement, parfois même à leur corps défendant. Ils collectent ce qui reste, dans les caves, les greniers, les usines ou les ateliers désaffectés (image 2). Ce qu'ils trouvent au cours de leurs enquêtes ou même simplement dans le cours du travail quotidien, ce sont des restes et des déchets au sens étymologique du terme : ce qui est déchu, qui n'a plus d'utilité, qui n'est plus désiré par son propriétaire. Cela intéresse le musée parce que c'est un témoignage matériel d'une époque ou d'une activité. Mais cela n'intéresse, au moment de la collecte, plus personne d'autre : c'est un rebut dont le propriétaire n'a pas pris la peine de se débarrasser. L'opération patrimoniale consiste à faire en sorte que ce rebut redevienne intéressant, sinon pour son propriétaire, du moins pour la collectivité (le public du musée, les collections publiques, etc.). Le musée réhabilite l'objet déchu, il en fait un exemple, un témoin, un symbole, ou un marqueur identitaire, et la liste n'est pas exhaustive. Cette définition très extensive et provocatrice du déchet vise surtout à montrer combien la frontière entre reste, déchet, rebut, patrimoine est une frontière sinueuse et mouvante. Il faudrait, sémantiquement, parvenir à dépouiller le terme de déchet de toute connotation négative.

(Jamin, 1996 : 28-30). La phrase est également citée et attribuée à Marcel Mauss par Jacques Soustelle : « Ce qu'il y a de plus important à étudier dans une société, ce sont les tas d'ordures » (1967 : 22). Soustelle a lui aussi suivi les cours de Mauss à l'Institut d'Ethnologie.

tive. Un déchet n'est pas forcément un détritrus, ce qui est déchu ne devient pas pour autant méprisable et sans intérêt. Le travail de terrain mené dans un dépotoir industriel depuis quelques années m'a permis d'en prendre pleinement conscience.



Source : Photographie de l'auteur.

Image 2

Ce qui reste, poteries de grès dans une usine désaffectée,
Palinges, Saône-et-Loire

4. L'ENQUETE DE TERRAIN : TRANSFORMER UNE FRICHE EN DEPOTOIR ARCHEOLOGIQUE

Ma présence sur place et une attention permanente au terrain, entendu comme objet de recherche autant que comme site et corpus, m'ont permis d'être rapidement informé, en 2011, de la découverte d'une des décharges de l'usine Langeron. En prospectant sur un terrain en friche, jusqu'alors inaccessible, mon informateur-collectionneur avait découvert des moules de plâtre et des tessons en grande quantité. Ce qu'il appelait alors « quelques trou-

vailles intéressantes » était des éléments d'outillage usagés et des fragments de produits céramiques non commercialisés, ni plus ni moins que des déchets de production des établissements Langeron. La question qui s'est alors posée à nous était multiple : que faire de cette masse de déchets que nous supposions enfouie ici ? Que pouvait-elle nous apprendre sur l'histoire de l'entreprise et de ses produits que nous ne sachions déjà par les recherches précédentes ? Comment procéder pour explorer au mieux cette décharge ? Faute d'archéologue de métier sur place, susceptible d'être intéressé par un travail sur la période contemporaine, nous avons décidé, en accord avec l'écomusée Creusot-Montceau⁸ acceptant d'accueillir au sein de ses collections les vestiges mobiliers, de nous engager dans un sondage archéologique après avoir obtenu l'autorisation officielle du Service Régional de l'Archéologie. Malgré notre absence de formation dans cette discipline, nous avons respecté la procédure légale de toute démarche visant à « effectuer sur un terrain lui appartenant ou appartenant à autrui des fouilles ou des sondages à l'effet de recherches de monuments ou d'objets pouvant intéresser la préhistoire, l'histoire, l'art ou l'archéologie »⁹. A partir de là, les déchets que nous avons repérés et dont nous ignorions alors le volume exact et la fourchette chronologique dont ils relevaient, devenaient potentiellement éléments de patrimoine archéologique.

Peu à peu, le terme « dépotoir » s'est imposé pour désigner le site. Un archéologue local nous avait conseillé d'utiliser la terminologie « dépotoir hors-sol » pour nous permettre dans un premier temps de collecter en surface et sans excavation. Il ne s'agissait pas de contourner habilement la législation mais de nous limiter à un travail littéralement superficiel, dont nous avons très vite pris conscience qu'il ne suffirait pas. L'enquête ethnologique des années 1990 et 2000 sur les poteries de grès, qui ne s'était pas spécialement intéressée à ce lieu, avait repéré le site de déversement que les témoins appelaient « verse » ou « casse », reprenant les appellations vernaculaires qui désignent globalement tout lieu d'évacuation et de stockage des déchets. Lors des premiers échanges avec mon informateur collectionneur ou avec l'écomusée, nous parlions d'un site de « déblais ». Les descendants de la famille Langeron évoquaient les

⁸ L'écomusée Creusot-Montceau, fondé en 1973, est depuis le 1er janvier 2012 un service de l'établissement public de coopération intercommunale, la Communauté Urbaine Le Creusot-Montceau-Les-Mines. Il bénéficie du label « Musée de France », ce qui assure l'inaliénabilité des collections inventoriées. L'autorisation de sondage archéologique a été accordée dans ce cadre, offrant des assurances sur la pérennité du mobilier découvert.

⁹ Code du patrimoine, 2004, Livre V, Archéologie, article L531-1 reprenant la loi du 27 septembre 1941 portant réglementation des fouilles archéologiques. Voir le site www.archeodroit.net, réglementation de l'archéologie de terrain en France (http://www.archeodroit.net/html/jdc_regl.html et <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006074236> [consultation : le 28 mai 2018]).

« crasses »¹⁰ : les crasses, c'était là où l'entreprise et la famille jetaient leurs déchets, à l'écart de l'usine et des habitations, terrain de jeu aventureux pour les enfants du quartier. Depuis les années 1960, après la fermeture de l'usine Langeron, puis l'installation dans les bâtiments d'une fabrique de confiseries, la faillite de celle-ci et le rachat de l'ensemble par un entrepreneur en travaux publics, la décharge avait été couverte de terre arable sur laquelle la végétation avait prospéré, en faisant un lieu inaccessible et invisible. C'était devenu une friche, sans dénomination, pour ainsi dire hors du temps. Notre intervention l'a fait revenir dans l'espace connu, d'où la question de sa définition et de sa désignation. L'utilisation du terme « dépotoir » correspond à une terminologie spécialisée et inscrit notre démarche dans la lignée des recherches menées sur la production céramique par des générations d'archéologues. Etymologiquement, le terme « dépotoir » vient de « pot » ; usuellement, il désigne le lieu où l'on verse les matières provenant des vidanges et par extension, celui où l'on met les objets au rebut¹¹. Les dépotoirs, qu'ils soient domestiques ou liés à la production, constituent une source majeure pour l'archéologie de la céramique et la spécialité céramologique. En décidant de transformer les « crasses » en « dépotoir », nous prenons l'initiative de faire de ce site un objet de recherche et de transformer un lieu d'abandon de déchets en ressource archéologique et historique.

5. UN DEPOTOIR MASSIF ET RATIONNEL

Après un décapage au bulldozer pour dégager l'humus et la végétation qui couvraient le site, nous nous sommes engagés d'abord dans une fouille assez peu méthodique, visant à collecter du mobilier davantage qu'à chercher des structures. L'objectif scientifique du sondage archéologique était explicitement celui de la datation des déversements et du supplément d'information sur les productions Langeron susceptible d'être apporté par les éléments découverts. La question des rapports de l'entreprise à ses déchets et du tri effectué parmi les céramiques produites n'entraient que secondairement en ligne de compte.

Par rapport aux précédentes phases de l'enquête, qui nous avaient mis en présence d'objets parfois abîmés mais généralement intacts, conservés en pe-

¹⁰ Ce terme désigne localement les amas de déchets des usines métallurgiques et de matériaux stériles miniers. Il est employé au lieu de « crassiers » ou « terrils ».

¹¹ *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, éditions Le Robert, 1992. Il serait intéressant d'approfondir l'étymologie du terme, pour voir comment l'on passe du lieu où l'on verse le contenu usagé des pots au lieu où l'on se débarrasse des pots eux-mêmes : en archéologie, ce dernier sens est le plus courant désormais, que l'on parle de dépotoir domestique ou de dépotoir de production.

tite quantité, parfois même en un seul exemplaire, la nouveauté du travail mené à Pont-des-Vernes depuis 2011 dans le dépotoir Langeron tient principalement à la masse des déchets à laquelle nous avons été confrontés. Il ne s'agit plus de « restes » oubliés, abandonnés sur place ou dans un remblai, mais d'une quantité matérielle énorme d'objets, de matières et de fragments délibérément éliminés, rassemblés et entassés dans un espace spécialement affecté à cet usage. Notre premier travail a consisté à catégoriser le contenu de ce qui nous apparaissait d'emblée comme un amoncellement désordonné. Pour être le plus synthétique possible, les grandes catégories de mobilier extraites du dépotoir relèvent de plusieurs logiques de déversement. Dans l'ordre de la mise au jour, du niveau le plus proche de la surface du sol au niveau le plus profondément enseveli — sans qu'existe véritablement une hiérarchie chronologique des couches archéologiques —, nous avons collecté d'abord des moules de plâtre pour la fabrication par coulage, calibrage et estampage. Ces moules et modèles avaient été déversés d'un seul coup, lors du nettoyage des ateliers après la fermeture de l'entreprise en 1957. En dessous, se trouvaient : des ratés de cuisson, poteries cloquées, déformées, fissurées, glaçures mal réparties ou brûlées ; des débris de matériaux réfractaires équipant les fours, renouvelés après chaque cuisson ; des matières premières non utilisées, argiles, oxydes métalliques pour glaçure, charbon ; de l'outillage, comme des estèques, des nuanciers, des galets pour broyeurs ; quelques déchets domestiques, des semelles de chaussures, des flacons et bouteilles de verre, de la vaisselle en faïence.

La première campagne de fouille (2012) nous a permis d'enrichir considérablement les collections destinées à l'écomusée Creusot-Montceau. Dans le domaine de la céramique, celui-ci possède des centaines d'objets produits par les entreprises locales (tuiles, briques, décors de façade, poteries) ainsi que des outils, des machines et d'importantes ressources iconographiques. Ces collections ont été constituées depuis les années 1970 à l'occasion de donations, de collectes, d'enquêtes spécifiques et d'expositions¹². Mais la nouveauté de ce travail archéologique a résidé dans la collecte d'objets faisant progresser la connaissance du processus de fabrication céramique dans l'entreprise Langeron, notamment du moulage. En effet, nous n'avons réussi à collecter que quelques moules de plâtre au cours de l'enquête des années 1990 et 2000. La fouille nous a permis d'inventorier 170 modèles de moules, matrices et modèles de plâtre correspondant à des produits parfois incon-

¹² En outre, l'écomusée a mené à bien à partir de 1995 la réhabilitation d'une usine de fabrication de briques fondée en 1893 et à partir de 2008 celle d'une maison patronale de tuiliers industriels, la villa Perrusson, sur laquelle sont présentés de nombreux éléments de céramique architecturale. Voir <http://www.villaperrusson.fr/> [consultation : le 28 mai 2018]; voir aussi, sur la Briqueterie, désormais gérée par la municipalité de Ciry-le-Noble, <http://www.ecomusee-creusot-montceau.fr/spip.php?rubrique63> [consultation : le 28 mai 2018].

nus¹³. Nous avons également exhumé des outils, des échantillons, des nuanciers de glaçure et autres objets relatifs au processus de fabrication que nous n'avions pas pu collecter auparavant. La seconde campagne (2014) a été un peu plus méthodique, suite aux conseils d'archéologues professionnels. Nous avons mené une série de sondages afin de circonscrire l'étendue des dépôts, et un travail en tranchée, parallèle au sens du déversement, pour réfléchir à la gestion des déchets par l'entreprise. Cette réflexion a mis en évidence la volonté des industriels de limiter le dépôt des rebuts de l'activité dans un espace précis et d'aménager le terrain de façon à rationaliser l'élimination des matériaux. Le site est borné, au sud et à l'est, par un muret non maçonné que nous avons dégagé de la friche en 2014 (image 3). L'ensemble de ces structures atteste d'un véritable aménagement de la décharge qu'on considérerait plutôt comme un déversement sauvage. Les industriels ont assaini la voie d'accès au site et délimité le déversement afin d'éviter qu'il ne s'étende sur la parcelle voisine. Les Langeron ont donc adopté une démarche raisonnée pour cantonner les déversements à une surface maîtrisée. En outre, la stratigraphie mise en évidence montre que si les déversements s'effectuaient par dépôts de tas de débris plus ou moins dispersés sur le terrain, l'ensemble était ensuite arasé mécaniquement et tassé afin d'en réduire le volume. L'archéologie du dépotoir, sur le plan historique, nous a permis d'appréhender une période clé, celle où une manufacture active depuis les années 1820 dans la production du conditionnement de grès cérame bascule dans le xx^e siècle. La modernisation et l'adoption de procédés de moulage en 1920, dont nous retrouvons la trace dans les archives des établissements Langeron, ont contraint l'entreprise à modifier ses pratiques de gestion des déchets, face à leur croissance exponentielle. Il a fallu éliminer les moules usagés, gérer les tâtonnements dus à l'adoption de nouvelles techniques, se soumettre aux exigences accrues de la clientèle quant à la forme et aux coloris des produits finis. Par l'analyse de son contenu et de sa logique de constitution, le dépotoir nous donne à voir les prémisses de la société de consommation.

¹³ L'inventaire réalisé est un travail provisoire, mené par Jacques Gaudiau, collectionneur de céramiques, et moi-même en tant que responsable d'opération. Le mobilier archéologique est pour l'heure toujours en attente d'inventaire systématique en vue d'intégrer les collections de l'écomusée.



Source : Photographie de l'écoumusee Creusot-Montceau/Daniel Busseuil.

Image 3

Muret bordant le dépotoir Langeron, Pont-des-Vernes, Saône-et-Loire

6. ASSOCIER ARCHEOLOGIE ET ANTHROPOLOGIE

Par obligation juridique, notre travail sur le dépotoir Langeron de Pont-des-Vernes relève de l'archéologie telle que la définit le Code du Patrimoine en France. Dès lors qu'il y a fouille, il y a archéologie, sans que cette équivalence soit scientifiquement soutenable, comme le proclament depuis plusieurs années de nombreux archéologues. Si c'était le cas en effet, écrivaient Philippe Brunneau et Pierre-Yves Balut, l'objet propre à l'archéologie ne se définirait que par son enfouissement : « ce qui n'est pas enterré ne paraît pas archéologique [et] les frontières de la science sont celles du trou » (1982 : 8). Mais dans notre cas, c'est bien la nécessité de la fouille qui a imposé la juridiction archéologique à notre opération, modifiant nos procédures d'enquête et notre propre rapport aux objets. Nous avons tenté de nous conformer à une définition large de l'archéologie, bien résumée par Philippe Boissinot : « Nous proposons de définir l'archéologie comme l'opération de démontage de l'agrégat » celui-ci étant un « ensemble d'éléments juxtaposés, et finalement structurés, réunis par une certaine cohésion » (2015 : 13-14). Notre projet était bien de « démonter l'agrégat » formé par le déversement de déchets par l'entreprise Langeron et, pour ce faire, d'adopter une méthode archéologique en essayant de conserver sur l'opération le point de vue anthropologique correspondant à la fois à mes compétences professionnelles et à l'histoire de l'enquête telle qu'elle a été menée depuis le milieu des années 1990. En l'occurrence, un point de vue anthropologique revient à considérer que les données de l'enquête ne sont pas seulement des objets mobiliers et des structures, mais aussi des relations sociales, des discours et des pratiques. Sur ce terrain, la découverte d'un dépotoir de céramique par un informateur est un événement, un fait d'enquête que nous pouvons considérer comme une donnée ; les interactions générées par ce fait produisent elles-mêmes des données (message électronique, dialogues, photographies, notes...). Les objets et les fragments céramiques, les stratigraphies, les éléments minéraux et métalliques, les outils issus de la fouille du dépotoir ne forment qu'un ensemble de données parmi d'autres, correspondant peut-être mieux au sens commun du mot « donnée » mais ne différant des précédentes que par leur nature matérielle.

Toute la difficulté est de ne pas catégoriser ces données par discipline — les objets seraient *archéologiques*, les échanges verbaux seraient *anthropologiques*, les archives écrites *historiques* — mais d'en tirer des comptes-rendus scientifiques enrichis par leur complémentarité. La question des données en anthropologie fait débat, principalement depuis les années 1980 et l'émergence d'un courant post-moderne au sein de la discipline. L'anthropologue ne se contente pas de collecter des informations sur son terrain, des données sociales, symboliques et matérielles susceptibles d'être inventoriées, catégorisées et muséifiées, il suscite des dialogues, participe à des situations, noue des liens de confiance voire d'amitié avec ses interlocuteurs afin d'en tirer le matériau de son enquête dont il fera un texte. Il est un auteur, dont le travail, selon James

Clifford (1996), ne s'éloigne guère de celui de l'écrivain ; il peut être aussi un metteur en scène, quasiment un dramaturge si l'on suit Johannes Fabian (1999). Jean-Pierre Olivier de Sardan est parvenu à mettre au clair ce problème des données en renvoyant dos à dos les illusions des positivistes comme celles des postmodernes. Les données de l'anthropologue, écrit-il, « ne sont pas des «morceaux de réel» cueillis et conservés tels quels par le chercheur (illusion positiviste), pas plus qu'elles ne sont de pures constructions de son esprit ou de sa sensibilité (illusion subjectiviste). Les données sont la transformation en traces objectivées de «morceaux de réel» tels qu'ils ont été sélectionnés et perçus par le chercheur » (1995 : 4). Alban Bensa a formulé différemment la même idée : « Nous ne pouvons plus nous en tenir à l'idée que l'enquête est une collecte d'informations éparées à disposition du chercheur comme des champignons dans une forêt » (2010 : 39). Le rôle de l'enquêteur dans le déroulement de son enquête, les rencontres que génère celle-ci entre un chercheur et d'autres acteurs sociaux mais aussi avec des lieux, des objets, des êtres ou des paysages sont constitutifs des données de la recherche anthropologique, peut-être plus attentive que d'autres à certains faits car basée sur une méthode empirique dotée d'effets particuliers : « L'enquête de terrain fait feu de tout bois. Son empirisme est résolument éclectique, et s'appuie sur tous les modes de recueil de données possibles » (Olivier de Sardan, 1995 : 10). C'est bien ainsi que nous avons envisagé notre travail, a priori très éloigné des habitudes disciplinaires mais totalement en phase avec une approche éclectique de ce terrain.

Finalement, l'agrégat dont Philippe Boissinot fait le socle de l'archéologie peut, dans notre cas, désigner non seulement le dépotoir et son contenu, mais l'ensemble des situations, des rencontres et des phénomènes accompagnant son démontage. Les deux questions à poser, toujours selon Boissinot, par l'archéologie face à un agrégat sont : *qu'est-ce qu'il y a ici ?* et *que s'est-il passé ici ?* (2015 : 14). Il semble clair que pour l'anthropologie, ces deux questions n'en font qu'une, ou du moins n'est-il pas pertinent de les dissocier radicalement. Ce qu'il y a ici, ce sont des choses matérielles, des déchets principalement, mais c'est aussi une situation qui fait partie des données de l'enquête — un anthropologue qui s'adonne à des fouilles archéologiques avec un collectionneur de céramiques¹⁴ —. Ce qui s'est passé ici, nous tentons de le retracer à partir du démontage de l'agrégat tout en restant attentif à ce qui s'y passe au présent, aux faits qui s'y déroulent, aux gestes des acteurs, à leur dialogue, à leur sensibilité aux choses et aux êtres. Si agrégat il y a, il n'est pas seulement matériel, mais aussi mémoriel, affectif et social et il est bien la matière première de l'enquête.

¹⁴ Je réduis au maximum le nombre des acteurs en fonction des contraintes de publication. Il faudrait ajouter les personnes étant ponctuellement ou régulièrement intervenues sur le chantier ainsi que les autres faits d'enquêtes ayant eu lieu ailleurs.

7. RENOUVELLEMENT DE PERSPECTIVE : UNE EXPERIENCE SENSIBLE

L'expérience de la fouille elle-même, c'est-à-dire la confrontation physique et sensible aux éléments, a fait profondément évoluer notre vision du patrimoine. L'image classique de ces objets désormais collectionnés et mis en musée était celle d'un alignement de bouteilles, pots et vases, dont la glaçure brille après nettoyage sous la lumière des vitrines. Cet alignement est celui du catalogue d'entreprise, du rayonnage du collectionneur, de la muséographie classique ; on y admire des objets intacts, propres, mis en valeur et parfois singularisés pour certaines caractéristiques spécifiques. Le dépotoir et sa fouille ont cassé cette perspective (image 4). L'archéologie du déchet, théorisée depuis les années 1970 aux USA, oblige à une confrontation directe à la matière : « To understand garbage you have to touch it, to feel it, to sort it, to smell it » (Rathje et Murphy, 1992 : 9). Cette réalité physique s'est imposée à nous sur le chantier du dépotoir Langeron, qui a constitué pour nos pratiques de recherche une véritable révolution des sens. D'abord, pour parvenir sur place, il nous a fallu marcher avec peine dans les hautes herbes, longer des bâtiments désaffectés de l'usine, enjamber un peuplier abattu, traverser un sous-bois avant de déboucher sur le site même. Le dépotoir était envahi par une végétation variée, arbres divers, ronces, orties, fougères et renouées du Japon, plante invasive révélatrice de l'humidité. L'environnement de ce lieu isolé, à l'écart des voies de communication, garde une ambiance très champêtre, animée de chants d'oiseaux et de bourdonnements d'insectes, peuplée d'une faune installée depuis des années dans la friche. Le contraste est grand avec les milieux où nous rencontrons ou collectons habituellement les objets qui nous intéressent : les brocantes, les musées, les logements de particuliers et de collectionneurs ; contraste plus grand encore avec l'univers industriel fait de mécanique, de bruits métalliques, de machinisme, d'espaces clos, sombres et poussiéreux qui formaient la réalité des usines de fabrication céramique.

Au fur et à mesure de notre progression parmi les niveaux de déchets entassés, il nous a fallu appréhender le désordre, le caractère chaotique de la configuration du dépotoir. Celui-ci est parvenu jusqu'à nous comme un entassement désordonné, où s'enchevêtrent débris organiques, minéraux, céramiques, plâtre et ferrailles. La fouille nous a imposé un nouveau rapport à la matière, au toucher des argiles, des gravats, des tessons de biscuit¹⁵, du plâtre, très différent du contact lisse et froid de la surface d'une poterie émaillée auquel nous étions accoutumés. Par l'intermédiaire des poteries fragmentées, nous accédions à l'intimité du processus de fabrication, à la gestuelle même de l'ouvrier tourneur. Ce n'est plus un contenant, un objet fermé sur lui-même

¹⁵ Poterie cuite autour de 900°C, avant émaillage et seconde cuisson à 1.280°C.

autour d'une substance, mais une poterie ouverte sur les traces du processus technique. Sur les éléments réfractaires destinés à caler les céramiques à l'intérieur du four, nous identifions même les traces de doigts, les empreintes physiques laissées par les ouvriers de l'usine.



Source : Photographie de l'auteur.

Image 4

Le chaos détritique du dépotoir Langeron, pendant les sondages de 2012

Les critères de collecte et de conservation d'un écomusée, s'ils diffèrent évidemment de ceux d'un musée d'art par exemple, privilégient les objets intacts ou peu altérés, les plus représentatifs d'une production, ou encore ceux qui correspondent le mieux aux canons d'une certaine esthétique — industrielle en l'occurrence —. Dans la masse des déchets du dépotoir, ces critères classiques n'étaient pas applicables dans un premier temps. Sur place, en cours de fouille, nous avons décidé de conserver également certains débris comme de la ferraille, des bouteilles de verre, des matières plastiques ou des agglomérats de substances diverses (poudres et cristaux colorés, argiles, charbons, sables réfractaires). Pour ce qui est de la vaisselle commune et des autres accessoires de la vie quotidienne des ouvriers, l'idée était de matérialiser l'existence

des hommes et des femmes ayant travaillé ici, sans véritable ambition scientifique faute d'échantillonnage précis — ce qui d'ailleurs est une des limites de notre travail —. Objets marginaux, hors-champ par rapport à la problématique de l'enquête, ils sont des « détails habituellement considérés comme sans importance, ou même triviaux et “bas” » (Ginzburg, 2010 : 230). Il convenait de conserver ces matériaux comme un pari sur l'avenir : peut-être un jour aurions-nous la possibilité de faire analyser ces restes encore muets. Sans préjuger des choix de l'écomusée au moment de l'inventaire de ce mobilier archéologique, il est certain qu'une partie de ce que nous avons exhumé intégrera la catégorie de matériel d'étude telle que la définit la note circulaire de 2012 complétant le code du patrimoine¹⁶. Ce matériel « ...n'a pas vocation à être conservé en totalité, en l'état, sans limitation dans le temps »¹⁷.

Pour utiliser une métaphore chimique, l'étude de ce dépotoir nous a donné accès à un précipité de l'activité industrielle. Un précipité est le dépôt obtenu quand se produit une précipitation¹⁸, c'est le sédiment matériel, ce qui subsiste d'une histoire. En l'occurrence des matières, des débris, une masse matérielle considérable en marge de la production, un fatras produit par le déversement, l'érosion, l'invasion végétale, le travail des animaux sauvages (renards, souris, lapins, vers, oiseaux, etc.). Ce ne sont pas seulement des objets brisés, traces de la production industrielle et de ses marges ; ce que nous dégageons de l'humus, ce sont les signes d'existences passées, les tâtonnements des ouvriers, les repas et les jeux d'enfants, les soins quotidiens, le nécessaire comme le superflu. C'est aussi un accès à l'envers de la production (négatif des moules de plâtre, intérieur des objets, traces...), correspondant à des produits finis que nous ne connaissions que sur catalogue ou en collection, voire que nous ne connaissions pas. L'exemple emblématique de cette dernière catégorie est le modèle de plâtre et le moule correspondant d'une tête de poupée, tendant à prouver que les établissements Langeron ont produit en céramique ce type de jouet. Jusqu'alors, aucun témoignage ni aucun document d'archive ne nous avait permis d'identifier cette production. Reste à confirmer que des têtes de poupée d'argile ont été effectivement coulées dans ce moule de plâtre, puis cuites dans les fours de l'usine, même si nous pouvons supposer raisonnablement que les entrepreneurs n'auraient pas perdu de temps à fabriquer un modèle puis un moule de plâtre sans objectif de fabrication déterminé.

¹⁶ Note circulaire du 19 juillet 2012 relative à la problématique des matériels d'étude... : <http://www2.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/partenaires/AIDEMUSEES/materiels-etude.pdf> [consultation : le 29 mai 2018].

¹⁷ Ibidem, paragraphe 1.2.

¹⁸ La précipitation peut être considérée comme le phénomène inverse de la dissolution. Une précipitation correspond à la formation, dans une solution, d'un composé solide (distinct de la phase liquide du solvant) à partir d'une ou plusieurs espèces chimiques initialement dissoutes. Le précipité est le composé solide qui se forme lors de la précipitation.

Le premier sondage archéologique a donné lieu à une exposition de l'écomusée, organisée à la Briqueterie de Ciry-le-Noble en 2013¹⁹. Nous y avons réfléchi avec la directrice conservatrice de l'écomusée et une scénographe, en nous adaptant à l'espace dédié. L'objectif n'était ni d'exposer la totalité du matériel archéologique, ni de sélectionner les objets les plus remarquables ou les plus évocateurs mais plutôt de présenter l'expérience de la fouille elle-même. Car l'écomusée Creusot-Montceau, en plus de quarante années d'existence, n'avait jamais traité la problématique archéologique²⁰ et n'avait par conséquent jamais exposé d'objets relevant explicitement de la catégorie du déchet. Il s'agissait donc de s'intéresser à une démarche originale dans ce cadre et d'évoquer un rapport aux objets de patrimoine très différent de ce qu'il était ordinairement dans l'institution. Le dépotoir lui-même, comme déversement de déchets de plâtre et de céramiques mêlés à la terre et à la cendre, avait été partiellement restitué, ainsi que l'empilement des moules et modèles de plâtre, afin de faire saisir au public l'effet de masse produit par cette découverte (image 5). Les objets exposés sous vitrine, la plupart fragmentaires, proposaient un panorama des différentes catégories identifiées (ratés de cuisson ou d'émaillage, outillage, échantillons, nuanciers, objets non identifiés, etc.). Un diaporama montrant des images du chantier en cours était complété par une interview audio des « fouilleurs » ; un panneau de textes et photographies retraçait à grands traits l'histoire de l'entreprise — qui n'était pas le cœur du propos. Avant d'entrer officiellement dans les collections des musées de France, ce qui sera le cas lorsque l'inventaire des objets mobiliers exhumés par la fouille du dépotoir aura été effectué par l'écomusée Creusot-Montceau, les déchets de l'usine Langeron auront déjà été mis en lumière et mis en valeur dans le cadre de cette exposition, valorisés en tant que « trésors ».

¹⁹ Cette exposition était accompagnée d'un catalogue (Bonnot et Gaudiau 2013). Elle est toujours visible à la Briqueterie et inscrite chaque saison au programme de l'écomusée : <https://www.creusot-montceau.org/images/pdf/progcult18.pdf> [consultation : le 29 mai 2018]. Voir p. 18 et 19.

²⁰ Il y avait cependant, dans l'exposition permanente des années 1980 et 1990 du Musée de l'Homme et de l'Industrie au Creusot, une vitrine évoquant l'archéologie du futur, proposition uchronique ou dystopique imaginant ce que les archéologues retiendraient comme objets représentatifs de notre époque.



Source : Photographie de l'écomusée Creusot-Montceau/Daniel Busseuil.

Image 5

Les moules de plâtre dans l'exposition Trésors de dépotoir,
écomusée-La Briqueterie, Ciry-le-Noble 2013

8. CONCLUSION : UNE SOCIÉTÉ LIQUIDE ET ENCHEVÊTRÉE

Dans la synthèse qu'il consacre à l'histoire des déchets, Baptiste Monsaingeon (2017) date leur invention du XIX^e siècle. Avant la révolution industrielle en effet, le problème du déchet ne se posait pas aux humains, ou se posait très différemment du fait des pratiques de emploi et de recyclage. Pour entériner l'émergence et l'ampleur du phénomène détritique, Monsaingeon a même suggéré de remplacer la notion d'anthropocène — nom de la nouvelle ère de l'histoire terrestre dans laquelle nous serions entrés — par celle de poubellocène. C'est la production d'une masse toujours plus importante d'objets non réutilisables qui a progressivement posé problème et notre travail sur le dépotoir des établissements Langeron est révélateur à cet égard. La production de grès cérame a nécessité l'ouverture d'une décharge centralisée et aménagée seulement à partir du moment où l'utilisation de moules de plâtre et la fabrication de grandes séries soumise aux exigences normatives de la clientèle a mis les industriels en présence d'une masse matérielle non recyclable. L'adoption des procédés de moulage par l'entreprise a profondément modi-

fié la logique de production et les critères de sélection des produits finis sont devenus plus stricts, entraînant une hausse du volume des rebuts. Sur le plan historique, cette expérience archéologique nous a permis de toucher du doigt un moment de basculement de ce secteur d'activité. Mais sur le plan anthropologique peuvent se poser d'autres questions quant à la perception et la prise en compte assumée des déchets dans le fonctionnement et le travail mémoriel de nos sociétés.

L'analyse de Bauman dresse le constat du « renversement des valeurs attachées respectivement à la durée et à l'éphémère » (2013 : 132) c'est-à-dire de la prééminence de celui-ci sur celle-là dans la société consumériste, qui prend le pas sur la société productiviste. « Le chemin menant du magasin à la poubelle doit être court, et vite franchi » (Bauman, 2013 : 130). L'objet utile doit être volatile et éphémère pour être désirable et c'est le déchet qui se trouve solide et durable. Cette révolution des valeurs est le fruit d'un paradoxe : la modernité technologique censée être toujours plus virtuelle et dématérialisée produit toujours plus de déchets, toujours plus polluants, comme le clament les mouvements décroissants appelant à la simplicité volontaire et comme l'analysent certains historiens et sociologues — Jean-Baptiste Fressoz (2012), Fabrice Flipo (2013, 2014), François Jarrige (2016, 2017) notamment —. D'autre part, les nouvelles technologies, par exemple l'imprimante 3D (Buchli 2009) ont bouleversé profondément notre vision des objets. Les frontières catégorielles traditionnelles s'estompent, l'éphémère surpasse le durable, la virtualité engorge le monde de matérialité détritique. Et si, propose Baptiste Monsaingeon, nous assumions ces réalités en ne condamnant pas l'existence même du déchet mais en l'abordant comme un « opérateur critique », en s'intéressant à son statut d'indice (2017 : 233) ? C'est ce que nous avons proposé en intégrant les déchets du dépotoir au patrimoine local valorisé par l'écomusée et en proposant une exposition qui ne soit pas seulement un rassemblement de données matérielles mais bien un questionnement sur le traitement des rebuts industriels, complété par un ouvrage (le catalogue d'exposition) dont l'objectif va au-delà de la seule mise en contexte du mobilier archéologique. En entrant, à terme, dans les collections d'un écomusée labellisé « Musée de France », les fragments de poterie, les accessoires de cuisson réfractaires jetés après usage, les ratés, les essais, les moules de plâtre usagés vont acquérir un statut patrimonial auquel leur élimination physique par les industriels ne les destinait pas. D'ores et déjà, la mise en lumière de certains d'entre eux dans le cadre de l'exposition « Trésors de dépotoir » a marqué une mutation décisive dans leur parcours social.

Pour se saisir pleinement de la problématique du déchet, la question patrimoniale devrait se poser non pas comme une opération nostalgique mais comme un regard critique posé sur les sociétés actuelles. Se mesurer physiquement, comme tout archéologue est amené à le faire, aux restes et à l'en-

combremment matériel, amène le chercheur à réfléchir concrètement au déchet comme « fragment signifiant du monde » (Monsaingeon, 2017 : 252), marqueur matériel de l'histoire sociale, politique et culturelle. Pour cela, les sciences sociales et les musées ne peuvent plus se contenter de considérer l'objet à travers sa matérialité bien définie, clairement délimitée mais doivent faut aussi s'interroger sur ses origines — matériaux et processus — et sur son devenir — enchevêtrement, interdépendance choses/personnes —. L'objet n'est plus central, du moins dans l'acception traditionnelle du terme. La notion d'enchevêtrement peut nous aider à penser ce conglomerat. Ian Hodder (2014) définit l'enchevêtrement comme la combinaison d'interdépendance entre choses et humains, les uns et les autres étant « produits relationnellement » (*relationally produced*). Le mot enchevêtrement (*entanglement*) tente de traduire la façon dont les hommes et les choses se piègent entre eux, s'empêchent dans l'interdépendance. Plus l'homme accumule ce matériel, plus il est empêtré dans les choses, nous dit Hodder (2014 : 29). Les nouveaux modes de vie génèrent de nouvelles nécessités matérielles, les unes entraînant les autres. Comment mieux saisir l'enchevêtrement qu'à travers l'exploration d'un tas de déchets ? La réalité enchevêtrée des restes ne serait-elle pas désormais la matérialité privilégiée du patrimoine ? Après tout, puisque les objets contemporains sont appelés à devenir obsolètes de plus en plus vite — ce qui signifie qu'ils deviennent des déchets de plus en plus vite — nous n'aurons plus le temps de les collecter avant qu'ils ne déchoient. Ce sont donc bien des déchets que nous pouvons le plus aisément appréhender. C'est donc, peut-être, par le déchet que le patrimoine peut penser le plus pertinemment la vie liquide, en renouvelant une partie de ses perspectives. A cet égard, il convient d'être précis sur le devenir des déchets du dépotoir Langeron, dont la majeure partie, quantitativement, est demeurée sur place²¹. Les tonnes de tessons céramiques déversées ici pendant plusieurs décennies ne pouvaient matériellement pas être conservées et n'avaient qu'un intérêt scientifique limité. Comme tout archéologue confronté à une telle accumulation de mobilier, nous avons effectué un échantillonnage basé sur notre connaissance de la production de l'entreprise. Ce que nous avons choisi de conserver, c'est-à-dire d'extraire du dépotoir et de mettre à l'abri, n'entrera pas en totalité dans les collections inaliénables du patrimoine national. Une partie des ferrailles et des verres, après examen, a déjà été éliminée en déchetterie, soit trop détériorées, soit sans intérêt notable pour les bouteilles de verre industriel. Les objets ou fragments d'objets sélectionnés pour l'exposition, en concertation avec la conservatrice de l'écomusée, seront inventoriés par l'institution dans les années à venir. Pour le reste, entreposé pour le moment dans un bâtiment se trouvant à proxi-

²¹ Le site est une friche végétale inconstructible, à l'écart des voies de communication et des habitations.

mité du site²², il s'agira de prendre des décisions afin de distinguer ce qui intégrera les collections et ce qui aura le statut de matériel d'étude. Le processus de changement de statut des déchets est donc pour l'heure inachevé. Nous pourrions, à terme, l'étudier plus finement pour questionner la dynamique de sélection patrimoniale à l'œuvre.

Pour terminer, deux anecdotes récentes peuvent nous servir de paraboles. A Gaillac, dans le Tarn, les professeurs d'un collège ont fait l'objet de poursuites et d'une procédure disciplinaire pour avoir tenté d'éviter que des tableaux noirs soient envoyés à la déchetterie, remplacés par des tableaux blancs et des feutres. Ils voulaient à la fois s'opposer à la rénovation à marche forcée (tableaux blancs, tablettes numériques, tableaux interactifs), résister à un processus de modernisation inéluctable, et conserver les outils de travail présents depuis des décennies, emblématiques d'une certaine époque de l'enseignement²³. Au même moment, on a appris qu'à Londres les égouts étaient de nouveau bouchés par un agglomérat de graisse et de détritons non biodégradables : le « Fatberg », contraction de *fat* (graisse) et *iceberg*, ayant atteint la taille de 250 mètres de long et 130 tonnes, se reforme et doit être détruit à intervalles réguliers. Ce phénomène a fait réagir la directrice du Musée de Londres, qui a fait prélever une parcelle du Fatberg pour l'exposer dans ses murs et conserver ce témoignage de la vie moderne et de ses conséquences détritiques²⁴. La présence d'une boule graisseuse de débris, a-t-elle argumenté, « permettrait de nous interroger sur la façon dont on vit aujourd'hui et inciter nos visiteurs à trouver des solutions aux problèmes qui existent dans nos métropoles grandissantes »²⁵. Dans les deux cas, me semble-t-il, nous sommes à la fois dans le cadre d'une forme de mise en patrimoine et d'un militantisme plus ou moins affirmé : un militantisme à rapprocher de celui des décroissants, refusant l'idéologie du progrès et la tendance à l'accélération forcée ; un militantisme d'alarme, proche de celui des lanceurs d'alerte, quant aux inquiétants phénomènes caractérisant nos sociétés modernes. Dans un cas nous avons affaire à des objets matériels au sens classique (les tableaux noirs), dans l'autre à une chose indéterminée, un enchevêtrement de matière, d'objet, de

²² Ce bâtiment appartient à Jacques Gaudiau, le collectionneur qui a travaillé avec moi sur ce projet. Il s'agit d'un ancien bâtiment de production des établissements Langeron, acheté par J. Gaudiau dans les années 1980.

²³ Lacroux, M. A Gaillac, une sombre histoire de tableaux noirs. *Libération*, http://www.liberation.fr/france/2017/09/13/a-gaillac-une-sombre-histoire-de-tableaux-noirs_1596062 [consultation : le 19 septembre 2017].

²⁴ <https://www.museumoflondon.org.uk/museum-london/whats-on/exhibitions/fatberg> [consultation : le 30 mai 2018].

²⁵ Vinogradof, L. Le « monstre » de graisse qui bouche les égouts de Londres pourrait finir au musée. *Le Monde*, blog « Big browser », http://www.lemonde.fr/big-browser/article/2017/09/15/fatberg-le-monstre-de-graisse-londonien-pourrait-finir-au-musee_5186270_4832693.html [consultation : le 18 septembre 2017].

fluides et de résidus. Dans les deux cas, intervient aussi la volonté de conserver, de garder une trace résistante à la liquidité du monde²⁶, celle-ci étant selon Zygmunt Bauman incompatible avec toute forme d'attachement : « Le « syndrome consumériste » a trait à la vitesse, à l'excès et au déchet. Les consommateurs véritables n'ont aucun scrupule à mettre les choses au rebut ; ils (et elles, bien sûr) ne regrettent rien — ils acceptent la brièveté de la durée de vie des choses ainsi que leur fin réglée d'avance avec sérénité ; parfois avec une délectation très légèrement camouflée. » (2013 : 133). Cette analyse, Bauman ne s'en cache pas, correspond au modèle prescriptif fourni par les entreprises commerciales et les médias de masse, les deux étant le plus souvent étroitement associés, partageant de multiples intérêts. Pour être dans le vent, pour vivre avec son temps, il faudrait posséder le dernier iPhone, et se débarrasser rapidement des vieux ordinateurs obsolètes. Mais une anthropologie nourrie d'enquête de terrain et de travaux ethnographiques approfondis montrerait une infinie variété de résistances et de refus du modèle dominant. Les musées et le monde du patrimoine s'inscrivent pleinement dans la contemporanéité. La question du déchet n'est qu'une entrée parmi d'autres, offrant un matériau polymorphe aux chercheurs et nécessitant un positionnement politique clair, situant le patrimoine dans le cadre d'une forme d'analyse critique et de résistance à la liquidité du monde.

9. BIBLIOGRAPHIE

- Bauman, Z. (2013 [2005]). *La vie liquide*. Paris : Pluriel.
- Bazin, J. (2008). *Des clous dans la Joconde : L'anthropologie autrement*. Toulouse : Anacharsis.
- Benjamin, W. (2007). *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Paris : L'Herne.
- Bensa, A. (2010). *Après Lévi-Strauss. Pour une anthropologie à taille humaine*. Paris : Textuel.
- Boissinot, P. (2015). *Qu'est-ce qu'un fait archéologique ?* Paris : éditions de l'EHESS.
- Bonnot, T. (2000). *La vie des objets. D'ustensiles banals à objets de collection*. Paris, Maison des Sciences de l'Homme/Mission du Patrimoine Ethnologique.
- Bonnot, T. (2014). Objets à front renversé. Archéo-anthropologie d'un dépotoir céramique. *Socio-Anthropologie*, 30, 133-146.

²⁶ Notons que l'image du Fatberg empêchant le bon écoulement des égouts londoniens peut être vue comme une parfaite métaphore d'un obstacle à la société liquide, un bouchon interdisant la liquéfaction.

- Bonnot, T. (2017). Une manufacture de céramique vue à travers ses déchets : expérience pluridisciplinaire autour d'un dépotoir. *Artefact. Techniques, histoire et sciences humaines*, 6, 11-28.
- Bonnot, T. et Gaudiau J. (2013). *Trésors de dépotoir. Céramiques des établissements Langeron, Pont-des-Vernes*, [catalogue d'exposition] Le Creusot, écomusée Creusot-Montceau.
- Bruneau P. et Balut, P-Y. (1982). Positions. *RAMAGE, Revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale*, 1, 3-34.
- Buchli V. (2009). La culture matérielle, la numérisation et le problème de l'artefact ». *Techniques et culture. Technologies*, 52-53, 212-231. Repéré à URL : <http://tc.revues.org/4743> ; DOI : 10.4000/tc.4743.
- Chiva I. (1992). Entretien avec Claude Lévi-Strauss. Qu'est-ce qu'un musée des arts et traditions populaires ? *Le Débat*, 70(3), 156-163.
- Clifford, J. (1996). *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*. Paris : ENSBA.
- Demoule, J-P. (2012). Archéologie, art contemporain et recyclage des déchets. *Techniques et Culture*, 58, 160-177.
- Fabian, J. (1999). Theater and Anthropology, Theatricality and Culture. *Research in African Literatures*, 30(4), 24-31.
- Flipo, F. (2014). Expansion des technologies de l'information et de la communication : vers l'abîme ? *Mouvements*, 79, 115-121.
- Flipo, F., Dobré, M. et Michot M. (2013). *La face cachée du numérique. L'impact environnemental des nouvelles technologies*. Paris : L'échappée.
- Fressoz, J-B. (2012). *L'apocalypse joyeuse. Une histoire du risque technologique*. Paris : Le Seuil.
- Ginzburg, C. (2010 [1989]). *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*. Paris : Verdier.
- Hodder, I. (2014). The Entanglements of Humans and Things : A Long-Term View. *New Literary History*, 45, 19-36.
- Ingold, T. (2011). *Une brève histoire des lignes*. Bruxelles : éditions Zones sensibles.
- Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*. (1931). Musée d'ethnographie (Museum national d'histoire naturelle), Mission scientifique Dakar-Djibouti. Paris : Palais du Trocadéro.
- Jarrige, F. (2016). *Technocritiques. Du refus des machines à la contestation des technosciences*. Paris : La Découverte.

- Jarrige, F. et Le Roux, T. (2017). *La contamination du monde. Une histoire des pollutions à l'âge industriel*. Paris : La Seuil.
- Jamin, J. (1996). Introduction à Miroir de l'Afrique. Dans M. Leiris, *Miroir de l'Afrique* (p. 9-59). Paris : Gallimard/Quarto.
- Joulian, F., Tastevin Y-P. et Furniss, J. (2016). Réparer le monde, une introduction. *Techniques et culture*, 65-66, 14-27.
- Monsaingeon, B. (2017). *Homo detritus. Critique de la société du déchet*. Paris : Le Seuil.
- Olivier de Sardan J-P. (1995). La politique du terrain. *Enquête*. Repéré à URL : <http://enquete.revues.org/263>, doi : 10.4000/enquete.
- Olivier, L. (2008). *Le sombre abîme du temps*. Paris : Le Seuil.
- Rathje W. et Cullen, M. (1992). *Rubbish! The Archaeology of Garbage*. New York : Harper Collins.
- Soustelle, J. (1967). *Les quatre soleils*. Paris : Plon.

Rompiendo moldes: la constitución de colecciones contemporáneas en el Museo de Etnografía de Neuchâtel

Sara Sánchez del Olmo

Museo de Etnografía de Neuchâtel, Suiza

1. INTRODUCCIÓN

Todos los museos son hijos de su tiempo. No obstante, los museos etnográficos lo son de una manera mucho más evidente. Su nacimiento y su desarrollo son inseparables de la acción colonizadora, más o menos visible, más o menos directa, interior o exterior. Nacidos con el deseo de representar y capturar al otro en sus vitrinas, fueron contenedores de exotismo que pretendían mostrar, a través de los objetos, el reverso del mundo civilizado. Concebidos con una voluntad (casi) enciclopédica, expusieron por el contrario realidades siempre fragmentarias y parciales.

Desde finales del siglo XIX hasta, aproximadamente, los años 40 del pasado siglo, los museos de etnografía vivieron una edad dorada. Sin embargo, a partir de los años 60, los profundos cambios sociales, entre ellos los procesos de descolonización, provocaron numerosos debates en torno a su función; sus tradicionales prácticas de trabajo y, fundamentalmente, sus objetivos fundadores comenzaron entonces a ser cuestionados. Algunas instituciones reaccionaron frente a esa controversia y apostaron por una profunda renovación museológica que trajo consigo una radical transformación del lenguaje expositivo. Incluso, se produjo el nacimiento de una nueva tipología museística, los ecomuseos, concebidos como espacios de participación cívica destinados a fomentar el bienestar y el desarrollo de las comunidades.

Hoy, clausurada esa experiencia transformadora, asistimos a un complejo panorama. Numerosos museos etnográficos se han sumergido en una nueva y profunda crisis (Mazé, Poulard y Ventura, 2013): su incapacidad para construir discursos que reflexionen sobre el presente, sus dificultades para conectar con el público y su anclaje a museografías periclitadas cuando no totalmente clausuradas, han provocado que muchas de esas instituciones históricas y cen-

tenarias e, incluso, algunas más jóvenes nacidas al amparo de la denominada «Nueva Museología», sean vistas en la actualidad como organismos fosilizados, con un difícil futuro. Otros tantos museos, tratando precisamente de conjurar esa fosilización, han buscado reinventarse y han optado por modificar sus propuestas renovando de manera profunda sus exposiciones de referencia (Van Geert, Arrieta Urtizberea y Roigé, 2016). Sin embargo, no todos han respondido de la misma manera a este reto catártico. Así, mientras unos apuestan por promover una perspectiva multicultural que convierta al museo en una *zona de contacto* y en una institución destinada a la integración social, particularmente de los inmigrantes, otros se transforman en museos de «artes primeras» proponiendo una universalización de la estética que pasa, en algunos casos, por la instauración de patrones y referentes artísticos etnocéntricos y por la esencialización y la ahistorización de las culturas presentadas¹. Todo con el fin de reencontrarse con la sociedad que los alberga y, sobre todo, de dotarse de una (nueva) razón que justifique su existencia. Finalmente, en este complejo paisaje de cohabitación museística, aparecen instituciones que se alejan de ambos modelos. Es el caso del Museo de Etnografía de Neuchâtel (MEN) que, desde los años 80, ha apostado por la generación de un discurso crítico sobre el papel del museo, su propia historia y sus colecciones, y, particularmente, por una reflexión acerca de las formas de representación y de la disciplina a la que se adscribe la institución².

Estas crisis y renovaciones en las que se han sumido los museos etnográficos han afectado también de manera directa a la que durante años se ha considerado su razón de ser: los objetos de las colecciones. Las dudas proyectadas sobre la función y los objetivos de estas instituciones han ido acompañadas de una nueva visión sobre el patrimonio cultural que conservan. En numerosos casos, este ha comenzado a ser observado no ya como el testimonio de la riqueza material del otro sino como la prueba de un pasado problemático y vergonzante, lo que no ha hecho sino acrecentar los problemas de estos museos.

¹ Véase a este respecto los debates en torno al Museo Quai Branly (Debary y Roustan, 2012).

² El 25 de noviembre de 2017 se abrió al público la nueva exposición de referencia del Museo de Etnografía de Neuchâtel. Tras varios años cerrado por trabajos de renovación, la institución ha reabierto sus puertas con una propuesta titulada *L'impermanence des choses*: bajo la forma de cuadros poéticos diseminados a lo largo del espacio y concebidos para evolucionar y modificarse de manera independiente, el equipo del Museo se aproxima a problemáticas contemporáneas sin olvidar la historia de la institución, sus fantasmas y los desafíos actuales a los que se enfrentan las instituciones museísticas. Movilizando tanto colecciones históricas como contemporáneas, el Museo apuesta por el cruce y la asociación de ideas y propone una aproximación a los objetos desde diferentes perspectivas, entre ellas la *estetización*, la saturación, la *mise en abyme* o la reflexión crítica. Todo con la voluntad de recordarnos que tanto los seres humanos como los bienes materiales están en permanente transformación, al igual que la mirada que proyectamos sobre ellos.

Al mismo tiempo, las reflexiones acerca de su nuevo rol en la sociedad han ido acompañadas de una revisión de los criterios de ampliación de sus colecciones planteándose la necesidad de dar entrada a la contemporaneidad. Sin embargo, coleccionar el presente plantea no pocas dificultades. Los museos etnográficos se enfrentan al difícil reto de seleccionar qué es lo que, desde su perspectiva, se debe (y se puede) preservar para las futuras generaciones. En un contexto de rápidos y profundos cambios socio-económicos y tecnológicos, donde la producción en serie y el consumo de masas constituyen la norma, la definición, delimitación y configuración del patrimonio cultural se han convertido en una tarea compleja³. Para numerosas instituciones resulta particularmente problemático dar entrada a objetos tangibles procedentes de la contemporaneidad por lo que el presente se encuentra mal representado; sus colecciones parecen haberse detenido en el tiempo hasta el punto de que muchos museos etnográficos parecen haberse transformado en museos de historia (etnográfica).

En este trabajo analizamos el proceso de constitución de colecciones contemporáneas en el Museo de Etnografía de Neuchâtel. Examinaremos, en primer lugar, las razones que impulsaron la entrada en la institución de objetos procedentes de la sociedad industrial. Nos aproximaremos después a los principios rectores que han marcado, y continúan marcando, las pautas para el incremento de las colecciones del Museo. Exploraremos el tratamiento otorgado a los objetos contemporáneos en el seno de la institución prestando especial atención a su cohabitación e interrelación con los objetos etnográficos tradicionales. Finalmente, abordaremos algunos de los problemas vinculados a la incorporación de este tipo de bienes culturales a las colecciones del Museo. El fin no es otro que proponer una reflexión crítica acerca de las potencialidades y de las limitaciones asociadas a una práctica que ha caracterizado —y caracteriza— a esta institución.

2. LA RUPTURA DE LA TRADICIÓN

La historia del Museo de Etnografía de Neuchâtel, nacido como tal en 1904⁴, tiene un punto de inflexión en 1980, fecha en la que Jacques Hainard asumió la dirección.

³ El patrimonio cultural, como construcción social, constituye una categoría de valor derivada de las acciones de determinados actores, definida en función de sus intereses y recursos y (de)limitada por múltiples factores contingentes y heredados. Por otro lado, dado su carácter artificial, no es un proceso cerrado sino que está sometido a continuos cambios y transformaciones.

⁴ Nacido como tal en 1904, el Museo de Etnografía de Neuchâtel tiene sus orígenes en el Gabinete de Historia Natural creado en el siglo XVIII por Charles Daniel de Meuron (1738-1806), un militar suizo al servicio de numerosas coronas europeas quien en 1795 hizo donación de sus colecciones a la Villa de Neuchâtel. En 1902, el acaudalado comerciante *neuchâtelois* James-Fer-

Desde su llegada al MEN, el nuevo director buscó hacer de la institución un lugar de reflexión crítica y de desestabilización del que el visitante saliera con más dudas que certezas. Hainard sentía un profundo rechazo por lo que él denominaba el museo-medicamento, concebido para calmar las angustias de una sociedad necesitada de tranquilizantes (culturales). Para él, exponer suponía ante todo perturbar y molestar, despertar emociones, luchar contra las ideas preconcebidas, contra los estereotipos y, muy especialmente, contra la estupidez⁵. Esta revolucionaria idea de la naturaleza y el significado del hecho mismo de exponer, le condujeron a imaginar y desarrollar múltiples exposiciones temporales innovadoras y provocadoras que daban cabida a lo cotidiano. Con él, el Museo inició una línea de trabajo que se ha mantenido vigente de la mano de su colaborador y después sucesor Marc-Olivier Gonseth (2006-2018)⁶. A lo largo de estos años, en cada una de sus exposiciones, el MEN ha desarrollado una reflexión alrededor de una temática profundamente anclada en la actualidad y puesta siempre en perspectiva a través de la mirada —al tiempo implicada y alejada— de la etnología. El fin no es otro que proponer al visitante una revisión de sus certezas, una deconstrucción de los saberes y de los conocimientos históricamente aprendidos, una relativización de sus percepciones, y un cuestionamiento de su propia realidad.

El MEN ha apostado así por repensar de manera crítica la idea de museo y por reflexionar sobre el papel de esta institución en la sociedad. Desde la época de Hainard, cada exposición constituye el resultado de un proceso a la vez creativo y de investigación. Pero sobre todo, cada proyecto expográfico se convierte en un momento privilegiado para denunciar las limitaciones cien-

dinand de Pury legó a la ciudad —a través de su testamento— su residencia privada (ubicada en la colina de San Nicolás) con la condición de que en dicha villa se construyese un museo de etnografía. El legado comprendía también una importante suma (20 000 francos suizos de la época) destinados a realizar las modificaciones necesarias en el edificio para acoger las colecciones. Gracias a esa generosa donación, el 14 de julio de 1904 se inauguró oficialmente. Actualmente, la institución alberga más de 50.000 objetos.

⁵ En 1995, Hainard y su entonces colaborador Gonseth, escribieron un *credo* para la inauguración de la exposición *La Différence*. Dicho texto puede considerarse un manifiesto y una síntesis de los principios de exposición del MEN: «Exposer, c'est troubler l'harmonie. Exposer, c'est déranger le visiteur dans son confort intellectuel. Exposer, c'est susciter des émotions, des colères, des envies d'en savoir plus. Exposer, c'est construire un discours spécifique au musée, fait d'objets, de textes et d'iconographie. Exposer, c'est mettre les objets au service d'un propos théorique, d'un discours ou d'une histoire et non l'inverse. Exposer, c'est suggérer l'essentiel à travers la distance critique, marquée d'humour, d'ironie et de dérision. Exposer, c'est lutter contre les idées reçues, les stéréotypes et la bêtise. Exposer, c'est vivre intensément une expérience collective». <http://www.men.ch/fr/expositions/principes-dexposition/> [consulta: 24 de septiembre de 2017].

⁶ Desde mayo de 2018, tras la jubilación de Marc-Olivier Gonseth, la dirección del MEN está en manos de Yann Laville y de Grégoire Mayor. Antes de asumir esta nueva responsabilidad ambos eran conservadores de la institución.

tíficas y, particularmente, la ilusión etnográfica: como bien señaló Foucault (1992), el poder produce discursos que pretenden ser «verdaderos». Dichos discursos generan, por sí mismos, efectos específicos de poder que permiten justamente el ejercicio y el mantenimiento del mismo. Los museos, en tanto que instituciones directamente vinculadas a la producción de saberes, han contribuido desde su nacimiento a la construcción de paradigmas y de axiomas científicos legitimados y, gracias a los objetos contenidos en sus vitrinas y a la información que los acompaña, han contribuido a generar efectos de verdad pocas veces cuestionados. Frente a esa perspectiva, el MEN ha apostado por cultivar las dudas y por alertar del peligro que supone obviar que los museos, en particular los etnográficos, no son sino espacios de representación que conservan y exhiben fragmentos de la realidad. Para lograr estos objetivos, la institución hace intervenir, sin jerarquización ni diferenciación, lo próximo y lo lejano, lo artesanal y lo industrial, lo prestigioso y lo banal. En diálogo permanente con el resto de las colecciones, estos artefactos han sido sistemáticamente *manipulados* para ponerlos al servicio del discurso que la institución ha buscado construir en cada exposición. En esta perspectiva, los objetos se convierten en los argumentos de una historia⁷.

Este enfoque ha conducido al MEN a centrar su práctica museográfica en la puesta en escena de los objetos y en la mirada depositada sobre ellos más que en la exaltación de sus valores o propiedades intrínsecas⁸. Esta posición, que constituye uno de los fundamentos de la denominada «Museología de la ruptura», ha permitido a los sucesivos equipos del Museo trabajar con un amplio margen de libertad de asociación e interpretación para poner sus coleccio-

⁷ Ha tratado temas tan distintos como la *mecánica* y el espíritu de la colección (*Collections passion*. 1982), sobre las reacciones de los seres humanos frente al desorden y los objetos fabricados con el fin de recuperar el equilibrio perdido (*Le mal et la douleur*. 1986-87), el rol de los ancestros en las diferentes sociedades (*Les ancêtres sont parmi nous*. 1988-89), sobre la especificidad suiza (*A chacun sa croix*. 1991-92), sobre la sociedad capitalista ultra-liberal de final de siglo (*Marx 2000*. 1994-95), sobre el rol y el sentido de las imágenes en el ámbito museográfico (*Derrière les images*. 1998-99), sobre las prácticas artísticas y los discursos sobre el arte (*L'art c'est l'art*. 1999-2000), sobre el deseo, las pulsiones y el erotismo en la sociedad (*X-spéculation sur l'imaginaire et l'interdit*. 2003-04), sobre la obsesión memorial, el deseo de conmemoración y la construcción de la memoria colectiva (*Remise en boîtes*. 2005-06), sobre los puntos de contacto y de fricción entre diferentes concepciones de la cultura existentes en la Suiza contemporánea (*Helvetia Park*. 2009-10), así como una serie de exposiciones consagradas al patrimonio inmaterial (2010-2013) y una exposición dedicada al secreto en todas sus manifestaciones (*Secrets*. 2015). En lo que concierne a la reflexión sobre la museología destacan, sin duda, la exposición *Le salon de l'ethnologue* (1989-90), sobre el proceso de constitución de los objetos etnográficos, y *Le Musée cannibale* (2002-03), una reflexión sobre el deseo de alimentarse del Otro como eje del nacimiento y desarrollo de los museos de etnografía (Gonseth, Hainard y Kaehr, 2005).

⁸ Hainard denominaba a esta práctica «esclavizar a los objetos». Gonseth, por su parte, considera que más que esclavos de los conservadores, los objetos son actores que aparecen en la escena ofrecida por la exposición.

nes al servicio del discurso que la institución ha buscado construir en cada exposición (Gonseth, 2017). Una práctica que, sin embargo, no es compartida ni bien recibida por numerosos colegas del ámbito museístico quienes otorgan al objeto un valor (casi) sagrado derivado de una (supuesta) verdad intrínseca contenida en el mismo. Dicha posición, ampliamente extendida, tiende a obviar, por un lado, los escasos conocimientos que los museos poseen sobre gran parte de sus fondos, y, por otro, olvida que los discursos producidos en el interior de estas instituciones no emanan —como una revelación— del objeto mismo sino que están sujetos a intereses y supeditados al contexto de producción del conocimiento.

Liberado del yugo de convertir al objeto en el documento explicativo del mundo, el Museo tiene la facultad de ponerlo al servicio de la idea. Este enfoque no significa en modo alguno renunciar al trabajo *clásico* en las colecciones. La investigación en torno a ellas es permanente y en cada exposición, el equipo de la institución hace uso de los conocimientos existentes en torno a los objetos que las constituyen para construir y orientar sus discursos. Pero lo hace siempre desde la perspectiva de que la *verdad* del objeto no puede convertirse en un lastre o en una limitación. Se trata, finalmente, de explorar su polisemia y su poética.

Por otro lado, esta perspectiva facilita la anulación de la tradicional división jerárquica entre buenos y malos objetos, entre objetos de prestigio y objetos banales. Una vez que se les reconoce su carácter de actores y portadores de un discurso, (casi) cualquier objeto es susceptible de estar presente en una exposición. Y, en consecuencia, (casi) todos ellos son susceptibles de pasar a formar parte de sus colecciones.

3. DE PRETEXTOS Y MANIPULACIONES

El año 1984 constituye una fecha clave para el análisis del proceso de constitución de las colecciones contemporáneas llevado a cabo por el Museo. Ese año se celebró en el MEN una exposición titulada *Objets prétextes, objets manipulés*⁹. Dicha muestra constituye, sin duda, el primer manifiesto de la museología *neuchâtoise*. En ella, la institución desarrolló una reflexión acerca del estatus del objeto de museo, planteando(se) cuestiones como su naturaleza y su función, y los vínculos entre la materialidad, el poder y las creencias.

La exposición *Objets prétextes, objets manipulés* de 1984 marcó un punto de inflexión: hasta ese momento, los objetos (contemporáneos) com-

⁹ Se celebró entre el 2 de junio y el 30 de diciembre de 1984.

prados en tiendas y grandes almacenes del entorno próximo con la finalidad de ser presentados en las exposiciones habían sido considerados como simples artefactos decorativos por lo que al término de las muestras habían sido desechados al no considerarlos susceptibles de formar parte de las colecciones. Sin embargo, con esta exposición, la dirección del Museo decidió incorporar a los fondos de la institución algunos de los objetos comprados expresamente para figurar en ella. Integrarlos de la misma manera que se habrían integrado objetos de *prestigio* procedentes de la etnografía clásica suponía, en realidad, revisar muchas de las certezas museísticas asumidas hasta ese momento. Suponía también instaurar una nueva mirada sobre todos los objetos que componían las colecciones con el fin de repensar cómo podían ser puestos en escena.

Rompiendo con los prejuicios existentes, Hainard determinó que, a partir de ese momento, todos los objetos contemporáneos¹⁰ que se incorporaran al Museo debían ser tratados de la misma manera que los objetos ya existentes en las colecciones. En la práctica, eso suponía otorgarles un número de inventario, fotografiarlos y catalogarlos y, sobre todo, incorporarlos de pleno derecho a los fondos de la institución. Para Hainard (2007a), la aparición de esos artefactos en una exposición temporal —en calidad de signos autónomos— era razón suficiente para garantizar dicho estatus. A partir de ese momento, la presencia de objetos contemporáneos dejaría de ser un simple recurso expográfico para convertirse en una señal de identidad de la práctica institucional. Se inicia así un proceso sin retorno que continua hasta el día de hoy. Desde entonces, para el MEN, cada exposición temporal constituye un momento privilegiado para realizar un particular tipo de trabajo de campo con el fin de recolectar objetos contemporáneos e incorporarlos a las colecciones de la institución.

Por tanto, 1984 marca un hito en la historia reciente del Museo. Ese año se incorpora a los fondos de la institución una colección compuesta por más de

¹⁰ Definir qué es un objeto contemporáneo no resulta una tarea fácil. Habitualmente, su delimitación viene dada por su oposición al objeto antiguo. Sin embargo, establecer el límite entre lo antiguo y lo actual tampoco es sencillo. Como bien ha señalado Le Ménestrel, el término «contemporáneo» es un término polisémico que, habitualmente, reenvía al siglo XX hasta el punto de identificarse con él. Su significado varía en función de los contextos de utilización y no todas las instituciones le otorgan el mismo sentido. Incluso, es posible encontrar —en el seno de un mismo museo— diferentes interpretaciones de dicho término. Pese a todo, es posible advertir ciertas características que están presentes en la mayor parte de los objetos considerados como contemporáneos: su adscripción a la sociedad de consumo, su presencia en el mercado, la facilidad para adquirirlo y su carácter de producto seriado (Le Ménestrel, 1996).

En este trabajo, al hablar de objetos contemporáneos nos referimos a los objetos incorporados a los fondos de la institución desde los años 80 hasta el presente. La mayor parte de ellos son objetos industriales, es decir, son el resultado de una producción en serie.

200 objetos industriales que habían formado parte de la exposición *Objets pré-textes, objets manipulés*. Comprados en pequeñas tiendas y grandes almacenes, estos variopintos artefactos estaban estrechamente ligados a la vida cotidiana. Entre ellos aparecen cepillos de dientes, llaveros, ceniceros o calendarios. También objetos que muestran la enorme importancia de determinadas marcas comerciales en la sociedad contemporánea (como la serie dedicada a Coca-Cola), así como diferentes tipos de insignias y objetos de auto-identificación vinculados a los intereses culturales en esos años.

Poco tiempo después, en 1987, se celebró en el Museo la exposición *Des animaux et des hommes*. La muestra se interrogaba sobre las complejas relaciones entre ambos grupos, diferentes en función de cada sociedad, y lo hacía bajo el prisma de la proximidad y el alejamiento. Dicha exposición posibilitó la constitución de una colección de más de sesenta objetos relacionados con el mundo animal. Objetos, aparentemente, banales que permitían aproximarse a los vínculos establecidos en nuestra sociedad en relación a las especies no humanas, observando el lugar y el tratamiento que les otorgamos. Entre ellos sobresalen toda una serie de juguetes infantiles zoomorfos realizados en plástico y una serie de juguetes y alimentos para animales.

En 1999, el MEN decidió reformar una parte de su exposición permanente e inauguró *L'ethnographie en quatre étapes*¹¹ donde sugería una reflexión sobre la historia del propio museo y la evolución de la disciplina. El viaje histórico servía para evocar y reivindicar el propio origen de la institución. Pero, sobre todo, con esta propuesta se buscaba poner el foco de atención sobre la situación de los museos de etnografía, atrapados entre la etnología decimonónica y la mirada reflexiva y crítica, entre el exotismo y la auto-fustigación derivada de su dificultad para asumir su pasado. El MEN denunciaba, ya en esas fechas, cómo los responsables de muchos museos etnográficos se agarraban al discurso estético o se camuflaban bajo la consigna del respecto al prójimo mientras exhibían sin pudor sus tesoros (Borel, Gonseth, Hainard y Kaehr, 2000: 167-168). Nació así el denominado «Gabinete de curiosidades del siglo XXI», en el que se daba cabida a muchos de los objetos integrados a las colecciones del Museo desde 1984. La decisión de incorporarlos a la exposición permanente suponía una vuelta de tuerca más en el proceso de reivindicación de estos objetos contemporáneos. La finalidad no era otra que repensar el patrimonio y cuestionarse, una vez más, qué debemos conservar del presente y, particularmente, quién posee la legitimidad de decidirlo.

¹¹ Inaugurada el 12 de junio de 1999, se realizó paralelamente a la exposición *L'art c'est l'art*.



Fuente: Alain Germond ©MEN.

Imagen 1

L'ethnographie en quatre étapes. *Le Cabinet de curiosités du XXI^e siècle*. MEN

Exposiciones posteriores como *Les femmes*, *La grande illusion*, *Le musée cannibale*, *X-spéculations sur l'imaginaire et l'interdit*, *Figures de l'artifice* o *Helvetia Park* han servido también para incorporar objetos contemporáneos a las colecciones de la institución¹².

No obstante, las exposiciones temporales no han sido la única vía de entrada de objetos contemporáneos en el Museo. A lo largo de estos años el MEN no ha dejado de reflexionar sobre el fenómeno de la patrimonialización y el rol de las instituciones museísticas en ese proceso. Asimismo, en la etapa más reciente, el Museo ha prestado especial atención al fenómeno del *merchandising*, una actividad estrechamente ligada a la estrategia contemporánea de comunica-

¹² En ocasiones, se han incorporado también algunos de los objetos expresamente fabricados para las mismas. Es el caso, por ejemplo, de un personaje antropozoomorfo (un maniquí con cabeza de bisonce y cuerpo humano) creado por el taxidermista Christian Schneider. El hombre-animal, vestido de un pantalón negro, una camisa de cuadros, y una bata similar a las utilizadas en los laboratorios y también por el personal de las instituciones museísticas, fue expuesto en el espacio «3» de la exposición *Figures de l'artifice* celebrada entre 2006 y 2008 (Gonseth, Laville y Mayor, 2007: 30-32). El objeto reaparece hoy en la nueva exposición de referencia del MEN llamada *L'impermanence des choses*, en el espacio denominado «Au-delà».

ción de los museos y directamente vinculada a la cuestión de la financiación. La creciente actividad económica y mercantilizada dentro de estas instituciones es un hecho hasta el punto de que la tienda se ha convertido en una parte central del espacio museístico. Interesado por este fenómeno, desde hace más de una década, el MEN colecciona objetos procedentes de tiendas de otros museos. Estos artefactos permiten reflexionar sobre los circuitos de consumo vinculados a estos espacios, sobre las relaciones de estas instituciones con los objetos *originales* pertenecientes a sus fondos, sobre los procesos de autodefinición y la construcción de una imagen de referencia y, finalmente, sobre los deseos de apropiación de la materialidad museística por parte de los visitantes.

Por otro lado, en su dinámica de reflexión permanente sobre el estatuto del objeto, a lo largo de estos años el MEN ha revisitado una idea clásica: la configuración de series. Históricamente, los museos de etnografía —en particular los nacidos a finales del siglo XIX o principios del siglo XX— han prestado especial atención a la constitución de series de objetos completas y representativas. En estrecha e íntima relación con el desarrollo del paradigma científico del evolucionismo cultural de la época, marcado por la racionalidad, el museo etnográfico decimonónico se presentaba como una colección de objetos ordenados. Ese orden no estaba marcado, como sucediera en épocas precedentes, por criterios de curiosidad o de rareza sino por criterios de representatividad. Frente a la fascinación por lo raro —propia de una racionalidad pre-científica en la que lo variable y lo diverso constituían el paradigma— el museo etnográfico decimonónico se orientaba hacia lo normal y lo recurrente, hacia todo aquello que podía contribuir a establecer una norma científica. No es extraño pues que la institución diera prioridad a las series de objetos morfológicamente ordenadas (Pazos, 1998). En un contexto en el que la cultura material constituía la base del conocimiento etnográfico y en el que el objeto adquiría su sentido con relación a un todo, a la totalidad en la que se inscribía (Dias, 1991: 200), la acumulación, seriada y convenientemente etiquetada, permitía poner término a la impresión de casualidad. Sin embargo, como bien sabemos, ese deseo museístico vinculado a una presencia seriada completa y ordenada constituye una utopía. Los museos son instituciones que conservan aleatoriamente series de objetos; su proceso de selección —siempre fragmentario y marcado en numerosas ocasiones por el azar y los imprevistos— hace que sólo sirvan para estructurar un pasado artificial. Desde esta posición, el MEN ha reinterpretado y subvertido el principio de las series. A lo largo de estos años la institución ha ido incorporando a sus colecciones conjuntos de objetos, producidos en su mayoría mediante medios mecánicos, que se suceden y que están relacionados entre sí. Estos objetos constituyen una metáfora de la obsesión museística y, al tiempo, permiten cuestionar, una vez más, los criterios de representatividad que tradicionalmente han marcado la constitución de colecciones etnográficas. Destacan, en este apartado, los objetos vinculados al Che Guevara o las muñecas Barbie comprados a lo largo de tres décadas.

Junto a la revisión de la idea de serie, el MEN ha revisitado también la idea del trabajo de campo tradicional. Así, en 1998, el Museo propuso a David Bozzini, en esas fechas estudiante del Instituto de Etnología de Neuchâtel, la misión de recolectar un conjunto de objetos de culto doméstico y privado en la región de Nápoles. Bozzini dio forma a una colección constituida por más de un centenar de piezas, muchas de las cuales fueron compradas en tiendas napolitanas¹³. La propuesta lanzada por el Museo revela el interés de la institución por poseer y coleccionar un tipo de objetos habitualmente considerados como pertenecientes al mundo de lo *kitsch* y del *souvenir* turístico. Para el MEN, este tipo de piezas, infravaloradas habitualmente por las instituciones museísticas, constituyen un preciado instrumento de aproximación a la religiosidad popular contemporánea y a la materialidad generada en torno a ella, y permiten, además, incursionar en los (nuevos) vínculos establecidos entre sociedades globales y locales así como en las nuevas formas de constitución de lo local, particularmente en sus aspectos simbólicos.



Fuente: Alain Germond ©MEN.

Imagen 2

L'impermanence des choses. Espace Bazar. MEN

¹³ Una buena parte de esos objetos están vinculados al culto del Padre Pio. Figura controvertida para las jerarquías eclesiásticas romanas, el Padre Pio es considerado como el «santo del pueblo» y no es raro que se le compare con el Che Guevara. Su culto, prohibido en 1951, devino oficial en 1982 cuando fue beatificado por Juan Pablo II. Su santuario, en el pequeño pueblo de San Giovanni Rotondo, recibe cada año más de siete millones de visitantes.

En lo que concierne al modo de adquisición de estas colecciones, a lo largo de estos años el MEN ha ido modificando y ampliando sus métodos. Si durante los años 80 y 90 la compra de objetos contemporáneos se efectuaba en comercios, más o menos, próximos, la modernización tecnológica de las últimas dos décadas ha contribuido a ampliar el modo de adquisición del Museo. La irrupción de internet ha permitido que, con el comienzo de siglo, el MEN adquiriera una parte significativa de sus colecciones a través de este medio¹⁴. Frente a las históricas misiones etnográficas, de larga duración y con límites espaciales bien definidos, internet aparece como un nuevo terreno de campo en el que continuar la práctica de la disciplina y documentar una parte del diverso presente a través de una producción material determinada. La red de redes se ha convertido en una herramienta indispensable para el incremento de las colecciones contemporáneas del Museo¹⁵.

Además de los objetos contemporáneos producidos en serie y vinculados a la vida cotidiana, a lo largo de estos años el MEN ha puesto sus ojos en otro tipo de producciones materiales del presente: las creaciones artísticas. Tal y como lo define la Real Academia Española en sus primeras definiciones, el arte es una capacidad o habilidad para hacer algo, y más precisamente, una manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros. Pese a lo genérico, y amplio, de la definición, lo cierto es que durante largo tiempo el término ha sido utilizado para referirse —casi de manera exclusiva— a un tipo específico de creación surgido en las sociedades capitalistas modernas. Sin embargo, los cambios socio-políticos de las últimas décadas, las nuevas formas de creación y el auge de los estudios postcoloniales (entre otras razones), han contribuido a que esa acepción, unívoca y eurocéntrica, esté hoy profundamente cuestionada (Shohat y Stam, 1998). La definición y los límites de este concepto han sido, y son, asuntos centrales para el Museo, interesado en explorar los vínculos entre

¹⁴ Destacan en este apartado las colecciones constituidas por muñecas hinchables de plástico, muñecas articuladas que representan conocidas actrices del cine X, muñecas Barbie de edición limitada, o una serie de figuritas realizadas mediante impresión 3-D encargadas a una empresa estadounidense. La mayor parte de estos objetos se han adquirido con el fin de figurar en espacios concretos de exposiciones determinadas.

¹⁵ Destaca, entre las más recientes adquisiciones, una colección de tocados pertenecientes a la cultura Kayapo realizados (de forma artesanal) con pajitas de plástico. En los años 90, la aldea kayapo de Môikarakô sufrió un grave incendio que provocó la desaparición de los objetos rituales de la comunidad, fundamentalmente de los tocados de plumas, un elemento central para este pueblo. La necesidad de crear nuevos adornos para celebrar sus festividades condujo a los Kayapo a producir nuevos tocados utilizando este material industrial. Denominados *pidjókango oicō djā nho meàkà*, estos adornos son realizados por los hombres de la comunidad respetando la tipología de los tocados originales. En un inicio fueron utilizados como un *sustituto* de los originales, y hoy —convertidos en un producto comercial— constituyen una significativa fuente de ingresos para la comunidad. Pero sobre todo, estos tocados se han transformado en un objeto político que reivindica el derecho de los indígenas a apropiarse de los objetos no indígenas con el fin de construir su identidad al tiempo que cuestiona, precisamente, los estereotipos que, históricamente, se han construido acerca de ellos.

los artistas y los etnólogos, en reflexionar sobre la permeabilidad de los límites entre el *arte* y la *artesanía*, y en repensar las categorías tradicionalmente aceptadas. Fruto de ese proceso, el MEN ha constituido, a lo largo de los últimos años, diferentes colecciones. Es el caso, por ejemplo, de una serie de rótulos de madera africanos pintados a mano que publicitan diferentes oficios, particularmente el de las peluquerías. La colección, comprada en 2010 a Jean-Marie Lerat, fue constituida por este fotógrafo durante más de treinta años en nueve países (Burkina Faso, Camerún, Nigeria, Benín, Togo, Senegal, Gabón, Guinea y Costa de Marfil) y una quincena de ciudades. Los rótulos, realizados por más de una veintena de artistas, permiten aproximarse al desarrollo y evolución de un arte urbano singular así como a la difusión de prácticas y estilos artísticos vinculados a los movimientos migratorios y a los cambios políticos que han sacudido durante las últimas décadas el occidente africano¹⁶.



Fuente: Alain Germond ©MEN.

Imagen 3

L'impermanence des choses. Espace Artistes. Enseignes. MEN

¹⁶ En África Occidental las peluquerías y barberías constituyen un importante espacio público de sociabilidad y de cohesión. Dada la importancia otorgada a la cabeza y al peinado en esta región (para numerosas personas la cabeza constituye un símbolo de riqueza, de destino y de liderazgo), los Barberos y peluqueros ocupan una privilegiada posición en la sociedad. Lerat tomó contacto con estas representaciones durante su primer viaje al continente africano, en 1978. A partir de ese momento y hasta 2010, el fotógrafo realizó más de cuarenta viajes con el fin de documentar este arte urbano. Junto a la colección de rótulos el MEN recibió cien impresiones fotográficas, realizadas mediante digigrafía, que documentan y complementan su experiencia sobre el terreno. Algunas de estas obras se exhiben actualmente en la nueva exposición de referencia del Museo.

Junto a esta colección destaca también una serie de esculturas en madera fruto de una colaboración entre la antropóloga Regula Tschumi y los artistas suizos M.S. Bastian e Isabelle L. Desde hace más de una década, Tschumi investiga el trabajo de los escultores ghaneses y su rol en la concepción de ataúdes figurativos inspirados en la profesión o en las cualidades, aficiones o intereses de los difuntos. En 2005, la antropóloga encargó al escultor Padjo la realización de una serie de pequeños ataúdes con el fin de llevarlos a Suiza. Una vez en tierras helvéticas, esta producción atrajo la atención de los dos artistas mencionados quienes en los años 80 habían creado un pequeño personaje denominado «Pulp». En colaboración con Tschumi, Bastian e Isabelle se plantearon la posibilidad de esculpir esta criatura imaginaria en Ghana. En 2007, la antropóloga visitó el taller del artista ghanés Kudjoe Affutu, especializado en ataúdes, para proponerle la creación de una serie de esculturas a partir de los bocetos realizados por Bastian. Affutu creó diferentes figuras que viajaron hasta Suiza. En 2011 el MEN adquirió cinco esculturas nacidas de esta peculiar colaboración¹⁷.



Fuente: Alain Germond ©MEN.

Imagen 4

L'impermanence des choses. Espace Artistes. MEN

¹⁷ MEN 11.1.1-5. Collection BASIL 2011. Las piezas aparecen hoy expuestas en la nueva exposición de referencia.

Ambos ejemplos sirven para ilustrar el interés de la institución por cuestionar(se) y reflexionar sobre la progresiva *estetización* de los museos de etnografía que, en numerosas ocasiones, recurren a este medio, considerado habitualmente neutro, para resolver las tensiones y las contradicciones derivadas de su propia historia vital y del hecho mismo de exponer.

Finalmente, es preciso señalar que, en el caso del MEN, los propios miembros del equipo se han convertido en importantes agentes en la constitución y crecimiento de las colecciones, impulsando la entrada en la institución de objetos contemporáneos. Esta incorporación se hace, fundamentalmente, atendiendo a dos criterios: en primer lugar, el interés por todos aquellos objetos que pueden contribuir a profundizar en la reflexión acerca de la disciplina etnográfica, la práctica museística y el fenómeno de la patrimonialización, prestando especial atención a los objetos desechados o rechazados por la mirada tradicional; y, en segundo lugar, la entrada de objetos directamente vinculados a los propios ámbitos de investigación de los miembros del equipo que componen la institución¹⁸.

4. DE VIDAS PARALELAS E INTERRELACIONES

A lo largo de más de tres décadas, cientos de objetos contemporáneos se han incorporado a las colecciones del Museo. Buena parte de ellos pertenecen a la categoría de objetos «descartados» y «descartables» para una gran parte del mundo etnográfico¹⁹. La institución ha ido incrementando paulatinamente sus colecciones con artefactos producidos en la sociedad industrial destinados al consumo, rápido, de masas. Una vez dentro del Museo, estos objetos se han transformado en «materiales etnográficos». Esta labor ha supuesto una desviación respecto de la ruta que, en principio, debían de seguir en su biografía.

¹⁸ Es el caso, por ejemplo, de una colección de diferentes objetos vinculados a la religiosidad contemporánea en América Latina comprados en tiendas y mercados de diferentes capitales americanas. La adquisición se enmarca en un proyecto de investigación personal sobre las devociones populares y, en particular, sobre los cultos heterodoxos en esta región. Me interesa especialmente el análisis de la materialización de estas devociones, es decir, los testimonios materiales del hecho religioso. El proyecto presta especial atención a los objetos, más o menos, marginales, representativos de los límites entre el dogma y la práctica; objetos móviles que podríamos denominar incluso nómadas. Desde esta perspectiva, recolecto sobre todo piezas de pequeño tamaño fácilmente transportables desde los espacios de devoción hasta el espacio de musealización.

¹⁹ No sólo se han incorporado objetos industriales sino también obras de artistas contemporáneos y creaciones artesanales lo que pone en evidencia la visión abierta frente al objeto, sea este banal o excepcional, seriado o único.

Objetos banales, pertenecientes en su mayor parte al ámbito cotidiano, fácilmente desechables, son sacados del mundo para pasar a formar parte de las colecciones de la institución²⁰. Se inicia entonces el proceso de documentación, registro, catalogación e investigación en torno a ellos. El cambio de valor de uso del objeto es evidente. De igual manera, se produce una transformación de su valor de cambio y, consecuentemente, de su función. A partir de ese momento, el objeto (de museo) se mostrará mediante su valor de signo y de símbolo²¹.

No obstante, la incorporación de objetos contemporáneos a las colecciones del Museo no está exenta de problemas. Una vez superada la dificultad de decidir qué queremos conservar del presente y ejercer la (legítima) capacidad de ejecutarlo, comienzan nuevas dificultades.

4.1. Nacidos para morir

El primero, y probablemente el más evidente de los problemas, está vinculado a la cuestión de la conservación y mantenimiento de este tipo de colecciones. Una buena parte de los objetos contemporáneos llegados a la institución durante las últimas décadas están realizados en uno de los materiales más característicos y definatorios del siglo XX: el plástico²².

Los objetos en plástico tienen una vida muy corta con relación a los objetos fabricados con materiales tradicionales que llenan los almacenes de los museos. En un periodo comprendido entre los cinco y los treinta y cinco años,

²⁰ Habitualmente, en la mayor parte de las instituciones, el proceso de musealización es previo al proceso de exhibición del objeto. Sin embargo, como hemos visto a lo largo de las líneas precedentes, a lo largo de todos estos años el MEN ha alterado esa lógica en numerosas ocasiones al invertir el proceso.

²¹ Valor de signo cuando hace referencia a las connotaciones simbólicas del objeto. Valor símbolo cuando nos enfocamos en los hechos representativos del objeto durante su vida dentro de la sociedad de pertenencia.

²² El término «plástico» procede del vocablo latino «plasticus», que deriva a su vez del griego «πλαστικός» o «plastikos» que significa «susceptible de ser modelado o moldeado». El diccionario de la Real Academia Española lo define, de una manera muy general, como todo aquello perteneciente o relativo a la plástica. El término «plástico» designa todo material sólido o fuerte, sintético o semi-sintético, obtenido mediante fenómenos de polimerización o multiplicación semi-natural de los átomos de carbono. Los productos de plástico están realizados a base de polímeros orgánicos, elaborados por modificación química de sustancias sintéticas o naturales, partiendo de una materia prima que pueden ser orgánica o inorgánica. La industria del plástico ha producido sobre todo materiales tridimensionales pero los polímeros sintéticos se han desarrollado bajo formas muy diferentes entre las que destacan los adhesivos y los barnices.

estos artefactos comienzan a deteriorarse de manera muy notoria²³. Los objetos realizados con este material sufren múltiples y progresivos desgastes vinculados a procesos de foto-degradación, oxidación, degradación térmica, hidrólisis y biodegradación. Además de ser irreversibles, estos daños terminan por alterar físicamente el propio plástico o por acelerar otros procesos ya existentes, como por ejemplo la degradación mecánica derivada del propio proceso de fabricación²⁴.

Otro de los fondos contemporáneos característicos del MEN está constituido por las latas de conserva²⁵, incorporadas a las colecciones de la institución desde los años 80. Uno de los principales problemas que presenta este tipo de objetos es la corrosión. Los agentes atmosféricos tienen sobre ellos una influencia directa: el grado de humedad y temperatura, las oscilaciones térmicas, el almacenaje y el propio espesor y calidad del producto utilizado, condicionan de manera determinante la vida del mismo. La corrosión puede provocar efectos nocivos sobre el propio contenido del envase e, incluso, modificar sus propiedades. La alteración del contenido puede tener también un reflejo externo que puede manifestarse en una variación del aspecto o en la perforación del envase. Al mismo tiempo, los propios productos envasados (en ocasiones muy ácidos y por tanto, agresivos frente a los metales) pueden contribuir a propiciar esa corrosión. Por otro lado, el aumento de la presión interior puede provocar deformaciones en el fondo o en la tapa, o en ambos a la vez.

²³ El interés por la conservación de estos materiales y el conocimiento de sus mecanismos de deterioro son relativamente recientes. Las primeras investigaciones surgen a partir de los años 90. En el ámbito de los museos existe aún poca información. Desde 2008, la Comisión Europea financia un proyecto de investigación denominado POPART destinado a desarrollar a escala europea una estrategia para la conservación preventiva y el mantenimiento de artefactos contemporáneos presentes en las colecciones de los museos. Su trabajo se concentra en cuatro ejes fundamentales: la identificación de plásticos en las colecciones de museos, la supervisión del estado de las colecciones, el análisis de la degradación de los polímeros, y los tratamientos de conservación. A este respecto ver: <http://popart-highlights.mnhn.fr/introduction/the-popart-project/index.html> [consulta: 5 de octubre de 2017].

²⁴ En los polímeros, la fabricación (mezclado, molido, laminación, estirado...) y las modificaciones posteriores (corte, limado, torneado, fresado...) provocan tensiones y deformaciones. Esos procesos físicos provocan cambios en la estructura e, incluso, pueden llegar a ocasionar una ruptura de los enlaces químicos de las cadenas del polímero.

²⁵ A finales del siglo XVIII el maestro confitero y cocinero francés Nicolas Appert inventó un método para la preservación hermética de los alimentos. Appert introducía los alimentos dentro de un tarro de cristal cerrado herméticamente y, posteriormente, procedía a hervirlos durante un cierto período. De esta manera, tal y como descubrió Pasteur en 1860, se mataban los microorganismos, y en consecuencia el contenido del recipiente se conservaba en perfecto estado. No obstante, los botes de cristal no eran lo suficientemente prácticos y eficientes. A principios del siglo XIX, otro francés, Philippe de Girard, perfeccionó el método al utilizar recipientes de hojalata. Girard se asoció con el empresario inglés Peter Durand quien, posteriormente, vendió la patente a Bryan Donkin. En 1813 Donkin inauguró la primera fábrica de latas de conserva de la historia.

Además, la porosidad del revestimiento de estaño o cromo del recipiente incide de manera determinante en la formación final del óxido. La hojalata es un material propenso a la oxidación especialmente en aquellas zonas donde el estaño ha sido dañado. Finalmente, el tratamiento otorgado a este objeto durante el periodo de su vida anterior a la entrada en el museo (envasado, almacenamiento y transporte) pueden marcar una gran diferencia en su posterior estado de conservación. Por ejemplo, un recipiente almacenado en malas condiciones, esté lleno o vacío, puede oxidarse rápidamente incluso aunque posea un elevado recubrimiento.



Fuente: Alain Germond ©MEN.

Imagen 5

Lata de tomate en conserva. MEN 84.8.31

De este modo, la incorporación de este tipo de objetos a las colecciones de un museo plantea numerosos problemas de conservación a la institución. En el caso del MEN, la mayor parte de los esfuerzos desarrollados por el equipo, particularmente por su conservadora-restauradora Chloé Maquelin, se concentran en la conservación preventiva destinada a retrasar el deterioro de estos artefactos. Estos objetos requieren una supervisión continua y su propia naturaleza ha obligado a la institución a diseñar un espacio de almacén específico y separado del resto de las colecciones.

Vemos así cómo, en el caso particular de los objetos procedentes de la sociedad industrial, las dificultades inherentes a la trasmisión material del patrimonio a las futuras generaciones se ven agravadas y plantean nuevos y complicados retos al Museo. A pesar de todo, la presencia de esta particular materialidad supone también una buena oportunidad para profundizar en el conocimiento en torno a estos artefactos. En esa línea se enmarca, por ejemplo, el proyecto CANS²⁶, nacido de la colaboración entre diversas instituciones entre las que se halla el MEN²⁷. Se trata de una investigación interdisciplinar que reúne a etnólogos, expertos en tecnología de alimentos, conservadores-restauradores y científicos de conservación especialistas en la corrosión y las ciencias de los materiales. La finalidad del proyecto es contribuir al descubrimiento de mecanismos de degradación y a la puesta en marcha de estrategias preventivas de conservación de aquellos objetos que forman ya parte de nuestro patrimonio cultural.

Por otro lado, la constitución de este tipo de colecciones, profundamente sujetas a daños irreparables, supone también una oportunidad para reflexionar sobre los fenómenos de la acumulación y de la pérdida, constitutivos de las instituciones museísticas.

No obstante, los problemas vinculados a los objetos contemporáneos no se detienen en la cuestión de la conservación de los mismos.

4.2. Biografías incompletas

Como hemos señalado, desde que en 1984 Hainard decidiera incorporar a las colecciones del MEN los objetos contemporáneos que se compraban con motivo de las exposiciones temporales, estos recibieron el mismo tratamiento que recibían los objetos de *prestigio* que habitaban la institución. Inventariados y fotografiados, pasaron a figurar en la base de datos del Museo.

Sin embargo, por diversas razones, no todos ellos fueron bien documentados. Como bien señalaba Hainard, la entrada de este tipo de objetos dentro de la institución tuvo sus efectos sobre los conservadores quienes habituados a catalogar piezas procedentes de África o de Oceanía se veían de repente con-

²⁶ Ver a este respecto: <http://projets.he-arc.ch/cans/> [consulta: 5 de octubre de 2017].

²⁷ Además del MEN forman parte de este proyecto la Haute-Ecole Arc Conservation-Restoration (que constituye la institución principal), el grupo *Tribology and interfaces chemistry* del École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL) y los institutos Technologies du vivant y Systèmes industriels de la Haute école spécialisée de Suisse occidentale (HES-SO).

frontados, por ejemplo, a latas de sardinas²⁸. Los apriorismos, las ideas preconcebidas sobre los objetos de proximidad condujeron, según él, a describirlos mal: su función y su naturaleza eran, teóricamente, conocidas por todos por lo que se consideró que no era necesario explicar sus formas y su sentido. En consecuencia, dichos objetos no fueron tratados con la misma meticulosidad con la que se trataban los objetos procedentes de otras culturas (Benkirane y Deuber-Ziegler, 2007).

El resultado es que, en la actualidad, apenas se posee información sobre un buen número de esos artefactos contemporáneos incorporados a las colecciones del Museo. Esto es especialmente significativo en el caso de los objetos integrados en los años 80 y principios de los 90. Su musealización implicó el otorgamiento de un número de inventario y su inclusión de pleno derecho en las colecciones pero, como reconoce Hainard, en numerosas ocasiones se prestó escasa, cuando no nula, atención a su catalogación. Paradójicamente, constituyen objetos reconocidos pero poco conocidos.

Más allá de la ausencia de descripciones, lo problemático es que, en el momento de su incorporación, no se registraron datos relevantes en torno a su función y a su proceso de fabricación, como tampoco informaciones relativas a su compra o al lugar específico que ocuparon dentro de la muestra en la que fueron exhibidos. Conocer la exposición a la que estuvieron adscritos proporciona algunas pistas en torno a la intencionalidad que se halla detrás de su inserción en las colecciones pero no basta por sí misma para comprender la complejidad de dicho acto. Reconstruir hoy la biografía de estos objetos resulta, casi, imposible.

Por otro lado, aunque el carácter contemporáneo de estos objetos puede hacernos pensar que restablecer su función es algo sencillo, lo cierto es que los profundos cambios operados en la sociedad en las últimas tres décadas hacen que objetos que un día fueron de fácil interpretación constituyan hoy artefactos crípticos.

4.3. Los fantasmas de las colecciones

A partir de 1984, como ya ha sido señalado, el MEN rompió con la tradicional división entre objeto de museo y objeto banal, y decretó que los objetos contemporáneos, fundamentalmente objetos industriales, asociados a las exposiciones debían pasar a formar parte de los fondos de la institución. El

²⁸ Sin duda, esa ruptura de las prácticas tradicionales debió desestabilizarlos, al menos en un primer momento.

Museo generó así una nueva categoría que podría denominarse como «objetos dignos de entrar en las colecciones a pesar de su apariencia insignificante» (Gonseth, 2017).

Sin embargo, en ocasiones, algunos objetos contemporáneos —pese a haber figurado en determinadas exposiciones— no fueron integrados a los fondos del Museo tras la finalización de estas por lo que se produjo una fractura en esta práctica²⁹. Aunque con su aparición en la exposición debían transformarse en signos autónomos y en actores portadores de significado —lo que justificaba su ingreso en las colecciones—, lo cierto es que, a lo largo de los años, algunos objetos no superaron el estatus de decoración. En un estado liminar que no correspondía ni a la exclusión completa ni a la inserción real, quedaron convertidos en almas errantes y comenzaron a vagar por cajas depositadas en los almacenes o, incluso, en los despachos del personal de la institución.

En 2012, el equipo del MEN decidió enfrentar la peculiar situación de estos fantasmas museísticos. La exposición *Hors-champs* fue el momento escogido para repensar la relación de la institución con estos objetos. La muestra abordaba la cuestión del patrimonio cultural inmaterial y cuestionaba los procesos de selección que permiten entrar *dentro del campo* o excluir determinadas tradiciones y artefactos. La exposición se convirtió en un momento privilegiado para enfrentarse a esos objetos que permanecían en el limbo esperando un ejercicio de selección que transformara definitivamente su estatus. En ella, los fantasmas fueron ubicados a la entrada, dentro de frigoríficos, con el fin de señalar su carácter de parias que perturban el propio sistema y la norma establecidos por la institución (Gonseth, 2017). Ese ejercicio frente a los objetos errantes permitió otorgarles una segunda vida al posibilitarles convertirse, nuevamente, en actores portadores de significado. Pero sobre todo, esa nueva sesión de clasificación obligó al equipo del MEN a una reflexión crítica sobre su propia práctica, una reflexión que implicó, en palabras del propio director, «una radicalización de los argumentos con el fin de defender o impugnar a esos intrusos». Para Gonseth (2017), esa (re)clasificación constituía, en sí misma, una «forma de ética museística, decidida en común, gestionada en común y asumida en común».

Las exposiciones se han convertido así en momentos privilegiados para revisar el estatus de algunos objetos. Es el caso, por ejemplo, de un juego de cartas de póker con las imágenes impresas de los antiguos mandos del régimen

²⁹ En algunas ocasiones incluso, algunos de los objetos comprados para ser expuestos nunca llegaron a figurar en las vitrinas. Fueron desechados porque a ojos de la institución resultaban poco significativos para el propósito del discurso explicitado en la exposición.

BAAS de Irak, entre los que figura el dictador Saddam Hussein, que constituye el as de picas. Este juego había sido distribuido a los soldados americanos durante la Segunda Guerra del Golfo (2003) con dos finalidades: por un lado, entretener a las tropas y, por otro, ayudarles a memorizar los rostros de los enemigos con el fin de neutralizarlos. La baraja fue comprada por Gonseth en 2003 en una tienda on-line estadounidense y había formado parte de la exposición *X-spéculations sur l'imaginaire et l'interdit*, dentro de una zona dedicada al rapto y a la sumisión. El objeto, considerado altamente simbólico y emblemático de un periodo histórico particular, permaneció durante largo tiempo adormecido en las estanterías del despacho del director sin incorporarse a las colecciones, convirtiéndose así en un *intruso* que habitaba el limbo museístico. Finalmente, en 2015, en el marco de la exposición *Secrets*, el objeto recuperó su fuerza al ser utilizado como pictograma para evocar las interferencias y las relaciones de poder: el juego de cartas aludía al secreto que rodeaba la pretendida existencia de armas de destrucción masiva en Irak y a la desestabilización posterior a la intervención estadounidense³⁰.



Fuente: Alain Germond ©MEN.

Imagen 6

Juego de cartas «Most-wanted Iraqi». MEN 15.49.1

³⁰ Objeto MEN 15.49.1 identificado como *Jeu de cartes Most-wanted Iraqi*. Según figura en la base de datos del Museo, el ejército estadounidense imprimió 200 juegos de cartas de los cuales sólo una parte fue puesta en circulación. Sin embargo, parece que el objeto fue ampliamente publicitado en los medios lo que generó una fuerte demanda. Esto provocó la aparición de numerosas falsificaciones. Ebay se convirtió en uno de los ejes de este mercado negro. Muy probablemente, el juego comprado por el MEN es una falsificación.

A pesar de todo, los fantasmas continúan presentes en el MEN. Constituyen el reflejo de las limitaciones de una práctica museística singular. Al tiempo, nos hablan de la permanente trasgresión de las normas que los propios museos se otorgan a sí mismos. Pero esos objetos liminares constituyen también un desafío al obligar a la institución a repensar su propia práctica de colección, a revisitar sus criterios y a reflexionar permanentemente acerca de la noción de patrimonio.

5. CONCLUSIONES

Precursor de la denominada «Museología de la ruptura», el Museo de Etnografía de Neuchâtel constituye, aún hoy, una institución singular dentro del panorama museístico europeo. Desde los años 80, de la mano de sus sucesivos directores —Hainard y Gonseth— el Museo ha buscado convertirse en un espacio de deconstrucción cultural creando exposiciones críticas destinadas a descifrar las reglas del funcionamiento social y a reflexionar, entre otras cuestiones, acerca del modo de producción de los estereotipos y de las ideologías. Rechazando el modelo de museo-medicamento, concebido para calmar las angustias de una sociedad necesitada de tranquilizantes (culturales), el MEN se ha esforzado por perturbar la comodidad de sus visitantes, por despertar en ellos emociones y por luchar contra las ideas preconcebidas. Y ha buscado hacerlo siempre con humor y con ironía.

Al mismo tiempo, a lo largo de estos años, el MEN se ha interrogado de manera permanente acerca del estatus de los objetos museísticos y en particular de los objetos etnográficos. Esa reflexión se ha traducido en una relevante presencia en sus exposiciones de objetos contemporáneos. Lejos de concebir estos como meros artefactos decorativos, desde 1984 el Museo ha apostado por incorporarlos a sus colecciones. De esta manera, desde hace más de tres décadas, los objetos contemporáneos, particularmente objetos industriales vinculados al consumo cotidiano, constituyen una de las *riquezas* de la institución. La constitución de colecciones contemporáneas es para el MEN parte esencial de la construcción de su propia identidad y de su manera de concebir el museo, la museología y la museografía.

No obstante, la incorporación de objetos contemporáneos a las colecciones no está exenta de problemas. La conservación y el mantenimiento de este tipo de colecciones resultan muy complejos. Esto es especialmente evidente en el caso de los objetos realizados en plástico cuya vida es particularmente corta con relación a los objetos fabricados con materiales tradicionales. Los múltiples y progresivos desgastes sufridos por este tipo de objetos obligan a la institución a vigilarlos de manera permanente para garantizar, en la medida de lo posible, su supervivencia. No obstante, esas dificultades vinculadas a su

conservación se han convertido también en un revulsivo para profundizar en la investigación (práctica y teórica) en torno a estos artefactos así como para fomentar la colaboración interinstitucional. Asimismo, estas dificultades constituyen también una oportunidad para reflexionar sobre los fenómenos de la acumulación y de la pérdida.

Hoy, para numerosos museos de etnografía la incorporación de la contemporaneidad a sus colecciones aparece como una de sus prioridades y preocupaciones. Cuestionados y acusados de (sobre)vivir desconectados de la realidad de su entorno, sometidos a una presión social importante que les exige que se ocupen de problemas actuales e, incluso, les insta a convertirse en un instrumento eficaz en la lucha contra las injusticias y las desigualdades, numerosas instituciones se han lanzado a coleccionar el presente. No obstante, en ocasiones pareciera que dicha práctica, lejos de ser fruto de una reflexión meditada sobre su idiosincrasia, sus intereses particulares, su misión y su trayectoria de futuro, constituyera —más que nada— una salida fácil y rápida para justificar su existencia. Querer incorporar la contemporaneidad a las instituciones es legítimo, pero dicha inserción debe ser un proceso nacido del auto-conocimiento y no de la imitación o de la imposición.

Aunque resulte una obviedad es necesario recordar que todo lo nuevo deviene, inexorablemente, viejo y caduco. Y que todo presente deviene pasado. No obstante, los museos, lugares de memoria, poseen la capacidad de traer el pasado al presente activándolo. Los museos etnográficos deberían esforzarse por visitar sus colecciones y mirar a sus objetos de manera diferente, preocupándose por interrogarles con nuevas preguntas y construyendo, a partir de ellos, discursos que conecten con las preocupaciones actuales de la sociedad.

Como bien señalara ya en 1984 Jacques Hainard, es imposible entender una sociedad (exclusivamente) a partir de los objetos. Polisémico y polifuncional, el objeto constituye, antes que nada, un pretexto; un útil que cobra sentido en un contexto, un actor que habla inserto en una red de relaciones. La entrada en el Museo trastoca y transforma para siempre su naturaleza original. Por esa razón, pretender captar y transmitir la realidad contemporánea (únicamente) a través de los objetos constituye una nueva ilusión etnográfica. Sea con nuevos o con viejos objetos, el museo etnográfico del presente debe asumir, más que nunca, el reto de desafiar las convenciones, de generar dudas, de suscitar desasosiego ante la comodidad y la complacencia. Debe huir de las respuestas simples y fáciles y debe utilizar el patrimonio que conserva para pensar y repensar la sociedad de pertenencia.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Benkirane, R. y Deuber-Ziegler, E. (2007). Quels chantiers pour l'ethno? Entretien avec Jacques Hainard. En R. Benkirane y E. Deuber-Ziegler (eds.), *Culture et cultures: les chantiers de l'ethno*. Genève: Musée d'ethnographie. Editions Infolio.
- Borel, F., Gonseth, M-O., Hainard, J., y Kaehr, R. (2000). *Bibliothèques et musées de la Ville de Neuchâtel 1999*. Bienne: Imprimerie Schüller.
- Debary, O. y Roustan, M. (2012). *Voyage au musée du quai Branly. Anthropologie de la visite du Plateau des collections*. Paris: La Documentation Française.
- Dias, N. (1991). *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro: 1878-1908*. Paris: Editions du CNRS.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Gonseth, M-O., Hainard, J. y Kaehr, R. (dir.). (2005). *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas. 1904-2004. Neuchâtel: Musée d'ethnographie*.
- Gonseth, M-O., Laville, Y. y Mayor, G. (2007). *Figures de l'artifice*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- Gonseth, M-O. (2008). La rhétorique expographique au Musée d'ethnographie de Neuchâtel. *Ethnologie française*, 38, 685-691. Recuperado de: <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-4-page-685.htm>
- Gonseth, M-O. (2017). L'objet de expographie. *Roots&routes. Research on visual cultures*, 26. Recuperado de: <http://www.roots-routes.org/il-partito-presso-delle-coselobjet-de-lexpographiemarc-olivier-gonseth/>
- Hainard, J. (2007a). L'expologie bien tempérée. *Quaderns-e*, 9, 1-21. Recuperado de: <http://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/viewFile/73512/131223>
- Le Ménestrel, S. (1996). La collecte de l'objet contemporain: un défi posé au Musée de la civilisation à Québec. *Ethnologie française*, XXVI (1), 74-91.
- Mazé, C., Poulard, F., y Ventura, C. (dir.). (2013). *Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*. Paris: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques.
- Pazos, A. (1998). La re-presentación de la cultura: museos etnográficos y antropología. *Política y sociedad*, 27, 33-46. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/viewFile/POSO9898130033A/25049>
- Shohat, E. y Stam, R. (1998). Narrativising Visual Culture. Towards a Polycentric Aesthetics. En N. Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*. London: Routledge.

Van Geert, F., Arrieta Urtizberea, I., y Roigé, X. (2016). Los museos de antropología: del colonialismo al multiculturalismo. Debates y estrategias de adaptación ante los nuevos retos políticos, científicos y sociales. *OPSIS*, 16(2), 342-360. Recuperado de: <https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/36932#.Wlx83IVqc1g>

Documenter l'objet contemporain par la parole : le cas de l'écomusée du Val de Bièvre, à Fresnes

Zahra Benkass

Atelier-Musée de l'Imprimerie (AMI)

Si le temps est partout, le musée est cette institution qui, plus que toute autre, a toujours eu à faire avec lui. [...] Par son expérience même, par son architecture, par l'organisation de l'espace, les découpages, les classifications qu'il met en œuvre et les parcours qu'il balise, il est traversé par le temps et le travail. Il est en prise sur et aux prises avec lui. Il traduit un point de vue sur le temps et l'inculque ou, au moins, le transmet aux visiteurs (Hartog, 2013b : 145).

1. INTRODUCTION

S'interroger sur les biens à conserver des sociétés actuelles est chose délicate, puisque cela suppose de mettre en question deux principes fondamentaux de la constitution des collections muséales : le premier concerne la nature de l'objet recueilli, le second s'applique aux modes opératoires qui permettent d'effectuer ce recueil sur le terrain. En effet, l'acquisition par le musée — particulièrement à vocation ethnographique — de biens représentatifs des sociétés contemporaines ne va pas sans poser de difficultés à cause de leur fragilité, tant au niveau symbolique qu'au niveau de l'intégration, au sein de collections classiques d'ordinaire sélectionnées pour leur valeur intrinsèque (historicité, ancienneté, authenticité...).

L'intérêt porté aux objets contemporains n'est pas tributaire de leur fonctionnalité, mais de leur inscription culturelle dans l'expérience quotidienne, ce qui permet de les ériger en symboles sociaux (Benkass, 2012a). On peut discerner dans cette mutation un nouveau positionnement des musées d'ethnographie dans la constitution de leurs collections, loin des paradigmes de l'ethnologie des années 1930, axée sur la conservation des traces matérielles des cultures en voie d'extinction. Bien que cette ethnologie ait défini l'objet ethnographique, elle ne l'a pas pensé en tant qu'objet de recherche d'une disci-

plaine scientifique, malgré sa démarche positiviste. Sa conviction que « l'objet-témoin » est « preuve objective » (Jamin, 1985 : 66) qui « parle » d'elle-même a réduit celui-ci à sa propre matérialité : l'objet n'est que pure matière ou pure fonction, il ne fait qu'illustrer un fait social et culturel et il est seul à pouvoir le faire.

L'objet contemporain n'est pas pensé en tant que témoin d'une spécificité exotique, régionale ou nationale dont il faut préserver la trace, mais comme un objet « global », issu de cultures toujours existantes dont il faut révéler la spécificité pour en assurer la transmission. Cette approche « sensible » du contemporain permet l'exploration de l'objet dans un contexte socioculturel plus large, selon une démarche de compréhension plutôt que d'explication de certains aspects trop complexes de la culture.

Les musées cherchent aujourd'hui à s'ancrer dans un modèle muséal contemporain, capable de présenter une histoire locale en perpétuelle évolution et d'assumer tous les enjeux idéologiques que pourrait laisser supposer une approche du présent. Parmi les sujets nouveaux qu'ils explorent, l'actualité, l'espace urbain, la ville, l'art, les genres, les représentations sociales, la diversité, l'identité personnelle et collective, l'environnement, les questions de développement durable ou tout simplement les pratiques de la quotidienneté sont autant d'hybridations avérées. Cette dynamique « transversale » s'explique en grande partie par l'aménagement culturel des territoires, dont l'impact s'est révélé considérable sur la définition des missions des musées.

Pourtant, les collections contemporaines se heurtent à de nombreuses réticences, notamment à cause de leur obsolescence programmée et du flou qui semble relativement entourer leur fondement.

À l'évidence, le postulat faisant correspondre la définition du contemporain à une prolifération de sens ininterrompue et sans cesse plus complexe trouve son explication dans le contexte de la culture où il se produit et se consomme. Cette prolifération explique, en partie, la crise de légitimation du discours dans les musées et la difficulté inhérente à l'acceptation du contemporain par les responsables des politiques culturelles comme par le public, parfois désagréablement surpris par la découverte, dans les espaces dédiés aux expositions, d'objets banals issus du quotidien. Contrairement à l'objet d'art et à l'objet artisanal, rendus rares de par leur valeur esthétique ou un procédé technique de fabrication sophistiqué, l'objet trivial échappe au critère formel du précieux, nécessaire au jugement de valeur qu'exige le processus de patrimonialisation.

En partant de cette constatation, quels sont les objets contemporains réellement collectés sur le terrain et par quels moyens le musée parvient-il à les admettre dans les collections ?

Ce texte souhaite proposer, à la lumière de la complexité évoquée du champ contemporain, une lecture de l'approche documentaire de la collecte des objets triviaux au musée. Toutefois, mon propos ne vise pas la documentation entendue dans le sens de l'activité d'inventaire : celle-ci se déroule à la suite de l'acquisition de l'objet afin de garantir son identification et sa conservation. J'évoquerai au contraire une documentation reposant sur un « entretien » sur le terrain entre les professionnels de musée et les particuliers (soit les habitants du territoire où se situe le musée), en vue d'acquérir des objets personnels du quotidien ayant une valeur significative à leurs yeux. Cette démarche est préalable à l'acquisition de l'objet et joue un rôle non pas d'identification mais de qualification. Ce procédé d'acquisition sera interrogé dans l'objectif d'examiner sa pertinence pour la construction, au musée, d'un savoir sur les objets ordinaires des sociétés d'aujourd'hui.

Sera esquissée, dans un premier temps, la complexité du champ contemporain au musée, entendu à la fois comme assise chronologique, épistémologique et thématique définissant l'époque actuelle et permettant, par conséquent, de collecter des objets qui en témoignent.

Suivra ensuite une étude de cas¹ prenant appui sur les collectes « participatives » réalisées par l'écomusée du Val de Bièvre, à Fresnes (France), auprès des habitants du territoire. D'une part, cette étape s'attachera à démontrer comment le recueil du témoignage de l'utilisateur conduit à l'entrée de l'objet au musée en tant qu'artefact conforme à un certain modèle, donc « muséalisable ». D'autre part, elle tentera de faire ressortir l'importance du témoignage oral et du récit dans la documentation de cet objet au musée.

Une dernière étape mettra en lumière la dualité complexe de l'objet-document, laquelle ressort de ce procédé, et montrera comment ce renseignement sur l'objet personnel « insignifiant » d'un point de vue patrimonial se transforme en une documentation de la société contemporaine, soit une « mise en archives » du patrimoine potentiel de demain, (pré)destiné aux générations futures.

¹ Cette étude de cas fait l'objet d'une thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, spécialité Muséologie, intitulée *La collecte de l'objet contemporain au sein de l'écomusée et du musée de société*, préparée sous la direction de Jean Davallon et soutenue publiquement le 9 janvier 2012 à l'université d'Avignon et des Pays de Vaucluse. La thèse analyse des pratiques de collecte d'objets contemporains aujourd'hui opérationnelles au sein de trois musées : l'écomusée du Val de Bièvre à Fresnes (Val-de-Marne), le musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines (Yvelines) et le musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM) à Marseille (Bouches-du-Rhône). Ce corpus de recherche est appuyé par une enquête auprès des adhérents de la Fédération des écomusées et des musées de société (FEMS).

2. L'OBJET CONTEMPORAIN AU MUSÉE : UN OBJET SUBJECTIF ?

Bien que l'acceptation du contemporain — en tant que champ d'étude et d'acquisition à part entière, axé sur les différentes productions matérielles représentatives des sociétés actuelles — soit aujourd'hui un fait acquis dans nombre d'écomusées et de musées de société, lesquels interviennent à contre-courant pour en revendiquer le bien fondé, celui-ci demeure un terrain d'étude difficile à baliser. Sa complexité s'explique tant par sa polysémie et un découpage chronologique mal circonscrit que par la variété thématique qu'il peut recouvrir d'un musée à un autre.

Afin de saisir cette complexité, examinons le sens que revêt la notion, à la fois comme catégorie temporelle et comme attribut désignant les productions matérielles de notre temps.

2.1. Le contemporain comme approche temporelle

L'époque contemporaine est la dernière grande période de l'histoire, elle couvre les XIX^e, XX^e et le début du XXI^e siècle. Sa délimitation est très controversée par les historiens : les Français tendent à la faire débiter au XIX^e siècle, faisant de la Révolution française (1789) sa jonction avec les Temps modernes. Cette position n'est pas partagée par nombre d'historiens étrangers, notamment les Anglo-Saxons et les Allemands, pour qui l'époque contemporaine fait partie intégrante de l'époque moderne, en cours depuis la fin du Moyen Âge (XV^e siècle). Pour certains chercheurs, le début du contemporain correspond aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, tandis que d'autres évoquent plus précisément mai 1968 (Ruffel, 2010). L'étymologie du mot « contemporain » exprime un rapport de simultanéité avec une personne ou une chose, si bien que le terme « vient de plus en plus se substituer à celui de « moderne » pour qualifier le présent » (Forest, 2010 : 85).

Ces partitions, pour n'en citer que quelques-unes, ne s'accordent pas sur le commencement de l'époque contemporaine. En revanche, elles mettent en évidence le prolongement de cette temporalité jusqu'à nos jours, dans la mesure où on considère que les événements qu'elle couvre, y compris ceux qui ont pu se produire il y a des siècles, ont une incidence directe sur le monde d'aujourd'hui. Cet inachèvement du contemporain, dans le temps et dans l'espace, participe fondamentalement de l'ambiguïté de son découpage historique. On évoque cette période pour désigner l'actualité, l'histoire du temps présent ou le passé récent, comme pour défaire la distinction radicale que l'histoire instaure entre passé et présent. Aussi, l'inscription du contemporain dans ce continuum provoque une « rupture entre historicité et actualité » (Audet, 2009).

Au-delà de cette constance spatio-temporelle, la complexité du contemporain se conforte dans les nombreuses définitions possibles auxquelles répond la notion selon les disciplines. Dans *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, l'historien François Hartog s'interroge sur la catégorie du présent et son omniprésence, qu'il nomme « présentisme ». Loin de désigner le temps en soi, ce « régime d'historicité » indique une certaine perception collective du temps et, par conséquent, le rapport particulier qu'une société entretient à la fois avec le passé, le présent et le futur, et ce même si le contenu de ces trois catégories peut varier.

Partant de diverses expériences du temps, le régime d'historicité se voudrait un outil heuristique, aidant à mieux appréhender, non le temps, tous les temps ou le tout du temps, mais principalement des moments de crise du temps, ici et là, quand viennent, justement, à perdre de leur évidence les articulations du passé, du présent et du futur (Hartog, 2003 : 27).

La perte d'évidence de l'enchaînement de ces trois expériences temporelles marque une « crise du temps ». Pointant la prédominance du présent, le concept de présentisme atteste, par conséquent, du passage de l'Histoire à la Mémoire.

Dans un temps, assez proche encore, le simple énoncé du terme « Histoire » (avec majuscule) valait explication : l'Histoire se veut, juge, condamne... Aujourd'hui, quoique sur un mode différent, la Mémoire est devenue ce maître mot qui dispense d'en dire plus : elle est un droit, un devoir, une arme (Hartog, 2013a : 52).

Comme dans le champ historique, le temps a toujours occupé une place importante² dans le registre philosophique, lequel a questionné sa relativité, sa subjectivité et la place de l'homme dans les événements qu'il traverse. Dans cette lignée, on retrouve des analyses mesurant l'idée que l'homme se fait de cette temporalité contemporaine insaisissable. C'est le cas de la réflexion menée par Giorgio Agamben dans son opuscule *Qu'est-ce que le contemporain* ?³, dans lequel il livre la définition suivante :

Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses pré-

² La philosophie distingue deux conceptions fondamentales du temps : le temps physique et objectif, mesuré par des instruments techniques (horloge, montre), des systèmes de repérage (calendrier) ou de succession d'événements dans le temps (chronologie) et le temps psychologique et subjectif, tel que le perçoit la conscience humaine.

³ Il s'agit du texte de la leçon inaugurale du cours de philosophie théorique donné par Giorgio Agamben à l'Institut universitaire d'architecture de Venise (IUAV) durant l'année scolaire 2005-2006, interpellant les futurs architectes sur la démarche à adopter pour s'inscrire dans une recherche et une continuité dans le temps.

tentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps (2008 : 9-10).

Giorgio Agamben reprend à son compte dans cette définition la notion d'« inactuel » tirée des *Considérations inactuelles ou Considérations intempestives* (1873-1876) de Friedrich Nietzsche, dans lesquelles il soutient la nécessité de garder une certaine distance avec son temps pour mieux être en phase avec lui. Cela n'est pas sans rappeler la reprise de Roland Barthes de ce même impératif d'inactualité, interprété dans *Le contemporain est l'inactuel*⁴ comme un « déphasage » nécessaire à établir avec son propre temps afin de mieux le vivre (Agamben, 2008).

Au fond, ces différentes notions appellent à prendre position sur le temps que l'on vit et confirment, par la même occasion, le caractère indéfinissable du contemporain. Plus qu'une temporalité fixe, celui-ci incarne, dans cette perspective, une certaine idée que l'on se fait du temps présent. Paradoxalement, cela brouille les repères chronologiques de cette catégorie non linéaire puisqu'elle peut incarner plusieurs temporalités possibles : à la fois une « forme d'approche du présent et de la persistance du passé dans le présent » (Battesti, 2012 : 18) et une prolongation orientée vers le futur.

Le contemporain incarne dans ce sens une « catégorie transhistorique »⁵, pour reprendre les termes de Lionel Ruffel (2016), qui interroge, à travers le registre de la pensée esthétique et littéraire contemporaine, les temporalités plurielles que la notion peut incarner et la complexité qu'elle représente de notre rapport au temps, à l'espace et à l'histoire.

Au regard de cette pluralité, il convient à ce stade de préciser, dans un souci méthodologique, le sens que prendra le mot « contemporain » dans ce texte. Sans entrer dans les débats autour de l'identité historique de l'époque contemporaine ou de sa frontière discutée, ou niée, avec l'époque moderne, je situerai la période contemporaine de la deuxième moitié du xx^e siècle à nos jours, tout simplement en raison de l'évolution des modes de vie qui a marqué cette période. Par conséquent, le mot « contemporain » sera considéré dans ce texte sous deux acceptions :

1. D'abord en tant que temps commun : ce qui est du « même temps », ce qui appartient irrévocablement au présent, à l'aujourd'hui, à l'immé-

⁴ Tiré d'une note de ses cours au Collège de France.

⁵ Dans une conceptualisation du contemporain, Lionel Ruffel avance le mot « brouhaha » pour rendre compte de sa polyphonie et de sa polychronie.

diat. Vu sous cet angle, « contemporain » correspond au temps de la mondialisation (Deguy, 2010).

2. Ensuite, en tant qu'examen de valeur ; c'est-à-dire en tant qu'outil qui permet au musée de construire (à travers la collecte) un savoir et une connaissance sur l'objet lui-même, mais aussi sur une communauté, un groupe, un territoire ou une société donnée.

En parallèle, j'utiliserai le substantif « contemporanéité » (du latin *contemporaneus*) pour désigner la relation de simultanéité entre les personnes et les choses.

2.2. Le contemporain comme approche de la culture matérielle

Si le contemporain, en tant qu'assise chronologique, renvoie systématiquement au présent et au quotidien, l'objet dit « contemporain », quant à lui, est le plus souvent réduit à l'objet de consommation de masse, manufacturé et fabriqué en série. Ayant un cycle de vie assez court, il répond à une logique consumériste à outrance dans laquelle le consommateur est incessamment incité à se procurer abondance de biens, et à vivre à travers eux, au point de finir par en être possédé (Baudrillard, 1970).

Le sociologue Zygmunt Bauman utilise à ce sujet la métaphore de « société liquide » pour décrire les sociétés postmodernes, marquées par cette consommation éphémère :

La vie liquide est une vie de consommation. Elle traite le monde et tous ces fragments animés et inanimés comme autant d'objets de consommation : c'est-à-dire des objets qui perdent leur utilité (et donc leur éclat, leur charme, leur pouvoir de séduction et leur valeur) pendant qu'on les utilise. Elle façonne le jugement et l'évaluation de tous les fragments animés et inanimés du monde suivant le modèle des objets de consommation (2013 : 19).

Pour autant, les objets contemporains n'existent-ils qu'à travers le filtre de la « logique de consumérisme » que dénonce⁶ Bauman ? Ne sont-ils pas à sauvegarder, puisqu'ils sont des témoins de nos pratiques et de nos envies ? Les

⁶ La liquéfaction de la vie sociale la rend déshumanisante et dénuée de tout sens selon Bauman. Le sociologue explique la société postmoderne, les relations humaines et la quête de soi et du bonheur par le seul consumérisme : « Tout, y compris l'homme, devient objet de consommation », affirme-t-il, et tout perd de sa valeur à cause de la consommation, même les liens sociaux qui en pâtissent et deviennent précaires. Cette approche réductrice est contraire à celle de Baudrillard (1968) pour qui les objets de la vie quotidienne constituent, au-delà de leur fonction utilitaire, un système de signes structurant les relations sociales.

acquérir et les préserver dans l'enceinte du musée n'est-il pas compatible avec le rôle qui échoit à celui-ci : garantir la conservation et la transmission des traces évoquant l'évolution de l'homme dans sa société ?

Tout comme il influence nos pratiques et nos modes de vie, le phénomène de globalisation suggère la standardisation des usages des objets par l'augmentation des échanges et de la circulation des biens culturels. Il convient dès lors de considérer que c'est bien en réfléchissant sur les conséquences de cette globalisation sur les pratiques culturelles et sociales que le musée est amené aujourd'hui à interroger les objets du quotidien et le contexte socioculturel dans lequel ceux-ci se produisent et se diffusent avant de tomber en désuétude. Évoquons pour illustrer ce paradoxe l'exemple d'un objet global par excellence : le smartphone. Voilà un produit multifonctionnel des plus utilisés dans le monde, qui s'est progressivement substitué, grâce à ses fonctionnalités, à nombre d'objets du quotidien, au point de les rendre obsolètes (réveille-matin, appareil photo, calculatrice, GPS, agenda, organisateur, console de jeu, lecteur de musique...). Ces fonctionnalités, en constante augmentation, poussent le consommateur à changer régulièrement de modèle afin de bénéficier d'applications de plus en plus performantes. Le smartphone est devenu indispensable au quotidien : il simplifie la vie tout en permettant le divertissement et le maintien des liens avec autrui. Propice à l'addiction, il s'est ancré dans les mœurs. Il définit même les mœurs.

Lorsqu'il arrive qu'un écomusée ou un musée de société envisage, dans le cadre de sa politique d'acquisition, d'intégrer un smartphone à ses collections, sa démarche prend en considération l'ensemble de ces éléments. Aussi interroge-t-il, selon des critères de choix et d'arbitrage prédéfinis, un objet emblématique de la communication des *xx^e* et *xxi^e* siècles et un témoin de l'innovation des technologies de l'information. En même temps, il tente de mesurer l'impact de la technologie sur les usages et les pratiques en société. Autant dire que ce processus de muséalisation favorise la compréhension contextualisée de l'objet. Dans cette démarche, le musée ne cherche pas à sacraliser le banal, encore moins à le sublimer. Son rôle consiste à questionner un objet emblématique de la mondialisation dans l'objectif d'en garder une trace à transmettre aux générations futures.

L'objet des sociétés contemporaines peut être subjectif lorsqu'il reflète des choix personnels, des points de vue particuliers et des valeurs subjectives (tel objet est utilisé parce qu'il est à la mode, tel autre parce qu'il est pratique ou moins onéreux, etc.). Pourtant, il peut couvrir bien d'autres réalités sociales et culturelles (objet de rite, objet relatant des expériences douloureuses liées au deuil, à la maladie, objet utilisé dans la vie de minorités sociales et de groupements sociaux...) et « comporter des caractéristiques d'icônicité » (Battesti, 2012 : 22). Certains objets pourraient même cacher des histoires bien moins

ordinaires ; tout dépend de leur symbolique, de leurs détenteurs et du contexte dans lequel ils ont été utilisés.

En somme, l'objet contemporain est difficile à circonscrire dans le temps et à définir sur un plan sémantique. Il est à la fois déroutant de par son abondance et déconcertant du fait de son inscription dans le présent. De manière générale, tout comme il n'existe pas de consensus sur la délimitation du temps contemporain, aucune définition ne catégorise l'objet qui en découle. Il appartient donc à chaque musée de définir les objets susceptibles de mieux le représenter, en lien avec son projet scientifique et culturel et avec sa politique d'acquisition. Cela peut se manifester dans le cadre de collectes organisées pour alimenter une exposition, enrichir les collections existantes, réaliser des recherches, ou encore répondre à ces trois exigences à la fois.

Comme l'écrivait Jacques Hainard, « l'objet n'est la vérité de rien du tout [...]. Il ne prend sens que mis dans un contexte » (1984 : 189). Chaque musée doit donc « contextualiser » les objets qu'il donne à voir pour illustrer la contemporanéité et en définir sa propre conception. Cette construction s'explique par des choix idéologiques et scientifiques aussi nombreux que les institutions elles-mêmes, mais dans le cas des écomusées et des musées de société, elle puise son originalité dans des enjeux le plus souvent liés au « territoire », celui où ces établissements culturels s'enracinent.

La démarche du musée se veut pragmatique à cet égard : collecter aujourd'hui des traces de ce qui ne sera plus demain. Nous avons là une démarche allant du présent vers le futur, contrairement à la logique de patrimonialisation orientée du passé vers le présent (Benkass, 2012a, 2012b ; Davallon, 2012). Pour atteindre cet objectif, et devant la masse importante des objets issus du contexte de globalisation, le musée ne va pas penser l'objet dans sa matérialité intrinsèque, mais cibler sa valeur de « représentativité symbolique ». Le principe d'exhaustivité est donc remplacé par celui de représentativité.

Parmi les moyens utilisés pour atteindre cet objectif, le recueil du récit sur la vie de l'objet est nécessaire à la compréhension de son histoire, de son usage et de ce qu'il signifie pour son porteur. Cet outil permet d'accorder de la profondeur à un objet, lequel *a priori* n'en a pas, afin de légitimer son acquisition. Certes, la récolte de témoignages est propre à l'enquête ethnographique, mais dans le cas des acquisitions orientées sur le contemporain, ce procédé peut constituer une condition *sine qua non* d'admission dans les collections. Pour mieux saisir l'importance de ce processus, observons de près l'expérience pionnière, en la matière, de l'écomusée du Val de Bièvre, à Fresnes.

3. L'ÉCOMUSÉE DU VAL DE BIÈVRE À FRESNES : UNE APPROCHE PARTICIPATIVE POUR COLLECTER LE CONTEMPORAIN

3.1. Présentation

Créé en 1978, l'écomusée de Fresnes⁷ est le deuxième écomusée de France implanté en zone urbaine après celui du Creusot. Sa réalisation est suivie par Georges Henri Rivière, sollicité à l'époque pour donner son avis sur le projet.



Source : Écomusée du Val de Bièvre.

Image 1

Vue sur l'Écomusée du Val de Bièvre

Ses collections initiales s'inscrivent dans une démarche patrimoniale consacrée aux témoins ruraux et naturels. En 1986, l'atelier de l'*Imaginaire*⁸ voit le jour. Il est dirigé par une plasticienne photographe et programmé pour

⁷ La ville de Fresnes est située dans le département du Val-de-Marne en région Île-de-France, au sud de Paris.

⁸ Cet atelier artistique et pédagogique propose chaque année aux élèves de quatre classes du Val de Bièvre un atelier artistique autour du thème annuel de l'écomusée. Il organise des expositions d'art contemporain, confrontant parfois les œuvres d'artistes à des travaux réalisés par les enfants. Depuis 2005, des programmations sont destinées également aux adultes.

la sensibilisation des écoliers du territoire aux pratiques artistiques. Cette démarche inédite permet à l'écomusée d'agir sur les notions de patrimoine, de citoyenneté et de création de lien social au cœur même de son territoire, ce dès ses origines.

À partir de 1991, l'établissement adopte une approche plus contemporaine dans le traitement des thématiques locales. Cette expérience se concrétise à travers deux expositions, l'une sur la prison (*Fresnes, la prison*) et l'autre sur le mouvement hip-hop (*Hip-hop dixit : le mouv' au musée*). L'écomusée donne désormais la parole aux minorités sociales comme les prisonniers, les gens du voyage et les immigrés.

En 2006, l'écomusée est transféré de la ville de Fresnes à la communauté d'agglomération de Val de Bièvre (CAVB), créée en 1999. Son territoire de référence s'élargit alors aux sept communes du Val de Bièvre⁹ et ses thématiques de recherche sont de plus en plus axées sur l'histoire et l'actualité de la banlieue. Désormais, l'établissement porte le nom d'écomusée du Val de Bièvre. Lors de ce changement de tutelle administrative¹⁰, sa dimension participative est étendue à l'échelle de la communauté d'agglomération et ouvre le champ au développement culturel durable.

En l'an 2000, l'écomusée engage un tournant décisif avec sa première « collecte participative », intitulée *Vos objets au musée* ; tout son plan d'action s'en trouve changé et une nouvelle réflexion sur les collections se développe. Concrètement, l'opération consiste en un appel à collecte lancé aux habitants, les invitant à déposer au musée des objets qu'ils estiment signifiants de leur territoire et de son patrimoine. Les objets sollicités peuvent aussi bien être anciens, hérités des ancêtres, qu'issus d'un quotidien récent. Cette opération engage la programmation de la politique de collecte de l'écomusée et sa définition selon des critères bien déterminés, étroitement liés à la réalisation des expositions. Ces critères de sélection ressortent des objets apportés par les habitants et correspondent à trois thématiques :

1. La sociabilité (lien social, vie et actions sociales).
2. La transmission de la mémoire (objets de mémoire et de transmission).

⁹ Cette démarche s'est concrétisée par la création des Neufs de Transilie, groupe de recherche informel qui réunit des établissements culturels franciliens autour d'expositions complémentaires sur des thématiques communes. Ce transfert de compétences permet d'élargir la perspective de l'offre patrimoniale et de l'intercommunalité territoriale.

¹⁰ L'écomusée est aujourd'hui placé sous la tutelle de l'établissement public territorial du Grand-Orly Seine Bièvre. Cette structure intercommunale a été créée le 1^{er} janvier 2016, mais le transfert des compétences se déroule progressivement de 2016 à 2018.

3. La communication (objets de communication comme les cédéroms, les vidéos, les récits, la communication écrite...).

Depuis cette « collecte participative du millénaire », des acquisitions sont effectuées auprès des habitants dans le cadre de collectes ou de campagnes thématiques liées aux expositions, principalement axées sur l'histoire récente du Val de Bièvre et sur des sujets dits « de société ». Parfois, des objets sont proposés de manière spontanée par les habitants à l'écomusée, qui reste libre de les accepter ou non. De manière générale, les objets lui sont donnés ou prêtés.

Dans cette démarche, l'objectif de la programmation de collecte ou d'exposition est moins d'acquérir l'objet en soi que d'appréhender comment il fait « sens » par rapport au sujet. Cela se révèle pleinement sur le terrain lors du recueil du témoignage des enquêtés. Un entretien est dans ce cas systématiquement conduit auprès du donateur. Sauf exception, l'objet n'est acquis qu'accompagné d'une enquête orale. L'entretien qui lui est associé sert tant à en « fabriquer » du sens qu'à le révéler.

3.2. L'enquête orale : un support documentaire de l'objet contemporain

Cette volonté d'associer systématiquement l'acquisition de l'objet à l'enquête orale est née en 2003 au cours des préparatifs d'une exposition sur les caractéristiques de la banlieue intitulée *Banlieue ma ville*. À travers cinquante objets, elle racontait la vie des banlieusards à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, entre stéréotypes et réalité : vie associative, grands ensembles, mobilité, jardins familiaux, toxicomanie... L'exposition a démontré que les personnes apportent des objets à l'écomusée non pas pour eux-mêmes, mais pour ce qu'ils représentent à leurs yeux. De manière générale, la participation ne concerne pas uniquement la collecte, mais touche à d'autres activités comme les actions culturelles.

Les entretiens réalisés sur le terrain sont enregistrés, transcrits et dotés, dans la base de données, de numéros d'archives¹¹ sonores. Ce dispositif repose sur le recueil *in situ* d'objets, de données et de documents (photographies, témoignages, anecdotes...) qui leur sont associés, révélateurs de pratiques spécifiquement identifiées ou porteurs d'informations sur ce territoire de banlieue. Il permet d'évoquer différents aspects liés à l'objet (technique, fonctionnel, anthropologique, artistique...). L'étroite interaction avec le public local qu'il

¹¹ Pour des raisons techniques et de conservation, ces enregistrements ont été déposés aux archives départementales du Val-de-Marne. Ils sont considérés au même titre qu'un outil de documentation de l'objet.

nécessite débouche sur une meilleure compréhension des réalités socio-culturelles du secteur (immigration, identité...), et permet en parallèle de sensibiliser les habitants eux-mêmes aux notions de bien culturel, de conservation et de transmission.

La grille d'entretien répond à la schématisation suivante :

- Éléments techniques.
- Dénomination.
- Type d'usagers ? Type d'usage ? À quel âge ? À quel moment ?
- Descriptif technique.
- Petites anecdotes liées à l'usage, propres au propriétaire.
- Vie de l'objet.
- Représentations.
- Documentation.

Cette grille permet de constituer une notice bibliographique de l'objet et sert à structurer le déroulement de l'entretien et à rythmer les discussions. Pour autant, l'échange reste ouvert (pouvant parfois durer jusqu'à une heure et demi), dans l'objectif de rassembler le plus d'informations possible susceptibles de documenter la vie de l'objet. La démarche de collecte participative est de ce fait « un élément-clé d'une énonciation partagée », pour reprendre les termes de Noémie Drouguet (2015 : 194). Non seulement l'enquête orale complète obligatoirement chaque don, mais les objets recueillis doivent avoir été utilisés sur le territoire des sept communes du Val de Bièvre, et correspondre au champ territorial de recherche ou à quelque'une des autres thématiques de l'écomusée.

À côté de cette condition d'appartenance territoriale, le lien avec l'objet doit être, de préférence, direct. Cela permet de mieux rendre compte de l'expérience de l'utilisateur et d'assurer, par conséquent, la transmission directe de l'objet. Ainsi a-t-il été décidé, après le recueil du récit « indirect » de la femme de l'utilisateur d'un cyclomoteur Solex S 3800 (image 2) lors de sa collecte, de solliciter un autre témoignage — plus pertinent aux yeux de l'équipe de l'écomusée, car direct — auprès d'un usager ayant utilisé le même modèle, ce afin de constituer une mémoire « spécifique » de ce cyclomoteur et de l'inscrire dans une réflexion sur les usages. Ce témoignage venait compléter la documentation plus générale et technique du véhicule dont disposait l'écomusée.



Source : Écomusée du Val de Bièvre.

Image 2

Solex S 3800. Construit entre 1975 et 1977. Écomusée de Fresnes. Inv. 2002.5.1

Comme j'habite un pavillon et que j'adore bricoler, j'ai récupéré ce Solex, qui allait être jeté, au moment de la faillite de mon entreprise, à Saint-Denis. Licencié, j'ai été mis en préretraite. J'avais du temps pour récupérer et restaurer d'autres objets que les gens jettent : frigos, fers à repasser, aspirateurs, motos... et puis j'aimais ce véhicule.

Je l'ai restauré, mais je ne le fais tourner que pour maintenir en état le moteur. Je connais des gens qui ont beaucoup utilisé ce type d'engin. Par exemple un chauffeur de car. Il habitait Fontenay, et tous les jours il allait au dépôt en Solex, il faisait tous ses déplacements en Solex, il allait même jusqu'à Paris. Dans les années 1990, il avait fait l'essai : il allait aussi vite qu'une voiture ou un scooter en région parisienne. C'est idéal de circuler en banlieue avec un deux-roues. Il réparait lui-même le Solex, il a même récupéré d'autres Solex pour les pièces (Frédéric M., 2002).

Ce témoignage relate la passion de l'utilisateur pour le bricolage, mais il évoque aussi le rôle du Solex dans la transformation des déplacements de proximité en milieu urbain à la fin des années 1970 et au début des années 1990. On découvre également à travers ce récit d'autres expériences d'usage liées au Solex.

Au moment de l'enquête apparaît l'intérêt de l'objet contemporain ordinaire. C'est le cas d'une carte de transport, une Carte Orange (image 3)¹², collectée en 2002.



Source : Écomusée du Val de Bièvre.

Image 3

Carte Orange de transport. Écomusée de Fresnes. Inv. 2002.7

J'habite Cergy et travaille à Fresnes. Le matin je me lève à 5 heures, prépare le petit déjeuner, réveille mes 3 enfants à 6 heures 30 de façon à les voir un peu avant de partir. Je quitte la maison à 6 heures 50 pour prendre le train de 7 heures 07 à Cergy-Saint-Christophe. J'arrive à Châtelet à 8 heures 03, je prends la ligne B du RER jusqu'à Antony où je grimpe dans le bus 396 qui me dépose à Fresnes à 8 heures 45. Le soir, je rentre chez moi au plus tard à 19 heures 15. Mon temps de transport étant long, ma présence à la maison est réduite ; mes enfants (13, 10, et 7 ans) doivent donc se débrouiller seuls. Quand je rentre, les enfants ont pris leur douche, ont fait leurs devoirs et sont en pyjama, la table est mise et parfois, si l'aîné a eu le temps, le dîner est prêt (Yannick R., juin 2002).

¹² Tout comme le Solex, cette carte a été présentée dans l'exposition *Et surtout des histoires – 30 ans d'écomusée* (du 11 octobre 2009 au 28 mars 2010). Célébrant les trente ans de l'écomusée, l'exposition rassemblait toutes les histoires qui ont fait l'identité de la banlieue, à travers un panel d'objets issus du quotidien, d'entretiens sonores et de documents.

Isolée du contexte de son usage, la collecte de cette Carte Orange à l'écomusée semble peu évidente. Pourtant, grâce à l'enquête, elle raconte le rapport aux transports en commun d'une femme vivant seule avec ses trois enfants, ainsi que la solidarité familiale qui s'instaure face à cette contrainte quotidienne. Sur un plan général, la conservation de ce titre de transport revient à documenter le premier abonnement hebdomadaire ou mensuel lancé par les transports en commun parisiens en 1975, grâce auquel les habitants des banlieues, en particulier, ont pu circuler de façon illimitée sur le réseau. Aujourd'hui remplacée par la carte Navigo, l'objet banal de mobilité quotidienne que constituait la Carte Orange s'est transformé en outil documentaire des pratiques des usages et de l'information, en ce qu'il explore le déplacement en tant que phénomène de déterritorialisation (l'enquêtrice n'habitait pas le territoire du musée, mais y travaillait).



Source : Écomusée du Val de Bièvre.

Image 4

Set complet pour prélèvement sanguin. Écomusée de Fresnes. Inv. 2005.23.1-5

Il arrive que l'écomusée du Val de Bièvre sollicite auprès d'établissements spécialisés des objets ou supports spécifiques, représentatifs de certaines thématiques d'exposition et dont l'acquisition s'avère difficile. C'est le cas d'un kit complet pour prélèvement sanguin (image 4) donné par l'antenne d'Île-de-France de l'Établissement français du sang (EFS) dans le cadre de l'exposition *Au plaisir du don* (2006). Cette acquisition suggérait une autre forme de générosité et de solidarité possible.

Il a été possible de documenter cet ensemble par le témoignage d'un jeune homme trouvé grâce à des réseaux et ayant l'habitude de se rendre régulièrement à un centre de prélèvement parisien (cinq à six fois par an) pour faire don de son sang. L'extrait du témoignage renvoie à une démarche individuelle et subjective, preuve de la persistance du lien créé par le don dans la société moderne.

J'ai été sensibilisé au don du sang, puis ensuite j'y suis allé, et puis enfin maintenant je ne m'arrête plus ! Enfin... je continue (Marek, 2005).

Certains objets d'apparence banale peuvent s'avérer rares selon les lieux de leur circulation. Cela s'applique à ce pot de Ricoré (image 5) récolté lors d'ateliers de paroles menés à la maison d'arrêt de Fresnes en 2007 et 2008, en partenariat avec le service pénitentiaire d'insertion et de probation du Val-de-Marne (SPIP).

Durant ces ateliers, les détenus étaient invités à présenter et à commenter des objets de leur environnement quotidien. Parmi les objets les plus fréquemment évoqués figure le pot de Ricoré, mélange instantané soluble composé de chicoré et de café. L'usage de ce pot a été détourné selon les besoins et est devenu symbole du système D pénitentiaire.



Source : Écomusée du Val de Bièvre.

Image 5

Pot de Ricoré utilisé par des détenus à la maison d'arrêt de Fresnes.
Écomusée de Fresnes. Inv. 2009.6

Le pot de café Ricoré. On le découpe à la hauteur voulue pour en faire un pot à crayons. On en découpe un deuxième pour mettre la brosse à dents et le dentifrice... Donc il sert à plein de choses. Certains vont en faire un cendrier, pour d'autres c'est un petit vide-poches. Tout nous sert... Avec le pot de Ricoré, j'ai fait une mini-cafetière... avec une anse, un bec, etc. C'est quelque chose qui s'apprend entre détenus... Mais ils ne disent pas vraiment comment faire, parce que ce sont de petits secrets de fabrication, quoi. C'est tellement personnel, comme petits trucs... J'applique le code 22 : code 22, démerde-toi comme tu peux ! Dehors, les gens s'imaginent que l'objet auquel on tient le plus dans notre cellule, c'est notre poste de télévision. Ce truc qui coûte cher, finalement, ce n'est pas ce qui sert le plus. D'autres petites choses nous servent bien plus... On récupère des choses qu'on n'aurait même pas regardées à l'extérieur. On récupère tout... (Un détenu de Fresnes, 2006).

Le pot de Ricoré est entré dans les collections de l'écomusée et est doté d'un numéro d'inventaire. Son usage détourné est révélateur de la polysémie de l'objet de consommation et de la sociologie des usages.

La construction de l'objet se fait dans l'interaction de l'utilisateur avec ce bien jusque-là anonyme et impersonnel, et dans le but de le rendre disponible aux autres. Ce statut s'établit d'abord dans la quête de l'objet par le sujet. Les objets apportés par les habitants du Val de Bièvre ne sont pas uniquement à usage domestique, comme on aurait pu le croire en pensant à l'objet « contemporain » ou « du quotidien » : ils sont à la fois anodins, intimes et anonymes, touchent à différents thèmes, mais peuvent accéder au statut d'objet muséal dès lors qu'ils représentent quelque chose à transmettre. L'hétérogénéité manifeste des objets évoqués conduit d'emblée à s'interroger quant aux contradictions susceptibles de se faire jour entre eux. La triade objet-sujet-musée est consubstantielle à l'écomusée. Chaque acteur, quel qu'il soit — même extérieur à l'établissement —, dès lors qu'il habite son territoire, détient à son niveau un savoir et une connaissance de l'objet et mobilise ses propres mots et sensibilités pour les engager dans une histoire toujours singulière. C'est donc de la confrontation des points de vue que résulte l'attribution d'un statut à l'objet recueilli.

À côté d'objets banals de la quotidienneté, il arrive à l'écomusée de recevoir des objets très poignants d'un point de vue symbolique, porteurs de mémoires. C'est le cas de deux objets donnés à l'écomusée lors de la collecte *Vos objets au musée*.



Source : Écomusée du Val de Bièvre.

Image 6

« Étoile jaune », 1940. Écomusée de Fresnes. Inv. 2000.11.1

Cette étoile jaune (image 6) a été portée par le donateur jusqu'à la fin de la guerre. Elle a été conservée par sa mère dans un tiroir « à trésors », puis par le donateur jusqu'en 2000, date à laquelle il en a fait don à l'écomusée afin d'assurer la transmission d'un « message d'humanité ».

Si je la donne dans ma famille, qu'est-ce que ça deviendra ? Rien du tout. Tandis que dans un musée, ça restera. Chez moi, il a fallu aller chercher l'étoile, il y avait même une dame qui nous a rappelé qu'il fallait donner des tickets, à l'époque, de [...] rationnement (Serge D., 2002).



Source : Écomusée du Val de Bièvre.

Image 7

Foulard « LIBÉRATION-F.F.I. ». Écomusée de Fresnes. Inv. 2000.4.1

Ce foulard (image 7) peint à la main a été offert à la donatrice par son fiancé en décembre 1944, lors d'une permission de deux jours, accordée durant la Libération. L'objet a une valeur sentimentale pour le couple. Leur histoire personnelle s'inscrit dans celle plus vaste de Fresnes et, au-delà, de la France.

C'est mon fiancé qui m'avait offert ce foulard, qui représente un peu la Libération, c'était au mois de décembre, il était militaire en permission, et il m'a offert ça pour Noël. Il s'était engagé en 1944 et il avait une permission de deux jours, il était revenu pour fêter l'anniversaire de notre rencontre. Oh, ça a une valeur certaine, hein, historique oui, mais sentimentale surtout : c'était le premier cadeau ! Je l'ai porté ! Oh oui [...]. On a été fiancés quatre ans. Il s'est engagé en 1944, à la libération de Paris, jusqu'en novembre 1945, soldat dans les Vosges, en Alsace, campagne de Royan et ensuite, en Allemagne. Il a été démobilisé en 1945 et on s'est marié en 1947. On habitait L'Hay-les-Roses (Jacqueline D., 2000).

On remarque à travers ces exemples que l'objet se trouve à la croisée de plusieurs mondes : il est déplacé d'un espace privé à un espace public, d'un re-

gard individuel et subjectif à un autre regard, professionnel celui-ci qui, tout en s'appropriant son histoire et sa biographie d'origine, se doit de le questionner pour l'intégrer aux collections. Alexandre Delarge, ancien directeur de l'écomusée, explique la pertinence de ce procédé :

La parole vécue est forcément une parole vraie, car le propos d'une personne est indéniable. Mais à partir de ces paroles l'écomusée refait un travail de construction en sélectionnant et assemblant les phrases qui lui paraissent représentatives d'une parole commune. Le problème n'est donc pas celui de la vérité mais de la valeur¹³.

De façon schématique, l'objet, dans l'écomusée, est tributaire d'abord de la position de chacun des deux acteurs, son statut repose donc sur quatre paramètres : sa propre histoire, l'engagement personnel de l'habitant qu'il suscite, sa capacité à devenir un bien commun et, enfin, sa place dans une collection déterminée qui permet son exposition dans un cadre scientifique.

Le témoignage, tel qu'il s'exprime pendant les enquêtes orales, n'est donc pas un outil de médiation culturelle, comme il en est souvent le cas dans les dispositifs du média exposition. C'est un « objet annexe » nécessaire à l'entrée de l'objet au musée. Par conséquent, les personnes sollicitées en ce sens constituent des sources premières de données, ce sont des « personnes ressources » (Benkass, 2012a). Plus largement, l'objet constitue, dans ces entretiens ouverts, un témoin matériel de l'immatériel. Cette nouvelle pratique ethnographique « érige le témoignage oral en document porteur de sens » (Benkass, 2012b : 95). À quel point cela permet-il de documenter la société contemporaine ?

4. VERS UNE MISE EN ARCHIVES DE LA SOCIÉTÉ CONTEMPORAINE

Le cadre représentatif des exemples retenus précédemment montre bien que l'habitant s'impose comme une unité d'étude idéale. Grâce à lui, l'objet matérialise la mémoire du territoire du Val de Bièvre. Les enregistrements des enquêtes orales constituent, dans ce schéma, un patrimoine non-matériel attaché à l'objet (Delarge, 2012). Ce procédé « permet de mettre en lumière les usages ou des significations inattendues de l'objet qui peuvent lui être spécifiques, mais rendent aussi généralement compte de faits sociaux qui eux, peu-

¹³ Extrait d'un entretien réalisé le 21 juillet 2009, publié le 6 août 2009 sur le blog *Expologie*, sous le titre « Entretien avec Alexandre Delarge, engagement et participation de l'écomusée du Val de Bièvre ». Disponible à l'adresse suivante : <http://expologie.over-blog.fr/article-34626134.html> [consultation : le 13 septembre 2017].

vent être partagés par un groupe » (Delarge, 2012 : 134). C'est ainsi qu'une simple carte de transport, un cyclomoteur ou le pot en plastique d'une boisson industrielle permettent d'aborder des thématiques plus générales que celles pour lesquelles ils ont été initialement récoltés (logement, loisirs, mobilité, temps libre, rapport à la banlieue, consommation, recyclage...). Il faut rappeler à ce sujet l'importance de la qualité de l'enquête et de l'implication mutuelle de l'enquêteur et de l'informateur pour enrichir l'entretien (Delarge, 2012). Partant de là, le recueil de l'objet contemporain en lien avec les enregistrements sonores répond à une même logique de patrimonialisation d'une culture immatérielle (Davallon, 2012).

Il ressort des modalités d'enquête telles que déployées dans l'étude de cas que l'objet contemporain peut être collecté en tant que bien matériel comme en tant que document (titre de transport, récit, enregistrement d'entretien...). Cette dualité objet-document est révélatrice de la difficulté de définir l'objet contemporain au musée et de la complexité même de son acquisition, d'autant plus qu'il s'agit de collecter des objets tout en les documentant, c'est-à-dire tout en créant un savoir sur eux. Autrement dit, en documentant l'objet (le Solex par exemple), on va d'une part le constituer, et d'autre part constituer cette documentation (témoignage de son utilisateur) en document (archive sonore). La production de travaux d'arts plastiques à l'atelier de l'*Imaginaire*, par des enfants comme par des adultes, et la possibilité de les exposer et/ou d'en intégrer certains éléments dans les collections illustrent bien la difficulté de tracer une frontière entre l'objet et le document¹⁴ de collection dans le corpus contemporain.

En ce sens, ce qui fait document à l'écomusée est bien ce qui fait le dispositif de collecte et l'exposition. Il s'agit là du passage d'un statut de qualification (objet qui qualifie) à un statut de documentation (objet qui sert à documenter quelque chose d'actuel). L'écomusée introduit à cet égard une logique de documentation systématique, notamment que les enquêtes sont souvent complétées par le biais d'images fixes et mobiles. Cela étant, au lieu de documenter l'objet à partir de son monde d'origine, comme le veut la tradition ethnographique, il s'attache à documenter son univers originel à partir de l'objet, d'où l'importance du témoignage pour sa validation scientifique (Benkass, 2012a). Il est donc tout à fait possible d'avancer, dans ce sens, que la collecte des objets du contemporain a une perspective archivistique pour les généra-

¹⁴ À côté du témoignage, d'autres supports peuvent compléter la documentation de l'objet. C'est le cas, par exemple, de l'acquisition de deux cendriers en 2008, collectés dans une brasserie locale, suite à la loi anti-tabac entrée en vigueur le 1er janvier 2008. Des documents sur les campagnes publicitaires anti-tabac ont permis d'illustrer le contexte justifiant cette acquisition qui renseigne également sur les nouvelles pratiques des consommateurs issues de l'interdiction de fumer dans les lieux publics.

tions futures, et ce dans la mesure où ils répondent à la fois à une fonction de preuve et de mémoire, qui vont permettre une reconnaissance collective. La fonction de preuve consiste à garder des traces tangibles de ce qui ne sera plus. La fonction de mémoire est sous-tendue dans l'objet lui-même, porteur de sens pour la mémoire collective vivante, en l'occurrence, ici, celle du territoire du Val de Bièvre.

Il y a donc une implication documentaire forte dans la constitution des acquisitions contemporaines. Celles-ci sont considérées par Jean Davallon comme des « portions de la vie sociale », c'est-à-dire des faits sociaux que le musée documente par le biais des « objets archivés », dans l'objectif d'une « patrimonialisation anticipée » (Davallon, 2012 : 86), soit d'une « mise en instance de patrimonialisation » (Davallon, 2012 : 89). Cela montre que la finalité même de la collecte passe d'une mise en patrimoine à une « mise en archives » (Benkass, 2012a, 2012b).

Cette résonance de la collecte des objets et des documents contemporains avec les documents d'archives ne signifie pas qu'ils ont la même logique ni la même fonction, bien que les deux éléments soient porteurs d'informations.

Sous le vocable « archives », on regroupe couramment des documents conservés pour servir un jour à des fins de preuve quant à un phénomène donné, ou encore, à des périodes diverses de leur cycle de vie, toutes les sources de l'histoire individuelle et collective, contemporaine ou ancienne, nationale ou locale. À ce titre, les documents d'archives peuvent constituer des sources pour favoriser la recherche historique, bien qu'ils n'aient pas été conçus à l'origine dans une telle finalité (Benkass, 2012a). L'une des caractéristiques essentielles des archives est que leur simple agencement entre elles est lui-même porteur d'information. Un ensemble d'archives produites par la même personne (physique ou morale) est appelée « fonds d'archives » ou tout simplement « fonds »¹⁵. Le document d'archives appartient donc par définition à un ensemble documentaire (son fonds d'origine), principe fondamental de l'organisation et du traitement des documents (Benkass, 2012a). La conséquence de ce contexte, qui détermine l'unicité des archives, est que celui-ci leur est intérieur, puisqu'il les définit à la fois comme objets et comme ensemble, ce qui n'est pas le cas des objets de collection dont le contexte demeure extérieur (Grimard, 1994).

Les archives sont, par nature, des preuves. Elles permettent de préserver la pérennité d'une action, d'un objet, d'une activité et offrent une continuité ins-

¹⁵ Le respect de la constitution organique du fonds favorise la recherche historique, c'est pourquoi il est au cœur de la pratique archivistique.

titutionnelle. C'est un moyen qui sert à s'enraciner dans la durée pour mieux éclairer le passé. Or, si les archives impliquent des informations classées et répertoriées, au musée, les objets et les documents sont sélectionnés pour leur représentativité symbolique et ne servent guère à tracer une continuité institutionnelle.

Une autre donnée oppose d'emblée la notion de fonds à celle de collection : les données à archiver (dans un service d'archives par exemple) correspondent à un processus achevé ; elles sont validées et ne doivent plus être modifiées, puisqu'elles sont les traces d'un événement à une date donnée ; tandis que la réunion des pièces d'une collection se fait de manière volontaire et progressive dans le temps, en tenant compte de la similitude d'un ou de plusieurs caractères des objets et documents la constituant. Les objets contemporains collectés à l'écomusée du Val de Bièvre suivent un schéma de collecte progressif dans le temps qui tient compte de leurs éléments comparatifs et des trois thématiques de base auxquels répondent les critères de sélection.

Paradoxalement, une fois les documents conservés au-delà de leur durée d'usage originel, ils deviennent des documents d'archives et sont une source pour l'historien¹⁶. Dès lors, on peut facilement supposer qu'un document ou objet-document contemporain a une chance de devenir pièce d'archives, à condition d'être conservé dans le temps et pourvu que l'information qu'il porte contienne des éléments permettant ce type d'exploitation, d'où l'orientation évoquée plus haut des acquisitions contemporaines vers le futur. La reconnaissance de ce qui fait patrimoine appartient donc aux générations futures et sa préservation par les générations actuelles constitue, pour citer Davallon, « un don vers les générations futures, qui n'existent pas encore et dont on ne sait si leur société reconnaîtra le don, en accord avec la logique du don comme arbitraire assumé » (2006 : 153).

5. CONCLUSION

Le musée n'est pas strictement défini par les objets qu'il renferme, mais aussi par sa fonction et par sa méthode. Le processus de collecte signale qu'un objet existe, il le présente. Au mieux, il l'inscrit dans un contexte. De même, il y a place, dans l'écomusée et le musée de société, pour une étude de la production culturelle la plus récente. Il ne s'agit pas seulement de présenter un objet en tant que tel, mais de montrer comment celui-ci s'insère dans un ensemble

¹⁶ L'objet-témoin, par exemple, est un témoin historique qui sert en tant qu'objet matériel de source documentaire du passé humain, soit pour modérer le manque de documents écrits, soit pour les compléter (Debary et Turgeon, 2007 : 3).

de questions qui lui sont contemporaines. Dans ce sens, le contemporain devient un objet d'étude qui signifie que les processus culturels passent par des objets triviaux, capables d'incarner une entité temporelle qu'il représente. Par voie de conséquence, la mise en collection de cet objet signifie que les pratiques culturelles elles-mêmes se muséifient.

La provenance des objets reflète une nouvelle dynamique dans le développement des collections. L'objet est à la fois choisi (enquêtes préalables, rencontres avec les habitants, évaluation d'objets proposés pour don ou prêt...) et utilisé au sein du musée (objet principal d'exposition permanente ou temporaire, objet de collection, simple accessoire illustratif d'exposition ou outil didactique utilisé dans les ateliers pédagogiques). Ce n'est donc pas l'exposition qui donne un statut à l'objet, mais bien la collecte. On comprendra par là qu'à la différence de l'ethnographie traditionnelle, qui décrit la vie des peuples uniquement en fonction de leurs institutions, les acquisitions contemporaines ont tendance à évincer le caractère tangible de la matière au profit de l'usager. Derrière l'objet anodin, les gestes de peu qui suffisent à son usage sont très significatifs de la relation des sujets aux objets et au monde. Cela témoigne d'un souci réflexif au musée, qui renvoie, en toile de fond, à la manière dont celui-ci se voit au service des savoirs.

Les objets contemporains conservés aujourd'hui n'auraient-ils pas moins d'intérêt pour le chercheur de demain ? Les musées ne peuvent certainement pas aborder tous les sujets se rapportant à la contemporanéité. Ceux-ci évoluent très vite. Pourtant, ils ont un devoir de mémoire à leur égard. C'est pour cette raison qu'ils prennent aujourd'hui des initiatives exceptionnelles pour archiver le patrimoine potentiel de demain, « en anticipant déjà sur le passage de la valeur d'usage à celle d'ancienneté » (Hartog, 2013b : 152). Le champ contemporain permet en effet aux musées de repenser leurs missions. Citons à ce sujet la démarche inédite réunissant l'écomusée du Val de Bièvre et l'Écomusée du fier monde de Montréal (Québec), sous forme d'un projet de collecte lancé en 2016. Chaque musée a travaillé sur des collections en lien avec son territoire dans le but de constituer un « inventaire participatif » et d'approfondir sa pratique participative. Cette démarche s'est concrétisée à l'écomusée du Val de Bièvre par la réalisation de l'exposition *Objets privés, histoires partagées (du 21 mars 2018 au 24 février 2019)*. Les quarante-cinq objets sélectionnés auprès des habitants seront restitués à leurs propriétaires, qui les garderont chez eux pour être sensibilisés au travail de conservation, tandis que l'écomusée se chargera de leur valorisation et de leur diffusion. Pour sa part, l'Écomusée du fier monde travaillera sur un inventaire participatif des biens immobiliers de son territoire (quartier Centre-Sud de Montréal) et développera les moyens de sa mise en valeur (circuit de visite guidée, site Internet...). Le projet s'achèvera par un colloque international Sorbonne-UQAM (Université de Montréal) au printemps-été 2018.

6. BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Payot et Rivages.
- Audet, R. (2009). *Le temps interrompu*. Repéré à <http://salondouble.contemporain.info/antichambre/le-temps-interrompu>.
- Battesti, J. (2012). Le musée de société et ses collections à l'épreuve du temps. Dans J. Battesti (dir.), *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société* (p. 14-27). Bordeaux : Musée basque et de l'histoire de Bayonne, Le Festin.
- Baudrillard, J. (1968). *Le Système des objets*. Paris : Gallimard.
- Baudrillard, J. (1970). *La Société de consommation*. Paris : Denoël.
- Bauman, Z. (2013). *La Vie liquide*. Paris : Pluriel.
- Benkass, Z. (2012). *La collecte de l'objet contemporain au sein de l'écomusée et du musée de société* (Thèse de doctorat, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse). Repérée à <http://www.theses.fr/2012AVIG1103>
- Benkass, Z. (2012). Le tri, un enjeu scientifique pour l'évaluation des objets de musées contemporains. Dans J. Battesti (dir.), *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société* (p. 92-97). Bordeaux : Musée basque et de l'histoire de Bayonne, Le Festin.
- Davallon, J. (2006). *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Hermès science publications-Lavoisier.
- Davallon, J. (2012). L'objet contemporain de musée, un « objet sans qualité ? ». Dans J. Battesti (dir.), *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société* (p. 82-91). Bordeaux : Musée basque et de l'histoire de Bayonne, Le Festin.
- Debary, O. et Turgeon, L. (dir.). (2007). *Objets et Mémoires*. Paris, Québec : Éditions de la MSH, Presses de l'Université Laval-Québec.
- Deguy, M. (2010). Quand sommes-nous ? Dans L. Ruffel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?* (p. 39-57). Nantes : Cécile Defaut.
- Delarge, A. (2012). Le patrimoine non-matériel, avenir des musées. Dans J. Battesti (dir.), *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société* (p. 128-136). Bordeaux : Musée basque et de l'histoire de Bayonne, Le Festin.
- Drouguet, N. (2015). *Le musée de société : de l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*. Paris : Armand Colin.

- Forest, P. (2010). Décidément moderne : sept notes dans les marges d'un essai en cours. Dans L. Ruffel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?* (p. 77-92). Nantes, France : Cécile Default.
- Grimard, J. (1994). Mémoire et archives : le choix des témoignages. Dans *L'objet contemporain : Actes du séminaire du Musée de la civilisation (1994)* (p. 59-70). Québec : Musée de la civilisation.
- Hainard, J. (1984). La revanche du conservateur. Dans J. Hainard et R. Kaehr (dir.), *Objets prétextes, objets manipulés* (p. 183-191). Neuchâtel : Musée d'ethnographie de Neuchâtel.
- Hartog, F. (2003). *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Paris, France : Seuil.
- Hartog, F. (2013). *Croire en l'histoire*. Paris : Flammarion.
- Hartog, F. (2013). Les Temps du musée. Dans D. Chevallier et A. Fanlo (dir.), *Exposer, s'exposer : de quoi le musée est-il le contemporain ?* (p. 145-153). Répéré à http://www.mucem.org/sites/default/files/2017-06/exposer_s-exposer.pdf
- Jamin, J. (1985). Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues ? Dans J. Hainard et R. Kaehr (dir.), *Temps perdu, temps retrouvé : Voir les choses du passé au présent* (p. 51-74). Neuchâtel : Musée d'ethnographie de Neuchâtel.
- Ruffel, L. (dir.). (2010). *Qu'est-ce que le contemporain ?* Nantes, France : Cécile Default.
- Ruffel, L. (2016). *Brouhaha : les modes du contemporain*. Lagrasse : Verdier.

Relato de una búsqueda de la representación de las culturas contemporáneas a través del caso del Museo de América

Fernanda Celis

Université de Neuchâtel

1. LA CONSTRUCCIÓN DEL OBJETO ETNOGRÁFICO EN LOS MUSEOS DE LA DISCIPLINA

Para hablar de la construcción del objeto etnográfico, es necesario tomar en cuenta que durante un largo tiempo los museos de etnografía¹ se han caracterizado por exhibir culturas lejanas, alejadas de *nosotros* por una distancia que proviene sobre todo de unas sensaciones como la extrañeza, el exotismo o la diferencia. Esas mismas características, fueron a su vez las que constituyeron los criterios iniciales para la creación de colecciones que luego dieron lugar a los museos de etnografía en Europa. Dichos criterios de selección fueron presumiblemente flexibles, no se trataba de unas consignas institucionales sino de una serie de criterios moldeados por las personas que, desde los nuevos territorios colonizados, participaban en la construcción de un mundo ordenado bajo la luz de la diferencia, de lo exótico.

Los museos desarrollaron entonces un papel de escaparates de lo exótico, incidiendo en un retrato que resaltase la pureza de las sociedades, las identidades sólidas y compactas, como un relato congruente con los proyectos de política colonial, que afianzara los nacionalismos y, en términos generales, que apoyara la dominación de Occidente sobre el Mundo. Como nos recuerda Boris Wastiau, «en ce sens, le musée se refusait à être “ethnographique” il ne devait pas témoigner de la “réalité” mais suggérer un idéal» (2002: 89).

¹ En este texto nos centraremos en los museos de etnografía que desde Europa coleccionaron objetos de culturas extra-europeas.



Fuente: <http://teoriaehistoriaantropologica.blogspot.ch>

Imagen 1

Franz Boas y George Hunt reproduciendo una escena tradicional

Con el tiempo, y la institucionalización de la antropología y sus museos, los criterios de selección de los objetos etnográficos se fueron solidificando (Reubi, 2011). A principios del siglo XX, la práctica de recolección de piezas por parte de los conservadores de museos se hizo frecuente, llevando a cabo trabajos de campo que se acompañaban de la recogida y documentación de los objetos que permitieran conocer en Europa, aquellas culturas *diferentes*. Estos estudios materiales —también conocidos como el paradigma objetual de la antropología— enriquecieron la teoría antropológica y se volvieron muy frecuentes dentro una lógica de etnografía de salvamento que veía la necesidad de documentar las formas de vida *tradicionales* que se pensaba que desaparecerían rápidamente, engullidas por una modernidad homogeneizadora.

De este modo, uno de los criterios que se solidificó en el *ojo seleccionador* del museo fue la búsqueda de piezas que demostraran una pureza en las culturas, evitando a menudo la recolección de objetos que evidenciaran los procesos de contacto, de sincretismo, o de apropiación, que constantemente han vivido las culturas. Lo que se hacía a menudo era algo así como re-encuadrar la foto-

grafía, dejando fuera de campo lo que no interesaba que se viera, y eso, normalmente, era la modernidad de los otros.

2. EL DESBORDAMIENTO DE LAS REPRESENTACIONES, LA LIQUIDEZ Y LA DOBLE INESTABILIDAD: EL OBJETO Y EL SUJETO DE REPRESENTACIÓN

Si bien esa forma de retrato como instrumento de legitimación de la dominación occidental, se ha modificado paulatinamente, aun, a día de hoy, recae sobre muchos museos de etnografía una denuncia acerca de la necesidad de actualizar sus discursos expositivos que siguen representando unas identidades atemporales (Jamin, 1998; Ferracuti, 2013). Y es esta una revisión a la que es difícil escapar en la actualidad, cuando la combinación de la circulación masiva de personas, de objetos y de contenidos (Appadurai, 1997: 9), ha desestabilizado las clasificaciones que los museos se encargaron de organizar, representando el mundo en culturas desiguales y estancas.

Hoy día, cuando las representaciones asimétricas legitimadas por los museos de etnografía se ven desbordadas por todos los sujetos que se auto-representan y toman la palabra en la construcción de sus identidades, pensando en los términos de liquidez que propone Bauman (2000), podemos identificar sus efectos en dos niveles, pues son líquidas las sociedades que el museo etnográfico representa, como también son líquidos los límites de clasificación impuestos por el propio museo.

Es así que el museo se desborda por una serie de cambios que no responden a una sola causa. Por un lado, las culturas que los museos etnográficos representaban *cambian*, hacia esa modernidad líquida, y, por otro lado, el *ojo seleccionador* del museo, su forma de construir el mundo, cambia también, de la mano de las propias transformaciones que la antropología como disciplina ha vivido en el último siglo. Nos encontramos entonces ante una doble inestabilidad —la del *mundo* y la del *ojo* la inestabilidad del objeto y del sujeto de representación— que, entre otras cosas, complejiza la constitución de colecciones y la exposición de los objetos en el museo.

Nos preguntamos entonces, cómo representar estas sociedades de contactos, de mezclas, de heterogeneidad, en fin, estas sociedades líquidas. Pero antes de intentar abordar esta cuestión, que proviene de la primera fuente de inestabilidad, la del mundo, es importante también abordar la del *ojo*, la del sujeto que representa: el museo. Entonces nos encontramos con la necesidad de elaborar un *desde dónde*, un punto desde el que articular una la mirada, y preguntarnos: ¿con qué fines lo hacemos?, ¿qué queremos representar de estas sociedades contemporáneas?; en definitiva, ¿qué queremos decir?

Es a partir de estas preguntas que podemos comenzar la búsqueda de los criterios científicos para crear un patrimonio del presente, asumiendo que queremos constituir el patrimonio de unas sociedades que no son sólidas y asumiendo que el museo no busque representarlas como tales.

3. EL OBJETIVO DE ESTE ESTUDIO

Lejos de poder responder a estas preguntas en un plano puramente teórico, en este artículo presentaré una serie de reflexiones que parten de la observación de las prácticas de representación de las culturas contemporáneas en varios museos etnográficos. Dicho de otra manera, se trata de relatar cómo el museo ha representado las sociedades de su tiempo, observando dos de sus prácticas principales: la exposición y la constitución de colecciones.

En este estudio, partimos de un planteamiento de carácter descriptivo en la búsqueda de uno normativo. El descriptivo consiste en observar el *cómo hacemos* —las prácticas de representación— que nos ayudarán a construir el normativo, ese *cómo hacer* —la definición de un criterio científico para la constitución de colecciones del presente—. Pero, en todo momento, sabemos que antes de esos *cómo*, existe un *para qué*. Porque, si tomamos por descontado la imposibilidad de la exhaustividad en el coleccionismo y descartamos la ambición de duplicar el mundo en el museo —que nos llevaría a la imagen de un mapa escala 1:1, propuesta por Borges en *Del Rigor en la ciencia*²— nos encontramos con que las representaciones, y con ellas las colecciones, son el resultado de una construcción; una construcción propuesta por el *ojo seleccionador* del museo; como explica Nathalie Heinich, con respecto al Inventario general del Patrimonio Francés, en el que plantea que:

L'intéressant n'est pas de *démontrer* que l'Inventaire relève de l'invention d'un regard sur les choses et non pas, comme le voudrait une

² «En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él.

Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Libro Cuarto, Cap. XLV, Lérida, 1658» (Borges, 1972)

Disponible en: <https://literaturaargentina.lunrn.files.wordpress.com/2012/04/borges-jorge-luis-obras-completas.pdf> [Consulta: 20 de mayo de 2018].

conception naïve, d'un patrimoine déjà-là : l'intéressant est de *montrer*, concrètement, comment s'élabore ce regard — un regard qui intéresse particulièrement les sciences sociales dans la mesure où il est, nous allons le voir, un regard collectif (2009: 119).

Es así que, asumiendo la imposibilidad de una neutralidad total en la mirada del museo, así como la inexistencia de un único mundo contemporáneo al que reproducir mediante los objetos coleccionados y expuestos, nos preguntamos: ¿qué filtros se están aplicando? ¿Cuál es *ahora* la manera en la que se construye el mundo en el museo etnográfico?

Entre estos filtros o posturas que toman actualmente los museos etnográficos, me interesa especialmente dirigir la mirada a las formas adoptadas para que estas instituciones pasen de ser museos coloniales —marcados por un paradigma naturalista y luego uno culturalista, cuya principal característica fue destacar las diferencias— a museos poscoloniales.

No se trata solamente de que el museo se acerque a la actualidad para sacudirse el polvo y atraer a los públicos —de los que hace años que perdió el afecto— sino por las implicaciones que tiene la evasión de la representación del presente en un espacio de poder como es el museo etnográfico. Es así que parte de la importancia de representar el presente en los museos de etnografía radica en lo que Jean Loup Amselle (2016) llama «la obligación poscolonial». Y es que, si se decide que el museo ya no sugiera un ideal construido a base de relatos asimétricos de la alteridad, sino que se descolonice, entonces no puede escapar al presente, tiene que dar cuenta de los procesos sociales contemporáneos, de la multiculturalidad, de la hibridación del mundo, obligándose a también revisar el pasado, a desactivar esa *negación de contemporaneidad* que denunciaba hace más de treinta años Johannes Fabian (1983). En resumen, al construir el mundo contemporáneo, con la antropología actual como disciplina detrás de su trabajo, el museo etnográfico se sitúa en un terreno poscolonial.

4. LA ELABORACIÓN DE NUEVAS PERSPECTIVAS EN EL MUSEO DE ETNOGRAFÍA

En este estudio propongo partir del plano de la representación de la contemporaneidad —que abarca tanto las prácticas de colección, como las de exposición— como un campo extenso donde formular nuestras preguntas sobre el patrimonio de las sociedades líquidas, y desde ahí plantear la búsqueda de una definición de *objeto etnográfico contemporáneo* a conservar. Para ello, presentaré diferentes formas en las que se representa el mundo contemporáneo en el museo etnográfico, aunque como veremos, no siempre desde una visión *líquida* de las sociedades, lo que también resulta interesante.

El recorrido entre la representación del presente y la creación de su patrimonio no es un camino evidente. En el caso de esta investigación, partí de la premisa que al identificar los discursos expuestos en el museo sobre las sociedades contemporáneas podría identificar también los objetos etnográficos del presente, y así ir delineando unos atributos de estas piezas expuestas que nos hablarían de un criterio (no explícito y aún en proceso) de designación del objeto etnográfico contemporáneo³. Pero, a lo largo del estudio, a menudo me he encontrado con una falta de correspondencia entre los objetos movilizados para la representación del presente en las exposiciones y aquellos que entran en las colecciones. Aun así, veremos que esta falta de correspondencia, aunque críptica en principio, nos permite proponer aún más preguntas sobre el museo y cómo construye su objeto.

Para situar las nuevas *formas de hacer* en el museo, recuperaré parte de la información obtenida en los últimos tres años para el corpus de mi tesis doctoral, en la que tomé como casos de estudio diferentes museos etnográficos que conservan colecciones extra-europeas en Suiza, Francia y España⁴.

Tratándose de un proceso actualmente en desarrollo, dado que se están construyendo esas nuevas miradas sobre el mundo, nos interesa adoptar una postura etnográfica y ser testigos de las expresiones de este estado previo a la cristalización; pues, frente a los cambios que hemos ido revisando, algunos museos han entrado en evidentes procesos metamórficos que incluyen la renovación de sus contenidos e instalaciones, mientras que otros, a veces restringidos por sus capacidades económicas o por su contexto político, no han seguido reconversiones tan explícitas. No obstante, observando las prácticas actuales, podemos identificar en todos los museos tratados en el estudio unas nuevas formas de representar las sociedades contemporáneas, que se cristalizan en una suerte de modelos museológicos, organizados como: la perspectiva estética, la perspectiva crítica, la perspectiva multicultural y la perspectiva autóctona (Van Geert, Arrieta Urtizbera y Roigé, 2016: 348).

Dentro de la investigación llevada a cabo en ocho museos etnográficos, pude observar efectivamente la movilización de los diferentes modelos museológicos citados anteriormente, observando también cómo en algunos casos no se trata de modelos estables aplicables a todas las representaciones del museo, sino que dependiendo del tema que se presenta se moviliza un modelo u otro. También es frecuente que los modelos se hibriden, incorporando más de una

³ Describiré la metodología de este estudio más abajo, enlazándola con los casos presentados.

⁴ En Suiza, el Musée d'ethnographie de Neuchâtel y el Musée d'ethnographie de Genève; en Francia, el Musée de l'Homme y el Musée du quai Branly; en España, el Museo Nacional de Antropología y el Museo de América. Además, se ha tratado de manera especial el Pabellón de Sesiones del Museo del Louvre y el Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona.

perspectiva, como podría ser una exposición que trabaja entre la perspectiva estética, la autóctona y la crítica.

Veremos cómo la adopción de un modelo u otro, condiciona también el tipo de colecciones contemporáneas que se constituyen, no solamente por el hecho de que a menudo las exposiciones temporales requieren de la adquisición de piezas para articular un discurso, sino porque, al adoptar una perspectiva en especial, se va cristalizando también una manera de construir el mundo en el museo. Tomar una perspectiva, implica que el museo se sitúe en un punto desde donde enunciar, desde donde articular una mirada, y por tanto ir constituyendo una forma de elaborar su objeto. Es entonces que podemos pensar en cuál es el patrimonio de las sociedades contemporáneas que se forma (o que se deja de formar) bajo *esta* u *otra* perspectiva adoptada.

5. REPRESENTACIÓN DE LAS CULTURAS CONTEMPORÁNEAS. EL MUSEO DE AMÉRICA

Para dibujar más claramente el estudio llevado a cabo y dar pie a posibles conclusiones a partir del mismo, presentaré el trabajo realizado sobre el Museo de América (Madrid), un museo antropológico, monográfico —como indica su nombre— con importantes colecciones etnográficas.

Para identificar estas formas y medios de representación de la alteridad contemporánea en el Museo, revisé minuciosamente las prácticas de constitución de colecciones y las de exposiciones tanto diacrónica como sincrónicamente, mediante la consulta de archivos y el trabajo de campo.

Dentro de la dimensión diacrónica del estudio, por un lado, revisamos los archivos de adquisición de piezas, midiendo la presencia de objetos contemporáneos al momento de su entrada a la colección del museo, pues de cierta manera la relación entre fecha de producción y la fecha de adquisición funciona como muestra de las prácticas de coleccionismo, cuando no existe explícitamente una política de adquisiciones para los objetos contemporáneos. Por otro lado, en el caso de las exposiciones temporales, el trabajo consistió en identificar sistemáticamente las características principales de las temáticas presentadas en el Museo (como el marco geográfico y temporal de la representación y el tipo de objetos expuestos), observando las continuidades y rupturas en las prácticas expositivas desde los años 80 a la actualidad⁵.

⁵ Centré esta búsqueda sobre todo a partir de los años 80 por diferentes razones que tienen que ver con esta relación museo-mundo; en el museo encontramos ya una crisis de su legitimidad como lugar de construcción de las identidades, viendo cuestionado su papel en la sociedad, o ca-



Fuente: Departamento de Etnología América Contemporánea. N.º de inventario: 1990/02/06.

Imagen 2

Huipil Tzotzil

Para el estudio de adquisición de piezas nos basamos en el inventario de colecciones del sistema DOMUS⁶, realizando un listado de todas las piezas que entraron en el Museo de América a partir de 1980 y cuya fecha de producción está datada en esos mismos años. Este ejercicio nos deja ver que la adquisición de piezas contemporáneas a partir de los años ochenta es más bien escasa y que de estas piezas adquiridas sólo alrededor de 100 se muestran en la exposición permanente (donde se exponen más de 2.500 piezas en total). Encontramos, por ejemplo, una serie de trajes ceremoniales y de vida cotidiana mayas, adquiridos en los años 90 y que están datados entre 1980 y 1985. Propongo tomar como muestra una de estas piezas, y revisar sus características, ya

yendo en la indiferencia de los públicos (Jamin:1998, Ferracutti:2013). A demás, a nivel material, es a partir de los años 80 que, en los casos incluidos en mi estudio, se comienzan a documentar las actividades de exposición y adquisición de piezas de manera más sistemática, mostrando una voluntad del propio museo de dejar un testimonio y dejándonos ver lo que se considera que es importante o sensible a ser guardado.

⁶ DOMUS es un sistema integrado de documentación y gestión museográfica desarrollado por el Ministerio de Cultura (Subdirección General de Museos Estatales y Subdirección General de Tecnologías y Sistemas de Información).

Se trata de una aplicación informática para el catálogo y gestión de los fondos museográficos y documentales de los museos, que nace a partir del informe «Normalización Documental de Museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica». <https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/funciones-de-los-museos/documentacion/documentacion-de-colecciones.html> [consulta: 9 de octubre de 2017].

que al formar parte de la colección reúne los criterios científicos construidos por el Museo para seleccionar un objeto etnográfico del presente, un objeto contemporáneo a su momento de adquisición.

Extracto de la documentación en la base de datos DOMUS:

Huipil de algodón tejido y brocado en telar de cintura.

En estos diseños, que pueden ser tanto geométricos y vegetales como figurativos, las mujeres que los crean plasman la concepción del mundo y la ideología de las comunidades mayas de la actualidad, la cual es una combinación de rasgos y creencias de origen tanto prehispánico como reflejo de la influencia que ha ejercido en ellos la religión católica. En la actualidad las mujeres tzotziles siguen elaborando sus tejidos casi sin variaciones desde época prehispánica. Se ocupan de hilar, urdir y tejer las fibras vegetales para posteriormente teñirlas con tintes de origen natural y tejerlas en telares de cintura para obtener las prendas.

Texto en vitrina: «Huipil o pieza que viste la mujer; los diseños de la prenda son propiciatorios de la buena suerte».

Esta pieza sintetiza bien las características que reúnen la mayoría de los objetos contemporáneos adquiridos a partir de los años 80 y que encontramos en la exposición permanente. Sus principales características son la elaboración artesanal, fuera de los circuitos globales de comercio y de la producción industrial; al mismo tiempo, esta pieza, como muchas otras, es testigo de la hibridación cultural, de los caminos de ida y vuelta entre tradición y modernidad que siguen su curso en nuestros días en el continente americano.

Identificando las piezas de manufactura más reciente adquiridas y expuestas permanentemente en el museo, nos preguntamos si (y *cómo*) estas piezas representan el presente de las culturas. Regresaremos a ésta problemática más adelante, pues me interesa en este punto poner en relación las prácticas de constitución de colecciones (y su exposición de manera permanente), con las prácticas de exposición temporal, para, relacionando ambas, conseguir situarnos en un plano más amplio.

Y es que, contrariamente a la baja representación del presente, medida con la cantidad de piezas de manufactura reciente conservadas y expuestas permanentemente en el Museo de América, las prácticas de exposición temporal nos muestran una situación muy diferente. A partir de los archivos de exposiciones temporales observamos que el presente de las culturas expuestas es recurrentemente tratado, ya sea de manera exclusiva —dedicando una exposición al momento contemporáneo del objeto de representación— o inscribiendo el presente en un relato con una profundidad temporal. Al revisar la información sobre las exposiciones temporales presentadas en el Museo a partir de 1980 constatamos que, de un total de 55 exposiciones temporales con temas etno-

gráficos⁷, 34 de ellas incorporan el presente, mientras que 21 muestran exclusivamente una representación del pasado.

Se trata de una proporción bastante alta en términos cuantitativos —más de un 50%—, pero nos interesa en especial conocer el aspecto cualitativo, preguntándonos cómo ha sido la representación de las culturas contemporáneas en el Museo en estos últimos treinta años, intentando identificar la aplicación de uno o varios modelos museológicos.

Mediante la investigación realizada, vemos que los objetos etnográficos clásicos —me refiero a los objetos que han sido seleccionados bajo un criterio etnográfico estable que destaca atributos como: la autenticidad, la rareza, la singularidad de una cultura— se movilizan más cuando se hacen discursos expositivos sobre el pasado de una cultura, que cuando estos relatos hablan del presente. Es así que el 76% (16 de 21) de las exposiciones sobre el pasado de una cultura presentan objetos etnográficos clásicos mientras que, cuando se expone el momento contemporáneo de una cultura, la presencia de este tipo de piezas desciende a un 47% (16 de 34 exposiciones).

Centrándonos entonces en las exposiciones del presente identificamos el tipo de objetos que se muestran en ese 53% de exposiciones restantes y nos encontramos con que se trata de exposiciones de arte, sobre todo de fotografía y pintura. Cabe destacar que, si bien la presentación de fotografías ha sido una práctica recurrente en las exposiciones etnográficas, éstas eran sobre todo comprendidas y movilizadas como medio de *reproducción de la realidad* (una fórmula muy utilizada para la reproducción de sitios arqueológicos, por ejemplo). Se ponía en valor el carácter documental, testimonial de la fotografía e incluso objetivo, alejado del discurso subjetivo del artista. Veremos que, cuanto más nos acercamos a las prácticas de exposición actuales, las obras de arte contemporáneo y sobre todo la fotografía artística o de autor, van apareciendo recurrentemente en las exposiciones que tratan el momento contemporáneo de una cultura, reemplazando muchas veces al *objeto* etnográfico del presente por la *imagen*.

Aunque al basarnos en el trabajo con los archivos de exposiciones temporales podemos identificar unas características constantes en las formas de representación del mundo contemporáneo —como la exposición de arte contemporáneo— que se pueden relacionar con un modelo museológico, como la perspectiva estética, la información que podemos obtener de los archivos con respecto a las exposiciones temporales es siempre restringida. Es decir, la in-

⁷ Cabe aclarar que como el Museo de América tiene colecciones que no son consideradas etnográficas —como las arqueológicas— las exposiciones de este tipo, evidentemente, no fueron contabilizadas.

formación que podemos recuperar de los archivos del Museo, nos permite ver simplemente si dichas exposiciones se presentaron como exposiciones de «arte contemporáneo», pero no existe una documentación que permita reconstituir cómo fueron esas exposiciones.

6. LA EXPOSICIÓN *TRANS**, DIVERSIDAD DE ROLES E IDENTIDADES DE GÉNERO

En las prácticas de exposición actuales, es gracias al trabajo de campo que podemos identificar más claramente una perspectiva estética en la representación de las culturas contemporáneas. Esta segunda parte de la investigación, de carácter sincrónico, comprende una serie de visitas a exposiciones temporales, privilegiando así la experiencia directa. En el caso del Museo de América, durante los últimos tres años que se incluyen en el estudio, se han presentado alrededor de 13 exposiciones temporales, entre las cuáles he elegido la última —por su temática resueltamente crítica— presentada entre junio y septiembre de este 2017, llamada *TRANS**, *Diversidad de roles e identidades de género*, para tratar en este apartado. Partiremos entonces de dicha exposición pues muestra una característica primordial buscada en este estudio, la puesta en exposición de una temática en presente de la sociedad.

En *TRANS** se trabaja desde la llamada *museografía de la idea* (Davallon, 2000; Chaumier, 2013) —una museografía que se caracteriza por exponer *concepts*, usando los objetos como ilustración de éstos— para presentar una temática que es tan atemporal como contemporánea, la transexualidad. Para ello se propone una serie de conceptos, declinándolos de manera transversal, extendiéndose tanto geográfica como temporalmente, sin proponer una sucesión de hechos que pretenda el trazo de una historia lineal, ni una compartimentación espacial del mundo. Aun así, la experiencia del tiempo en la exposición es clara, se percibe una profundidad histórica y un momento actual. Es así que el discurso aborda diferentes aspectos de la construcción cultural del género y las identidades, recogidos en ocho secciones:

- Cuerpos genitales: la comprensión cultural del cuerpo.
- De dioses a monstruos.
- Identidades transformadas: el reconocimiento del género a través de la imagen.
- Género asignado, género sentido: transexualidad infantil.
- Otras realidades trans.
- Transformación performativa: teatro, música, danza.

- Transgénero sagrado y chamanismo.
- Transgénero perseguido: intolerancia e intransigencia entorno a la diversidad de género.

En la búsqueda de un objeto etnográfico contemporáneo en esta exposición, como en todas las incluidas en el trabajo de campo de mi investigación, fui describiendo los atributos de las piezas expuestas, dentro de una lógica de identificar los objetos que se usan para representar el presente en el museo. Para materializar el discurso, en *TRANS** se presentan objetos pertenecientes a categorías muy variadas, objetos de bellas artes, de arqueología, de antropología y de arte contemporáneo, provenientes en su mayoría de la colección propia del Museo, pero también de colecciones privadas y de otros museos.



Fuente: Museo de América, depósito, Catálogo *Trans**.

Imagen 3

Exvoto. México, siglo xx. Hoja de latón, pintada con acrílicos. 17,7 × 23 cm

En esta exposición, como en las colecciones del propio Museo, no encontramos objetos etnográficos contemporáneos producidos industrialmente, ni objetos insertos en los flujos de comercio global. Entre los objetos etnográficos más recientes encontramos, por ejemplo, una indumentaria cuna de la Isla

de San Blas en Panamá, de mediados del siglo XX, y tal vez más reciente, aunque también datado de forma laxa en el pasado siglo, encontramos un exvoto mexicano (imagen 3), donde se retrata una escena en la que un hombre descubre que su amante tiene genitales masculinos. Se trata de piezas de carácter tradicional, que se movilizan en un discurso contemporáneo. Este uso de objetos de carácter tradicional para articular un discurso contemporáneo pone en evidencia la importancia del filtro que aplica un museo pues, es evidente que este mismo exvoto y este mismo traje, pueden ser movilizados para producir un relato muy diferente.

En *TRANS**, el discurso sobre las sociedades contemporáneas se va tejiendo a lo largo del recorrido en gran medida través de la fotografía de artistas contemporáneos, como en *Transformación performativa: teatro, música, danza*, donde el trabajo fotográfico de Diego Verges, ofrece una serie de retratos contemporáneos de actores del teatro indonesio *Ludruk*, que visten trajes femeninos para representar diferentes personajes. Estas imágenes, que se presentan en su carácter de *obra de arte*, cohabitan en la exposición con los objetos etnohistóricos, por ejemplo, en este caso, con las máscaras *gelede* movilizadas para explicar la trascendencia del género en los rituales yoruba (Gutiérrez Usillos, 2017: 352).

Acercándonos al final del recorrido, encontramos en la sección *Transgénero perseguido, intolerancia e intransigencia entorno a la diversidad de género*, un retrato en presente y de carácter global de las situaciones adversas que viven las personas *trans* alrededor del mundo. Se trata de una *prise de position*, en la que, a través del trabajo de artistas contemporáneos, se condensa una mirada crítica sobre el mundo. Estas piezas, las fotografías, son, sin duda, las de creación más reciente en esta exposición que trabaja en la producción y difusión del conocimiento desde la antropología como disciplina, y donde la subjetividad de los artistas, trabaja conjuntamente con la aproximación antropológica del conservador. Es así que, con las series de fotografía *Wonderland* y *Transmongolian* de Álvaro Laiz se habla tanto de los chamanes *Trans del Delta del Orinoco*, como de la violenta persecución de la transexualidad en Mongolia (imágenes 4 y 5). Asimismo, la obra *Flores de Guiechachi* de la fotógrafa Nuria López Torres, nos habla sobre un tercer género conocido como las *muxes*, en el estado de Oaxaca, México.

Es al lado de estas fotografías que encontramos el exvoto mexicano descrito más arriba, inscrito en un relato de prejuicios e intolerancia, en un relato contemporáneo del trato asimétrico de la alteridad, de ese objeto primigenio de la antropología, abordado con un sentido crítico y poscolonial.



Fuente: Álvaro Laiz. Cortesía del autor para el catálogo de *Trans**.

Imagen 4

Retrato de Andrés Medina. Serie Wonderland



Fuente: Álvaro Laiz. Cortesía del autor para el catálogo de *Trans**.

Imagen 5

Nyamca viste un traje de la corte mongola. Serie Transmongolian

7. EL GIRO ESTÉTICO EN LA REPRESENTACIÓN DEL MUNDO CONTEMPORÁNEO

Finalmente me gustaría enlazar las ideas que he ido dibujando en este texto y profundizar en el *giro estético* en los museos etnográficos y en cómo opera en la representación de las sociedades contemporáneas. Como mencionamos antes, este giro o perspectiva estética se encuentra entre los diferentes modelos museológicos adoptados en los museos etnográficos sobre todo a partir de los años 80, con relación a los movimientos y cambios que hemos dibujado brevemente.

Por medio del trabajo de campo, he identificado dos vertientes en el propio giro estético que propongo distinguir como: *a)* el giro estético entendido como la mirada estetizante sobre el patrimonio etnohistórico, y *b)* El giro estético como la coproducción de saberes entre arte contemporáneo y antropología.

La dimensión más teorizada de la perspectiva estética ha sido la del tratamiento estetizante del patrimonio etnohistórico. Esta plantea una problemática que ha estado siempre presente en la teoría del arte y de la antropología: la legitimidad de tratar la cultura material extra-europea bajo los cánones estéticos occidentales, reduciendo o anulando su dimensión simbólica; como explica Néstor García Canclini con relación al Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo en Oaxaca:

Los objetos son separados de las relaciones sociales para las que fueron producidos; se impone a culturas que integraban el arte con la religión, la política y la economía, los criterios de autonomización de las esculturas y los cuadros inaugurados por la estética moderna; los objetos se convierten en *obras* y su valor se reduce al juego formal que establecen por la vecindad con otros en ese espacio neutro, aparentemente fuera de la historia, que es el museo (1992: 163).

En Europa, este debate ha sido reavivado por estímulos como la creación del Museo del Quai Branly en París, cuya exposición permanente ha sido, para la teoría museológica europea, el paradigma del giro estético aplicado al patrimonio etnohistórico. Contrariamente a esta forma del giro estético que a menudo se convierte en un instrumento de esterilización de los objetos etnográficos —una anestesia del discurso crítico que podría establecerse con ellos—, encontramos la segunda vertiente que consiste en la coproducción de saberes entre antropología y estética, y que emerge como una herramienta para la cristalización de los discursos críticos más inminentes. La incorporación de la subjetividad inherente a la mirada del artista en las representaciones del presente constituye hoy en día, una pieza clave en la producción de conocimiento en la antropología hecha en los museos, así como una herramienta de traducción de los conceptos disciplinarios al lenguaje expositivo.

Ha sido a través del estudio de las prácticas actuales, como el caso aquí presentado, que he podido observar que la exposición de obras de arte contemporáneo está fuertemente ligada a la representación de temáticas actuales, mientras que en las representaciones del pasado se exponen en su mayoría objetos etnohistóricos. De manera que, por ejemplo, a menudo encontramos que en una exposición temporal donde se hace un recorrido a través del tiempo, presentando en su mayoría objetos etnográficos clásicos, al llegar al momento contemporáneo, el objeto movilizado para representar el presente no es un objeto etnográfico designado bajo los criterios tradicionales de la disciplina, sino una obra de arte que tiene, por definirla a grandes rasgos, una temática antropológica. En ese momento el discurso se desdobra, de manera que tenemos la mirada del artista sobre el tema tratado y la mirada del conservador que establece una relación entre el discurso del artista y el tema puesto en exposición.

Esta forma de trabajo, a diferencia del giro estético aplicado al patrimonio etnohistórico —que se utiliza generalmente a las exposiciones permanentes y supone la adopción estable de esta perspectiva como modelo museológico⁸—, no supone, para la mayoría de los museos que lo adoptan, un modelo estable ni aplicable a todas las representaciones que realizan, sino que se moviliza para la representación del presente, y a menudo se hibrida con otros modelos museológicos como la perspectiva autóctona o la crítica. Nos encontramos así con que muchos de los discursos comprometidos, controvertidos o críticos que se tratan en el museo etnográfico sobre las culturas contemporáneas, son presentados a través de la subjetividad de la obra de arte. Una subjetividad legitimada y reconocida, que permite al artista explorar en campos abiertos, en el terreno de lo incierto, de lo que está pasando pero que aún no termina de pasar, lo que aún no se ha asentado ni ha dejado unos restos que podamos recuperar. Esto no quiere decir de ninguna manera que el discurso científico ceda la palabra al artista en una especie de carta blanca, sino que se establece un diálogo entre antropología y estética que genere más posibilidades para la construcción de relatos del presente en una sala de museo. Tomo prestada, una reflexión de García Canclini que nos propone que:

Los artistas se presentan como investigadores y pensadores que desafían en sus trabajos los consensos antropológicos y filosóficos sobre los órdenes sociales, sobre las redes de comunicación o los vínculos entre individuos y sus modos de agruparse. Al mismo tiempo en que procuro atenerme a una comprensión interna de las obras, las postulo como experiencias epistemológicas que renuevan las formas de preguntar, traducir y trabajar con lo incomprensible o lo sorprendente. El hecho de que ninguno

⁸ Por ejemplo, las exposiciones permanentes del Museo del Quai Branly, el Pabellón de Secciones del Museo del Louvre o el caso más reciente del Museo de las Culturas del Mundo de Barcelona.

de estos artistas ofrezca respuestas doctrinarias ni programas, ayuda a centrarnos en los dilemas de la interrogación. Su libertad, mayor que la de un científico social, para decir con metáforas condensaciones e incertidumbres del sentido que no encontramos cómo formular en conceptos, lleva a reconsiderar las articulaciones entre estos dos modos de abarcar lo que se nos escapa en el presente (2010: 47).

Es esta vertiente de la perspectiva estética la que he querido esbozar en el presente artículo, mostrando, a través de las prácticas de representación actuales, su capacidad para trabajar en la construcción del mundo contemporáneo desde el museo etnográfico.

8. CONCLUSIONES

La intención de partir del plano de la representación tomando en cuenta tanto las prácticas de exposiciones como la constitución de colecciones nos deja ver cómo la adopción de un modelo museológico determinado condiciona también la constitución de las colecciones del presente. Es así que finalmente, me pregunto ¿cómo influye en la constitución de un patrimonio del presente la adopción de una perspectiva estética para tratar lo contemporáneo en los museos etnográficos? Y en mi opinión la clave está en la distancia que se genera entre las prácticas expositivas y las de colección.

Podemos pensar en diferentes motivos que llevan a esta suerte de hiato; no todas las obras de arte que se exponen entran en la colección, sino que a menudo se trata de cesiones y préstamos. Esto puede deberse a que, los criterios de selección del objeto etnográfico no permitan la entrada de arte contemporáneo en las colecciones con la facilidad que entran en las exposiciones temporales; pero también a las restricciones económicas de estos museos frente al mercado del arte contemporáneo. O a la decisión de no duplicar ni entrar en concurrencia con las colecciones que normalmente se conservan en otros como los de arte contemporáneo, los de bellas artes o los de diseño.

Otra diferencia entre las prácticas expositivas y las de colección puede resultar de la re-significación de los campos semánticos de un objeto movilizado en un discurso específico. Es decir, dado que los objetos no tienen un solo significado, sino que es la mirada de quien los introduce en un discurso lo que les permite *decir, representar, evocar* algo, a menudo nos encontramos con que no es necesario un objeto del presente para hablar del presente, y esto no es, desde luego, exclusivo a los discursos etnográficos.

Asimismo, en el caso del Museo de América, vemos que la práctica estética para representar el mundo contemporáneo se compatibiliza con una po-

lítica de adquisiciones de objetos del presente bajo criterios etnográficos tradicionales. Estos criterios destacan valores estables como en la confección artesanal, frente a las producciones industriales.

Podríamos, desde luego, considerar el giro estético como una forma de evasión de la colecta de gran parte de los objetos de la contemporaneidad de las sociedades, como una forma de lograr la representación del presente sin proponer una solución a la designación de los criterios científicos para la constitución de colecciones; aun así, siempre queda la investigación y el trabajo de campo de los conservadores, que permite la recolección de piezas para las colecciones de los museos.

Finalmente, la visión de conjunto en la que ponemos en relación las prácticas de colección y de exposición nos permite ver que, si bien ambas prácticas son formas de representar el presente, la patrimonialización a través de la constitución de colecciones, no tiene como fin último la representación del presente en el presente, sino que trabaja para un visitante del museo que aún no existe, para un momento que aún no ha llegado, necesitando que, en palabras de Octave Debary (en Battesti, 2012), *el presente se conjugue en pasado*. Mientras tanto, cuando en la exposición se trabaja *sobre* el presente, se trabaja también *para* el presente y, probablemente, su carácter efímero aunado a la necesidad de enunciar lo que aún no está asentado, lo que se encuentra en la inminencia, permite que el objeto que se elige como vehículo de la comunicación pueda no ser un objeto patrimonial como lo conocemos —que resulta un objeto tan sólido como la modernidad que lo inventó— sino un objeto más bien líquido, que se adapte al recipiente que lo contiene. Al filtro del museo, al momento de la enunciación, a las necesidades de lo que queremos decir.

9. BIBLIOGRAFÍA

- Amselle, J.L. (2016). *Le musée exposé*. Paris: Lignes.
- Battesti, J. (ed.). (2012). *Que reste-t-il du présent ? : collecter le contemporain dans les musées de sociétés*. Bayonne: Le Festin.
- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. España: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, J.L. (1972). Del rigor en la ciencia. En *El Hacedor*. Madrid: Alianza.
- Chaumier, S. (2012). *Traité d'expologie: les écritures de l'exposition*. Paris: Documentation française.
- Gutiérrez Usillos, A. (ed.). (2017). *Trans, Diversidad de identidades y roles de género*. Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte.

- García Canclini, N. (1992). *Culturas híbridas, estrategias para salir y entrar de la modernidad*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz.
- Davallon, J. (2000). *L'exposition à l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan.
- Heinich, N. (2009). *La fabrique du patrimoine: « De la cathédrale à la petite cuillère »*. Paris: Ed. de la Maison des sciences de l'homme.
- Reubi, S. (2011). *Gentelmen, prolétaires et primitifs: Institutionnalisation, pratiques de collection et choix muséographiques dans l'ethnographie suisse 1880-1950*. Berne: Peter Lang.
- Van Geert, F., Arrieta Urtizberea I. y Roigé, X. (2016). Los museos de antropología: del colonialismo al multiculturalismo. Debates y estrategias de adaptación ante los nuevos retos políticos, científicos y sociales, *OPSIS*, 16(2), 342-360.
- Wastiau, B. (2002). La reconversion du musée glouton. En M-O. Gonseth, J. Hainard y R. Kaher (eds.), *Le musée cannibale* (pp. 85-109). Neuchâtel : Musée d'ethnographie de Neuchâtel.

Qualifier, requalifier, disqualifier l'objet de musée : l'exemple du Musée québécois de culture populaire de Trois- Rivières et de la restructuration de sa collection¹

Laurence Provencher St-Pierre

Université du Québec à Montréal (UQAM)

1. RÉÉVALUER LES COLLECTIONS MUSÉALES, UN ENJEU CONTEMPORAIN

Dans le contexte actuel de mondialisation, d'avancées technologiques et de professionnalisation des métiers du musée et du patrimoine, la collection muséale fait l'objet de multiples débats : le musée doit-il collecter le présent? Comment conserver le patrimoine immatériel? Comment encadrer le développement des collections? Peut-on retirer certains objets des collections? D'ailleurs, l'objet matériel est-il encore nécessaire au 21^e siècle? Ces préoccupations renvoient toutes à une interrogation à la fois plus générale et fondamentale : quoi, comment et pourquoi collectionner? Cette question n'est pas nouvelle et les réponses qui lui sont rattachées varient dans le temps, selon les contextes et les institutions.

Le musée de société est un acteur important du paysage muséal actuel. De manière générale, on regroupe sous cette étiquette tous les musées d'histoire, d'anthropologie, d'ethnographie, d'arts et de traditions populaires, d'archéologie, de civilisation, les musées communautaires ainsi que les écomusées. De manière plus spécifique, le musée de société renvoie à un type d'institutions multithématiques et interdisciplinaires qui se développent à partir des années 1980 et 1990 et qui partagent aujourd'hui, comme le souligne Denis Che-

¹ Cet article présente quelques résultats préliminaires issus d'une recherche doctorale en cours intitulée *Ethnologie des pratiques de collectionnement dans les musées de société québécois*. L'auteure tient à remercier les membres du service des collections du Musée québécois de culture populaire pour leur confiance et leur accueil chaleureux ainsi que le *Fonds de recherche du Québec – Société et culture* (FRQSC) et le *Conseil de recherches en sciences humaines du Canada* (CRSH) pour leur soutien financier.

vallier, « l'intention d'étudier et de faire comprendre, dans leur complexité, les sociétés contemporaines » (2013 : 11). À ce sujet, Serge Chaumier précise :

Le nom de « musée de société » se veut rassembleur, il cherche à regrouper une mouvance qui partage des valeurs et des façons de faire, et, disons, qui se perçoivent en marge des musées classiques. Ils mettent davantage en avant la volonté de produire des expositions de discours (où l'objet n'est convoqué que comme support à des idées que l'on veut communiquer), d'aborder les sujets dans une logique transversale et anthropologique, de produire des confrontations disciplinaires et d'intégrer les publics au cœur même de leurs actions (2011 : 554).

Pour la muséologue Noémie Drouguet, le musée de société ne doit pas être considéré comme une catégorie ou un type de musée, mais plutôt comme un paradigme muséologique. Bien que diversifiées, les institutions muséales s'inscrivent dans ce paradigme du musée de société partageant quatre caractéristiques : le refus de se définir comme un musée disciplinaire, la place secondaire occupée par les collections dans le projet muséologique, l'intérêt pour le patrimoine oral ou immatériel et l'ancrage dans le contemporain (2016 : 12-13).

En faisant de la société actuelle leur sujet principal à partir duquel ils orientent toutes leurs fonctions muséales, les musées de société s'inscrivent en rupture avec le rôle traditionnel de la collection véhiculé par les musées d'art ou de science. Si ce rapport renouvelé à l'objet a toujours fait consensus en tant que particularité des musées de société, Drouguet note néanmoins une distorsion entre le discours et la pratique :

Les collections existantes ne sont pas abandonnées ni brûlées, le musée de société continue de faire des acquisitions et d'utiliser ces collections dans les expositions. Les institutions, particulièrement les plus anciennes, doivent gérer des collections parfois envahissantes, par leur volume et par leur historicité même (2015 : 181).

La collection devient alors un espace de négociation à l'intérieur des musées de société qui doivent conjuguer leur fonction de préservation, leur approche théorique relativement détachée de l'objet et leurs collections héritées du passé. Comment s'effectue cette négociation?

L'exemple du Musée québécois de culture populaire, un musée de société situé à Trois-Rivières (Québec, Canada) offre une occasion d'explorer cette question. Depuis 2014, ce musée s'est engagé dans un processus de restructuration de sa collection. Sa démarche met en lumière différentes pratiques qui lui permettent de redessiner les contours de sa collection et de s'assurer que celle-ci soit conforme à ses besoins et aux valeurs contemporaines véhiculées par la muséologie actuelle. Cet article situe d'abord le collectionnement en tant que champs

de recherche, puis aborde le cas de ce musée québécois. Après avoir brièvement présenté cette institution, nous exposerons trois stratégies de développement des collections adoptées par celui-ci et dont l'analyse fait apparaître différents types de pratiques qui façonnent le statut d'objet de collection muséale.

2. LA COLLECTION MUSÉALE COMME MIROIR DU PRÉSENT

À l'instar des chercheurs en patrimoine qui se sont graduellement tournés vers l'analyse de la patrimonialisation, les muséologues interrogent depuis quelques années la notion de muséalisation et les études sur les collections s'attardent aujourd'hui au processus de collectionnement. Les travaux récents de chercheurs qui ont adopté une approche anthropologique et fait de la collection leur objet de recherche ont renouvelé le regard porté sur les collections muséales contemporaines (Byrne, Clarke, Harrison et Torrence, 2011; Harisson, Byrne, Clarke, 2013). Pour Fredrik Svanberg, par exemple, la collection est un moyen de régulation du monde social : « Collecting is a situating, localizing practice, connecting concentrations of specific themes and perspectives as well as the continued social construction of specific groups of people. » (2015 : 409). Dans cette perspective, la collection devient à la fois un discours sur la société à l'origine des objets qui la composent et un miroir renvoyant l'image de la société qui l'a assemblée, conservée et transmise. En posant un regard à la fois critique et distancié sur la collecte, il est dès lors possible de concevoir la collection comme une construction résultant de multiples actions historiquement situées et s'inscrivant dans une réalité sociale, culturelle, politique et économique particulière. La valeur patrimoniale de l'objet devient le résultat des multiples attachements qui composent son parcours biographique (Bonnot, 2014). La collection muséale apparaît aujourd'hui comme un objet dynamique, rhizomique, qui entremêle à la fois le social et le matériel. Elle combine les époques, les espaces et les acteurs dans un écosystème où s'entrecroisent le passé, le présent et le futur; le local et le global; le commun et le singulier.

La muséalisation renvoie au processus qui permet à un objet d'acquérir une valeur muséale et d'intégrer une collection. Pour le muséologue André Gob, il s'agit d'un « processus transitoire » qui se compose à la fois de gestes techniques et d'actions symboliques formant « la chaîne opératoire de la muséalisation » (2009) et qui nécessite toujours une certaine forme de rupture :

L'objet muséalisé est coupé de son monde d'origine, celui où il était en usage, et il est incorporé dans un univers nouveau, celui du musée, qui est à proprement parler, un monde utopique, un monde construit, projeté (2009: 2).

Dans la littérature anglophone, le terme *collecting* est généralement préféré à celui de *musealization* et est défini comme « the intellectual components

of an integrated «acquisition-management-disposal» process, a process defined by a museum-specific type of connoisseurship and focused on mixed media and collaborative recording » (Knell, 2004 : 42). Au Québec, le terme *collectionnement* est le plus répandue. Il est principalement utilisé dans la pratique muséale pour référer à la collecte, mais il renvoie aussi, de manière plus générale, à toutes les actions qui permettent de constituer, définir, organiser, entretenir et gérer une collection. Se distanciant du caractère symbolique souvent rattaché à la notion de muséalisation, le collectionnement s'inscrit davantage dans le champ de la pratique.

Si le développement des collections a longtemps été synonyme d'acquisition, force est de constater que la notion s'élargit aujourd'hui, notamment dans les pays dont les collections muséales ne sont pas soumises au principe d'inaliénabilité. Aux pratiques d'acquisition viennent alors s'ajouter les pratiques d'aliénation qui consiste à retirer définitivement un objet de la collection d'un musée. Cette « inversion de la procédure d'acquisition » (Gob et Drouguet, 2014 : 191), représente l'un des aspects les plus controversés de la gestion des collections muséales (Sarantola-Weiss et Västi, 2016; Vecco et Piazza, 2015; Cornu, Fromageau, Poli et Taylor, 2012; ICOFOM, 2010; Mairesse, 2009). Bien que marginale, cette pratique attire l'attention d'un nombre croissant de muséologues qui y voient un moyen de répondre aux impératifs de gestion des collections que le contexte économique actuel impose aux musées. Au Québec, comme dans le reste du Canada et aux États-Unis, l'aliénation est permise et s'effectue selon les règles établies par chaque institution. Dans la pratique, elle a longtemps été perçue comme un aveu d'échec et une menace à la légitimité du musée alors que des considérations éthiques en ont fait un tabou (Gendreau, 2000). Toutefois, la situation de sous-financement généralisé que connaissent les musées québécois depuis plusieurs années exerce une pression sur les institutions et sur leurs employés². Des ressources financières limitées, voire diminuées, le manque d'espace dans les réserves, la présence dans les collections de doublons ou d'objets jugés sans intérêt et des changements d'orientation motivent aujourd'hui certains musées à revoir leur position sur le sujet.

Présentée sous cet angle élargi, le développement des collections muséales réunit l'ensemble des gestes reliés à l'attribution, au maintien ou au retrait de la valeur muséale d'un objet. L'analyse de ces pratiques permet de délimiter les frontières de la collection tracée par chaque institution. Le présent article s'appuie sur une recherche ethnologique effectuée au Musée québécois de culture

² Au Québec, les subventions gouvernementales sont la principale source de financement des musées. Or, le financement public est en baisse, alors que les programmes publics pour le soutien au fonctionnement des institutions muséales n'ont pas été indexés depuis une dizaine d'années. Le réseau muséal se retrouve fragilisé par ce financement déficient qui s'inscrit dans un contexte économique marqué par d'importantes coupures, notamment dans le secteur de la culture (Corbo, 2013).

populaire. Pendant une année, nous avons partagé le quotidien professionnel des employés du service des collections composé d'une conservatrice et de deux techniciennes en muséologie. Par cette enquête de terrain, nous cherchions d'abord à recueillir le point de vue des gens impliqués dans la gestion quotidienne des collections muséales afin d'exposer les principaux enjeux qui modèlent aujourd'hui leur travail. Cet article vise à contextualiser les pratiques mises en place par l'équipe du Musée au cours des quatre dernières années et à présenter leurs conséquences structurantes sur sa collection, tout en faisant ressortir les nombreux défis que représente la consolidation d'une collection muséale.

3. LE MUSÉE QUÉBÉCOIS DE CULTURE POPULAIRE DE TROIS-RIVIÈRES

Après vingt ans de gestation, le Musée des arts et traditions populaires du Québec, situé à Trois-Rivières, est inauguré le 26 juin 1996. Aux origines de ce projet de musée, on retrouve l'ethnologue et historien Robert-Lionel Séguin (image 1). Chercheur, professeur, auteur et collectionneur passionné, Séguin a accumulé au cours de sa vie une collection d'étude composée de plus de 22 000 objets témoignant de la vie traditionnelle des Québécois de l'époque de la Nouvelle-France au milieu du 20^e siècle. Inspiré par le Musée national des arts et traditions populaires de Paris, il souhaitait la création d'un musée similaire à Trois-Rivières afin que sa collection puisse servir à la recherche et à l'enseignement tout en étant accessible au public.



Source : Gabor Szilasi, *Reportage chez Robert Lionel Séguin, ethnologue, Rigaud* (1970), Fonds du ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, Office du film du Québec.

Image 1

Robert-Lionel Séguin

Décédé en 1982, Séguin n'a pu voir son rêve se réaliser. L'Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR) devient propriétaire de la collection et l'accueille dans ses locaux à partir de 1983. En 1985, l'UQTR permet la création d'une corporation sans but lucratif et lui confie le mandat d'élaborer un projet de musée afin d'assurer la gestion de cette imposante collection ainsi que de celles de son Musée d'archéologie inauguré en 1963. En 1989, Gilles Boulet, ancien recteur de l'UQTR et qui avait collaboré avec Séguin à la préparation de son projet de musée, devient le premier directeur général de la nouvelle institution muséale. Or, inauguré en 1996, le Musée connaît rapidement d'importants problèmes financiers. Malgré un changement d'administration, il est mis en dormance en 1999³. En 2003, il ouvre ses portes à nouveau sous le nom de Musée québécois de culture populaire. La nouvelle institution abandonne son volet archéologie et devient un musée de société.

De 2003 à 2016, trois directeurs se succèdent à la tête du Musée qui a su prendre sa place dans le paysage muséal québécois. Toutefois, au cours des dernières années, le secteur de la culture au Québec est touché par un contexte économique défavorable, ce qui exerce une pression supplémentaire sur les institutions muséales. De plus, en 2016, le ministère de la Culture et des Communications du Québec révisé les critères d'attribution de son programme d'Aide au fonctionnement pour les institutions muséales. Trente-quatre musées voient alors leurs subventions annuelles baisser. Le Musée québécois de culture populaire est l'institution la plus touchée par ces baisses et doit composer avec une aide gouvernementale diminuée de moitié⁴. Dans ce contexte difficile, le directeur en poste depuis 2012 annonce sa démission. Une nouvelle directrice est officiellement nommée en janvier 2017. Face à ces défis financiers, le Musée est actuellement engagé dans un processus de restructuration général. Celui-ci concerne l'ensemble de ses services, incluant le service des collections.

3.1. Vers une restructuration de la collection

La collection actuelle du Musée québécois de culture populaire contient plus de 80 500 objets. Sa collection initiale, celle de Séguin, offre un exemple classique d'une collection d'ethnographie traditionnelle conservée dans les musées des arts et traditions populaires. On y retrouve, par exemple, des outils agricoles, des instruments domestiques, des ustensiles de cuisine, du mobilier

³ Pour une analyse des raisons qui ont entraîné la fermeture du Musée en 1999, lire : Bergeron, (2002).

⁴ Montpetit, C. (2016, 15 octobre). Malaise dans les musées, *Le Devoir*. Repéré à <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/482326/malaise-dans-les-musees-du-quebec> [consultation : le 15 octobre 2016].

populaire, des objets reliés aux pratiques religieuses, des tapis, des couvertures, des rouets et des métiers à tisser.

Parallèlement à la conservation de cette collection dont il est le gestionnaire⁵, le Musée développe sa propre collection. Celle-ci s'est constituée presque exclusivement à partir de dons. Bien avant son ouverture en 1996, le Musée effectue de nombreuses acquisitions qui se rattachent, sans s'y limiter, au mode de vie rurale et traditionnelle du Québec. Or, l'absence de politique d'acquisition afin de guider sa collecte lui attire certaines critiques. Par exemple, au moment de sa mise en dormance, le *Groupe de réflexion sur l'avenir du Musée des arts et traditions populaires du Québec* relève : « Dès les débuts de son existence, le Musée s'est lancé dans diverses opérations d'acquisition de collection sans réelle planification [...]. » (De Celles, 1999 : 12). Il conseille d'ailleurs de corriger rapidement la situation par la rédaction d'une politique d'acquisition.

Après sa réouverture sous un nouveau nom, le Musée reprend ses activités de collecte. En plus des objets du monde traditionnel qui continuent d'attirer son attention, il intègre graduellement à sa collection des objets témoins de la modernisation et de la naissance de la société de consommation. Bien que la collection contienne en majorité des objets datant du 19^e siècle au milieu du 20^e siècle, aucune limite temporelle stricte n'a été établie. Ainsi, on y retrouve également des œuvres d'artistes populaires et des objets domestiques datant de la seconde moitié du 20^e siècle ou, dans une moins grande mesure, du début du 21^e siècle.

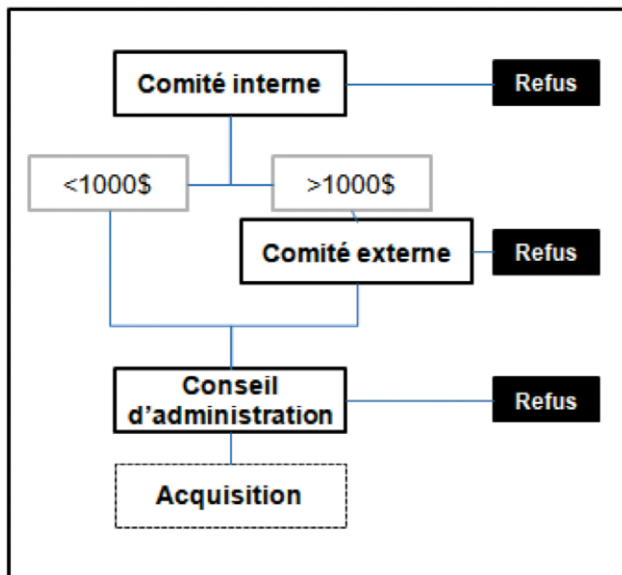
Les dernières années marquent un moment de transition pour le service des collections. Après le départ à la retraite de l'archiviste des collections, qui a occupé ce poste pendant une dizaine d'années, le Musée accueille en juin 2014 une nouvelle conservatrice. Celle-ci hérite d'une collection imposante et hétérogène composée de dizaines de milliers d'objets. Dès son arrivée, les offres de dons sont nombreuses. Il était d'ailleurs habituel que des donateurs se présentent directement au Musée avec leurs objets qu'ils confiaient alors à la billetterie, comme le raconte la conservatrice : « On arrivait à la porte, il y avait des boîtes. Parfois même des textiles. Des choses très endommagées et qui pouvaient être contaminées » (N.B., 18 novembre 2016). Cette pratique n'est aujourd'hui plus tolérée et les donateurs potentiels sont invités à communiquer avec la conservatrice avant de se présenter au Musée. Rapidement, un resserrement des acquisitions et une réorganisation de la collection lui apparaît nécessaire. Appuyée par la direction et le conseil d'administration, la conser-

⁵ Il convient de rappeler que l'Université du Québec à Trois-Rivières demeure propriétaire de la collection Robert-Lionel-Séguin.

vatrice développe un plan de restructuration de la collection qui consiste à mettre en place des pratiques de collecte exemplaires, à se doter d'axes de collectionnement clairs et, éventuellement, à se départir des objets qui ne cadrent plus avec la mission du Musée.

3.2. Stratégie 1 : Adopter des pratiques d'acquisition exemplaires

La rédaction et l'adoption d'une politique encadrant la gestion des collections est le premier objectif que s'est fixé la conservatrice dès son embauche. *La Politique de gestion des collections* adoptée par le conseil d'administration en 2014 vise à préciser les diverses procédures, notamment en ce qui concerne l'acquisition, le prêt et l'emprunt d'objets de collection. La politique d'acquisition incluse dans ce document contient le processus d'évaluation préalable à l'acquisition d'un objet par le Musée (image 2) et les responsabilités de chacun des intervenants impliqués.



Source : Élaboré par l'auteur.

Image 2

Processus d'évaluation des offres de dons

Selon ce document, avant d'être acceptée, une offre de don doit franchir plusieurs étapes. D'abord, le don doit être évalué par un comité interne com-

posé de trois membres du personnel, dont le directeur général et le conservateur⁶. Au terme de cette première évaluation, le dossier peut être refusé ou recommandé. Pour les dons d'une valeur inférieure à 1000\$, les recommandations positives sont transmises directement au conseil d'administration pour approbation. Pour les dons d'une valeur supérieure à 1000\$, les dossiers recommandés sont acheminés au comité externe afin d'être évalué une seconde fois. Ce comité consultatif est composé de cinq membres, soit un membre du conseil d'administration, le directeur général et trois membres externes. Après évaluation, les dons ayant obtenu une recommandation du comité sont présentés au conseil d'administration qui approuve ou refuse l'acquisition par le Musée. Si le conseil d'administration a le pouvoir de rejeter une offre de don contre l'avis des comités interne et externe, dans la pratique, il n'a jamais refusé jusqu'à maintenant un don recommandé.

La conservatrice occupe un rôle central dans cet exercice d'évaluation. D'abord, c'est à elle que sont adressées les offres de dons. Déjà au moment de la réception de l'offre, avant même que ne soit engagé le processus officiel, un tri est effectué. Ce premier regard est souvent déterminant et, faute d'intérêt, la majorité des offres ne franchiront pas cette étape préliminaire. Pour les offres les plus intéressantes, c'est également à la conservatrice que revient la responsabilité de recueillir les informations essentielles sur le contenu du don auprès du donateur, puis de présenter les offres qu'elle juge pertinentes à la direction et au comité externe. Elle est également responsable, tout au long du processus, de gérer les communications entre le Musée et le donateur potentiel.

L'enjeu principal du processus d'évaluation est de déterminer la pertinence pour le Musée d'acquérir l'objet offert. Si la *Politique de gestion des collections* expose clairement la marche à suivre, ce document n'explique pas spécifiquement les critères sur lesquels doivent s'appuyer les différents intervenants afin de recommander ou non l'acquisition d'un objet. Alors, comment choisir? En mai 2017, le conseil d'administration du Musée adopte un *Plan de développement des collections* préparé par la conservatrice et une consultante en muséologie. Ce plan vise plus particulièrement à actualiser son énoncé de mission, à redéfinir son objet d'étude et à identifier les axes de collectionnement à privilégier. La conservatrice ainsi que tous les intervenants impliqués dans le développement de la collection peuvent désormais s'appuyer sur cet outil afin de guider leurs décisions.

⁶ Ce comité interne, qui n'a pas encore été formé officiellement, devrait être mis en place dans les prochains mois. Entre-temps, les offres de dons sont évaluées par la conservatrice et discutées avec la direction générale.

Dans ce document, le Musée définit la culture populaire comme « la culture des Québécois telle que vécue au quotidien » (p. 11) et affirme sa particularité :

[Le Musée] se distingue en témoignant de l'histoire de la culture québécoise au quotidien à travers ses manifestations passées et actuelles, dans une perspective régionale, nationale et universelle, ouvrant ainsi la comparaison avec les cultures d'ailleurs et la reconnaissance de leurs impacts sur la nôtre. C'est à ce titre qu'il compte être reconnu et s'imposer comme un modèle (p. 4).

On y retrouve également une description de la collection actuelle, des critères de sélection à privilégier et cinq secteurs à développer. Deux nouvelles orientations importantes se dégagent et viennent repousser les limites de la collection, soit l'ouverture à la collecte du contemporain et du patrimoine immatériel.

Comme l'illustre l'exemple du Musée, la construction ou la mise à jour d'outils de gestion est une occasion de tracer les contours de la collection. Toutefois, l'application de ces procédures et la création de nouvelles structures, comme les comités chargés d'évaluer les offres d'acquisitions, nécessitent une certaine souplesse. Le Musée se retrouve actuellement dans une période de transition et la mise en place de ces façons de faire exige du temps. Certaines situations particulières peuvent obliger le responsable de la collection à assouplir, de manière exceptionnelle, les limites strictes qu'il essaie de tracer, par exemple, en honorant des engagements pris par son prédécesseur. Aussi, certains donateurs entretiennent des liens étroits avec l'institution muséale et offrent depuis plusieurs années des objets au Musée de manière plus ou moins régulière. Dans ce contexte, l'application des outils de gestion nouvellement développés doit se faire avec doigté. Le donateur régulier est parfois surpris de voir certains éléments de son offre de don être refusés sous prétexte qu'ils ne correspondent plus aux nouveaux axes privilégiés par l'institution.

Plus fréquemment, certains donateurs refusent que leur collection ne soit séparée et exigent que le Musée l'acquière en entier ou insiste pour que des pièces qui lui sont chères soient ajoutées à la sélection. Le conservateur se retrouve alors dans une position délicate : est-il préférable de laisser aller la donation même si elle contient des objets intéressants pour la collection ou vaut-il mieux acquérir l'ensemble malgré la présence d'objets jugés moins pertinents? La négociation du contenu du don devient alors un enjeu important, comme dans cet exemple rapporté par la conservatrice au directeur du Musée :

J'ai rencontré [le donateur] hier et la visite s'est bien passée. Il comprend bien que nous ne désirons pas prendre sa collection dans son inté-

gralité et que certaines pièces ne sont pas d'intérêt pour la collection. Par contre, il tient à ce que nous ajoutions à la donation [quinze pièces] que nous n'avions pas sélectionnées préalablement. [...] Pour ma part, j'accepterais ces quinze œuvres supplémentaires qui, somme toute, sont assez bien... Il ne faut pas perdre cette importante donation car il y a des œuvres majeures qui vont bonifier la collection du Musée⁷.

L'application d'une procédure d'acquisition stricte impose également des délais de traitement plus longs qui seront parfois sources de frustration pour le donateur, notamment pour le donateur régulier habitué au traitement immédiat de son don. Devant un donateur qui s'impatiente, le conservateur doit éviter de mettre en péril le lien privilégié qui unit celui-ci à l'institution. Au donateur qui s'étonne « que ça prenne autant de temps pour faire un don au Musée »⁸ ou à celui qui s'inquiète, car il « apprécierai[t] vivement qu'une décision soit prise dans les plus brefs délais pour un don admissible dans l'année fiscale »⁹, il est alors nécessaire de préciser à nouveau la procédure. À ce sujet, le travail de la conservatrice sera bientôt facilité par de nouveaux documents qui seront transmis aux donateurs potentiels. En plus de les informer sur les différentes étapes à franchir avant l'acquisition de leurs pièces et sur les délais de traitement anticipés, ces documents les inviteront à mettre par écrit les informations relatives à leurs objets. Les informations ainsi colligées seront ajoutées aux dossiers, puis à la base de données de la collection au moment du catalogue des objets acquis.

3.3. Stratégie 2 : La mise en valeur de la collection Robert-Lionel-Séguin

Un autre élément qui se dégage avec force du processus de restructuration des collections est la nouvelle place accordée à sa collection initiale. Le rapport entre la collection Robert-Lionel-Séguin et l'institution chargée de sa conservation a énormément varié au cours des vingt dernières années. Si elle est à l'origine même du projet de musée et qu'elle occupe le centre de toutes les activités lors de la création du Musée des arts et traditions populaires, elle est déclassée au second rang au moment de la refonte qui donne naissance au Musée québécois de culture populaire. En devenant un musée de société, l'institution modifie son rapport à l'objet. Comme le reste des collections du Musée, la collection Robert-Lionel-Séguin devient dès lors un support aux ex-

⁷ Message de la conservatrice adressé au directeur du Musée, le 1er octobre 2014 (*Dossiers d'acquisition 2014-2016*, Musée québécois de culture populaire).

⁸ Message d'un donateur adressé au directeur du musée, 30 juin 2015 (*Dossiers d'acquisition 2014-2016*, Musée québécois de culture populaire).

⁹ Message d'un donateur adressé à la conservatrice, 13 novembre 2014 (*Dossiers d'acquisition 2014-2016*, Musée québécois de culture populaire).

positions utilisé au besoin seulement. Ainsi, pendant une dizaine d'années, la collection Séguin se fait discrète.

Toutefois, le contexte économique des dernières années a posé sur les musées québécois une pression significative et a entraîné plusieurs défis sur le plan du financement. L'institution muséale de Trois-Rivières n'a pas échappé pas à cette situation de sous-financement généralisé. Conséquemment, la conservation de l'imposante collection Robert-Lionel-Séguin, dont l'entente de gestion qui unissait le Musée et l'UQTR est échue depuis 2003, représente pour son gestionnaire une charge financière annuelle jugée trop importante. Au printemps 2015, devant l'échec des négociations entre les deux parties, le Musée s'adresse aux médias par la voix de son directeur général et demande à l'Université de reprendre sa collection. Cette situation conflictuelle rapportée dans les journaux contribue alors à créer, aux yeux du public, l'image d'une institution désintéressée de sa collection initiale.

Dans ce contexte difficile, la collection Robert-Lionel-Séguin devient vulnérable. La conservatrice et le directeur général, convaincus de son importance pour le Musée et de sa richesse patrimoniale, initient les démarches visant à la faire reconnaître selon la *Loi sur le patrimoine culturel*. Le 9 mars 2016, le ministre de la Culture et des Communications du Québec, Luc Fortin, dépose un avis d'intention de classement qui mène à la reconnaissance officielle de la collection comme patrimoine national québécois en mars 2018. Dès lors, les discussions entre le Musée et l'UQTR sont suspendues pendant que le Ministère évalue le dossier.

C'est également au cours de cette période d'incertitude que le Musée s'engage dans la rédaction de son *Plan de développement des collections*. Cet exercice n'est pas anodin puisqu'il permet d'adopter une position claire à propos de la collection Robert-Lionel-Séguin. En effet, une des principales conséquences du *Plan de développement* est qu'il vient réaffirmer l'intérêt du Musée pour cette collection longtemps laissé au second plan: « le premier défi de l'institution est d'assurer la pérennité de cette Collection [...] mais également, de se recentrer sur sa reconnaissance et sa diffusion. » (p. 15). En positionnant la conservation et la mise en valeur de la collection comme premier objectif du *Plan*, puis en faisant le choix de « restructurer ses propres collections de manière à les arrimer au corpus d'artefacts sélectionnés par Robert-Lionel Séguin » (p. 16), le Musée redonne à sa collection initiale un statut particulier. Le document rattache l'histoire du Musée aux efforts de Robert-Lionel Séguin et donne à sa collection le rôle d'étalon de mesure.

Ces actions de reconnaissance et de valorisation, auxquelles viennent s'ajouter un projet de numérisation et la création d'une exposition permanente

axée sur ses collections permettent au Musée de repositionner la collection Robert-Lionel-Séguin comme noyau de sa démarche muséologique. La collection se voit requalifiée et sa valeur muséale est réaffirmée venant, du même coup, contrebalancer les perceptions négatives du public découlant des articles publiés dans la presse locale.

3.4. Stratégie 3 : Poser un nouveau regard sur l'aliénation

La troisième composante de l'exercice de restructuration consiste à évaluer le contenu de la collection actuelle et d'en retirer, à terme, les éléments jugés non pertinents. Comme la majorité des musées québécois, le Musée québécois de culture populaire s'est doté d'une politique d'aliénation. Incluse dans sa *Politique de gestion des collections* (2014), la politique d'aliénation identifie trois types d'aliénation possibles. L'aliénation volontaire consiste à retourner un objet à son donateur, à l'offrir en don, à l'échanger ou à le vendre. La restitution correspond au retour d'un objet à son véritable propriétaire ou à sa communauté d'origine. Puis, l'aliénation involontaire est une réaction à la perte d'un objet, à sa destruction accidentelle ou à sa destruction intentionnelle. Cette dernière est une solution de derniers recours réservée aux objets jugés irréparables ou dangereux.

La *Politique de gestion des collections* (2014 : 19) définit cinq critères pouvant justifier une aliénation :

1. Elle est détériorée et irréparable car trop sévèrement endommagée pour pouvoir être restaurée ou servir plus longtemps à des fins utiles.
2. Elle est un faux, une copie ou une contrefaçon, de surcroît sans valeur scientifique ou historique.
3. Elle est hors mandat, donc non pertinente, et ne répond pas, ou ne répond plus, à la mission du Musée.
4. Elle est jugée superflue : soit qu'il s'agit d'une pièce sans intérêt (ou de très peu d'intérêt), soit qu'elle se retrouve en multiples exemplaires dans la Collection, ne possède qu'une valeur médiocre à l'intérieur d'une série et ne présente qu'un très faible potentiel d'exposition.
5. Elle est isolée dans la Collection, n'appartient à aucun domaine de la Collection, et ne présente pas de qualités exceptionnelles monnayables.

Les étapes menant à l'aliénation d'un objet présentent plusieurs similitudes avec le processus d'acquisition. Comme pour les objets acquis, l'objet aliéné doit d'abord être présenté au comité externe pour recommandation et son aliénation doit ensuite être autorisée par le conseil d'administration.

Malgré l'existence de cette politique spécifique, l'aliénation au Musée québécois de culture populaire a été une pratique très marginale. À titre d'exemple, neuf objets ont été soumis au comité externe pour la période 2015-2017 et aliénés en raison de leur mauvais état de conservation. Or, plusieurs facteurs poussent aujourd'hui le Musée à réévaluer le contenu de sa collection et à poser un nouveau regard sur l'aliénation. D'abord, après avoir effectué un important resserrement des acquisitions, il est apparu évident que la consolidation de la collection devait passer par le retrait des éléments jugés superflus ou non pertinents. Cette position d'ouverture du Musée à l'égard de l'aliénation est mentionnée aux membres du comité externe dès leur première rencontre en mars 2015. À ce moment, il ne s'agit pas d'un projet clair avec un échéancier précis, mais plutôt d'une invitation à la réflexion. Puis, son bail emphytéotique venant à terme en 2021, le Musée se voit contraint de quitter les locaux dans lesquels est située sa réserve. Le rapatriement des objets dans le Musée exige le déménagement des collections, leur réorganisation complète et une diminution de leur volume en réserve. Cet imposant chantier ajoute ainsi plusieurs variables qui viennent moduler le développement de la collection et qui obligent le Musée à envisager sérieusement l'aliénation d'une fraction de sa collection à l'intérieur d'un échéancier strict.

Ce rapatriement offre néanmoins plusieurs avantages. En plus d'offrir, à terme, un meilleur accès aux collections pour les employés, il facilitera le travail de la conservatrice et des techniciennes qui devaient partager leur temps entre le Musée du centre-ville et la réserve muséale située dans une zone scolaire à quelques kilomètres de distance. La préparation de ce déménagement a déjà permis de réaliser des inventaires précis de certaines sections de la collection, ce qui favorise une meilleure connaissance de son contenu.

Parallèlement à ce travail d'inventaire et d'emballage, le travail d'analyse préalable à l'aliénation se met en place. Pour la conservatrice, l'aliénation représente un défi important et inévitable qui s'annonce plus difficile qu'anticipé au départ : « Avant, c'était une théorie dans ma tête [...] mais maintenant, c'est une réalité. [...] Il faut que je fasse les bons choix. » (N.B., 30 novembre 2017) La méthode n'est pas encore complètement fixée, mais la conservatrice souhaite ardemment que le travail soit validé par des experts externes. « Je vais travailler avec des professionnels en culture matérielle. Je veux tout faire approuver par des spécialistes ce qui va sortir de la collection. » (N.B., 30 novembre 2017) Toutes les acquisitions, incluant celles réalisées par la conservatrice aux cours des dernières années, seront réévaluées à la lumière des nouvelles orientations adoptées par le Musée. Pour chaque objet sélectionné, un argumentaire justifiant son aliénation sera développé et présenté au comité externe.

À ce stade préliminaire, les questions sont nombreuses : faut-il se doter de limites temporelles? Le mode de fabrication peut-il justifier un retrait de

la collection? Que faire des objets décapés ou ayant subi d'importantes modifications? Est-il possible d'établir une procédure d'évaluation applicable à l'ensemble de la collection ou est-il préférable de déterminer des critères spécifiques pour chacun des secteurs? D'ailleurs, les critères peuvent parfois être ambivalents. Par exemple, la rareté d'un objet peut être interprétée comme un élément favorable à sa conservation, alors qu'à d'autres occasions, elle est considérée comme l'illustration de son manque de représentativité et justifie sa mise de côté. Certains critères discriminatoires semblent plus faciles à appliquer, comme celui de la redondance. La collection du Musée contient des doublons ou des objets récurrents. On y retrouve par exemple trente-deux statuettes identiques représentant Sainte Maria Goretti, cinq téléviseurs semblables datant de la même période, des tiroirs remplis d'anciens fers à repasser aux formes similaires et des dizaines de « savons du pays », ces savons de fabrication artisanale aux usages domestiques multiples aujourd'hui remplacés par toute une variété de produits commerciaux (image 3). Si tous ces objets peuvent être pertinents pour la collection, l'intérêt d'en conserver plusieurs exemplaires est aujourd'hui remis en question.



Source : Photographie de l'auteur.

Image 3

Tiroir de savons, Musée québécois de culture populaire

La pré-sélection des candidats à l'aliénation prend d'ailleurs en considération le paysage muséal de la province. La présence (ou l'absence) d'un type d'objets dans les collections d'autres institutions devient un critère supplémentaire lors de l'évaluation préliminaire d'une pièce, comme l'illustre cet exemple donné par la conservatrice :

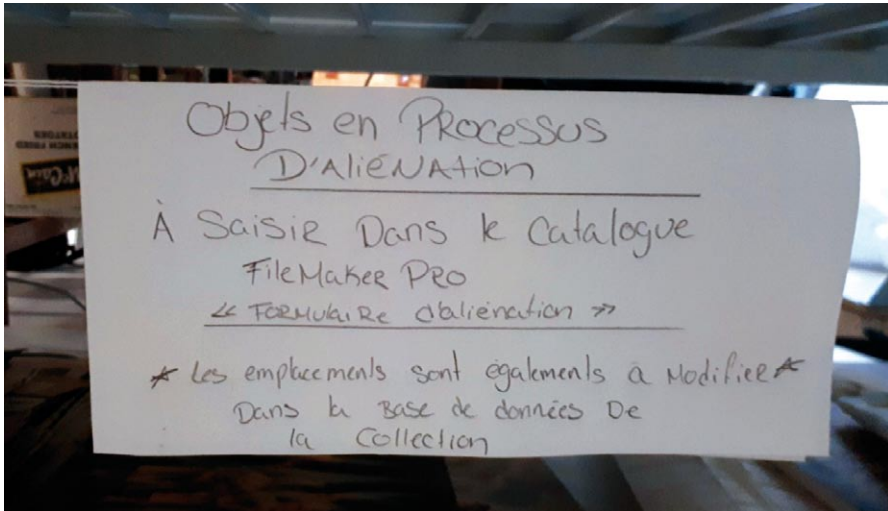
Il y a beaucoup de voitures hippomobiles dans la réserve actuellement. Mais ces voitures sont en très très très mauvais état. [...] Étant donné que le Musée de la civilisation à Québec vient de faire l'acquisition de 300 voitures hippomobiles en excellent état et qui ont été restaurées, je ne vois pas l'intérêt de doubler ici et d'engager des frais pour ça. Moi, je suis dans l'optique — puis je pense que c'est la meilleure solution — qu'il faut vraiment que les musées se concentrent sur leurs missions. Il faut éviter de doubler, de collectionner les mêmes choses (N.B., 18 novembre 2016).

Aucune décision n'a encore été prise concernant les voitures de la collection qui devront éventuellement être analysées et documentées une par une. Même si la pertinence de l'aliénation ne fait aucun doute pour l'équipe du Musée, le projet, encore à un stade préparatoire, ne peut s'effectuer dans la précipitation. L'aliénation d'un objet représente toujours l'étape finale d'un exercice d'évaluation complexe et exigeant.

Un projet de conservation préventive réalisé en 2016 illustre la longueur du processus d'aliénation. Afin de mieux assurer la conservation de ses œuvres sur papier, ses documents historiques ou ses photographies encadrées, le Musée a procédé à leur désencadrement. Ce travail a fait jaillir des interrogations sur le statut qui devait être accordé aux cadres dont le contenu a été retiré. Que faire de ces cadres? Méritent-ils d'être conservés? Sur la base de leur ancienneté, de leur état de conservation et de leurs qualités esthétiques, certains ont été désignés comme candidats à l'aliénation. Deux ans plus tard, ces cadres étaient toujours dans la réserve en attente de leur aliénation officielle. Les objets sont regroupés sur une étagère à l'écart recouverte d'une pellicule de plastique protectrice et clairement identifiée par une affiche aux termes sans équivoque : « cadres aliénation »¹⁰. Plus loin dans la réserve, d'autres tablettes regroupent quelques objets divers dont le manque d'intérêt a été identifié au cours de la dernière année (image 4). Ainsi, la lenteur et la lourdeur caractéristiques du processus d'aliénation contribuent à créer à l'intérieur de la réserve muséale une nouvelle catégorie d'objets aux contours flous. Bien qu'engagés dans le processus d'aliénation, ces objets jugés désormais sans intérêt font tou-

¹⁰ Il convient de préciser que l'exercice de désencadrement concernait à la fois des cadres appartenant à la collection Séguin et des cadres issus des autres collections du Musée. Toutefois, l'aliénation est réservée uniquement aux cadres de cette seconde catégorie, ceux de la collection Séguin, récemment classée par le Ministère, étant exclus de ce processus.

jours partie de la collection. Tout en recevant un traitement muséal, ils se retrouvent temporairement coincés à la frontière de la collection, jusqu'à ce que toutes les étapes préalables à leur aliénation ne soient franchies.



Source : Photographie de l'auteur.

Image 4

Espace réservé aux objets en processus d'aliénation,
Musée québécois de culture populaire

4. QUALIFIER, REQUALIFIER, DISQUALIFIER : VERS UNE TYPOLOGIE DES PRATIQUES DE COLLECTIONNEMENT

Les différentes stratégies mises en place par le Musée québécois de culture populaire de Trois-Rivières afin de restructurer sa collection illustrent ce large éventail de pratiques de collectionnement que l'on retrouve actuellement dans les musées de société québécois. Tout en retraçant les limites de la collection muséale à l'intérieur d'une institution, ces pratiques influent sur le statut des objets, leur permettant d'acquérir, de maintenir, de redéfinir, voire de perdre, leur valeur muséale. Thierry Bonnot a démontré que le statut d'un objet continue de se modifier après son entrée au musée :

Si, en entrant dans les vitrines du musée, l'objet peut légitimement être considéré comme se situant à l'apogée social de sa carrière, accomplissement de sa vie bien vécue, il ne devient pas par cette position-exposition un

objet de musée prisonnier d'une étiquette, une archive inerte sur laquelle glisseraient toutes les représentations. Peut-être est-ce pour lui « la fin du voyage » juridique, moins sûrement la fin du voyage géographique car les objets passent, provisoirement ou non, d'un musée à l'autre. Mais cette fin n'est en aucun cas celle d'une évolution de statut social (2002 : 42).

Plusieurs éléments agissent sur la construction (ou la déconstruction) du statut de l'objet de collection. L'exemple du Musée de Trois-Rivières démontre que la conservatrice et son équipe participent à la redéfinition constante des limites de la collection en ayant recours à des pratiques diversifiées qui entraînent la qualification, la requalification ou la disqualification de certains objets.

Les pratiques de qualification s'expriment principalement par les activités de collecte. Toutes les étapes du processus d'acquisition représentent des gestes physiques, administratifs ou symboliques visant à reconnaître une qualité muséale à un objet. L'ouverture d'un dossier d'acquisition, la rédaction d'un argumentaire justifiant l'acquisition, l'examen de la proposition par les comités d'acquisition, l'approbation par le conseil d'administration, la signature d'une convention de don entre un représentant du musée et le donateur qui officialise le transfert de propriété, l'arrivée de l'objet à la réserve, la manipulation avec des gants, l'attribution d'un numéro, le catalogage et la mise en réserve contribuent à la construction de son nouveau statut. En amont, la création d'outils de gestion établissant les diverses procédures ainsi que l'identification des axes, des champs et des critères de collectionnement représentent des gestes proactifs menant à la qualification des objets.

Un deuxième groupe de pratiques de collectionnement correspond aux pratiques de requalification. La requalification d'un objet ou d'un ensemble renvoie à des pratiques souvent plus discrètes. Elle résulte, par exemple, d'une réorganisation des espaces en réserve, d'un nouveau traitement accordé à certains objets ou de la révision du système de classification. Les pratiques de requalification accordent une importance renouvelée à certains éléments de la collection ou, à l'inverse, expriment le désintéressement pour d'autres. La requalification peut être symbolique, comme la reconnaissance de certains objets au titre de patrimoine national. Dans les faits, une telle distinction n'entraîne pas de changement dans le traitement quotidien de l'objet en réserve, mais ajoute une valeur symbolique supplémentaire à son statut et lui offre une visibilité accrue. La rédaction d'un texte de présentation est aussi une façon de mettre de l'avant les sections de la collection jugées les plus importantes ou structurantes. En construisant ce type de texte descriptif, des choix sont faits. La description organise la collection en la divisant en ensembles selon les donateurs, les types d'objets, les périodes concernées ou les matériaux de fabrication. Elle départage les éléments principaux des éléments secondaires, mettant de l'avant certains ensembles et en omettant d'autres.

La troisième catégorie concerne les pratiques de disqualification. Selon les époques, l'intérêt des conservateurs pour un objet ou un type d'objet varie. La différence observable aujourd'hui, du moins au Québec, est que ce désintéressement peut désormais mener à un geste définitif, soit l'aliénation de la pièce. En 2014, une étude de la Société des musées du Québec a révélé que les pratiques d'aliénation étaient une préoccupation réelle pour ses membres (SMQ, 2014, p. 18.). Ce constat a mené à la publication d'un nouveau guide pour la rédaction de politiques de collection et à la tenue, en mars 2017 à Montréal, d'une journée professionnelle intitulée *Voir autrement l'aliénation des objets de collections*. Pendant cette journée, les participants représentant une cinquantaine d'institutions étaient invités à concevoir l'aliénation comme un moyen de réorganiser une collection en transférant à d'autres musées ce qui ne cadrerait plus avec leurs missions. Sous cet angle, l'aliénation est envisagée de manière positive. Elle est présentée comme un geste qui permet à un musée de recadrer sa collection tout en permettant à une autre institution de compléter la sienne. De plus, l'aliénation implique la réalisation au préalable d'une recherche rigoureuse sur le contenu de la collection et sur l'objet que l'on souhaite retirer. Conséquemment, l'aliénation entraîne une meilleure connaissance de la collection et facilite la mise en place de bonnes pratiques d'acquisition. Comme le processus d'acquisition, l'aliénation est aujourd'hui encadrée par des procédures strictes qui visent à réduire le risque d'erreur. Il est néanmoins intéressant de noter que la procédure laisse toujours des traces. Même si l'objet est physiquement retiré de la collection, les traces de son acquisition puis de son aliénation sont conservées dans les archives de l'institution alors que la fiche de l'objet doit rester dans le catalogue. Ainsi, le passage de l'objet au musée laisse des traces indélébiles.

Ce regard renouvelé sur l'aliénation doit être mis en relation avec cette tendance qui consiste à envisager les collections de manière globale, à l'échelle d'un territoire. C'est dans cette perspective que la Société des musées du Québec encourage le collectionnement concerté en invitant les musées à « adopter une vision commune du développement des collections » et à « disposer de politiques et d'axes de collectionnement complémentaires » (2012 : 47). Pour les institutions adhérant à cette vision du collectionnement, l'aliénation par transfert devient un outil incontournable de régulation et de mise à jour des collections muséales. En contrepartie, la lourdeur du processus d'aliénation exigeant que le professionnel consacre temps et énergie à des objets qui lui sont sans intérêt est un aspect jouant en défaveur de l'adoption de cette pratique. De plus, l'aliénation par le transfert vers d'autres institutions demeure une solution incomplète. Les collections muséales se retrouvent aujourd'hui saturées dans certains secteurs. Si bien des musées sont prêts à transférer des objets acquis en plusieurs exemplaires, encore faut-il qu'il y ait des musées disposés à les recevoir. Que faire des artefacts qu'aucune institution muséale ne veut acquérir? La vente de ces objets non désirés demeure un tabou.

Si les musées du Québec manifestent encore des réticences et des inquiétudes vis-à-vis l'aliénation et que les expériences sont encore peu nombreuses, la réflexion est en cours et se fait dans un esprit d'ouverture. La réévaluation du contenu des collections combinée au retrait des objets jugés non pertinents semble s'imposer comme unique solution possible à moyen et à long terme afin de poursuivre le développement des collections muséales. Bien qu'encore controversée, cette position est de plus en plus défendue sur le plan de la muséologie internationale, car, comme l'explique François Mairesse :

La gestion d'une collection [...] implique des moyens humains et financiers qui, un moment, viendront à manquer lorsque la collection dépasse une certaine taille critique. Le principe d'aliénation apparaît, dans ce sens, comme nécessaire à la transmission du patrimoine (2012 : 289).

Au cours des prochaines années, le service des collections du Musée québécois de culture populaire fera face à plusieurs défis, mais déjà, le travail de restructuration entamé par l'équipe en place laisse percevoir une conception renouvelée de la notion de développement des collections. Cette approche de plus en plus partagée par les musées de société au Québec invite à réfléchir aux gestes qui participent au collectionnement muséal, voire à les redéfinir autour de trois actions stratégiques complémentaires. En effet, il semble que ce soit par l'acquisition, la conservation et l'aliénation que le musée de société réussit à négocier la constitution d'une collection adaptée à ses besoins et aux défis que le contexte actuel lui impose.

5. BIBLIOGRAPHIE

- Bergeron, Y. (2002). Le « complexe » des musées d'ethnographie et d'ethnologie au Québec, 1967-2002, *Ethnologies*, 24(2), 47-77.
- Bonnot, T. (2002). *La vie des objets. D'ustensiles banals à objets de collection*. Paris : Editions de la MSH.
- Bonnot, T. (2014). *L'attachement aux choses*. Paris : CNRS Éditions.
- Boudreault, N. et Bergeron, J. (2018). *Plan de développement des collections du Musée québécois de culture populaire*. [Document institutionnel] Trois-Rivières (Québec) : Musée québécois de culture populaire.
- Byrne, S., Clarke, A., Harrison, R. et Torrence R. (2011). *Unpacking the Collection : networks of material and social agency in the museum*. New York: Springe.
- Chaumier, S. (2011). Société; regard & analyse. Dans A. Desvallées et F. Mairesse (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (p. 544-558). Paris : Armand Colin.

- Chevallier, D. (2013). Les musées de société : la grande mue du XXI^e siècle. Dans D. Chevallier (dir.), *Métamorphoses des musées de société* (p.11-17). Paris : La documentation française.
- Corbo, C. (dir.). (2013). *Rapport du groupe de travail sur l'avenir du réseau muséal québécois; entre mémoire et devenir*. Québec : Ministère de la culture et des communications.
- Cornu, M., Fromageau, J., Poli, J.-F. et Taylor, A.-M. (2012). *L'inaliénabilité des collections, performances et limites*. Paris : L'Harmattan.
- De Celles, P. (dir.). (1999). *Recommandations et commentaires du groupe de réflexion sur l'avenir du Musée des arts et traditions populaires du Québec*. Québec : Ministère de la culture et des communications.
- Drouguet, N. (2015). *Les musées de société*. Paris : Armand Colin.
- Drouguet, N. (2016). L'inconfort du conservateur face au musée « indisciplinés » : la mise en exposition dans le musée de société, *THEMA. La revue des Musées de la civilisation*, 4, 23-34.
- Harrison R., Byrne, S. et Clarke, A. (2013). *Reassembling the Collection; Ethnographic Museums and Indigenous Agency*. Santa Fe: School for Advanced Research.
- Gendreau, A. (2000). La réserve nationale, tombeau des rois ou centre de distribution? Dans A. Fortin (dir.), *Produire la culture, produire l'identité?* (p. 17-31). Sainte-Foy : PUL.
- Gob, A. (2009). Le jardin des Viard ou les valeurs de la muséalisation. *CeROArt*, 4. Repéré à <http://ceroart.revues.org/1326>.
- Gob, A. et Drouguet, N. (2014). *La muséologie*. Paris : Armand Colin.
- ICOFOM. (2010). L'aliénation et la restitution du patrimoine culturel : une nouvelle déontologie mondiale, *ICOFOM Study Series*, 39.
- Knell, S. J. (2004). Altered values: searching for a new collecting. Dans S.J. Knell (ed.), *Museums and the future of collecting* (p. 1-46). Aldershot : Ashgate.
- Mairesse, F. (dir.). (2009). *L'inaliénabilité des collections de musée en question : actes du colloque tenu au Musée royal de Mariemont le 28 avril 2009*. Morlanwelz : Musée royal de Mariemont.
- Mairesse, F. (2012). L'aliénation entre raison et passion. Dans M. Cornu, J. Fromageau, J.-F. Poli et A.-C. Taylor (dir.), *L'inaliénabilité des collections, performances et limites* (p. 281-298). Paris : L'Harmattan.
- Musée québécois de culture populaire. (2014). *Politique de gestion des collections*. [Document institutionnel] Trois-Rivières (Québec) : Musée québécois de culture populaire.

- Sarantola-Weiss, M. et Västi, E. (eds.). (2016). *Deaccessioning. Sharing experiences from Finland*. Helsinki: Finnish Museum association.
- Société des musées du Québec. (2014). *Pour une vision partagée du collectionnement au Québec; rapport d'étude*. Québec : Société des musées du Québec.
- Société des musées du Québec. (2016). *Rédiger des politiques d'acquisition et d'aliénation en milieu muséal. SMQ*. Repéré à <http://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/guidesel/acquisition/>.
- Société des musées québécois. (2012). Recommandations adoptées lors du Grand Chantier. *Musées*, 30, 41-59.
- Svanberg, F. (2015). The world as collected; or, museum collections as situated materialities. Dans S. MacDonald (ed.), *The International Handbooks of Museum Studies* (t. 3, p. 389-415). Malden: Wiley-Blackwell.
- Vecco, M. et Piazza, M. (2014). Deaccessioning of museum collections: What do we know and where do we stand in Europe? *Journal of Cultural Heritage*, 16, 221-227.

Baserriari hitza ematea.
Baserriaren patrimonializazio prozesu tradizionalaren
desegituraketa, *Sagardotegia omen zan*
arte-proiektuaren bitartez

Onintza Etxebeste Liras

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)¹

1. HITZAURREA: BASERRIAREN ERREPRESENTAZIO
SINBOLIKOAREN ONDAREA

Ikerketa esparru anitzetik (Antropologia, Historia, Soziologia, Demografia...) ikertua izan den elementua da baserria, bertako familiaren eta ekoizpen sistemaren arteko harremana uztartzen duen entitatetzat definitua izan delarik oro har. Bada, euskal nekazaritza ustiapenaren eta harekin bat datorren bizi-modu tradizionalaren erreferentea da baserria, XV-XVI. mendetik aurrera, giza antolaketa unitate garrantzitsuenetariko baten funtzioa betez. Hartan baturik garatu dira, beraz, landa testuinguruko identitate kolektibo eta ondare kultural material zein ez-materialen aspektu ugari.

Baserria, garaiz garaiko aldaketez horniturik, erreferentea bada, baina XIX. mende amaierako ezagutza eta politika mailako pentsamendu eta ikuskeraz kutsaturik agertzen zaigu oraindik ere. Halaber, euskal kulturaren berreskurapen mugimendu deritzaionak erakarri zituen baserriari loturiko lehenengo mitifikazio ereduak, arrazan eta nortasunaren bereizgarritasun erromantiko batean errotutako euskal kultura eta identitatea berreskuratzeko korronteak eraginda. Nortasun hau berpizteko beharra, XIX. mendeko European gailendu zen nazionalismo sutsuarekin batera, Euskal Herri mailan Antzinako Erregimenaren aurkako hiru Guda Karlistekin bat egin zuen; hala nola, gerren amaierak eta ondoriozko 1878ko Foruen galerak ere eragin zuzena izan zuen euskalduntasunaren —eta baserriaren— identitate kontzientziaren genesi hartan (Elorza, 1975: 458).

¹ Artikulu hau Eusko Jaurlaritzako Hezkuntza Sailak doktore ez diren ikertzaileak prestatzeko duen doktoratu aurreko programaren barne landu da.

Testuinguru horretan murgildurik, orduko ekarpen antropologiko eta etnologikoengandik —T. Arantzadi, M. Barandiaran, J. Caro Baroja— baserria euskal gizarte tradizionalaren ardatza zela aldarrikatu zen. Harekin baturiko ekarpen artistikoek bere alegiazko imajinarioaren eraiketa sustatzearekin batera, Euskal Pizkundearen buru izan ziren idazle eta folkloristen dogma tradizionalisten baitan eman zen baserriaren lehenengo iruditegiaren eraiketa. Modernitatearen irizpideetan ez bezala, garaiko hainbat artistek —A. Guinea, Zubiaurre anaiak, A. Arteta, J. Arrúe, M. Kaperotxipi— jatorrizkotasunaren bilaketan oinarritu zuten euren lana, euskalduntasunaren arketipo sinbolikoen bila. Baserria izanik lekukotasunaren erreferente garrantzitsuenetarikoa bat, garaiko hainbat pintura estereotipoz beteriko ikonografia konnotatiboetan finkatzen joan ziren harekin loturiko ideia, autarkia bukoliko eta esentzialista batean oinarrituz bere ikuskera kolektiboa. (Martinez eta Agirre, 1995; Manterola, 2017). Bada, pintura arloan bezala, musika eta literatura mailan ere baserriartasuna antzeko irizpideen baitan helarazi zen —J. Guridi, D. Agirre, J. M. Iparagirre, L. Eleizalde, J. Elissamburu, N. Viar—, baserriar munduaren ikuskera alegorikoki errepresentatuz.

Bitartean, maila sozio-ekonomikoan eman zen industrializazioaren ez-tandak, urbanizazio mardulak eta immigranteen etorrerak euskal nortasun galeraren sentimendua handituko zuen, euskal nazionalismoaren aldarrikapen indartsu batean islatuz. Ideologia honekin bateratuko zen, hain zuzen ere, baserria euskal nortasunaren jatorrizko entitatetzat definitzea, irudi eta literatura mailan landu ziren kontzeptuen politizazioan. Galera sentimendu kolektibo horrek erakarriko zuen, era berean, iragan hobe baten alegiazko ideia erromantikoa (Lowenthal, 2010: 35). Gerorako 1936ko Estatu Kolpeak, Gerra Zibilaren ez-tandak eta ondorengo diktadura bortitzak euskal nortasunarekin erlazionaturiko ideologia oro gogor erreprimitu zituen, 80ko hamarkadatik aurrera ere galdutako kultura hori berpizteko ahalegin handiak erakarriz.

Baserriaren esentzialismoaren nondik norakoak zehaztearren, jatorrizko milenarismoa, sakralizazioa, eta denboraz kanpoko entitatea izatea egotzi izan zaio, ia neolitikora eraman gaitzakeen jatorrizko etxetzat (Berriochoa 2015: 111). Era berean, baserri prototipikoa isolatuta aurkeztuko da orografikoki, edertasunez beteriko zelai leun eta mendi berdez inguratutik, senide arteko otordu eta laborantza lasaien baitan bizi omen direlarik bertako biztanleak. Optimismo inozo baten baitan, tradizionaltasun sutuenaren testigu, familiarren garrantzia transmitituko zuen baserriaren irudiak, estetika preindustrial eta idiliko batean finkatuz bere nortasun eraikia. Euskalduntasunaren gordailu izateaz gain, baserriarren bizimodua ere ondo bizitzearen adierazpidetzat hartuko zen, hiriko langileriaren esplotazioarekin kontrastean. Ikonografia honek, era berean, euskal etnotipoa baserriarekin uztartu zuen, euren lana, morala eta usadio zaharrak handietsiz unibertso industrialaren aurka (Martinez eta Agi-

rre, 1995). Halaber, ekarpen hauetariko asko hirian eraikiak izan ziren heinean, nostalgia eta melankolian oinarritutako irudira egokituko zen baserria, euskalduntasunarekin bat egiten duen paradisu galduaren entitatetzat. Ekarpene hauen baitan, beraz, ez da islatuko garaiko hainbat baserriarren maizter izaera, errenten gorakada, eraikin askoren egoera tamalgarria, ur eta argiaren falta, lan motaren lotura, ekoizpena garaikidetasunera egokitzeko grina edota bizirauteko aferra, beste askoren artean.

Baserriaren ondorengo patrimonializazio prozesuari dagokionez ere, museoak bihurtu dira iraganetik eratorritako kultura eta identitatearen zaindari. Hala nola, hainbat aurkezpenen interpretazio esparruek gerturapen sozialago bat eman eta historikoki izandako garapenaren azalpenak gehitu arren, oraindik ere ondaretze formula tradizionalarekiko lotura estua mantentzen dutela esan daiteke, objektu materialen aukeraketa, katalogazio eta errepresentazio mugatuz gizartearen ikuspegia. Era berean, identitate galdu baten bilaketak edota dinamika turistikoaren indarrek estereotipoz bustitzen jarraitzen dituzte errepresentazio hauek, jatorrizko idealizazioetan finkatuz (Martinez, 1998: 63).

Adibidetzat har daitezke, kasu, xx. mendetik aurrera Euskal Herrian zehar zabaldu diren museo etnologikoen orduko eta egungo izaera, autoktonoaren berezitasunaren aldeko apustuan (Díaz Balerdi, 2008). Egun, baserriaren ondaretze sistemaren abiapuntu ziren eredu horietatik gutxinaka aldenduz, museo etnografiko erromantizistetatik egiazko gizartearen errepresentazio baten bila dihardute, kasu, Donostiako San Telmo Museoaren egitasmoa, eta baita Bilboko Euskal Museoaren berriztapenaren aldeko dinamikak ere. Denen artean, baserriari dagokionez, Igartubeiti Baserri Museoa aipa daiteke erreferentetzat, hartan berreraikitako eraikina instalazio ireki moduan planteatzen baita, nahiz eta interpretazio zentroa eredu historiko, elementuen zintzilikatze eta dolarearen azalpenean soil batean oinarritzen den (Santana, 2003). Hala nola, patrimonializazio prozesuen gauzatzea iraganari begira egin izan den heinean (bilduma etnologiko iraunkorrak, formatu estatikoak, didaktika lineal zein interes instituzionalen menpe), ez da ikuspegi konnotatibo hori desegituratzeko bide berririk sustatu.

Bitartean, baserriaren iraunkortasuna inflexio puntu batean aurkitzen da. Esan daiteke, hain zuzen, baserria ekoizpen-sistema nekazal eta tradizional moduan —70eko hamarkadatik aurrera behinik behin— jada ez dela existitzen, kapitalismoak ezarritako eskakizunei eusteko duen zailtasuna dela eta (Etxezarreta, 1977: 173). Baserri tradizionalaren existentzia ezaren baieztapenak, bada, galera nostalgiko batean kokatzen jarraitzen du bere ondarearen transmisioa, jatorrizko idealizazio baten berreskurapenean. Egoera honek, eta hari loturiko ondaretze prozesuek, baserriaren esanahia birplanteatzera garamatza ezinbestean, baserri etxetu, industrial edo tradizionalak gure artean di-

rauten bitartean erreferente honen definizioak etengabe eraldatzen ari direla aitortzera. Honek, orain arteko patrimonializazio irizpideen mardultasunaren aurrean, bere ondaretze prozesua diskurtso finkoen edo eredu askeen baitan gauzatu nahi dugun hausnartzera garamatza. Halaber, ondaretze-egitura baserriaren nortasunaren eraiketaren parte baldin bada, kultura baten eginkizun osoen ondorio bada, eta gizarte bat bere iraganeko nortasunera lotzen duen ondorengo bada, beharrezkoa izango da haren gestioa zinez eta garaikidetasunetik hausnartzea (Arrieta Urtizbera, 2015: 71; Pazos, 1998: 43). Bigarren aukeraren eredu askeek eragin zuzena izango dute, hain zuzen, baserriaren erreferentzialtasun kultural zein identitarioaren orainaldiko ardatzari dagokionez. Errepresentazio tradizionalen eszenifikazioak alde batera utzita, sinergia berriak bilatzea ezinbestekoa izango da baserriak egungo gizartearentzat duen nortasuna lantzerako bidean, gizarte garaikidearen eta haren arteko harreman aktiboen baitan.

2. GERTURAPEN TEORIKO-METODOLOGIKOA: BASERRIA INTERFAZ

Hortaz, identitate eta kulturaren transmisioa saihestezinak diren aldaketan baitan helarazten den heinean, baserriarekin baturiko kontzeptuen iraunkortasuna testuinguruaren araberkoa eta historikoa izango da beti, nahiz eta museifikazioaren dinamikak haren ondarea aipaturiko estatizismoan murgildu ohi duten. Eredu honi jarraiki, kultura eta identitatea etengabeko eraiketa eta berreraiketa sozialtzat ulertuta, baserri berak interfaze moduan ahalbidetzen dituen harreman sozialen baitan antzemango da, esentzialismo horren aurreko aldaketa indar bat sustatuko dituzten eraginei irekita (Said, 2008: 319-320).

Ondarearen eraiketa prozesu jasangarri baterako proposamenean, baserriak aktiboa den entitatetzat definituko du bere burua, sare aktore baten moduan bertan ematen diren harreman (historikoen, denborazkoen, oroimezkoen edota esperientziazkoen) arteko lotura eta eztabaidak artikulatuz. Bruno Latour-ek (2007) soziologia esparrutik aurkezten duen ANT (Action-Network Theory) teoriarekin bat, agentzia sozialen artean ematen diren talka eta loturak sustatu eta ikusgarri egin beharko dira erlazio eta harreman berriak sortu ahal izateko; euren arteko mediazioen ondorioak izango dira perspektiba berriak ikusgarri egingo dituztenak. Baserria sare hedatutzat hartzeak, beraz, bere ondaretzea garaikidetasuneko testuingurutik planteatzera eramango du, aipatutako etengabeko eraiketari eta berreraiketari men eginez.

Hala nola, planteamendu teoriko-metodologiko hau lantzearen gakoa da egungo museologizazioaren mekanismoek baserriaren erromantizaziorako

gailutzat har daitezkeela, bere esentzialismoaren bitarteko bilakatuz. Gailuak —dispositivo gazteleraz—, Foucaultek eta Deleuzek (1990) hausnartutako zentzuan, museo-instituzioa sare baten moduan egituratuko luke, baina ez Latour-ek proposatutako irizpideen baitako hedapenean; aparatu moduan, baserriaren ideari erantzungo dion posizio bat erakutsiz, historikoki, ekonomikoki, sozialki zein instituzionalki izandako definizioen baitako jakintzaboterean asentatuko du bere diskurtsoa. Mugaketa horrek, hain zuzen ere, bere eraiketaren, heterogeneotasun eta hartu-emanen mugimenduak azaleratu gabe utziko lituzke, bere nondik norakoak egonkortuz. Bada, baserriaren diskurtso tradizionala iraganaren berrirakurketan finkatzen den heinean, aurreratu bezala, museo —mausoleoen— egitasmoetan honakoa objektu —ia fetitxizatu— moduan hartuko da. Objektualizazioaren enkantuan erreparatzeak bere estetizazioa bultzatuko du eta, bide batez, aipatutako estatizismo erromantikoa goraiatu. Halaber, sostengatzen duen gailutik askatzen ez den arte, baserriaren irudia baldintzatua egongo da, erromantizismo solidotuan.

Egungo neo-baserriaren lanketari begira, beraz, baserri-erakundearen desmaterializazioa da proposatzen den ildo, bere nortasuna metodologia berrien baitan gauzatzeko xedean; baserri-interfazea sare-aktorean datzan momentutik, patrimonializazio kontzeptutik artikulazio kontzepturako ibilbidea emango da. Honela, baserriak bere baitako gai aniztasunen arteko harremanak azaleratzen dituen instalazio artikulatzailetzat antzemango da, ahozko transmisioa, ekintza, esperientzia, eta memoria indibidual eta kolektiboa lotzen dituen egitasmo baten bitartez: *Sagardotegia omen zan* (2015).

Baserriaren eredu objektualetik instalazioaren kontzeptura salto egiteak, hain zuzen, —denbora eta espazio tarte batean— bere baitan konfiguratzen dituen erlazioen arteko elkarrizketa sustatuko du, norberak ere aktibatuko duen testuinguru baten baitan (Bishop, 2008). Esparru artistikoari dagokionez, erreferentzia paralelotzat, adierazgarria da 60ko hamarkadatik aurrera kategoria tradizionalak balantzan jarri zirela eta, euren desegituraketan, arte bera kontzeptualizazioan birdefinitu zela (Marchán, 2012). Halatan, arteak eskaintzen duen ibilbideak, diziplinartekotasunak, askatasunak, parte-hartzeak, esperientziak edota eredu prozesualaren gakoak baliabide garrantzitsuak izango dira proiektu honen garapenean. Honakoek, hain zuzen ere, baserriko sare aktorea martxan jartzeko aukera emango dute, hura interbenitu eta instalazio performatibotzat gauzatzeko xedean. Proposamen eta esperientziazko desberdinen baitako artikulazio eta konfigurazioen ekarpenak izango dira, beraz, aurretiazko balore eta ikusmiren kritika eta hausnarketarekin bat egingo dutenak (Barcenilla, 2017).

Laburbilduz, aurretiazko baserriaren iruditegi eta ondarearen eraikuntza eredu museistiko, ideal, formal eta estandarizatueterik at, arte-esparruko erai-

kuntzaren bitartezko harreman eta artikulazioetan landu nahi izan da baserria proiektu honetan. Bada, katalogazio eta dokumentazio ikerketek beste ekintze-kin bat egin beharko dute patrimonializazio sozial edo aktiboaren eraikitatzat ulertu ahal izateko, ondarearen prozesuaren egokitzapen eta zaintzara mugatu ezean. Baserriaren patrimonializazioaren —museo-mausoleoaren— solidotasuna malgutzea, beraz, orain arteko prozesu eta ekarpenetan egotzi zaion itxitasunetik askatzera eramango du baserri bera. Planteatutako aspektu teoriko-metodologikoei begira, aurkezkari dagoen proiektua interbentzio antropologiko eta bisualetik abiatutako ikerketa esperimental da, aipatutako ekimen artistikoetatik garatutako baserriaren ondare eta kultur identitatearen jasangarritasun aktibo eta sozialaren adierazpidetzat.

Hortaz, baserriaren ondarete ere duen aurrean, *Sagardotegia omen zan* egitasmoak hari egotzitako identitate kulturalaren performatibotasunaren inguruko gogoeta izan nahi du. Baserriarekiko dugun harremana esperientzia mailan hausnartzeko bidean, proposamen honen funtsa, arkeologia garaikide bat bailitzan, baserriaren inguruko kultur identitate eta ondarearen iraunkortasunerako bizipen berriak sustatu eta formalizatzean egon da, baserriari materialismo berrietan oinarritzeko hitza emanez.

3. BASERRIARI HITZA EMATEA: SAGARDOTEGIA OMEN ZAN

Sagardotegia omen zan (2015) proiektuaren lehenengo zantzuak Oiarzungo (Gipuzkoa) herriko Mikelentxone baserriaren inguruko ekarpen baten baitan hasi ziren. Antonio Zavala ikerlariak (1993) argitaraturiko Xenpelar eta bere inguruan aurki daiteke, hain zuzen ere, baserri hartan gertatutako kontakizun bat. Idatziaren hasierak dioen bezala, «Mikelentxone baserrian sagardotegia omen zan», eta bertan egon ziren, San Inazio bezpera batean, garaiko Larraburu eta Ardotx bertsolariak afaltzen (1869ko uztailearen 30eko gauean). Auzoko agureek emandako testigantzen arabera, Larraburu eta Ardotx bertso-tan aritu ziren afari hartan. Euren ahotsetatik eratorritako idatzietan jasotakoaren arabera; «Baña Larraburu bertsolari jatorra ta prestua, ta aixa tapatzen bestea. Ta inbiria bai gauza txarra dala!» (Zavala, 1993: 351).

Usteen arabera, beraz, bertso-tan zeudela, Larraburuk Ardotxeri gain hartu eta bigarren honek alde egin zuen haserre, Mikelentxoneko baserriko sagardotegitik. Inbidia eta gogo txarrez beteta, urrutira joan ezean, Itsatxo baserrirako bidean gelditu zen ezkutaturik. Larraburuk etxera buelta egiterako ordura arte itxaron omen zion bertan, eta, bide hartatik pasa zenean, Ardotxek buruan jo zuen harri kozkor batekin, harria eskuan zuelarik gogor kolpatuz. Kontakizun zaharrak dioenez, Larraburu hurrengo eguneko mezan ziplo erori zen lurrera, eta, ordutik, ez omen zen bere onera guztiz bueltatu. Hala ere, lagunari barkamena eskainiz, Zavalak jasotzeko aukera izan zuen

bertso sorta idatzi zuen, bere izenburua Barka zazkiguzu gure zorrak. Horra hor hirugarren bertsoa:

3/ San Inazio arratsian ai ura afariya!

Nere suerterako zegoan jarriya.

Lagun maite batek

burura arriya,

ez du edozeñek egiten

olako sangriya,

Jaunak digula arren miseriordiya

(Zavala, 1993: 354).

Idatzi honen interesgarritasunari begira, kontakizuna 1869an gertatu zen arren, belaunaldiz belaunaldi transmititua izan da memoriaren baitako ahozko-tasunaren bitartez, Zavalak jaso eta 1993. urtean aipatutako idatzizkoaren bitartez argitaratu zuen arte. Memoria indibidualen pieza desberdinetatik osaturiko kolektibo baten antza, interrelazio baten ondoriozko eraiketatzat har daiteke bere berreskurapena; hala nola, memoria kolektiboaren iraunkortasuna prozesu aktibo baten moduan ere ulertzen den heinean, giza talde oso batek sostengatu duen oroimena litzateke kontakizun honena (Halbwachs, 1968). Zavalak, hain zuzen, indibidual eta kolektiboaren arteko harreman horiek aktibatu zituen ahozko ondare ez-material hau jasotzerako orduan. Hala nola, testigantza hauek idatzizkora pasatzea, ahozkotasuna transzenditu eta egitura batean finkatzeak, objektibotasunean ere kategorizatu egiten ditu nolabait, ahozkotasunarekin bat datorren esperientzia eta transmisioaren eraldakortasuna geldotuz, memoriaren baitako alegiazko moldaketak mugatuz. Zentzu honetan testuinguru aldaketak ere badu zeresana, XIX. mendetik gaur egunera arteko denboran zehar eman diren aldaketa soziokulturalek ere eragin zuzena izan baitute euskal komunikazio eta helarazpenen formuletan. Hala ere, baserria transmisioaren erreferente eta iragan eta orainaldiko belaunaldien lotura izan arren, kontakizun hau, kasu, familiako kide batek soilik ezagutzen zuen, eta zeharka. Hortxe hasten da, hein batean, goretsitako entitatearen indarraren duda-muga. Bada, jasotako ondare hau liburu batean soilik erregistratuta ez egoteko ahaleginek —eta baserriarekiko duen erlazioak— sustatuko dituzte egitasmo honen lehenengo pausoak.

Halaber, lekukotasunari nortasun zuzen bat egotziz, anekdota honek baserri konkretu baten iraganeko geruza bat azaleratzen du bere baitan. Kontakizunak, beraz, ezinbestean eramaten du hura gertatu zen lekura, eredu sozial baten baitako iragan eta orainaldiaren arteko elkarrizketa berriz ere gauzatu nahi

izatera. Ondoriozko lekukoarekiko interrelazio aktiboa nolabait berreskuratzeko beharrean, baserria litzateke, hain zuzen ere, egitasmoaren muina, bertan eman baitzen gertakizuna; hark emango du, beraz, honakoa berriz berpiztu eta orainalditik hausnartzeko aukera. Nukleo moduan, lehen aurreratu bezala, baserriak berak ahalbidetuko ditu iragan eta orainaldien, memoria indibidual eta kolektiboen, idatzizko erreferente edota kontakizunaren arteko dimentsioak, esparru bakar batean.

Baserri garaikidearen eta iraganeko istorioaren arteko harreman aukeretan, beraz, Mikelentxonen zegoen sagardotegi horren lekua izan zen interbentzioaren funtsa. «Etxe-zaharra» izendaturiko gunean omen zegoen elkargune hori, etxekoen arabera. Bertaratu eta, planteatutako ondarearen artikulazio aktiboaren bila, lekuaren eta anekdotaren baitako berpiztea izan zen proposatutakoa. Ideia honi jarraiki, beraz, bertan elkartzea izango zen helburua; berriz ere Mikelentxonen, bi bertsolari gonbidatuekin, eta sagardotegi giroan.

Baserriarengan eman izan den ohiko patrimonializazio prozesuari kontrajarrita, performatibotasunarekin bat datorren planteamendua da honakoa, performatibotasuna fisikoki, ez-material edo kontzeptualki etengabeen birkonfiguratzan ari den eraginen arteko erlaziotzat ulertuta. Hala nola, baserriko ondare materialaren zein ez-materialaren iraunkortasunaren eta performatibotasunaren arteko talkari dagokionez, Williams-ek (2001: 357) dio iragan eta orainaldiaren arteko loturen baitako iraunkortasunak hartuko duela baliogarritasuna, harreman ezberdinen eraginek ezinbesteko garrantzia hartuko dutelarik bere suspertzerako bidean. Performatibotasunaren kontzeptuak ere eraldaketa edo transformazio bat sustatuko duen esperientziarekin eta ekintzarekin egingo luke bat, eraldakortasunaren garapen askeak antzemateko aukera emango duen marko batean (Fischer-Lichte, 2011). Williams-ek planteatutako bide performatiboaren kontrako bidean daude, beraz, egonkortasun (objektual, lineal, formal, instituzional) sistematikoen plazaraketa, museologizazioaren gailua. Halaber, ohiko baliabideen norabidea aldarazten dituzten proposamenek emango dute denbora-arte hartu-emanaren testigantza aktibo eta sozial bat eratzeko eta, bide batez, modernitate likido garaikide batean bizirauteko aukera. Baumanen hitzetan ere (2002: 33), kulturaren paradoxa izango da ondarearen iraunkortasuna etengabeko aldaketan egotea, modelo bati men egingo dion edozein ereduarekin apurtuko baitu. Iraunkortasun eta likidotasunaren arteko tentsioan, bide alternatibo beharra baserriaren lanketaren homogenizazioaren desegituraketarekin bat etorriko da, honakoan interbenitu eta bere baitan adierazten uzteko gogoz.

Egitasmo honi begira, eta anekdota hein bateko aitzakitza hartuta, bertan elkartzearen interbentzio ekintza izango da, bere baitan, baserriarekin dugun erlazio, irudi eta bizipenen inguruko hausnarketa aktibo bat sustatuko duena. Bada, interfaz moduan, denaren arteko harreman eta loturek konfiguratu luke.

kete baserriaren kultur identitatearen ikuskera berri baten ondorioa. Ekintzaren garapenari begira, beraz, lekuarekiko zentzu desberdinak berpiztu dituzten hiru alditan bana daiteke; hustuketa, bazkari eta erregistroen baitako momentu eta bilkuretan.

3.1. Baserriaren biluztea: Hustuketa

Hala nola, 2015ko martxoaren amaieran eman zen prozesu honen hasieran, eta, Sagardotegia omen zan lekura gerturatzekoan, etxe zaharrea aurkitutakoa trastero bat izan zen. Iraganeko hainbat lanabes eta objektu zintzilik, beste hainbat eta hainbat erreminta, burdinazko xafla zein egur pilatuak... Funtzionamenduan zegoen baserriaren eta egungo biltegiaren arteko zentzu aldatetaren hausnarketa aditzera ematen zen bertara gerturatzekoan, nahiz eta berezko hainbat zantzu mantendu bertan. Aurkitutako etxe zaharra, nolabait, iraganean sagardotegia osatuko zukeen izaera aktibo eta kolektiboarekin kontrajartzen zen.



Iurria: Egilearen argazkia, Oiartzun, 2015.

1. irudia

Hustuketa prozesuaren hasierako erregistroa



Iturria: Egilearen argazkia, Oiartzun, 2015.

2. irudia

Hustuketa prozesuaren amaierako erregistroa

Irudi mailan erregistratzeko garaian ere (1. eta 2. irudietan erreparatuz), argi antzeman daiteke aurkitu genuen espazioa eta honen eraldaketaren arteko ezberdintasuna. Lehenengo kasuari begiratuta, lekuak bazuen bere berezko zentzua, aipatutako trastez beteriko gunearena. Ez, behintzat, baserri askoren sotoetan eratzen diren museo etnologikoen itxurazkoa, elementuak eseki eta zalantzarik gabeko ondare moduan kokatuak aurkitzearen ohikotasunarena (Alonso eta Arzoz, 1998: 74; Maceira, 2008: 42). Bere baitan utzitako espazioa izanik, denboran zehar esanahi desberdin bat hartu duen leku batekin egin genuen topo, erreferentetzat egotzi zaion alegiazkotasunarekin talka egiten duen horietako batean; harrizko horma hezeak, lur zanpatutako zorua, egurrezko habeak agerian, baina ahanztura, trasteak, eta zikintasuna nabari. Baserriarekin bat datorren betikotasun tradizionalaren irudiari kontrajarrita, aurkitutako egoera denboran zehar jasadako aldaketa ekonomiko eta funtzionalen adierazgarri zen. Hainbat erabilpenen menpe egon arren —baratzerako zenbait erreminta edota egur zamategia, kasu—, bertan behera utzitako lekua

ere bazen, non iraganetik oraindirako bidean izandako zentzuen gardentasuna egiazkotasunez antzeman zitezkeen, baserritartasunaren inguruan aurki daitezkeen ondarearen itxurakeria estetiko-erromantikorik gabe. Espero genuen baserria —tradizionaltasunaren eszenifikazioa—, ez zen bertan aurkitu genuenaren antzekoa, beraz, hasi zen nolabaiteko desegituraketa, heredatutako ideien, asmamen pertsonalen, eta egungo errealitatearen arteko ezbaian. Hala-ber, hartara gerturatzekoan, eta bazkari bat antolatzeke xedez gonbidatu zein bertsolariak arazorik gabe bertan elkartu ahal izateko, ezinbestekoak izango ziren lekuaren txukunketa eta egokitze lanak.

Bigarren irudian antzeman daitekeen bezala, hastapen pausoetan lekua biluztea izan zen nagusi, baserriko etxe zaharra den kutxa beltz hori hustuz —eta bide batez irekitzeko premiaz—. Bada, baserriaren berezitasuna bere baitan mantendu den autarkiatzat hartu den heinean, honakoaren gurtza bere itxitasunarekin legoke erlazioan (Berriochoa, 2013: 303). Martinez de Albenizek (2017) definitutako kutxa beltzarekin bat eginez, hain zuzen ere, gailu itxi moduan funtzionatzen duen entitatetzat definitu izan da baserria, esentzialismoan enkriptaturiko nortasun solidoan. Halatan, kutxa beltzaren hustuketa, bere irekiera bailitzan, baserriaren zentzua osatzen duten harremanen gardentzearekin bat egingo luke, honakoa instalazioaren bidean malgutuz. Hala nola, hustuketaren bitartezko esku-hartzeak lehen aipatutako interbentzioaren kontzeptuarekin ere egin zuen bat, honakoa erabiltzerakoan espazio —arkitektoniko, publiko, paisaiatzko— batean murgildu eta bertan eragiteari buruz ari garelarik. Etxe zaharreko normaltasunezko izaera eraldatzerakoan emango zen, egitasmo honi dagokionez, bertan suertatutako prozesuaren eta esperientziaren baitako ikusmira performatibo berri baten aukera. Aipatutako ondaretze bideek baserria —batez ere— objektualki errepresentatzen duten bitartean, instalazioaren eta performatibotasunaren baitako aukerak bere nortasuna aktibatzeke formula bihurtuko dira. Aditzera ematen den biluzte hori, hain zuzen, lekuari hitz eginazteko prozesuaren parte izango zen.

Hustuketa eta berreraiketaren prozesua eredu parte-hartzaile batetik sustatzeak, bestalde, lekuaren zentzuzko aspektuetan hausnarrarazi zuen. Baserriaren aurretiazko irudi eta objektualizazio erromantikoarekin apurtuz, esperientziaren baitako berrirakurketa bat sustatzea izan zen proiektuaren funtsetako bat, instituzio moduan egotzitako ideien desmaterializazioan. Hortaz, espazioa esku-hartze kolektiboaren bitartez txukundu eta antolatzeak bizipen erlazional eta kontestual bat (eta anitz) bermatu zituen bertan. Ordura arte baserria mutua eta transformaziorik gabekoa izan omen zen, aldatu gabeko bizimodu tradizionalaren testigu. Bertan lan egiterako momentuan, ordea, baserriak bere gain jasandako formaldaketak argi antzeman ziren. Azken hamarkadetako baserri askoren ekoizpen jasangarriaren gainbehera azaleratuz, produkzio sistemarako beharrezko ziren lekuek eta gailuek izandako esanahien eta euren oraingo erabilpenen arteko talka azaleratu zen. Testuinguru bakoi-

tzera egokituz, kasu, sagardotegia bilgune kolektiboa zen hasieran, tresneri, gurdi eta kupelen soto ondoren, eta baserriaren ekoizpenarekin harreman gutxiko biltegi orain. Eredu hau azken 150 urteetan lekuak berak jasandako eraldaketen adierazpen argia bihurtu zen, baserriari egotzitako estatizismoaren ideia baztertuz. Era berean, bertan berriz ere eragiteak bere momentu oroko formaldatzeen afera azaleratu zuen, instituzio egonkor baino bere zentzuen birsortze garaikideen testigu.

Auzolan hartan, bestalde, hustuketa beraren eta konponketen momentuko elkarlanak bertan ginen guztion planteamenduak aztergai izatea sustatuko zuen, ikuskera kolektiboen, bertakoen bizipenen eta ondorengo baserriaren irudiaren eraiketan; hormetako hauts eta armiarma sareak kentzea edo bertan behera uztea, elementu berrienak kanporatzea edo uztea, lanabesak zirenak mantentzea edo baztertzea, sagardoarentzako kupelak gehitu edo erabilgarria izango zena bakarrik uztea, kasu, erabakikorak izango ziren lekuaren berdefinizio aktibo moduan, lekua bera bihurtu baitzuten eragin, harreman eta materialtasunaren kolektibo. Halaber, baserriaren iruditegiaren alorrean, alegiazko giro-sortze edo ambientazioak saihestu ziren, lehen aipaturiko objektualizazio eta estetizismotik aldenduz berreraiketa fisikoaren ekintza; aurkitutako objektu zaharren zintzilikatze ia etnologikoaren formatuan erori ezean, baserriko espazioen alegiazko errepresentazio eta irudikapenak ekidin ziren. Hortaz, espazio konkretu horren zein anekdotaren berrinterpretazioaren irudikapen errepikakorretik ihes egiteak garrantzia handia hartu zuen baserriaren duintasunaren lan-ketan. Duintasuna, hain zuzen, baserria antzeman, islatu eta ulertu izan dugun esentzualismotik aldentzeko xedearekin bat datorkigu, baserri bera normaltasunez eta orainalditik ikuskatzeko premiaz.

Espazioaren berreraiketa materiala, beraz, esparru ezberdinetatik eratorritako ideien eta susmoen bitartez eman zen, kolektiboaren esanetan, baserriaren gune honen eta proposatutako ekintzaren arteko orekan. Irizpide honek, bada, bere ondaretze prozesua demokratizatu egingo lukeela esan daiteke, eraiketa sozial batean oinarrituz. Honela, iraganeko usteen eta oraingo berreraikipenaren apustuaren arteko hartu-emana ahalbidetuz, perspektiba aktibo eta eraldakor baten esku utzi zen baserri bera. Jatorrizko leku honen esanahietan eragiteak zentzu desberdin batekin eragin zion (eta zigun) heinean, Williams-en eta Baumanen gogoetekin bat eginez, momentuko performatibotasunean oinarritu zen ere esku hartzearen grina, aldi baterako esperimentziaren baitan.

Etxe zaharraren kutxa beltzean sartu eta hustuketa prozesua aurrera eramateak, beraz, lekuaren konfigurazio berriak sustatu zituen, hari loturiko erlazioak azaleratuz. Hala nola, etxe-zaharreko trasteak lekuz aldatzeko momentuan ere baserriko beste hainbat txoko txukuntzea erakarri zuen, euren eraginekin batera. Lekua interbenitzeko baldintzetako bat izan zen erabiliko

genuen eszenatokian zeuden hainbat elementuen leku-aldatzea, eta egurrak negurako moztea. Ondare hori auzolanean lantzeak, haren inguruko erabakiak hartzeak, ia ekintza etnologiko-sozialtzat har daitekeela esan genezake, etnologia beraren ohiko lanketa metodologikoen nondik norakoen bide ezberdin baten seinale. Baserriaren ikuskerei eta zentzuei begira ere, ordura arte ondare izan zitezkeen elementuei erabilgarritasun berri bat eman zitzairen, etxeko bizi-moduarekin bat egingo zuen prozesu batean. Honela, egungo baserriaren behar eta eginkizun garaikideekin batuko zen ekintza, egur mozketa eta txukuntzelana baserriaren ikuskera berriaren parte bihurtuz.

Hustuketa bera espazioan hedatuz, bertako elementuak baserriko beste sotoetara eraman ziren, lekuko espazioen erabilgarritasun eta funtzionamendu garaikidearen nondik norakoak ikuskatuz. Bada, suertatutako elkarriketekin, argi antzemango zen baserri hau jada ez dela iraganari lotutako ekoizpen sistema tradizionala, kasu honetan azienda 60ko hamarkadan kendua dela, eta lehen berebizikoak ziren guneak egun ez dutela baliogarriritasun ekonomikorik. Baserriaren oinplanoa zeharkatzeak, hain zuzen, leku bakoitzaren funtzionalitatea eta hari loturiko lanen dimentsioa azpimarratuko zuen, baita bere ustiapena mantendu ez izatearen gaia atera. Lanean ibilitakoen artean helarazitakoetan aipatu zen, kasu, baserriari atxikituriko soto berria, berrikuntzez betea, azienda gehiago edukitzeko eraiki zela 50eko hamarkadan. Produkzio intentsibo bat mantendu ezin izatearen ondorioz, eraiki eta bost urteetara kendu ziren behiak, baserriaren ekoizpena hazietan oinarrituz. Baserri osoaren konfigurazio fisiko eta erabilgarrian parte hartzeak, beraz, alegiazko baserri autarkikoak bere iraunkortasunerako izan —eta gaur egun ere— dituen arazoak azaleratuko ziren, azken hamarkadak izandako zailtasunaren testigantza moduan. Baserriaren ikuspegia, bertatik bertara, ondaretze mailan kontuan izan ez den oroimen gertu batetik hausnartu zen, iragan luze batean oinarritutako irudien betekotasuna alde batera utziz. Elkarrizketa hauek, halaber, nolabaiteko melankolia ere azaleratu zuten, ez, ordea, bizimodu bukoliko baten baitakoa, baizik eta baserri beraren ekoizpena eutsi ezin izanarengatik.

Fase honetan zehar, etxe zaharrean eman ziren beste atontze lanekin batera —aipatutako objektuen hustutzea, horma eta sabaia haize-makinarekin garbitzea, lurra arrastelatzea, bonbillazko argiztapen bero edo goxo bat gehitzea—, perspektiba berri batekin agertu zitzaigun lekua, non kontatutako anekdotatik at baserriari loturiko eguneroko lanak ere imajina edo ikus zitezkeen ia, euren neke eta soiltasun osoan. Baserriaren ikuskeraren eraldaketa eta patrimonializazio prozesu performatibo eta iraungarri baten bidean, elkarrizketa hauek eragin zuzena izan dute esperientziak eta kolektiboaren parte-hartze politikoak sustatutako lekuko berriari dagokionez.

3.2. Elkargune kolektibo bat: bazkaria

Hustuketaren ondoren, kontakizunarekin bat datorren sagardotegi giroa bermatu nahi izan zen. Bada, etxe zaharrea bazkari bat egin ahal izateko, ezinbestekoa izan zen hainbat berreraikuntza aurrera eramatea, beraz, lekua biluztearen zentzuaren bigarren prozesu batera pasa zen, lekuaren atontze faserara. Konponketa batzuk aipatzearen, patsazuloa —patsaren zuloa— deituriko hondo aldeko zuloari segurtasuneko hesi bat eraikitzeaz gainera, iraganean izaten ziren hiru kupel ekarri ziren beste baserri batetik, oholtzar batzuen gainean kokatuz. Hortaz gain, zutik jateko mahai luze bat ere planteatu zen, baita eserlekuak zituen beste mahai txikiago bat prestatu ere, gonbidatu helduenei begira. Beste aldean, lekuan bertan sukaldatzeko mahai estu bat, eta, atearen ondoan, bazkarian edateko eramandako 50 sagardo litroko barrika (3. irudia).



Iturria: Egilearen argazkia, Oiartzun, 2015.

3. irudia

Etxe zaharra bazkarirako prest

Bada, espazio beraren ezaugarriak zein etxeokoe jarritako baldintzak zirela eta, baserriarekin loturiko familiako kide eta bizilagunak izan ziren gonbidatu nagusiak, 40 bat lagun batu ginelarik bertan, 2015eko maiatzaren 24an; aitona-amonen belaunalditik dirauen azken emakumea, bertan jaiotako senideak eta hainbat lehengusu, baserriko oinordeko zuzen diren ia biloba guztiak eta euren bikoteak, eta baita laugarren belaunaldiko haur eta ume gaztetxoek ere. Bizilekua batzuentzat, eta bertan zeuden lehenengo aldia beste hainbatentzat.

Bakoitzak baserriarekiko izandako lotura edo deskonexioarekin, ezagutza edo ez-jakintasunarekin, honakoan berriz ere murgiltzeko prest agertu ziren denak, nahiz eta oso ondo ez ulertu baserriaren, artearen, interbentzioaren, ondarearen eta barrikote baten arteko harremana.

Hustuketaren zein ondoriozko bazkariaren esperientzia sozial berri hau baserriarekiko erritual baten bermea izan zen ia, ekintzaren osotasunari begira. Errituala, hain zuzen, sinbolismoz beteriko ekintzetan oinarritutako ekimen bati begira; baserriaren jatorrizkotasunaren indartzea, ohitura tradizionalen handiestea, familia eta leinuaren irudikapena, esperientziak bere baitan azaleratutako sentsazio eta hunkipenak... Baserriaren biluzte eta elkargune izaerak bere gurtza moduan ere har daiteke, haren garrantzia sinbolikoaren erreferentean sinistu eta hartan eragiteari dagokionez. Instituzioaren irudiaren desegituraketan, bertan elkartzeak orainaldira ekarri zuen baserriaren hausnarketa aktibo baten aukera. Honela, kontraste interesgarriak eman ziren elkartu ginenen artean, oroimenaren elkarrizketak sustatu zirelarik, lehen zenaren eta orain denaren arteko testigantzak erakarriz; baserri berari buruzkoak, familiaren jatorriari buruzkoak, iraganeko bizimoduari buruzkoak, sagardotegia omen zenari buruzkoak, anekdota berari buruzkoak... Bada, generazio arteko transmisioa nahigabeaz gauzatuz, denak hitz egin zuen. Hitz egite horrek, hain zuzen, iraganaren irudi desberdin bat azaleratu zuen bere baitan.

Jakin zen, adibidez, 60ko hamarkadan kendu zela —aziendarekin batera— sagardoa egiteko dolarea, azken egiturak non dauden kokatuta, noraino iristen zen bere estruktura egungo etxebizitzan, non egon ohi ziren kupelak lehen, dolarea izateak lasaitasun ekonomiko pixka bat ematen zuela, baina sagarrez beteriko zakuak igotzea gogorra zela, baita egitura bera estutzeko palanka gauero mugitzea ere. Elkarrizketa honek, bada, egungo sagardo produkzio industrialean eta iraganeko baserrien arteko talka nagusitu zuen, baserriaren bizimoduaren idilikotasunari kontrajarriz eta, batez ere, eguneroko lanari dagokion aferan. Ekoizpen sistema aktibo moduan mantendu zuten azkenekoen, aitona eta amonaren belaunaldiak, kasu, egunsentitik ilunabarrera lan egitea, eguraldiaren baitan bizitzea, egunero asto eta gurdiarekin Oreretara esnea saltzera joatea, goizeko bostetako meza ondoren Oiartzungo plazan barazki postua jartzea, baserriaren ekoizpen eta familiaren arteko menpekotasuna, senide bakoitzaren adinaren arabera eginbeharrak, produkzioaren mekanizaziorako zailtasuna, edota, maizter ez izatearren, beste askok baino egoera ekonomiko hobea izan zutela bezalakoetan. Hasiera batean bi familia bizi zirela bertan ere aipatu zen, batzuk baserrian eta besteak kanpoan —Oreretako Papeleran— lan egiten zutelarik. Bestalde, etxe zaharreko zoruan metatu den lur guztia merkatura eramanez aurreko barazkiak bertan gordetzen zirelako dela aipatu zen, baita aitona berrikuntzetara egokitzeko zuen grina ere, baserria aurrera eramateko. Anekdota moduan, aitona zenak garbitzaile zahar bat jarri zuen martxan, bertan azenarioak azkarrago garbitzeko, salmentara begira. Anekdota aitzaki izanik, kon-

tatutako guztiek argi adierazten dute baserritarren bizimodua ez zela erraza, ezta garaikidetasun edo originaltasunera itxita zegoenik ere.

Hala nola, produkzio sistemaren azken zantzuak mantendu zituen belaunaldiak, baserritarren alegiazko isolamenduaren kontra, euren seme-alaba guztiak ikastera eraman zituzten, baita euren produkzio guztia aldatzeko gai izan, hazien ekoizpena euren kabuz ikertuz. Honakoek zioten, hain zuzen, gurasoek bizitako garaia askoz ere gaitzagoa izan zela, eurek bizitakoarekin konparatuta. Hala ere, familia aurreratu baten antza, Mikelentxonekoek, behintzat, ura eta argia 40ko hamarkadarako izatea lortu zuten, baina argi aipatu zen inguruko baserri gehienetan —maizter ziren Itsatxo, Irai edo Zuaznabarren, kasu—, berrikuntza hauek oso berandu iritsi zirela, eta goserik pasa ez, baina bizi kalitatea ez zela batere malgua. Horietako baserriar asko etxeko ekoizpenaren eta lanbide industriaren artean ibiltzen zirela ere aipatu zen, biziraupen ekonomiko duin bat lortzeko. Halaber, adibide guztiak dira paradisuako baserriaren beste ikuskera bat, pizkundean sorturiko baretasun eta irudi optimisten desmitifikazio.

Anekdotak baserriaren berpizterako nolabaiteko aitzakiazat hartuta, beraz, interbenitzeari esker eman ziren helarazpen hauek, baserri beraren irudiaren berreraiketa kolektibo eta sozialtzat. Euskal nortasunaren eszenifikazioa ideala, beraz, eraldatzen joango da hartan eragiterakoan. Aipatutako adibideen bitartez, alegiazko hainbat ideia esentzialista desegitean argi eta garbi antzematen zen; baserriaren funtzionamendua ez zela bere baitakoa, baizik eta bestekin (merkatuan, salmentan) erlazioan, aldaketa produktibo, arkitektoniko eta sozialak jasan dituen elementu modernoak izan dela, eta, orokorrean, lanarekin eta bizimodu gogor batekin harremandutako oroimenak azaleratzen dituela. Desegituraketa hau baserri-instalazioaren ideia sozial eta performatiboan oinarritzen den heinean, bada, aurretiazko ondaretze estrukturekin apurtuko du. Era berean, bertan elkartutakoentzat, indibidualtasunetik abiatutako momentuko bizipena aldarrikatuko du, honakoa ikuskatzeko etengabeko modu berrien kontsumoan. Baserriaren antzematea hortaz, bertako familia eta lagunentzat, jada ez zen izango iraganeko eredu finko bat, baizik eta etengabe eraldatzen ari den eremu likidoa.

Halaber, egitasmo berak ezinbesteko jakin-mina pizteak norbanako bakoitzak ekintzaren partedun izatea sustatu zuen. Egitasmoaren inguruko pertsona guztiak egon ziren lekuaren aktibazioan ahal zuten heinean eragiteko prest, euren parte hartzeak proiektu beraren funtsa eratu zuelarik. Hustuketa prozesua eta bazkariaren eguna inprobisazioaren baitako gertakizunetan, postura aktibo bat mantenduz, bertan kokatuz, eta presentzia anitzekin bat eginez, aldaketa bat eraginez, denarengan eta norberarengan, desberdina den egoera bat edota asko osatzeko aukera eman zuten baserriaren kronotopoe —leku eta fase bakoitzeko espazio eta denbora bilkurek— (García, 2007: 112), gure arteko eta bertako erlazioen eraldaketan.

Bazkariaren eredura bueltatuz, lehen aurreratu bezala, sagardotegi giroaren berrinterpretazio baten modukoa izan zen egun hartakoa; bertan egositako txorizoa sagardo erara, bakailao tortilla, txuleta, gazta, menbrilo eta intxaurrek izan genituen jaki. Nahiz eta iraganeko sagardotegietan norberak ekarri etxetik bere jana, Mikelentxonen iraganeko sagardotegien izaera egungo formatuarekin uzartu zen, gizarte mailan ere baserriarekin ditugun harremanak garaikide direnekin batera hausnartzeko premia. Kontua ez zen, beraz, iraganeko alegiazko espazio eta giro hori literalki berreskuratzea (XIX. mende erdialdean bezala jantzita joatea, edo orduko jakiak jatea), baizik eta, esan bezala, anekdota orainaldira erakarriz, lekuaren bitartezko baserriaren berpiztea sustatzea. Alegiazko iragan hori balore eta ohitura garaikideekin batuz, baserriarekin harremandutako identitate eta kulturaren dinamismoa onartu, birplanteatu eta berreraiki egin zen, bere sarean murgiltzeko aukera emango zuen bazkariaren ekimenaren bitartez.



Iturria: Egilearen argazkia, Oiartzun, 2015.

4. irudia

Interbentzioaren eguneko argazkia. Kupelaren ondoan hizketan

Txotx-aren irekierarekin hasi genuen bazkaria, bertsolariek botatako pieza banarekin piztuz etxe zaharreko giroa. Horretarako, Alaia Martin eta Jon Martin bertsolariak izan genituen gonbidatu, honakoak, hain zuzen, baserriaren oi-nordeko ere baitira, aitona Mikelentxonekoa zuten. Bazkariaren ondorenerako zegoen prestatua, bestalde, bertso saio oso baten helburua. Honelako ekitaldi bat bertan egituratzeak, hain zuzen, proiektuaren hastapenekin bat datorren ahozko ondarearen garrantzia azalerautuko zuen, are eta indar handiagorekin,

bi bertsolariren arteko gatazkari buruzko anekdota baten harira eratorritakoa izanik. Bertso sortaren dokumentazio ereduak transzenditzeko premiaz, beraz, bertan bertso berriak sortu eta anekdotari erreferentzia soila egiteak instalazioaren izaera bermatuko zuen, erregistro-objektu solido batean mugatu gabe momentuko ekarpena.



Iturria: Egilearen argazkia, Oiartzun, 2015.

5. irudia

Interbentzioaren eguneko argazkia. Bazkariaren prestaketa

Halaber, aurreko dinamikarekin jarraituz, bertsoak izan ziren lekua hausnartzeko hurrengo pausoa. Horretarako, ofizio desberdinak proposatu zitzaizkien bertsolariei, egunean bertako momentuan sortutako sorta garaikide baten bila. Bertsolaritzak berak badu, gainera, berezkoa den inprobisazioaren apeta, formatibotasunarekin guztizko lotura duen sormen ekintzatzat ulertuta. Ahozkotasunaren transmisio momentuaren eraiketa eta berreraiketa konstanteari lotuta zeuden heinean, espazioekin loturiko testigantzak ez ziren mugatu eta linealak izan, irekiak eta eraldakorrak baizik, asoziazio eta sentitze indibidualen baitakoetan gauzatu. Hala nola, egunean zehar bizitako esperientziarekin batera, ezinezkoa izango zen jakitea egunaren amaieran bilduko zen ondare berria, ez bizipenei, grabaketari, bertsoei zein janariaren goxotasunari begira. Bada, agur txukun bat bota ondoren, honakoak izan ziren proposatutako ofizioak:

1. OFIZIOA. «(...) berriz Mikelentxone, berriz sagardotegia, ta berriz bi bertsolari(...), kezkatzekoa da aurretik gertatu zena ikusita, gaur nola bukatuko ote dugun. (...) Familian gaude ta... atera trapu zaharrak.»

2. OFIZIOA. (...) Batzutan dena aldatu dela iruditzen zait. Bestetan denak berdin dirauela. Zer diozue zuek?
3. OFIZIOA. Begira zer daukadan eskuetan (3 metroko makila). Giltza bat da. Lehengo baserri zaharrak atea ireki dizkigu. (...), ongi pentsatzen jarrita... Zenbat ate dauden, ezta?
4. OFIZIOA. Lehen historiako pasaje bati egin zaio erreferentzia, (...). Baserri zaharreko atea ireki diguna arte-proiektu bat izan da. Hainbeste janari, kupel eta lohi artean, zer egiten dute arteak eta artistek?

Lehenengo proposamenaren kasuan Ardotx eta Larrabururen aferari buruzko erlazonalitatea bilatu zen, paralelismo historiko eta augurio txarren in-gurukoetan. Xede honek bikoiztu egin zuen, nolabait, egun hartan gertatzen ari zen aitzakiaren gakoa. Iraganeko anekdotaren eta egungo esperientziaren arteko lotura garbia eratuz, baserrian izandako bertso giroaren jokoa berpiztu zen. Halaber, baserriartasunaren adorea begira, esan daiteke ere anekdota bera guztiz kontrajartzen dela hari egotzitako moral onuragarriekin; bertsolarien arteko gatazkaren bortizkeriak apurtu egiten du, berriz ere, bizimodu tradizionalari loturiko nortasun idilikoarekin, gizarte baserriar idealarekin. Bada, aurretiazko bertso eta bertsolariekin harremanetan, geruza berri bat gehitu zitzaion bere memoriari, haren baitan sortutako iruditegiarekin jolasean. Egundako bizitakoaren zentzuaren erreferente berri bat sortuz, gertatutakoari buruzko beste bertso sorta bat eratuko zuten, mende eta erdi beranduagoko bi bertsolarik.

Bigarren ofizioan garatu zen, hain zuzen, transmisioaren gakoari buruzko hausnarketa, euren nondik norakoetan murgildu genituelarik bertsolarien go-goetak. Zahartasun eta berritasunaren, ahaztuaren, oroimenaren, eta esperientziaren lekukoen presentziaren arteko harremanetan, egunean zehar nahigabea eman ziren sentipenekin bat egin zuen, belaunaldi arteko katearen eta baserriaren artean. Adierazgarria litzateke, kasu honetan, Alaiak Martinek botatako honako bertsoaren transkripzioa:

Iraganera buelta / egin dugu aurten, / orain bat eraikiaz/ orotzapen baten. / Haurrak eta helduak / gertu eramaten, / nahiz pipia saiatu / den guztia jaten, / hauek asmatu dute / arotzak izaten (Alaiak Martin).

Bertsolaritzak berezkoa izan ohi duen joko eta ironiari begira, hirugarren ofizioak bertako lehenaldiko bizimoduaren alde anekdotiko batekin egin zuen topo. Hala nola, etxe zaharreko atea ixteko modua makil luze baten bitartezkoa da oraindik ere, harekin bueltaka ibiltzeak bertsolarientzako abiapuntu original eta xelebrea izan zelarik, ate irekien hausnarketak baserriaren irekitasunarekin ere erlazonatuz. Azkenik, laugarren ofizioan antzeman daitekeenez, eta aurrekoekin egindako ibilbidea itxiz, egunean bertan elkartzearen eta egitasmoaren

inguruko proposamena bota zen, baserriari dagokion berpizte horri eragiteko asmoz. Planteamendu beraren zentzuarekin batuz, azken bertso hauetariko batzuen esaldiek bat egin zuten egitasmo osoaren ideiarekin, artearen eta anekdotaren artean sorturiko harreman estuaren susmoan.

Nola untxi bat portu batetik / joan urruti hasteko, / amarrak aske utzi beharra / ez al da ba asmo peto? / Berria dena maite dut baina / zaharra bada hobeto, / nondik gatozen jakin behar dugu /nora goazen jakiteko (Jon Martin).

Eguneko esperientziaren barne, beraz, «nondik gatozen jakin behar dugu / nora goazen jakiteko» esaldia, kasu, adierazgarria da elkargune horren funtsari dagokionez, iraganari begirada bat bota eta honakoa hausnartu nahi dugun moduen erreflexioan. Iraganetik abiatu behar dela bai baina, bertsoa parafraseatuz, askatasuna beharrezkoa izango dela jatorrizkotasun hori ezagutzeko, bidaian aurrera jarraitu ahal izateko. Azken agurrarekin batera, orain arte ikusi bezala, emandako gaien baitan kontzeptu anitzen arteko harremanak poetikoki artikulatu zituen 40 minutuko bertso saioak. Irakurketa berriak sustatzeaz gainera, ondare izan daitezkeen kantu berrien eraiketa subjektiboa aktiboki bizitzeko funtsa aldarrikatu zen, era indibidual zein kolektiboan testuinguru guztiarekiko zuten zentzuan eraginez.

3.3. Erreferente berri baten eraiketa: dokumental esperimentalak

Egitasmoaren hirugarren faseak, nolabait, erreferentearen dokumentazioaren eta ondorengo transmisioaren lanketan izan du bere funtsa. Bada, ekintza eta interbentzioaren ez-materialtasuna, bertsoen esate orduko disoluzioa, eta momentuko erreferente esperientzialak materialki jasotzearen, soinu eta bideozko grabaketak burutu ziren prozesu osoan zehar². Erregistroaren baliabideak, esperientziaren gakoa transzendituz, baserriarekin erlazionaturiko ekintza ikuskera poetiko baten baitan formalizatzeko aukera emango zuen gerora, narratiba ezberdin bat sortzeko bidean. Ikus-entzunezkoen bitartezko baliabideez lagunduta, beraz, errealitate horren testigantza bat osatzea bilatuko zuen, baserri beraren identitate eta kulturaren adierazpide izango zen antropologia bisualtzat hartuta (Ardevol, 1994; Baer eta Schnettler, 2008).

Hala nola, etengabe egin ziren bideozko mapeoak, espazioaren eraldaketaren testigantza emango zuten irudien bila. Sustatutako aldaketen guztien funtsean egongo zen, beraz, denbora tarte bakoitzeko baserriaren lekukoa, baita

² Bideo hori ikus daiteke honako helbidean: <https://www.onintzaetxebesteliras.com/sagardotegia-omen-zan> [kontsulta-data: 2018ko ekainaren 12a].

lehen aipatutako zentzu berrien azaleratzea ere. Kamera erreminta moduan hartuz, soiltasun osoz joan ginen pausoz pausoko biluztea biltzen, kenketa hori nabarmen egiten zituzten irudiak gauzatzen, denbora tarte txikiago batean jasan zuen transformazioa biltzen.

Bigarren atalari dagokionez, bazkariko egunaren funtsa barrikaren kokapenarekin batera datorkigu, hustearen eta atontzearen fasetik eta eguneko ekintza-aren arteko aldaketa-puntuaren antza. Txorizoaren prestaketaren irudiak, gonbidatuen zain dauden mahai jantziak, sukaldatzeko prest dagoen bazkaria, txotx-aren momentua, jendearen arteko harremanak... Egunean zehar etengabe egon ziren bi kamera dena erregistratzen, posizio desberdinetatik eratorritako momentuak erakartzen. Hortaz gain, soinuazko bi grabagailu ere ibili ziren, han-hemenka suertatzen ari ziren elkarriketa eta esanen zatiak jasotzeko asmoz. Amaierari begira ere, bertso saioa bere osotasunean grabatu zen bideo eta audioz, bai ahozko erreferente moduan, baita egunean bertan definitu zituen erlazioen garrantzia kontuan hartuta ere. Erregistro hauen harira, bazkariko eguneko esperientzian zehar deserosoagoa izan bazen ere, lekuan ginenaren arazoak gogorarazten zituen traba honek, eta, bertakoen jarreretan ere eragin zuen bezala, baserri beraren izaeraren parte izan zen. Erregistratutako materialaren erregistroan eta lanketan oinarritu zen hirugarren fase honi dagokionez, beraz, egoera eta eraginen arteko hartu-emanaren lekuko desberdin bat eraiki zen. Ikus-entzunezko materialaren formalizazio batean, bi kanalen bitartezko egituraketa nagusituko da, guztira 8 bat minutu hartzen dituen muntai batean. Ikus-entzunezkoak, beraz, erregistroekin bat datorren interbentzioaren berreraiketa bat eskainiko zuen, prozesu artistiko, subjektibo eta esperimental batetik ere abiatzen dena.

Muntaiari dagokionez, bi irudien arteko harremana aurkezten da, paraleloki kokatutako pantailetan. Ezker aldean etxe zaharraren aurkikuntza eta hustuketa prozesua izan zen nagusi, baserriaren hasierako funtsa, nolabait; eskuin aldekoa, ordea, bazkariaren eguneko ekintza eta aktibazio zuzena. Espazio beraren aldi desberdinetako denborak kontrajarrita, egoera desberdinen lotura eta eztabaiden arteko dialektika artikulatua sustatu nahi izan zuen; alde batetik, hasiera bateko etxe zaharraren irudia, objektuen kenketaren gauzatzea, leku antropologikoaren berezko funtsa, eta, bestetik, sagardotegi giroa, bazkariaren prestaketa, edota aipaturiko jendarteko harremanak. Bertso zahar eta berriekin, iraganeko leku eta leku garaikideko kontrastean bezala, paralelismo berri bat gauzatu nahi izan zen dokumental esperimentalaren formalizazioan, denbora arteko talken elkarriketan. Alde bakoitzeko irudiak kronologikoki kokatuak egon arren, denbora bikoiztasun bat ematen da baserri berari dagokionez, eredu honek egitasmoaren dimentsio anitzak euren baitan giltzatzen dituelarik. Hala nola, etnologia eta antropologia mailan erabili izan diren formatuetatik at, atal kontzeptualen, denborazkoen, estetikoaren, eta espaziozkoen arteko harreman teoriko-metodologikoak artikulatu nahi izan dira formalizazio honen bitartez, arte-mailako esperimentazioaren aldetik, betiere.

Bideo muntaiaren soinu-aspektuari begira, egunean bertan sortutako bertso dinamizatzailerik eta erreferentzial berriak izan ziren nagusi. Bazkariaren egunean jarritako ofizioek, beraz, erantzukizun zuzena izan zuten egitasmoaren testigantza osatzerako garaian, bertsoetan azaleratutako errima eta poetikaren bitartez. Halaber, muntaiaren bikoiztasunari egunean sortutako bertsoen sonoritatearen bitartezko lotura eman zitzaion, aukeratutako bertso desberdinen arteko harremanekin batera osatuz kontakizunaren, ekintzaren eta baserriaren arteko zentzua. Gauzatze honek, hain zuzen, eraldatutako testuinguruen hausnarketara eramaten du, gurekin erlazioan dagoen eta sinbolismoz beteriko baserriaren ikuskera aukera eta esperientzia berrietara irekiz.

Halatan, erreferente material bat sortuz, interbentzio beraren transmisioa beste testuinguru batzuetan ere helaraztea posible egiten du Sagardotegia omenzan bideo laburrak, egitasmoaren prozesua zein esperientzia bera oroimenera mugatu gabe. Proiektuaren demokratizazio baten antza, formalizazio bat gauzatzeak garatutako arkeologia garaikidearen ildoak ikusgarri egingo luke, baserri eta sagardotegi giroan ematen diren txotx-a, jestuak, ohiturak, jateko moduak jasotzerakoan.

Halaber, esan daiteke «eraldakorra ez den» objektu finko bat sortzeak performatibotasun eta patrimonializazio eredu tradizionalen arteko kontraesan bat sortzen duela, esperientziaren eta gerturapen aktibo eta sozial baten baitako helburua betetzen duen obra baten formalizazioak transformazio soziala eten egingo lukeela berriz ere, baserriaren ikuskera anekdota batera mugatuz. Ikuspuntu honi kontrajarrita, interbentzio ekintzaren ondoreneko erregistroaren muntaiak, prozesuaren ondoriozko irudiaz eta soinuaz abiatuta, eta arte-mailako eredu subjektibo batetik landutakoa delarik ere, material, bizipen eta helarazpenaren artikulazio berri bat suposatuko du, eraikitze kultural baten lekuko puntual moduan. Hala nola, arte-prozesu metodologiko askearen, zinemagintza dokumentalaren, antropologia bisualaren edota ikerketa kulturalen arteko dinamikek bat egingo dute adierazpen honetan, proiektuaren diziplinartekotasuna bermatuz.

Jasotako bertsoek eta ahotsek, proposamenaren ildotzat, harekiko harremanak eragingo dituzte ikusleen eta entzuleen aurrean. Dokumental honen funtsa egitasmoaren transzendentzia eta helarazpena izanik, honakoaren hedapena eta lekuz lekuko erakusketak hausnarketa gehiago irekitzen jarraitzen ditu baserriaren eta patrimonializazioaren (artikulazioaren) lanketa aktibotzat. Ondarearen gakoak prozesu ireki moduan antzemanez, eta beste esparru batzuekin bat datorren esperientziarekin uztartuz, formalizazioak zirkulazio eremu berrietara iristeko aukera emango dio proiektuari. Adierazpen honen bitartez, bertan gertatutakoa transzendituz, testuinguruz kanpoko loturetara zabaltzen da baserriaren interfazea, bere ondarearen kudeaketa beste esparru batzuetan sustatuz. *Sagardotegia omenzan* obra beste hainbat lekuetan plazaratzeak, beraz, bere

ahalmena leku eta publiko desberdinetan zehar hedatu duela esan daiteke. Testuinguruz testuinguru, batzuetan hiritarren aurrean, eta, beste batzuetan, euskal baserri eta sagardotegiaren nondik norakoei buruzko lehenengo aurkezpen moduan ia. Kontua jada ez da izango zer jaso den, baizik eta jasotakoak nola elkar eragiten duen beste esparru batzuekin topo egiterakoan, eta nola hunkituko edo sentiaraziko duen ikuslea, baserriarekin loturiko ekintza, perspektiba eta ondare garaikidetzat hartuta. Bada, ekintza honen bitartez sortutako loturetatik eratorritako narratiba eta ikuskerek ondorioztatuko dute, interfaz hedatuaren eraldakortasunaren baitan, bere izaera.



Iturria: Egilearen argazkia, Oiartzun, 2015.

6. irudia

Sagardotegia omen zan Okela Sormen Lantegian, bi pantailen bitartezko proiektzioa

4. ONDORIOAK

Baserriari dagokionez, bere irudia XIX. mendeko aldaketa sozial, ekonomiko, politiko zein ikerketa antropologiko eta artistikoen ikuskera sinbolikoen baitan finkatuta izan dela esan daiteke. Mende amaiera hartatik aurrera baserriari egotzitako idealizazio eta konnotazio sozio-politiko eta kulturelek oraindik ere baldintzatu egiten dute harekiko dugun harremana, honakoaren irudi-

tegi kolektiboa hainbat eta hainbat alegiazkotasunetan finkatuz. Belaunaldiz belaunaldi iritsi den euskal arketipo eta kronotopo moduan ulertuta, baserriaren konnotazioek hura iraganean bezala ikuskatzera eraman gaitzake, egungo gizarte garaikidearentzat erreferente moduan bete beharko lukeen ardatzari buruzko lanketarik gabe.

Hala nola, xx. mende hasieratik Euskal Herrian garatu izan diren patrimonializazio prozesuek ere baldintzatu egiten dute harekiko dugun erlazioa, katalogazio materialaren erakusketara mugatuz so-egileen gerturapena, ohikoa baita egungo ondaretze bideak etnologiatik eta folklorismotik eratorritako tradizionaltasunarekin bateratuak aurkitzea. Baserriari loturiko ondarea aurkezteko bideak, beraz, irizpide mardul eta esentzialistekin bat egiten dute askotan, objektu materialen erakusketa edo mausoleora mugatuz bere ikuskera. Baserria ondare bihurtzen duten ondare jarrerek, hortaz, bere erromantizaziorako gailutzat funtzionatzen dute, baserri bera arte objektutzat plasmitzen baita bertan, estetizazioetan errotuz.

Baserria interfaze moduan ulertzeak, aspektu teoriko-metodologiko bati begira, posizionamendu aktibo bat aldarrikatuko du bertan. Patrimonializazioaren objektualizaziotik, erromantizismoaren gailutik, artikulaziora salto egiteak, era berean, honakoa instalaziotzat antzeman eta interbenitzeko aukera ematen du. Museo-mausoleoen erreferentzia objektualak, eszenifikazio ideal eta estatizismo solidoak alde batera utzita, beraz, baserria instalaziotzat hartu da, egituraketa hori saihestuko duen eredu eraldakortzat, efimerotzat. Baserriaren kultur identitatea etengabeko eraiketa prozesutzat aditzera emango den heinean, interferentzia orok berarengan duten eraginak azaleratuko ditu, honakoa irekiz, bere nortasuna egitura finkoetan erakundetu gabe. Eredu honek, hain zuzen ere, bertan suertatutako agentzia desberdinen arteko harreman eta eztabaidak ahalbidetu dituen gunetzat aitortuko du baserria, honakoaren izaera etengabeko performatibotasunaren baitan antzemateko aukera emanez, *Sagardotegia omen zan* proposamenaren bitartez.

Bada, eremu artistikotik abiatuta, baserriaren nortasunaren eraikuntza garaikidearen testigu izan da obra hau, ondarearen bermatzaile edo berri emaile soil ez bezala. Patrimonializazio tradizionalak bere irudi erromantikoa mantendu, baserria instituzio estatiko moduan solidifikatu eta iraganean finkatzen duen bitartean, baserri-interfaz-aren artikulazioak, ordea, instituzio beraren desegituraketa, instalazio performatiboaren afera eta nortasunaren etengabeko birtortzearen kontzeptualizazioetara garamatza. Lekuan interbenitzearen gakoak, ekintzaren bitartezko espazio eta denbora jakinetan agente aktibo izateak, eta iragan eta orainaldiaren arteko elkarriketak sustatzeak, hala nola, ekarpen zuzena izan du baserriaren ikuskera desberdin baterako bidean.

Proiektuan zehar garatutako hiru faseen bitartez, beraz, ondorengo eraginak aipa daitezke baserriaren ikuskera aldaketetan: Hustuketa prozesuan zehar

lekuaren jatorrizko izaeren gogoetak bertaratu dira, leku beraren iragan eta orainaldiaren arteko funtzioen eta aldaketen baitan; ikuskera garaikide bate-rako bidean, bazkariak esperientzia eta memoria indibidual eta kolektibo bat sustatu du, parte-hartzeak ere postura aktibo bat suposatu duelarik bertan, ba-serriaren irudi erromantikoari kontrajarritako oroimen eta elkarrizketak azale-ratuz; bertso saioak, baserria ireki duen anekdota aitzakiatzat hartuta, denbo-ra-arteke paralelismoak erakarri ditu, eta ahozko erreferente poetiko berri bat sortu; interbentzioaren erregistro eta muntaiak, azkenik, bizipen horien oroim-en berri bat eratu dute, interbentzioaren momentu bakoitzarekin baserrian garatutako aldaketak bildu dituen.

Etxe zaharra irekitzeko baliabideei begira, bada, baserriaren nortasuna in-terbentzio osoaren ondorioan egongo litzateke, bere identitatearen eraikuntza performatiboaren gakoarekin bat. Halaber, aurretiazko irizpide estatikoen kon-trako bidetik, lekuan elkartzeak baserriaren hausnarketa aktibo bat sustatu du. Eredu esperientzial honetan, hain zuzen ere, hausnarketa, parte hartzea, elka-rrizketa eta transmisio berriak sustatzeak aurretiazko hainbat irudiren apurtzea erakarri duelarik kolateralki; baserri autarkikoaren eta biziraupen ekonomikoa-ren arteko kontrastea (maizter izaera, industrian ere lan egitea, merkatuko sal-mentak), baserri geldo edo eraldakorraren ideia (mekanizazioa, ekoizpenaren aldaketak), bizimodu lasai eta barea lanaren zamaren aurrean (lan ordu kantita-tea), idealizazioa eta bizi kalitate kaxkarraren egia (errenta, eraikinen berrizta-tze falta), baserriarren balore goraipagarriak anekdotaren aurrean (inbidiaz ha-riarekin jotzea) desegituratu dira nolabait.

Ikusle pasibo izatetik eragile aktibo izaterako bideak bermatu du hartan gauzatutako harremanen ondorioa, izaera jakin eta eraldakor batean irudikatu dena. Bada, belaunaldi arteko transmisioaren aktibazioan, memoria indibidual eta kolektibo berri bat eratu da bertan. Honela, iraganetik eratorritako kontaki-zun batetik abiatu arren, baserriaren papera orainaldian irekitzeak aurretiazko erduei kontrajarri da, harekiko esperientzia aktibo batean fundatuz. Iraganari atxikitako prozesuetatik alderatuta, beraz, bertan sustatutako harremanek baldintzatu dute kultur nortasun puntualaren lekukoa. Aspektu honi begira, ba-serriaren nortasuna bere agentzia aktiboen baitakoa izango da, eta eraiketa eta artikulazio prozesu hauen ondorio, bere ondarea. Eraikuntza kolektibo baten antza, bada, baserriarekiko dugun harreman eta baloreak azaleratu dira, pro-zesu garaikide baten baitan berreraikiz bere eta gure nortasuna. Halaber, espe-rientzia bera bizi dutenek baldintzatuko dute, aurrerantzean, lekuaren ikuspe-gietariko bat, baserriaren nortasunaren kudeaketa performatibo eta sozializat.

Baserria lantzeko egitasmo estatikoak, beraz, interbentzio eta esperientzia-ren bitartez desmaterializatu egin dira, suertatutako giro jakinen bitartez alda-rrikatuz bere kultur identitatearen performatibotasuna. Performatibotasun hori izango da, hain zuzen, ondarearekiko erreflexibo izatera eramango duena, on-

dare material zein idealen eraiketaren prozesuan erreparatzeko beharrei erantzunez.

Patrimonializazioaren lanketa artikulaziotik garatzean, hain zuzen ere, ondarezte prozesuaren xedea prozesu sozial eta aktibo baten baitan antzeman da, baserriaren kultur identitatearen eraikuntza garatzeko bide bereizgarritzat hartuta. Baserri honen nortasunaren alde bat, beraz, ekintzaren bitartezkoen ondorio dela esan daiteke, kontua ez baita hara joan eta eraikitako ikuskera bat lantzea, baizik eta, interbentzio eta esperientziaren bitartez suertatutako ondorioen bitartez, bere aldi baterako instalazio-nortasun performatibo eta garaikidearen izaera azaleratzea.

Hortaz, ondarearen artikulazio garaikidearen prozesua instalazioaren bermea bada, patrimonializazio astunarekiko mirespena alde batera utzi da hartatik at dagoen gizarte likido batean iraunkor egin ahal izateko. Hala nola, etnologiarekin bat egiten duten ohiko ereduak esperientziaren baitan biziraun beharko dute, ondarea bera bizipenen baitako nortasun kulturalaren ondorio izango baita. Ondare beraren kontzeptualizazioa, kasu honetan, esperientziaren materializazioarekin bat egingo luke, arte-instalazio performatiboak bailirateke, hain zuzen, gizarte likidoei dagozkienak.

5. BIBLIOGRAFIA

- Alonso, A., eta Arzoz, I. (1998). *Baserri eraitsia: jatorrizkotasunaren adierazpena*. Donostia: Gaiak.
- Ardévol, E. (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada*. Doktoretza tesia, Universidad Autónoma de Barcelona. Hemendik eskuratua: <https://asodea.files.wordpress.com/2009/09/antropologia-visual-tesis.pdf>
- Arrieta Urtizberea, I. (2015). Folclore y etnografía en los museos vascos: Una historia centenaria, una diacronía atemporal. *Revista Andaluza de Antropología*, 9, 52-75.
- Beriochoa, P. (2015). *Como un jardín. El caserío guipuzcoano entre los siglos XIX y XX*. Bilbo: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Elorza, A. (1975). El tema agrario en la evolución del Nacionalismo Vasco. *VI Coloquio de Pau. La cuestión agraria en la España contemporánea* (457-521 or.). Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- Etxebeste, O. (2017). *Sagardotegia omen zan*. Onintza Etxebesteren web orrialde ofiziala. Hemendik eskuratua: <https://www.onintzaetxebesteliras.com/sagardotegia-omen-zan> [kontsulta data. 2018ko ekainaren 12a].
- Etxezarreta, M. (1977). *El caserío vasco*. Zamudio: Elempuru.

- Baer, A. eta Schnettler, B. (2008). Hacia una metodología cualitativa audiovisual. El vídeo como instrumento de investigación social. In Merlino, A. (ed.), *Investigación Cualitativa en Ciencias Sociales: temas y problemas* (149-173 or.). Buenos Aires: Cengage Learning.
- Barcenilla, H. (2017). *Meatzaleak. Arte identitatearen irudi*. Bilbo: Azkuna Zentroa.
- Bauman, Z. (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós.
- Bishop, C. (2008). El arte de la instalación y su herencia. *Ramona. Revista de Artes Visuales*, 78, 46-52.
- Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo? In G. Deleuze (ed.), *Michel foucault, filósofo* (155-163 or.). Barcelona: Gedisa.
- Díaz Balerdi, I. (2008) Museos en la encrucijada: estructuras, redes y retos en el país vasco. In *El futuro de los museos etnológicos: consideraciones introductorias para un debate* (69-86 or.). Donostia-San Sebastián: Ankulegi Antropología Elkarte.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Adaba Editores.
- García, F. (2007). *Sobre la fluidez social. Elementos para una cartografía*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Lowenthal, D. (2010). *El pasado es un país extraño*. Madrid: AKAL.
- Latour, B. (2007). *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Maceira, L. (2008). Los públicos y lo público. De mutismos, sorderas, y de diálogos sociales en museos y espacios patrimoniales. In *Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos: entre la teoría y la praxis* (39-60 or.). Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Manterola, I. (2017). *Maite ditut maite. Transmisioa xx. mendeko Euskal Herriko artean*. Donostia: Edo!
- Marchán Fiz, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Madrid: Akal.
- Martínez de Albeniz, I. (2017). El arte como tecnología de la identidad: de la obra a la instalación. *Papeles del CEIC*, 174, 1-31.
- Martínez, C. eta Agirre, I. (1995). *Estética de la diferencia: el arte vasco y el problema de la identidad, 1882-1966*. Irun: Alberdania.
- Martinez, J. (1998). Cultura, identidad y cambio social. Los procesos de reidentificación cultural en el medio rural del País Vasco. *KOBIE, serie antropología cultural*, 8, 55-65.

- Muriel, D. (2015). La mediación experta en la construcción del patrimonio cultural como producción contemporánea de «lo nuestro». *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, 10(2), 259-288. Hemendik eskuratua: <http://www.aibr.org/antropologia/netesp/numeros/1002/100206.pdf>
- Pazos, A. (1998). La re-presentación de la cultura: museos etnográficos y antropología. *Política y Sociedad*, 27, 33-46.
- Santana, A. [et al.] (2003). *Igartubeiti: Gipuzkoako baserri bat: ikerketa, zaharberrikuntza, zabalkundea*. Donostia: Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura, Euskara, Gazteria eta Kirol Departamentua.
- Said, E. (2008). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- Selgas, F. (2007). *Sobre la fluidez social. Elementos para una cartografía*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Williams, R. (2001). *El campo y la ciudad*. Barcelona: Paidós.
- Zavala, A. (1993). *Xenpelar eta bere ingurua*. Oiartzun: Sendoa.

L'objet, la modernité et le musée d'ethnographie : réflexions sur une équation complexe

Jacques Battesti

Musée Basque et de l'histoire de Bayonne

1. INTRODUCTION

Ce texte porte sur une expérience, celle que nous vivons depuis quelques années au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne. Après avoir fait le constat d'un décalage croissant entre d'une part la réalité multiple et évolutive du territoire basque des 50 dernières années, et d'autre part nos collections d'objets, arrêtées globalement aux années 1930, nous avons commencé à réfléchir à une mise à jour de nos objectifs et de nos collections, notamment par le biais d'objets contemporains.

Cette réflexion nous a notamment conduits à la publication d'un ouvrage collectif sur la question en 2012, *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, qui donnait la parole à plus de quarante conservateurs et universitaires à travers le monde pour traiter de cette question sous de multiples aspects (Battesti, 2012). Ce travail préliminaire n'a pas encore eu de prolongement concret pour nous. En l'absence d'une volonté politique claire sur ce point — parce qu'une démarche de collecte du contemporain ne peut se faire sans engagements forts et appuis solides — nous n'avons pas encore démarré de politique de collecte du contemporain raisonnée, mais le sujet est toujours sur la table et nous continuons à y réfléchir pour nous tenir prêts.

Mon analyse est donc le fruit d'une réflexion théorique sur la place de l'objet contemporain — ou moderne — (nous verrons la différence que l'ont peut faire entre ces deux qualificatifs) dans un musée d'ethnographie régional. L'objet contemporain, ou moderne, n'est pas un objet comme un autre pour un musée d'ethnographie. Pour bien comprendre cette spécificité, la situation dans laquelle nous nous trouvons lorsque nous essayons d'intégrer des objets contemporains dans nos collections d'ethnographie, les mécanismes, pas tou-

jours explicites, que cela génère à différents niveaux, il peut être intéressant d'analyser en détail les différents paramètres de ce problème, ou de cette équation, la manière dont l'objet, la modernité et le musée d'ethnographie fonctionnent ou peuvent fonctionner ensemble.

En préambule, je ferai un rapide tour d'horizon des vertus et qualités potentielles de ces objets contemporains ou modernes pour les musées d'ethnographie, vertus et qualités qui sont considérables, avant d'essayer de comprendre pourquoi, malgré tous ces avantages, leur intégration pose problème dans un musée d'ethnographie : problème de choix, problème de présentation, problème de réception et problème de légitimité. Comprendre ce qui pose problème est déjà une manière d'apporter une solution, c'est pourquoi il m'a semblé intéressant de construire cette intervention sous cet angle, celui de la problématique de l'objet ethnographique contemporain de musée.

2. INTERET ET RICHESSE DE L'OBJET CONTEMPORAIN POUR LE MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE

Les difficultés que génère la collecte de l'objet contemporain au musée d'ethnographie sont a priori étranges, tant ce type d'objet semble une évidence pour un musée d'ethnographie comme le notre, musée régional censé rendre compte de l'histoire et de la diversité de ce territoire.

D'abord parce que l'anthropologie, discipline dont le musée constitue à l'origine la vitrine et le prolongement, l'interface grand public, porte depuis de nombreuses années son attention sur la diversité et la complexité du monde d'aujourd'hui, dans une logique planétaire (Augé, 1994). Elle ainsi largement exploré le terrain d'investigation du contemporain, permettant d'établir des points de repères pertinents pour une démarche de collecte.

Ensuite parce que l'ambition première des musées d'ethnographie régionale était de faire comprendre le territoire sur lequel il se trouvait. Je cite un document de visite du Musée Basque de 1930 : l'objectif était de « donner, à tout instant, une image aussi exacte et aussi complète que possible de Bayonne et du Pays Basque dans le passé et le présent »¹. Mais cette ambition n'est aujourd'hui plus en mesure d'être atteinte parce que le musée laisse dans l'ombre les grandes évolutions et les transformations du ^{xx}e siècle qui sont essentielles pour comprendre le Pays Basque d'aujourd'hui et ne peuvent être évoquées qu'en intégrant des objets ethnographiques récents ou contemporains.

¹ Musée Basque (1930). *Guide Sommaire*. Bayonne : Éditions du Musée Basque, p. 2.

Parce que l'on sait aujourd'hui, depuis les travaux d'Eric Hobsbawm et Terence Ranger (2006) notamment, que la « tradition », qu'on a longtemps prise pour un héritage issu tel quel du passé, dont le musée d'ethnographie devait être le dépositaire, est d'abord une construction du présent, un regard porté à un moment donné sur le passé. Pour cette raison, la représentation d'un territoire quel qu'il soit ne peut donc se limiter à cette vision essentialiste, un musée d'ethnographie régional ne peut se contenter de recueillir, sans approche critique, ce qui relèverait de la tradition. Cette révélation, qui n'est pas nouvelle, impose au musée de reconsidérer son rapport aux objets anciens et à la chronologie, généralement absente de l'idée de tradition. Des traditions s'inventent et se réinventent en permanence, réinvestissent des objets anciens, produisent des objets nouveaux, et il est essentiel pour un musée de territoire de pouvoir suivre ces processus, les documenter, les collecter, les montrer.

Parce que dans l'évolution des musées d'ethnographie au cours des dernières décennies, une place de plus en plus centrale a été accordée aux publics, considérés comme l'élément primordial du musée. Toute démarche de conception d'exposition, qu'elle soit permanente ou temporaire, est censée partir aujourd'hui des publics, de leurs questionnements, de leurs interrogations, et non plus de la collection du musée qui n'est considérée que comme un support et non une fin en soi. Ce recentrement vers le présent, vers des problématiques contemporaines à laquelle le musée et l'exposition apporteraient des éléments de réponse induit nécessairement une intégration de ce présent dans l'exposition et donc le besoin de disposer d'objets contemporains.

Parce que l'objet récent ou l'objet d'aujourd'hui présente le très grand avantage de permettre, avec sa collecte, le recueil d'une très riche documentation faite de témoignages d'utilisateurs. L'objet ancien est souvent arrivé seul au musée, comme un artefact technique, déconnecté de la mémoire individuelle de ceux qui l'avaient produit et utilisé. Chercher à le documenter aujourd'hui est un travail d'enquête long et difficile, parfois impossible lorsque les derniers témoins ont disparu. A l'inverse, l'objet contemporain permet la constitution d'un large corpus documentaire, textuel, visuel, sonore, qui ouvre de nombreuses possibilités d'analyse, d'interprétation et de présentation.

Enfin, parce que dans notre époque, notre « modernité liquide » comme le dit Zygmunt Bauman (2007), dans ce temps paradoxal marqué à la fois par une accélération des changements et la sensation d'un « présent éternel » (l'historien français François Hartog (2003) parle à ce propos d'un « présent omniprésent », le sociologue et philosophe allemand Hartmut Rosa (2010) d'une « immobilité fulgurante »), dans ce « présent figé » donc, de nombreux pans de l'histoire de notre quotidien disparaissent chaque jour, dans un rythme accéléré, sans que l'on n'y prête une grande attention. S'intéresser aux vestiges du présent, à la collecte et à la documentation du présent ou d'un passé récent

requiert ainsi une forme d'urgence qui devrait, a priori, rencontrer un large consensus

Tous ces éléments concordants plaident en faveur d'une collecte du contemporain dans un musée d'ethnographie comme le notre, démarche qui peine pourtant à se mettre en place.

3. SPECIFICITÉ DU MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE

Le premier élément qu'il me semble opportun d'examiner en détail pour tenter de comprendre cette difficulté est le musée d'ethnographie lui-même. En effet, il est intéressant de noter que cette difficulté d'intégration d'objets du présent est propre au musée d'ethnographie, elle n'existe pas dans les musées d'art. Soit parce que la modernité n'est pas leur propos et qu'ils se concentrent sur des périodes historiques de la création, sans que cela ne remette en cause leur existence ni leur lien avec le présent. Soit parce qu'au contraire, la modernité ou l'actualité de la création est précisément leur sujet et qu'ils ne rencontrent pour cela aucun problème de légitimité, de choix ou de présentation. Prenons le cas des FRAC, les Fonds Régionaux d'Art Contemporain créés en France en 1982 et dont l'objectif est de diffuser la création contemporaine en région. Une de leurs missions est la constitution d'une collection d'art contemporain, notamment auprès d'artistes jeunes ou émergents. Des critères de sélection sont établis par des groupes d'experts et ces choix assumés et argumentés ne rencontrent aucune contestation, pas plus qu'il n'y a de difficulté à la présentation de ces œuvres (Jacquet, 2012).

D'où vient dans ce cas la spécificité du musée d'ethnographie ? Plus récent que le musée des Beaux-Arts, il ne semble a priori s'en distinguer que par la nature des objets qu'il collecte, conserve et donne à voir : des œuvres d'art pour le premier, des documents pour le second. Pourtant, malgré l'apparente similitude de ces deux modèles, de grandes différences, fondamentales, les opposent, notamment dans leur rapport au temps. Le musée des Beaux-Arts se caractérise, depuis sa création à la fin du XVIII^e siècle, par une très grande stabilité, alors que le musée d'ethnographie, qui apparaît un siècle plus tard, est au contraire marqué par une forte instabilité. Cela tient à la valeur d'art autonome attribuée aux objets qui entrent au musée des Beaux-Arts, valeur stable et pérenne qui supprime la fonction d'origine de tous ces objets, les place sur un même plan quel qu'ait pu être la diversité de leurs usages premiers. Comme le rappelle André Malraux dans *Les Voix du silence* : « un crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture, la *Madone* de Cimabue n'était pas d'abord un tableau, même la *Pallas Athénée* de Phidias n'était pas d'abord une statue » (1949 : 66). Une fois attribuée, cette valeur d'art ne peut plus être retirée à l'objet, même si, au sein de cette catégorie, son appréciation peut être rééva-

luée au fil des modes et des goûts. Ce qui rentre dans le temple de l'art reste qualifié et valorisé par l'art pour l'éternité. Ainsi en a-t-il été en 2000 d'une centaine d'objets ethnographiques, dont beaucoup provenaient du Musée de l'Homme, considérés comme des chefs d'œuvre de l'art et installés dans le Pavillon des sessions du Musée du Louvre. Les objets d'ethnographie ainsi valorisés dans le champ de l'art, désignés comme *œuvres*, peuvent toujours, dans certains cas, continuer à revêtir des valeurs d'usage aux yeux de certaines personnes, mais ces valeurs qui rappellent leur fonctionnalité première ne remettent pas en cause leur élection dans le domaine de l'art². Il n'existe à ce jour aucun exemple d'œuvre ayant été déchu de sa valeur d'art, malgré les évolutions et fluctuations du goût, alors que les objets d'ethnographie ayant perdu leur valeur documentaire, parce que les préoccupations qui les avait désignés comme tels ne sont plus d'actualité, peuplent les réserves de nombreux musées d'ethnographie.

A l'inverse, donc, le musée d'ethnographie ne dispose pas d'un référentiel unique, ni constant, qui s'impose de cette manière à tous les objets qu'il collecte et expose. Il n'existe pas de valeur ethnographique absolue ni stable dans le temps. Les objets qui entrent au musée d'ethnographie sont collectés pour des raisons diverses où se retrouvent pêle-mêle des préoccupations scientifiques (historiques et ethnographiques), politiques, mémorielles, affectives, esthétiques, etc. Ce référentiel étant propre à chaque époque de collecte, il varie dans le temps en fonction de l'évolution des différents paramètres qui le composent. Chaque époque et chaque collecteur place les objets qu'il intègre dans le musée d'ethnographie dans un cadre interprétatif spécifique, qui lui est propre, et qui ne sera pas nécessairement partagé par les époques suivantes.

De fait, le musée d'ethnographie se trouve en perpétuel danger d'obsolescence. L'obsolescence se produit lorsque le décalage entre les motivations de collecte et de présentation de l'époque à laquelle le musée a été conçu ou rénové ne sont plus compatibles avec le regard et les intentions du présent. L'histoire des musées d'ethnographie regorge de transformations, disparitions, refontes et métamorphoses de musées dont on ne trouve pas l'équivalent dans les musées d'art.

Le Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir, qui n'était pas à proprement parler un musée d'ethnographie, est intéressant à ce titre parce qu'il présentait lors de son ouverture en 1795 des sculptures, non pas d'abord pour leur valeur artistique, mais pour incarner une histoire de France et égale-

² Un cas intéressant est évoqué par Bourdieu (1994). Bien qu'il intervienne hors du cadre spécifique du musée, il illustre un télescopeur révélateur entre valeur d'art ajoutée et valeur religieuse d'origine.

ment pour sauver ces objets des destructions révolutionnaires. Cette double intention, historique et de sauvegarde, perd sa validité lors de la Restauration en 1816 : les objets historiques redeviennent des objets religieux ou familiaux et sont restitués par le roi aux églises ou aux aristocrates.

A Paris, le Musée National des Arts et Traditions Populaires de 1937, lui-même issu de la salle de France ouverte en 1884 au Musée d'ethnographie du Trocadéro, transformé en 2013 en Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée et délocalisé à Marseille dans un nouveau bâtiment, est l'illustration la plus emblématique de cette instabilité du musée d'ethnographie et de sa porosité face aux évolutions, de la nécessaire réactualisation périodique de sa grille interprétative, de ses collections, de sa présentation et de ses objectifs.

Ouvert en 1923 au Château de Pau, un an avant le Musée Basque, le Musée Béarnais est fermé depuis plusieurs années et ses collections ont été dispersées. La pression politique et associative, qui a conduit à la réouverture du Musée Basque en 2001 après 12 ans de fermeture pour travaux et après de nombreuses hésitations sur la forme à donner au nouveau musée, n'a pas existé en Béarn, entraînant la disparition du musée. La revendication d'une institution ethnographique béarnaise, si elle avait du poids dans l'entre-deux-guerres a évolué et baissé en intensité, ne rencontrant ces dernières années que peu d'écho chez les élus et auprès de la population.

Pour reprendre l'image donnée par Bauman, on pourrait dire que le musée d'ethnographie est le prototype même de l'institution « liquide », caractérisé par la diversité des enjeux qui le font exister et par l'instabilité des référentiels qui le constituent. A l'opposé, le musée des Beaux-Arts, imperméable aux transformations du monde, affiche une stabilité qui le fait apparaître comme un refuge, un sanctuaire hors du temps, et lui confère une visibilité et une attractivité fortes. S'il connaît lui-aussi des évolutions, elles ne sont fondamentalement pas de même nature, ne remettant pas en cause la valeur et la fonction de ses collections, et concernent plutôt le rapport aux publics ou la manière de présenter les œuvres.

L'évolution, la transformation et la mutation sont le propre du musée d'ethnographie. Chaque musée est régulièrement contraint de procéder à une actualisation, qui se fait a minima par un changement de muséographie. Les musées qui ne le font pas courent le risque de ne plus intéresser les publics et de tomber en désuétude, de disparaître purement et simplement ou de devenir des lieux de mémoire. La transformation en lieu de mémoire guette les musées d'ethnographie qui possèdent une muséographie ancienne remarquable. Ces musées, s'ils refusaient la mise à jour ne seraient alors plus des lieux de découverte et de compréhension du territoire mais, en tant que lieux de mémoire, les vestiges des représentations d'une époque sur un territoire. La place et l'at-

tractivité de cette muséographie ancienne, qui dans certains musées d'ethnographie est un motif de visite à part entière, rend parfois difficile le processus d'actualisation. Le Museon Arlaten, le musée d'ethnographie provençal créé par le poète Frédéric Mistral en 1896 dispose de grands dioramas installés à l'origine par Mistral lui-même qui seront conservés, à côté de salles entièrement nouvelles, dans le musée rénové qui doit ouvrir en 2019. Le Musée d'Auvergne à Riom, ouvert en 1969 est un des derniers musées à conserver telle-quelle une muséographie de Georges-Henri Rivière, celui que Nina Gorgus (2003) a appelé « le magicien des vitrines ». Faut-il maintenir cette image, cette vision devenue historique, ou tout enlever pour proposer autre chose qui soit plus en phase avec les attentes des publics d'aujourd'hui ? Telle est un des enjeux majeurs de la réflexion en cours pour sa rénovation.

Après avoir identifié cette obligation d'actualisation, on pourrait logiquement déduire qu'elle permettrait précisément de faciliter l'intégration d'objets contemporains ou modernes, pour accompagner cet *aggiornamento* indispensable. Comme ce n'est pas le cas, il faut maintenant déplacer notre analyse du musée à l'objet et essayer de définir la spécificité des objets anciens et modernes dans leur rapport avec le musée d'ethnographie.

4. SPECIFICITE DES OBJETS « ANCIENS » ET « MODERNES »

4.1. La valeur d'ancienneté

J'ai parlé d'objets « contemporains » et d'objets « modernes » comme s'ils véhiculaient la même définition, mais les termes ne se recourent pas exactement. On peut en effet faire une distinction, essentiellement théorique mais pertinente pour l'analyse du sujet. L'objet « contemporain » est celui qui est en usage aujourd'hui. Tout objet, ancien ou récent, qui a une valeur ou une fonction actuelle, peut être ainsi défini comme objet « contemporain », la définition renvoie à un usage, actuel, non à une époque de production. L'objet « moderne » est en revanche un objet spécifiquement daté et défini par son mode de production. C'est un objet standardisé issu de la production industrielle de masse qui va de la fin du XIX^e siècle à nos jours. Il s'oppose à l'objet « ancien », issu du monde rural considéré comme traditionnel. Objets « anciens » et « modernes » peuvent être des objets contemporains.

Cette distinction est importante parce qu'elle fait apparaître que ce n'est souvent pas le caractère contemporain de l'objet qui pose problème, mais plutôt son statut d'objet moderne. Lorsque les musées d'ethnographie se sont constitués à partir de la fin du XIX^e siècle, tous les objets collectés étaient des objets considérés comme traditionnels, anciens, mais ils étaient pourtant contemporains, parce qu'encore en usage dans le monde rural. De même, lors-

que le Musée National des Arts et Traditions Populaires a lancé des grandes campagnes d'enquête collecte pluridisciplinaires dans les années 1960, dans l'Aubrac ou dans les Pyrénées, elles portaient sur des sujets contemporains de la vie des campagnes et ne posaient nullement problème. La difficulté intervient en revanche lorsqu'il s'agit de collecter un objet contemporain « moderne », issu de la production industrielle de masse.

Ces phénomènes sont largement connus de tous, mais on n'a peut-être pas assez insisté sur les spécificités fondamentales qui opposent l'objet « ancien » et l'objet « moderne », qui pose tant de problème au musée d'ethnographie. « Ancien » ou « traditionnel » renvoie à ce monde rural contemporain que l'on percevait autour de 1900 comme irrémédiablement condamné à disparaître. Les transformations rapides et très visibles de la deuxième révolution industrielle (extension du chemin de fer, développement de l'automobile, de la production industrielle, transformation des paysages, des villes, exode rural, etc.) avaient généré une prise de conscience largement partagée à l'échelle européenne d'un basculement dans un autre monde, celui de la modernité. Cette prise de conscience, à ce moment-là, d'un monde en mutation très rapide n'a peut-être pas d'équivalent dans l'histoire de l'humanité. Elle s'apparente à un véritable « traumatisme collectif ». On la retrouve dans tous les discours de l'époque, dans les arguments des concepteurs des musées d'ethnographie qui naissent de cette prise de conscience, mais aussi chez les écrivains de ce temps³.

Cette fracture découpe le temps et l'espace en deux entités clairement définies et perçues comme telles par tous : d'un côté le monde ancien, traditionnel, des campagnes, en voie de disparition, de l'autre le monde moderne, tentaculaire, qui s'étend à partir des villes. La valeur de « tradition », qu'on peut aussi appeler « valeur d'ancienneté » (Riegl, 1984), c'est-à-dire le fait d'être le témoignage d'un monde ancien condamné à disparaître, fait consensus et fonctionne alors comme une valeur suprême, à l'image de la valeur d'art dans un musée des Beaux-Arts. La valeur d'ancienneté constitue une qualité fondamentale. Diffuse et imprécise, puisque ne se rapportant pas un temps donné mais à une image d'ancienneté, elle prime largement sur leur potentielle valeur historique, qui en ferait les témoignages d'une époque précise. Dans la valeur d'ancienneté qui prime alors, la chronologie n'a pas sa place.

L'objet ancien au musée d'ethnographique, avant d'être un document historique, est un intercesseur, au sens chamannique, entre le présent et un

³ Ainsi, parmi tant d'autres exemples, Italo Svevo s'extasiant en 1913 devant le développement fulgurant de l'automobile et des routes goudronnées autour de Londres : « J'ai parlé de cette courte période de l'histoire de l'Angleterre parce que j'y ai assisté, et le changement s'est accompli si vite que j'en ai été ébloui » (2011 : 35).

monde qui va disparaître. C'est une relique, un objet d'essence sacrée. Il est par ailleurs d'autant plus intéressant, parlant, évocateur, s'il porte des traces d'usure, la marque du passage du temps, une patine.

4.2. La valeur de nouveauté et de performance

A l'opposé, l'objet moderne ne supporte pas la patine, la marque du temps. L'objet moderne, industriel, produit en série, dont la diffusion explose littéralement à partir de la fin du XIX^e siècle est perçu d'une tout autre manière. Sa forme, son esthétique, traduit à la fois sa nouveauté et sa fonction, le situant dans un registre de performance, ce que le philosophe Jean Baudrillard (2008) a appelé « l'abstraction de la puissance ». L'intérêt principal de l'objet moderne c'est ainsi sa nouveauté et sa performance qui en fait un signe de distinction et génère son succès. Ceci explique qu'il ne tolère pas la dégradation qui met en péril ses qualités primordiales. L'objet moderne ne peut qu'être neuf. Les marques du passage du temps, qui valorisent l'objet ancien (comme on apprécie par exemple une vieille maison non restaurée), sont pour l'objet moderne la marque de son obsolescence, de son déclassement, de la perte des valeurs de nouveauté et de performance sur lesquelles il se fonde. Dépassé en performance par un objet dont l'esthétique traduira une valeur de nouveauté supérieure, l'objet moderne ne peut pas être réparé, transformé, réactualisé comme c'était le cas pour les objets anciens. Devenu périmé, il ne peut qu'être remplacé, il devient alors un simple rebut, bon à jeter.

L'objet ancien s'inscrit dans un temps long (qui dépasse le seuil des générations), alors que l'objet moderne ne vit qu'une existence très brève, de quelques années tout au plus. En raison de la logique de consommation dont il est issu, son statut évolue rapidement de signe de distinction à indice de déchéance lorsqu'un objet plus moderne fait son apparition. L'objet moderne se caractérise ainsi par un principe de remplacement : toute nouveauté induit mécaniquement un déclassement, une déchéance de l'objet en usage et le frappe d'une forme d'indignité. Ce principe de déchéance n'existe pas pour les objets anciens dont le renouvellement est beaucoup plus lent : un même type d'objet, sans cesse reproduit, étant généralement attaché à une fonction sur une longue durée.

Outre le fait qu'il incarne un monde étranger, radicalement opposé au champ d'intérêt des musées d'ethnographie qui se constituent au début du XX^e siècle, l'objet moderne se révèle d'emblée, en raison de ses caractéristiques propres, difficilement muséifiable, principalement pour deux raisons.

- Dans le cas des objets anciens, un spécimen peut représenter un usage spécifique sur un temps long, mais pour les objets modernes la suc-

cession accélérée des modèles gêne le processus de représentation puisqu'elle empêche l'incarnation d'un usage dans un objet, ce qui est pourtant le principe du musée d'ethnographie, centré alors sur la culture matérielle. Pour un seul usage, il faudrait désormais collecter des dizaines ou des centaines d'objets différents.

- Le mécanisme de consommation, qui produit l'objet moderne, l'insère dans un cycle binaire puissant d'attractivité/répulsion qui laisse peu de place à une autre approche, d'ordre symbolique, pouvant justifier une valorisation au musée d'ethnographie. L'objet moderne n'existe que par sa nouveauté et sa performance, et se trouve condamné au rebuis lorsqu'il est dépassé, remplacé par un autre qui prend sa place et le plonge dans l'oubli.

Cette incompatibilité originelle entre l'objet moderne et le musée d'ethnographie n'a pas complètement disparu, malgré l'évolution des musées et de leurs préoccupations, et marque encore fortement le regard porté aujourd'hui sur ces productions, qui apparaissent pour beaucoup (par un phénomène de contamination du sens) indignes d'une valorisation muséographique, en dehors d'un musée des sciences et techniques. Cette indignité se retrouve par exemple dans le discours de Claude Lévi-Strauss évoquant, à propos des objets modernes que Georges-Henri Rivière collectait pour le Musée National des Arts et Traditions Populaires, « ces choses minables, que par esprit de système, il se croit obligé de faire entrer dans les collections » (1992 : 171).

Dans les difficultés que l'on rencontre aujourd'hui à intégrer des objets modernes dans un musée d'ethnographie, cette indignité de l'objet moderne déclassé et le sentiment d'une infinité incontrôlable et impossible à maîtriser jouent probablement un rôle plus important que les autres reproches généralement adressés à ces mêmes objets, c'est-à-dire le fait qu'il s'agisse d'une fabrication industrielle, non produite localement, uniformisée et diffusée à grande échelle.

4.3. Mécanismes de réactivation de l'objet moderne : le cas du vintage

Voués au déclassé et à la déchéance une fois remplacés, les objets modernes connaissent depuis la fin du xx^e siècle la possibilité d'une rédemption, d'une revalorisation par le biais du vintage, du revival ou du rétro. Il s'agit de réintroduire dans le quotidien, après un certain temps d'oubli, des objets qui avaient été frappés de péremption. L'éloignement dans le temps de leur cycle initial de vie et de déclassé, les a délestés de leur indignité et ils peuvent être investis de nouvelles valeurs symboliques attribuées à l'époque dont ils sont issus. Par le biais du vintage, un objet moderne déclassé redevient contemporain.

Le phénomène, qui existe probablement depuis l'origine des objets modernes, a pris dans les années 1990, une plus grande visibilité. Le moteur du vintage est la nostalgie, d'où un intérêt porté sur des objets relativement peu anciens : les années 1950, 1960 ou 1970. La porte d'entrée du vintage, c'est la forme, le design, l'esthétique de l'objet moderne. Tout objet ne peut donc pas bénéficier d'un processus de revalorisation par le biais du vintage, il faut pour cela qu'il présente des caractéristiques formelles suffisamment explicites et identifiables pour pouvoir être immédiatement reconnu et rattaché à une époque. Le vintage définit pour chaque époque des icônes ou des emblèmes.

Le vintage repose sur le mythe de la réactualisation de l'esprit d'une époque, réduit dans cet imaginaire à quelques idées ou représentations sommaires, toutes très positives. C'est une forme du goût contemporain aujourd'hui très répandue comme le démontre son appropriation par l'industrie qui l'a transformé sans que son succès n'en soit affecté. Le vintage initial portait sur la remise en fonction d'objets modernes authentiques quand le vintage industrialisé produit de nouveaux objets inspirés par les formes des objets modernes du passé.

Issu de la mode, le vintage est superficiel dans la mesure où il apparaît avant tout comme un signe de distinction, qui ne s'attache qu'à la forme des objets et réduit des époques entières à quelques clichés. Son développement et l'engouement qu'il suscite, qui est probablement de même nature que le succès actuel des vides greniers et des brocantes, exprime aussi sans doute quelque chose de plus profond, un acte de rébellion mineur face au cycle incessant de remplacement des objets imposé par l'industrie, rythme plus subi que choisi. Le vintage offre symboliquement la possibilité de s'extraire de cette fuite en avant, de faire un pas de côté, en attribuant aux objets modernes du passé des valeurs nouvelles qui enrayent le cycle binaire de vie et de déclassement qui pèse sur ces objets.

Le vintage nous intéresse ici parce que c'est un processus riche d'enseignements pour le musée d'ethnographie, dans ce qu'il nous apprend sur le regard évolutif porté, de manière collective, sur les objets modernes en dehors du champ du musée.

Dans le vintage, l'intérêt particulier pour des objets jusqu'alors déclassés, issus d'un passé récent, se manifeste de manière totalement opposée au principe qui régit l'introduction au musée. Le vintage est un mécanisme de valorisation qui passe par la réactivation fonctionnelle de l'objet, sa réintroduction dans des usages quotidiens, alors que la valorisation muséographique procède à l'inverse à partir d'une extraction de l'objet de son domaine d'usage pour lui attribuer d'autres valeurs (mémorielles, symboliques, scientifiques, etc.). Dans le vintage, l'objet moderne est remis en service alors que la mise en musée

acte un abandon définitif de la valeur d'usage de l'objet, une péremption sans possibilité de retour.

Une des particularités de l'objet moderne du passé — ou dépassé —, on l'a dit, est de ne plus être en fonction alors que le besoin pour lequel il a été créé existe toujours mais se trouve pris en charge par d'autres objets, plus neufs et plus performants. L'objet moderne déclassé souffre d'une péremption programmée par le mécanisme de remplacement accéléré du système économique, mais, sauf à être hors d'usage, il peut encore, au moins théoriquement, répondre au besoin pour lequel il a été créé. Ce que le vintage, ou tout autre mode de réappropriation des objets modernes déclassés, semble indiquer, c'est que la péremption (technique et esthétique) de ces objets n'est jamais totale ni définitive et, qu'en marge du rythme imposé par le marché, tous les objets modernes peuvent être vus comme susceptibles d'être réactivés, remis en fonction avec une plus-value symbolique. Un certain nombre d'objets modernes conservent ainsi une valeur d'usage latente, potentielle, théorique, qui joue un rôle important dans le regard porté sur eux.

Ce phénomène n'empêche nullement le musée de collecter et de montrer des spécimens d'objets modernes, mais il rajoute peut-être une explication aux difficultés de réception de ces objets par les visiteurs dans un musée d'ethnographie : plus l'objet moderne est récent, plus son potentiel de réactivation semblera fort et moins sa présence au musée semblera légitime, comparé à des objets anciens dont l'usage, définitivement perdu, fait désormais partie de l'histoire.

5. MONTRER L'OBJET MODERNE AU MUSÉE

5.1. La question déterminante de la distance

Dans la réception de l'objet moderne au musée, la question de la distance (temporelle, sociale et culturelle) du visiteur par rapport à l'objet est une clef de lecture déterminante. Comme on l'a vu, l'objet moderne ne bénéficie pas du consensus général qui avait conduit à l'entrée au musée des objets anciens, parce que les changements incessants du monde contemporain et l'immobilité fulgurante dans laquelle nous sommes pris ne permettent pas de déterminer un avant et un après comme cela avait été le cas autour de 1900. Tout objet moderne se trouve assimilable d'une manière ou d'une autre au temps présent, notamment, comme on vient de le voir, parce qu'il est le précurseur d'un objet en usage aujourd'hui. Il s'inscrit dans une perspective qui le relie au présent et n'est pas renvoyé, comme l'objet ancien, dans un ailleurs qui était autant un ailleurs social (les bourgeois urbains face aux paysans) qu'un ailleurs temporel (le présent face aux temps jugés immémoriaux de la tradition).

Son inscription dans un cycle de déclassement et le potentiel de réactivation dont il reste porteur signalent que c'est un objet familier, non distancé, c'est-à-dire déjà investi de significations extérieures à la sphère du musée. Ces significations indépendantes des valeurs que le musée pourrait lui attribuer sont susceptibles de venir parasiter l'interprétation que le musée voudrait en donner en les collectant et en les exposant. Faute d'une valeur consensuelle et forte qui s'impose au visiteur dans leur lecture au musée, comme la valeur d'art ou la valeur d'ancienneté, la signification des objets modernes présentés au musée d'ethnographie ne s'impose pas d'emblée au visiteur qui peut encore les percevoir comme des objets usuels.

Cette question de la distance, de l'altérité, est fondamentale depuis l'origine du musée d'ethnographie. Elle est le moteur de la curiosité qui mobilise l'esprit et conduit à la transmission d'une connaissance. C'est elle qui donne naissance aux cabinets de curiosité, les ancêtres des musées d'ethnographie qui donnaient à voir des objets étranges ou exotiques. Tous les musées, quels qu'ils soient, sont des lieux d'émerveillement et d'étonnement. L'étonnement, c'est à dire la révélation d'un inattendu, de quelque chose qui se détache soudain comme une nouveauté dans un paysage a priori familier et qui pique la curiosité, est depuis Socrate un des déclencheurs de la pensée philosophique et du processus de compréhension du monde. L'étonnement est un des ressorts fondamentaux du musée, celui qui conduit à la connaissance, qui permet la réalisation de la découverte que propose le parcours et à laquelle invite l'aura particulière de l'objet, qu'il soit objet d'art ou objet ethnographique. L'étonnement est le moteur du processus de connaissance.

En ce sens, l'excès de proximité ou l'excès de banalité est toujours ambigu dans un musée, même d'ethnographie : d'un côté il permet la mobilisation du visiteur à partir de quelque chose qu'il connaît, d'un autre côté il porte le risque de déprécier le pouvoir d'attraction du musée ou de générer des conflits d'interprétation.

5.2. Le rôle fondamental de la muséographie

A la question de la distance se rajoutent les modalités propres de transmission du sens dans un musée d'ethnographie. Au musée d'art, la transmission de la valeur artistique de l'objet est simple et directe : il suffit d'exposer l'objet seul, sur un socle ou dans une vitrine, pour que sa dimension artistique, tout entière contenue dans sa forme, puisse être perçue. Au musée d'ethnographie, l'objet n'est pas une fin en soi, il n'est que l'illustration d'un discours sur les manières d'être et de penser, sur l'histoire d'une population. Il est le vecteur d'un sens qui se perçoit davantage dans le contexte immatériel qui l'entoure et dans la relation qu'il entretient avec les autres objets présentés que dans sa

forme même. D'où le risque de détournement ou de dilution du sens si l'objet présenté est déjà investi de significations différentes par les publics.

La complexité de l'introduction d'objets modernes au musée d'ethnographie montre clairement que tout objet ethnographique n'est pas nécessairement un objet de musée. Dans le principe d'exposition qui est le propre du musée (qu'il soit musée d'art ou musée d'ethnographie) intervient inmanquablement une part de spectacle et de spectaculaire qui se rajoute à la valeur scientifique de l'objet. L'objet doit nécessairement, pour faire naître l'étonnement, capter l'attention et délivrer son message, comporter une dimension spectaculaire, d'exception, être un objet qui ne peut être vu ailleurs. Dans les musées d'ethnographie, la muséographie joue un rôle fondamental dans ce processus, répondant à la double exigence de susciter la curiosité et de permettre la transmission du message. Des reconstitutions d'intérieurs à la mise en scène épurée mais très esthétisante d'objets flottants dans des vitrines par Georges-Henri Rivière, la muséographie n'a eu de cesse depuis la création des musées d'ethnographie, d'environner les objets d'une dimension spectaculaire : spectacle didactique pour les reconstitutions d'ambiances, spectacle didactique et esthétisant pour les vitrines de Rivière, spectacle essentiellement esthétisant pour le Musée du Quai Branly.

L'évolution récente des musées d'ethnographie vers une présentation qui valorise l'esthétique, la forme des objets, dont le Musée du Quai Branly est l'exemple le plus éloquent, ne doit donc pas être vue comme l'introduction soudaine d'un phénomène étranger à ces musées. La prééminence accordée à la valorisation esthétique des objets ethnographiques témoigne certes d'une contamination grandissante du modèle stable et pérenne du musée d'art, évoqué tout à l'heure, mais elle répond aussi à ce besoin de spectaculaire auquel les musées d'ethnographie sont intimement liés depuis leur origine.

5.3. D'objet ethnographique à objet d'histoire, d'objet moderne à objet contemporain

Au cours du xx^e siècle, en même temps que se multipliaient les objets modernes dans un rythme de remplacement effréné, l'ethnographie et les musées d'ethnographie ont déplacé leurs centres d'intérêt de la culture matérielle aux pratiques culturelles. L'évolution de la désignation des objets ethnographiques de musée, d'« objets-reliques » en « objets-témoins » porte la marque de ce changement : l'objet n'est plus un vestige, la représentation immémoriale d'un usage disparu, il devient le témoin, le reflet d'une pratique, une manière d'évoquer et d'incarner un fait social qui le dépasse largement.

Les pratiques de collecte du contemporain s'inscrivent dans cette logique. Elles ne cherchent pas à représenter les diverses facettes du quotidien à tra-

vers des objets comme les musées d'ethnographie du début du *xx*^e siècle ambitionnaient de le faire. Elles s'intéressent à des pratiques, à des groupes ciblés qu'elles cherchent à documenter et à donner à voir par une collecte d'objets et d'informations. Les objets recueillis ne sont pas les témoins d'un contexte de production, mais portent la mémoire de l'utilisation spécifique qu'en ont fait les groupes concernés et des valeurs qu'ils leur ont attribué. Ce déplacement permet de requalifier les objets concernés qui ne sont plus, dans la logique de collecte et de restitution, d'abord des objets modernes (des productions industrialisées du *xx*^e siècle) mais des objets contemporains (des objets en usage aujourd'hui).

La valeur ajoutée par la mémoire individuelle et les représentations de leurs utilisateurs qualifie ces objets ethnographiques contemporains de musée, les rend uniques, proposant la découverte d'un fait ou d'une pratique historique par le biais d'une histoire personnelle, intime, parfois sensible et touchante, dans laquelle chacun est susceptible de se projeter, de se retrouver. Charge ensuite à la muséographie d'accompagner le visiteur dans la bonne réception de l'objet. Une opération délicate et complexe, qui n'atteint pas toujours les objectifs escomptés, parce que l'objet moderne, déjà investi de significations par les publics, a la fâcheuse tendance à ressurgir devant l'objet contemporain, présenté par le musée comme témoin de pratiques individuelles.

6. L'OBJET MODERNE, LA PERTE ET LE PATRIMOINE

Produits d'enquête de terrain, ces objets contemporains témoins sont collectés dans une double logique d'archive et d'exposition : rassembler une matière documentaire pour l'étude et la connaissance des faits sociaux ciblés et constituer un matériau destiné à la restitution de ces pratiques au musée. C'est une logique essentiellement scientifique, de connaissance et de médiation, qui détermine les choix : la collecte est motivée d'abord par des enjeux de connaissance, plus que par des enjeux de sauvegarde. La finalité de la collecte est contemporaine. Cette distinction est à rapprocher de celle qui est apparue au sein des musées d'ethnographie ces dernières décennies, musées qui ont souvent fait le choix de privilégier les publics face aux collections, l'exposition temporaire face à l'exposition permanente, afin de devenir des lieux de réflexion sur le monde d'aujourd'hui plus que des conservatoires de vestiges matériels.

A travers cette logique de sélection transparait l'ultime spécificité de l'objet moderne au musée d'ethnographie, sa difficulté à apparaître clairement comme un objet de patrimoine. Malgré la diversité des formes et des critères qui le constituent, le principe du patrimoine est clair : pour qu'il y ait patrimoine il faut qu'il y ait consensus et validation. Pour les objets anciens le

consensus était évident, c'était celui qu'avait généré la fracture de la modernité. Pour les objets modernes, le consensus est beaucoup plus difficile à obtenir. Il faut une perte ou une sensation de perte pour générer un réflexe conservatoire qui conduit au patrimoine. Ce fut le cas pour l'architecture industrielle du XIX^e siècle après l'émotion de la destruction des halles de Paris au début des années 1970, ce fut le cas pour les complexes miniers du Nord de la France, le traumatisme de la fin d'activité générant un processus de patrimonialisation avec par exemple la création du Centre historique minier de Lewarde en 1984.

Envisagés dans leur globalité, les objets modernes, ressentis comme pléthoriques et omniprésents, sont loin de générer un sentiment équivalent, même si comme pour tous les faits historiques, des pratiques auxquelles ils sont rattachés disparaissent chaque jour. Face à cette image de surabondance, le réflexe général est de renvoyer l'éventuelle décision de patrimonialisation des objets collectés aux époques futures. Devant la grande réticence des commissions d'acquisitions du Ministère de la Culture à l'introduction dans les collections des musées de France d'objets ethnographiques modernes, les premiers musées français qui ont commencé à collecter des objets modernes, comme le Musée National des Arts et Traditions Populaire, ont institué des collections au statut intermédiaire. Au Musée des Arts et Traditions Populaire, un espace « Purgatoire » avait été défini où étaient conservés des objets collectés mais non-inscrits à l'inventaire et dont la patrimonialisation était, de fait, déléguée aux générations futures, avec l'idée que le passage du temps allait permettre de définir plus facilement ce qui méritait de devenir patrimoine. Ce principe a été validé en 2012 par la création officielle par le Ministère de la Culture d'une catégorie d'objets d'étude, non inscrite à l'inventaire et qui n'a pas vocation à être conservée sans limitation dans le temps.

7. CONCLUSION

L'objet moderne n'est pas un objet anodin au musée d'ethnographie. Réfléchir aux difficultés particulières qu'il pose permet de faire apparaître les tensions et les mutations qui traversent aujourd'hui ces institutions. L'objet moderne bouscule les normes fondatrices sur lesquels il repose, il se situe à un point de fracture entre le modèle initial du musée d'ethnographie (construit à partir d'objets anciens et distancés), qui continue largement de perdurer, et les nouveaux modèles de musées qui tentent de s'affranchir de ces normes pour donner des repères et des outils d'analyse sur le monde pluriel et mouvant d'aujourd'hui. Il constitue un support privilégié pour accompagner le besoin d'actualisation auquel sont contraints tous les musées d'ethnographie.

Une vision monstrueuse et angoissante revient régulièrement dans l'esprit de nombre de nos concitoyens à l'idée que le musée d'ethnographie

puisse collecter des objets modernes : celle d'un envahissement généralisé du musée par des objets du quotidien, une absurde duplication du monde entre quatre murs, une reproduction de nos existences à l'échelle 1/1 comme dans la vision fantastique et absurde de Borges. Cette crainte mérite que l'on s'y arrête un instant. Elle très révélatrice du décalage qui existe entre la norme qui prévalait dans les musées d'ethnographie anciens (où le principe d'une collecte exhaustive était pensable parce que le corpus, ancien, était très lacunaire), et celle qui régit aujourd'hui les musées qui pratiquent la collecte du contemporain, qui collectent dans le présent de manière ciblée et argumentée, pour répondre à des attentes précises. La peur d'un envahissement révèle à la fois la persistance d'un certain regard sur le musée d'ethnographie, considéré comme un lieu d'élection de choses anciennes visant à l'exhaustivité, et une défiance à l'égard des artefacts de la modernité, envahissants et pléthoriques.

La difficulté de ces objets à être pleinement considérés comme des objets de patrimoine montre là encore à quel point la pratique de la collecte des objets modernes bouleverse les schémas établis. L'idée qui prévaut aujourd'hui de repousser à demain la validation patrimoniale de ces choix contemporains interroge. Outre le fait qu'elle traduise le manque de consensus dont nous avons parlé, elle passe sous silence le principe fondamental de l'ancrage temporel de chaque choix de collecte : le patrimoine est un héritage que se construit chaque époque à travers ses choix et les sélections qu'elle opère et non un legs reçu tel quel du passé. La finalité de la collecte du présent n'est pas d'abord la sauvegarde de matériaux pour le futur mais la possibilité de réfléchir le présent aujourd'hui afin d'en donner des clefs de lecture. Puisque la collecte du contemporain exprime le regard critique d'une époque sur elle-même, on peut légitimement se demander en quoi le futur pourrait être meilleur juge de la pertinence des traces que nous décidons de laisser de nous-mêmes.

8. BIBLIOGRAPHIE

- Augé, M. (1994). *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Paris : Flammarion.
- Battesti, J., (éd.). (2012). *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*. Bayonne : Le Festin.
- Baudrillard, J. (2008). *Le système des objets*. Paris : Gallimard.
- Baumann, Z. (2007). *Le présent liquide*. Paris : Le Seuil.
- Bourdieu, P. (1994). Piété religieuse et dévotion artistique. Fidèles et amateurs d'arts à Santa Maria Novella. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 105(1), 71-74.

- Gorgus, N. (2003). *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges-Henri Rivière*. Paris : Maison des Sciences de l'Homme.
- Hartog, F. (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil.
- Hobsbawm, E. et Ranger, T. (éd.). (2006). *L'invention de la tradition*. Paris : éd. Amsterdam.
- Jacquet, C. (2012). Choisir en direct. Le FRAC, vigie du présent. Dans J. Battesti (éd.), *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société* (p. 276-283). Bayonne : Le Festin.
- Levi-Strauss, C. (1992). Qu'est-ce qu'un Musée des Arts et Traditions Populaires. Entretien avec Isac Chiva. *Le Débat*, 70, 156-163.
- Malraux, A. (1949). *Psychologie de l'art, I. Le Musée imaginaire*. Paris : Skira.
- Riegl, A. (1984). *Le culte moderne des monuments*. Paris : Seuil.
- Rosa, H. (2010). *Accélération. Une critique sociale du temps*. Paris : La Découverte.
- Svevo, I. (2011). Dans un quartier de Londres. Dans *Modernité* (p. 31-46). Le Bouscat : Finitude.

Vivimos en la modernidad líquida. Un periodo en el que, según Zygmunt Bauman, las características de la vida humana y social no son estables. Estas se descomponen y se derriten antes de que cuenten con el tiempo necesario para fijarse. Esta licuación afecta, necesariamente también, a los procesos de patrimonialización y, consecuentemente, a los bienes culturales. Ambos, bienes y procesos, son más flexibles en comparación con sus antecesores, los correspondientes a la modernidad sólida.

Este libro reúne un conjunto de trabajos que abordan la licuación de los procesos de patrimonialización y de los bienes culturales, poniendo el foco fundamentalmente en tres características de la sociedad contemporánea: el multiculturalismo o interculturalismo, la multiplicidad de objetos y su rápida obsolescencia, y la aceleración del tiempo.

