



L'expologia¹ a la seva justa mesura. La museografia al Museu d'Etnografia de Neuchâtel

JACQUES HAINARD

Antic conservador del Museu d'Etnografia de Neuchâtel, actualment director del Museu d'Etnografia de Ginebra

Traducció: Diana Puig

1

1. Gabinet del general Demeuron. Exposició permanent, on es representa un gabinet de curiositats. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografia: Xavier Roigé

Cuando pronunció esta conferencia, Jacques Hainard era conservador del Museo de Etnografía de Neuchâtel (MEN). Desde 2006 dirige el Museo de Etnografía de Ginebra. Tras una breve descripción de la situación de los museos de etnografía en Suiza, divide su conferencia en cuatro apartados. Empieza por insistir sobre la importancia de situar el lugar desde donde se construye el discurso museográfico, es decir, sobre la necesidad de conocer la historia de la institución en la que se trabaja, lo que le lleva a establecer, en un segundo apartado, el estado de las colecciones del MEN. A continuación destaca la importancia de que el museo adopte una política determinada y acaba presentando algunos ejemplos de exposiciones realizadas para demostrar que comprometerse con un museo, significa firmar su trabajo.

When he gave this lecture, Jacques Hainard was curator of the Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (MEN). Since 2006 he has headed the Musée d'Ethnographie in Geneva. After a brief descrip-

PREÀMBUL

A Suïssa, els museus tenen un estatus molt peculiar. El Museu Nacional Suís (Schweizerisches Landesmuseum) depèn directament de la Confederació. Aquesta denominació agrupa vuit museus repartits per diferents parts del país: el principal és a Zurich, creat el 1898, després hi ha el Castell de Prangins (Vaud), on es va obrir un segle més tard una antena francesa, també Schwyz, al cor primitiu del país, allotjant un Forum der Schweizer Geschite, i alguns altres llocs de menor importància. Tots els altres museus, molt nombrosos a causa de l'estructura federal del país (23 divisions administratives anomenades cantons), tenen un estatus peculiar: museus de ciutats o de cantons, museus privats, museus de fundacions, d'associacions, etc. En definitiva, no existeix cap estructura conjunta ni cap jerarquia que presideixi el funcionament dels museus helvètics; només una associació, sense ànim de lucre, l'Associació dels Museus Suïssos (AMS) i diverses associacions professionals n'asseguren els vincles i les relacions.

A Suïssa hi ha diversos museus d'etnografia. El Museu Rietberg és a Zurich, especialitzat en estètica etnogràfica; actualment s'hi estan realitzant obres d'ampliació, reclamades des de fa temps, per tal que les reserves siguin accessibles al públic. A Zurich també hi ha el Völkerkundemuseum de la Universitat, una institució bessona de l'Ethnologisches Seminar, que es dedica a un tipus d'etnografia que podríem denominar clàssica. A Basilea, el

¹ Expologia és un neologisme, encara no utilitzat en català, que l'autor fa servir en referència a la ciència de les exposicions

tion of the situation of ethnographic museums in Switzerland, he divides his lecture into four parts. He begins by stressing the importance of situating the standpoint from which museographic discourse is constructed, that is, the need to know the history of the institution in which one works; this leads on to the second part, which describes the state of the MEN's collections. He goes on to discuss the importance of a museum's adopting a certain policy and ends by describing some examples of exhibitions that have been staged to demonstrate that being committed in a museum means to take responsibility for its work.

museu d'etnografia ha canviat recentment de nom: de dir-se Völkerkundemuseum und Schweizerisches Museum für Volkskunde, ha passat a anomenar-se Museum der Kulturen Basel. S'especialitza principalment en Oceania, per la senzilla raó que en aquesta ciutat, dedicada a la indústria química i tèxtil, tothom està molt interessat principalment en dues coses: o bé per aquesta part del món o bé pels teixits. Ginebra posseeix dos museus d'etnografia: el Museu Barbier-Müller, especialitzat en l'estètica, i el Museu d'Etnografia de Ginebra, que actualment ha buidat les seves sales de totes les seves col·leccions i les ha dipositat a Ports Francs, tot esperant que les autoritats polítiques decideixin la seva sort, i actualment només ofereix exposicions temporals als visitants. A Neuchâtel hi ha, naturalment, el Museu d'Etnografia que jo mateix dirigeixo, i del que us en parlaré més endavant. A Berna existeix l'Historisches Museum Bern que posseeix un departament d'etnografia especialitzat principalment en Àsia central i Afganistan, amb un important gabinet de curiositats, les de l'explorador Henri Moser. En el mateix cantó de Berna hi trobem el Château de Burgdorf (Berthoud), que allotja un museu dotat amb col·leccions procedents d'Oceania. Aquest és, més o menys, el panorama helvètic en matèria de museus d'etnografia.

Fa uns anys, va sorgir el projecte de construir un museu nou a Ginebra, amb un pressupost de 80 a 100 milions de francs suïssos. Es va fer una consulta en referèndum popular i finalment es va rebutjar la idea. L'etnografia suïssa va rebre un cop molt dur. Fins i tot les paraules etnografia o museu d'etnografia van passar a ser mal vistes a causa de la connotació colonial que arrossegaven. Molts directors de museus d'etnografia haurien fet qualsevol cosa per canviar aquesta percepció. El museu ginebrí projectat es va presentar inicialment sota el nom Esplanada dels móns, títol del projecte guardonat del concurs d'arquitectura. A partir d'aquell moment, però, es va començar a parlar de museu de les civilitzacions o de la civilització, de museu de les cultures, de museu de societat... Es va crear un embolic espantós, que és interessant de seguir en el cas del Museu del quai Branly, inaugurat a París el 2006. La seva denominació va suscitar tant de conflicte, que finalment no es va trobar cap millor opció, que escollir la seva pròpia adreça com a nom.

Actualment, existeixen dues etnografies clarament diferenciades. D'una banda, hi ha l'etnografia clàssica, la d'Àfrica, Àsia, Amèrica i Oceania, és a dir, de fora d'Europa, que s'encarrega de les societats antigament anomenades «primitives». Un fenomen interessant a tenir en compte és que actualment aquesta etnografia ha esdevingut la disciplina de més alt nivell, d'alta gamma, de la qual es podria dir que s'ha transformat en art. Circula pels mercats més importants i el preu dels seus productes no para d'augmentar dia rere dia. D'altra banda, existeix l'etnografia de segona classe, l'europea. No té ni l'estatus ni el nivell mercantil que ha adquirit

la primera. Els baguls normands, les arades, els esclops o els carretons tenen interès, però no tant com les col·leccions de la missió de Dakar-Djibouti portades per Griaule i Leiris. És una gran paradoxa! Quan assisteixo als col·loquis dels museus d'etnografia europea, només hi trobo gent provinent de l'etnografia europea i ningú de l'etnografia clàssica. S'ha fet evident que els protagonistes dels museus d'etnografia anomenada clàssica, d'aquesta etnografia estètica (on, més que mai, s'intenta fer estètica), es comparen als conservadors dels museus d'art modern i contemporani, és a dir, els conservadors de grans museus. Cal que recordem aquesta diferència que els alemanys fan entre la *Volkskunde* i la *Völkerkunde* i que també trobem en la llengua francesa en la distinció que fa entre les arts i tradicions populars i l'etnologia. André Malraux anomenava els museus d'etnografia europea com a museus d'esclop, de carretó i d'arades, demostrant un profund menyspreu per la França rural.

He dividit el text que segueix en quatre apartats. Primer presentaré la història del lloc del qual parlaré, ja que crec fonamental aclarir qui parla. Actualment, aquesta és una pràctica poc habitual als museus, on normalment el discurs és anònim. Parlarem del número 4 del carrer Saint Nicolas de Neuchâtel, és aquí on construïm el nostre discurs i en cap altre indret. A continuació evocaré breument els llocs que conformen la institució. En tercer lloc, parlaré de la política que ha de tenir un museu, en particular un museu d'etnografia. Es tracta de reflexionar sobre els problemes actuals a través d'un recorregut per la història d'un museu d'etnografia eficaç, segons el meu parer, i avui condemnat a la deconstrucció cultural. Insistiré molt sobre aquest punt: la nostra especialitat d'etnologia al museu és la que ens ha de portar a deconstruir la cultura en la que vivim, intentant comprendre com nosaltres mateixos l'hem construït. I encara diré més, un bon museu d'etnografia hauria de ser un lloc de desestabilització cultural. Cal que el visitant surti menys segur que quan hi ha entrat. Ha de dubtar d'allò que sap, de les seves creences i dels seus judicis. S'ha de sentir sacsejat. Fent d'advocat del diable, diria que m'agradaria que els visitants es preguntessin dues qüestions fonamentals en sortir del museu: « Per què penso com penso? » i « Per què dic el que dic? ». Si aconseguim col·locar a la gent en aquesta situació, sigui quin sigui el seu nivell de coneixements, la seva cultura o les seves creences, podríem convertir aquesta societat en més comprensiva i qui sap si tots seriem una mica més intel·ligents. Segurament podríem progressar cap a allò que tots aspirem: comprendre'ns millor mútuament. Referent al quart apartat del meu text, mostraré que comprometre's en un museu, vol dir signar la feina. Presentaré alguns exemples d'exposicions. He escollit tres moments del treball que realitzem a Neuchâtel: una exposició sobre el sentit comú i el pensament ordinari que es diu *Si...* (1993); una segona que es titula *Objectes i pretextos, objectes manipulats* (1984), on hem qüestionat què és un objecte de museu, un objecte etnogràfic; i, finalment, una tercera, la

2. Gabinet de Curiositats del segle XXI. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografia: Xavier Roigé

3. Quina autoritat pot decidir què conservarem del nostre segle? Gabinet de Curiositats del segle XXI. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografia: Xavier Roigé.



recent exposició titulada *El museu caníbal* (2002) que respon veritablement als interrogants que ens qüestionem en aquest col·loqui.

LA HISTÒRIA DEL MUSEU ETNOGRÀFIC DE NEUCHÂTEL

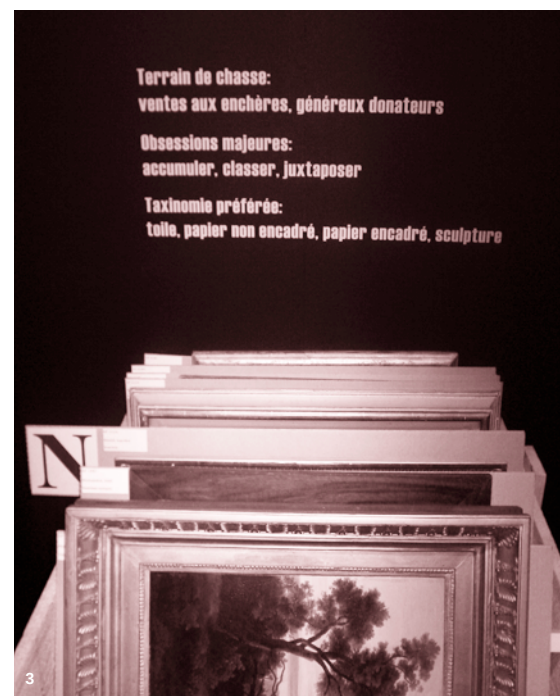
A Neuchâtel vaig ser el cap d'un Museu d'Etnografia municipal, finançat per una ciutat de 32.000 habitants que també disposa d'un Museu d'Art i d'Història i d'un Museu d'Història Natural. En aquesta ciutat trobem, doncs, un esforç cultural considerable. La història del nostre museu és senzilla: la seva existència segueix els grans corrents europeus. Un general de Neuchâtel, Charles Daniel de Meuron (1738-1806), que va servir als anglesos a Sud-àfrica i a Ceilan, va crear a casa seva, a Saint Sulpice, a Val-de-Travers, un gabinet de curiositats que incloïa *naturalia*, *mirabilia* i altres artefactes. El 1975, de Meuron va llegar aquest gabinet a la ciutat de Neuchâtel. Aquest fou l'inici de les col·leccions dels museus municipals. Paral·lelament, durant tot el segle XIX, habitants de Neuchâtel havien anat a Àfrica, com a missioners, viatgers o comerciants i també havien recol·lectat objectes africans. Així es van anar formant col·leccions de qualitat. El 1902 va començar una nova aventura. Un comerciant de Neuchâtel anomenat James Ferdinand de Pury, que havia fet fortuna al Brasil, va donar la seva propietat a la ciutat de Neuchâtel per tal d'instal·lar-hi un museu d'etnografia. Fou inaugurat el 14 de juliol de 1904. L'any 2004 es va celebrar el seu centenari.

Des del 1904 fins al 1921, el seu primer conservador, Charles Knapp, seguia la tendència de l'esperit d'aquella època. Considerava que calia utilitzar el parc del museu per « fer-hi assaigs de cultura [...] edificar cabanes [...]. I, per què no, de tant en tant, fer-hi acampar tropes indígenes vingudes d'alguna llunyana regió del globus? » Era la lògica del zoo humà, que feia venir gent per tal d'observar-la, seguint aquest esperit positivista i lògic de les exposicions colonials on es mostraven per exemple els pigmeus o el lapons amb els seus rens. La gent del circ havia comprès millor que ningú que allò era una font d'atracció extraordinària i ara l'antropologia explotava aquesta tendència que estava tant de moda. El 1910, el conservador del Museu d'Etnografia de Neuchâtel es queixava dient: « Suïssa té dificultats per tenir col·leccions, sobretot africanes, perquè, desgraciadament, no té colònies ». Lamentava enormement aquesta carència que dificultava la tasca de recol·lectar objectes. A conseqüència d'això, el suïssos i, naturalment, la gent de Neuchâtel, van realitzar missions etnogràfiques com la missió Dakar-Djibouti del 1931-1933: aquest fou el cas d'una sèrie d'expedicions a Angola, especialment la del 1932-1933, en la qual Théodore Delachaux va participar i que, com a conseqüència, avui Neuchâtel disposa d'una col·lecció anglesa molt important, reunida especialment a casa dels Cowke. El meu predecessor, Jean Gabus, tercer conservador del Museu d'Etnografia de Neuchâtel, fou un especialista en esquimals (així és com els blancs anomenaven els inuits), als quals va consagrar la seva tesi doctoral el 1943. A més, va treballar a Àfrica, a Sahel, on va reunir algunes col·leccions mauritanes i la més important col·lecció tuareg d'Europa. Gràcies al préstec d'aquestes col·leccions, «La Caixa» ha pogut presentar durant dos anys, a Barcelona i a altres llocs d'Espanya, les exposicions sobre els tuaregs.

Actualment ja no es fan recol·leccions sistemàtiques d'objectes i ja no ens desplacem sobre el terreny per tal de recollir els productes de cultures alienes, la seva cultura material. Actualment, quan es presenta una oportunitat d'adquisició, és quan podem completar els conjunts que ja tenim i, de tant en tant, encomanem alguns objectes a etnògrafs de camp. Sovint em pregunto si recollir la cultura material aliena encara té algun sentit.

LA SITUACIÓ ACTUAL DEL MUSEU

El nostre museu allotja un Institut d'etnologia que imparteix classes universitàries. Actualment, 500 estudiants cursen etnologia a Neuchâtel, l'únic ensenyament donat completament en llengua francesa a Suïssa. Els estudiants provenen d'altres universitats, de Ginebra, de Lausanne, de Tessin, inclús d'universitats suïsses de llengua germànica. Aquest vincle entre museu d'etnografia i institut d'etnologia, museu municipal i institut cantonal, ofereix l'avantatge que podem servir-nos-en mútuament. D'una banda, nosaltres rebem recolzament científic per part dels nostres col·legues professors, professors en pràctiques i ajudants; i nosaltres com





4. Gabinet de Curiositats del segle XXI. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografia: Xavier Roigé

5, 6 i 7. Exposició *El museu caníbal*. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografia: Xavier Roigé

a contrapartida oferim a aquests investigadors la possibilitat de mostrar els seus treballs, participant en exposicions, reflexionant sobre la forma d'il·lustrar els resultats de les seves investigacions trobant la millor manera de fer comprensible el seu treball per al gran públic, és a dir, divulgar els seus coneixements. Aquest dispositiu ha creat una dinàmica extraordinària: tots els museus s'haurien d'aparellar amb instituts de recerca i tots els instituts de recerca amb museus. No tinc cap dubte sobre el menyspreu que senten els universitaris per la gent dels museus, que els creuen de segona categoria. És justament aquest fet el que ha perjudicat la política dels museus francesos i la investigació a França; els universitaris francesos, especialment durant les últimes dècades, no han tingut mai en bona consideració els museòlegs.

És en base a aquesta història i dins d'aquest context que ara reflexionem. Pel que fa a la situació actual, és la següent: vaig entrar al Museu d'Etnografia el 1980; teníem aproximadament 35.000 objectes a les col·leccions, això vol dir que era un museu petit, dels quals 25.000 van ser informatitzats i es poden consultar a través del nostre web. És la nostra manera de respondre als grans interrogants sobre els objectes: restitució, o no restitució? Què cal fer? Nosaltres responem: restitució, no, però sí posar a disposició; creiem possible la col·laboració. Espero que d'aquí a un any o dos, la totalitat del nostre patrimoni serà a disposició de tots aquells que desitgin visitar-lo a través d'Internet.

Aquesta situació m'ha portat a fer-me les següents qüestions: perquè Neuchâtel, una població de menys de 32.000 habitants, s'obstina a pagar un museu etnogràfic que no col·lecciona res de Neuchâtel, ni de Suïssa, ni d'Europa? És a dir, tot i no ser rics, ens permetem el luxe de conservar el patrimoni dels altres. És desconcertant. Quin és aquest interès? Per què? La resposta que hem trobat és que el museu és un lloc important per a la societat. Cap el 1980, quan vaig estar reflexionant sobre aquest tema, jo mateix utilitzava el terme « museu-medicament ». M'agradava aquesta idea: el museu és un medicament que tranquil·litza. Igual que consumim tranquil·litzants per tal de calmar-nos, el museu actua de tranquil·litzant per a la societat. És un lloc on es guarden les coses. No se sap ben bé per a què, però pensar que hi podem guardar les restes de la cultura, ens tranquil·litza. I tothom està d'acord a dir que cal transmetre el patrimoni a les generacions futures. Però saber exactament què, ja és un altre tema. La política comença a barrejar-s'hi, també l'economia, i els diners... Però cal pensar-hi bé: quin patrimoni volem per al demà?

LA CONCEPCIÓ DEL NOSTRE MUSEU

A partir d'aquest moment, varem començar a fer exposicions, però ja no exposàvem objectes, és a dir, ja no fèiem exposicions de juxtaposicions. El fet de posar una màscara, i una altra, i una altra, i encara una altra màscara i a sota escriure « màscara », em cansa enormement. El fet de posar una cistella, i una altra, i una altra, i encara una altra cistella més, i escriure « cistella » i afegir alguna altra explicació, també crec que és molt avorrit. Amb això, no vull dir que no cregui que s'hagin de fer exposicions permanents. Actualment ja no les anomenem « permanents », sinó que parlem d'exposicions « de referència », novetat introduïda a la llengua francesa per Michel Côte, a Lió, terme que actualment ha adoptat molta gent. Pel que fa a les exposicions temporals, ara les anomenem exposicions de « síntesi », així sembla més elegant. Nosaltres ens posicionem a favor d'allò permanent, de la referència. Cal que entenguem clarament allò que posseïm; i crec que qualsevol museu ha de tenir una part del seu espai destinat a una mostra exemplar de les seves col·leccions provinents de diferents punts del món. Però com que nosaltres no conser-

8. Exposició *El museu caníbal*. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografia: Xavier Roigé



vem coses per les quals els visitants vindrien especialment, ja que no tenim ni la Nefertiti del Museu Egipci de Berlin, ni els frescos del Partenó del Museu Britànic, hem decidit seguir una política centrada sobre les exposicions temporals de síntesi. Aquesta és la línia que hem volgut donar al nostre museu, és amb la que ens comprometem i la que signem. Com quan els creadors de moda llencen cada any una col·lecció, nosaltres llenquem la nostra exposició. Ens comprometem, la signem. Evidentment, també hem organitzat exposicions temàtiques com *Col·leccions de passió* (1982), *Objectes pretextos, objectes manipulats* (1984), *Els animals i els homes* (1987), *Els ancestres són entre nosaltres* (1988), *Les dones* (1992), etc. També, hem muntat una exposició sobre les nostres pràctiques etnològiques que vam titular *El museu caníbal* (2002) i una altra sobre el sexe que vam anomenar *X – especulacions sobre l'imaginari i la prohibició* (2003).

Considero el museu com un diccionari, del qual els objectes en són les paraules. La nostra feina amb les paraules, els objectes, consisteix a construir una observació, un discurs; dit d'una altra manera, a explicar una història. Per mi, exposar equival a explicar històries. Si la història està ben explicada és perquè hi ha una sintaxi, un estil, un bon escriptor; per tant, la qualitat de l'exposició està assegurada sempre que hi hagi un bon contingut, però també un bon estil, perquè és important la manera de dir les coses i d'explicar-les. Segons aquesta perspectiva –encara que no tots els conservadors són d'acord amb mi–, crec que s'utilitzen els objectes com a resistències materials que esperen una visió, una idea, un discurs. Inclús crec que, fins fa poc, els conservadors han estat els esclaus dels seus objectes. Nosaltres, però, hem canviat la fórmula: els objectes són els nos-

tres esclaus i els fem dir les coses que volem a través dels nostres discursos, per poder cada any extreure'n reflexions. Estic segur que amb una bona expografia i una bona reflexió, que anomeno « expològica » (el discurs sobre el discurs de l'exposició), podem fer una exposició amb objectes que defensin una intenció i després, amb aquests mateixos objectes, dir exactament el contrari.

Quan afirmo que el museu d'etnografia hauria de ser, avui, un lloc de deconstrucció cultural, vull dir que abans de res hauríem de saber com pensem, descriure el nostre funcionament, descobrir la manera com construïm els nostres estereotips i les nostres ideologies. Així podem entendre com hem mirat als altres. Posar-nos en el lloc dels tuaregs, no és la nostra tasca. No estem aquí per pensar per als altres. El que és important és comprendre com els veiem, com hem acaparat la seva cultura material, com l'hem entesa i allò que n'hem fet. Quan vaig veure, a França, traslladar alguns objectes del Museu de l'Home cap al Louvre, amb l'argument que s'havien d'exposar més de 120 obres mestres, vaig dir als meus col·legues: « Sou extraordinaris, heu superat la idea del colonialisme, ja que sou vosaltres qui heu decidit quines són les obres mestres de les altres cultures ». No hi ha manera de sortir d'aquesta hegemonia occidental, som sempre nosaltres els que imposen la nostra visió, la nostra manera de pensar, d'apreciar i de jutjar.

Per mostrar la posició tan complexa que té l'etnografia actualment, fixem-nos com els etnòlegs han tractat els boiximans del Kalahari. Els van començar a observar cap al 1880 i, en aquell moment, el primer que es van preguntar era si els boiximans eren humans o animals. Finalment van concloure que eren humans, encara que molt ignorants, que no sabien comptar fins a tres i que eren nòmades que es desplaçaven sempre a la recerca de menjar, que es comportaven com a bèsties i que eren realment gent lamentable. Cent anys més tard, el 1970, Marshall Sahlins va escriure que les societats dels boiximans del Kalahari van ser les primeres que van viure en l'opulència, les primeres que gaudien de l'oci, uns observadors excepcionals, ecologistes avançats al seu temps, persones amb mèrits extraordinaris, que sabien emmagatzemar i que treballaven potser dos dies a la setmana per alimentar 18 o 20 persones. La resta del temps, s'explicaven històries, jugaven, feien música, eren feliços... Que consti que seguim parlant dels mateixos boiximans. La visió és totalment oposada, i no és forçosament una manipulació, és simplement que mana el pensament de moda a l'època. Per què? És això justament el més apassionant! D'això se'n diu fer etnografia. Això sí que és interessant! Perquè hem vist aquests fenòmens i hem dit aquestes coses en aquest moment? Si arribem a fer aquesta crítica, vol dir que ens podem posicionar en l'actualitat. Perquè avui pensem de la manera que pensem? Perquè diem el que diem? És fonamental. Encara que no cal fer-ho tot el dia, ja que acabariem tornant-nos boigs, sí

que cal fer-ho de tant en tant. Aturar-se un moment i fer-se aquest tipus de preguntes. Crec que aquest és l'objectiu principal dels museus d'etnografia.

Des d'aquesta perspectiva, sovint se'ns ha acusat de ser elitistes i intel·lectuals. No és totalment cert. A casa nostra, no cal ser un especialista per anar a veure una exposició. Els visitants venen amb els seus coneixements i les seves creences, i observen. El concepte de les nostres exposicions s'assembla a un pastís de pasta fullada: col·loquem capes de sentits les unes sobre les altres i tot d'una, en un moment donat, el visitant entra dins d'aquest pastís del saber, dins d'una de les seves capes de sentit i pot començar a interrogar-se.

En canvi, però, no crec que una exposició hagi d'explicar les coses des de la A fins a la Z. Em molesta molt la vulgarització pedagògica, totes aquestes escoles que venen a fer proves als museus..., és un desastre! Els nens no han de venir als museus a provar! El museu no pot ensenyar en el mateix sentit que ho fa l'escola, només pot interrogar i crear reaccions. Odio la simplificació. Les coses que aparentment són les més senzilles, si ens hi fixem bé, veurem que són les més complexes. En lloc de vulgaritzar i de fer una pedagogia sense sentit, valdria més complicar-ho una mica i explicar com és de difícil comprendre-ho. Aquest és el paper del museu. L'escola ensenya, però el museu ha de deconstruir, restablir la qüestió del coneixement. Aquesta és, en el fons, la meva professió de fe.

COM PROCEDIM? ALGUNS EXEMPLES D'EXPOSICIÓ

A continuació mostraré els procediments seguits en els nostres exercicis a Neuchâtel.

El 1993, durant la guerra de l'antiga Iugoslàvia, varem fer una exposició sobre el sentit comú titulada *Si...*. Necessitem el sentit comú i el pensament ordinari per entendre'ns. Contínuament diem coses sobre temes que desconeixem. Tothom, però, té una opinió sobre Europa, sobre la guerra d'Afganistan, sobre Bush i els americans. No en sabem res del cert, no tenim ni idea del tema, però ens expressem igualment. És així com ens comuniquem; i aquest pensament ordinari és necessari, perquè sense ell tots seríem experts només en una sola matèria i la comunicació seria impossible (fora de cercles especialitzats). Hem intentat de fer comprendre aquesta idea al públic mitjançant la construcció de petits oasis, cadascun amb alguns objectes i una problemàtica.

La primera problemàtica era: *Si fos ric*. Es mostrava un televisor, la borsa desplomant-se, un gabinet d'un psicoanalista on s'evocava el divan de Freud, una taula amb una dona que llegia el futur en una bola de cristall, el joc, la loteria, el casino, diferents maneres d'aconseguir diners en la nostra societat, és a dir, com el joc fa vendre tota una sèrie de productes.

Una altra problemàtica era: *El meu fill també ho pot fer*. En art, dins el pensament ordinari, l'abstracció no és seriosa. Per fer entendre aquesta idea als visitants, es va crear un espai que recreava els lavabos d'un restaurant d'un hotel de categoria, on havíem penjat art abstracte per tal de dir a la gent: « A veure què penseu de l'art abstracte ». Al damunt del lavabo hi havia una pintura d'Olivier Mosset, que va fer furor amb Buren, Parmentier i Toroni dins el grup BMPT, per la repetició constant dels mateixos motius: Mosset feia cercles negres sobre fons blanc, Parmentier feia ratlles, Buren també ratlles, però verticals, i columnes, i Toroni feia quadrats de color sobre fons blanc. Van triomfar. Era el seu objectiu i el van assolir. El més interessant d'aquesta història és que quan varem demanar prestats els quadres abstractes als museus, ens van denegar el préstec argumentant que no teníem dret a exposar aquestes obres en lavabos públics. Per tant, varem haver de recórrer a col·leccions privades. Els col·leccionistes privats són molt més intel·ligents que els conservadors de museus!

Una altra problemàtica era el pensament ordinari sobre l'atur. Es parla de l'atur en termes mèdics: cal trobar un remei per a aquest desastre! Varem portar aquesta idea a escena: varem representar un estereotip en un llit d'hospital. Un mexicà fent la migdiada davant del llit representava tots els estrangers ganduls que no treballen i, a la vegada, evocava altres prejudicis del tipus: « són els estrangers els que ens venen a prendre la feina ». Era un atac directe contra els racistes que pensen que els immigrants no entenen res de la nostra cultura, una crítica mordaç del funcionament del sentit comú.

La política estava representada com una qüestió gastronòmica, amb gerres de vi. Varem barrejar una mica de tot, objectes etnogràfics i afers polítics de l'època, per tal de fer entendre que quan el llenguatge popular parla de política i dels qui governen diu: "fan el que volen".

Pel que fa a l'esport, que utilitza un llenguatge de guerra, també varem disposar alguns objectes per explicar la manera de parlar que té: quan el club Xamax de Neuchâtel fitxa un futbolista negre, si marca molts gols, se'l considera un veritable ciutadà de Neuchâtel, però quan és dolent, no és més que un negre brut que ja se'n pot tornar a casa seva. Aquest és el pensament ordinari: els canvis ràpids de judici en relació a una sèrie de conceptes ideològics que nosaltres, els antropòlegs, hem de desxifrar per entendre com funcionem.

També varem crear un espai per tal que el públic reaccionés. El 1994, durant la guerra de l'antiga Iugoslàvia, es parlava de « neteja ètnica », una veritable bogeria! Varem intentar escenificar aquesta idea enmig d'una escenografia feta de rentadores. Va ser molt difícil trobar rentadores per a l'exposició, ja que ningú ens les volia deixar perquè es pensaven que atacaríem el fabricant amb temes ecològics. Va caldre ser molt diplomàtic per



9, 10, 11 i 12. Exposició *El museu caníbal*. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografia: Xavier Roigé

poder aconseguir les màquines. A Suïssa existeix una fórmula extraordinària que resumeix tot el pensament ordinari i el sentit comú: « Quan un diu el que diu, quan un veu el que veu, quan un sap el que sap, té raó de pensar el que pensa ». En aquell moment, un tema candent era la sang contaminada de França, l'arribada de la SIDA, el papa que s'oposava als preservatius... Varem trobar, en una revista, un producte de neteja de la marca «SIDA», que va haver de ser retirat del mercat després de la nostra intervenció, perquè creava desordre... Heus aquí, per la neteja ètnica!.

Varem descobrir que a casa nostra també hi havia pobres que calia ajudar. Els donàvem restes per tal que les coses els anessin una mica millor. D'una banda varem representar el capellà Pierre, Coluche i tots aquells que havien intervingut per ajudar als que eren a la misèria, sense feina i sense casa, i per altra banda, dins la lògica de les rentadores, les ètnies no desitjades que cal blanquejar per tal d'integrar-les i que quan ni així funciona, cal desfer-se'n igual que ens desfem dels residus. Haviem preparat contenidors d'escombreries dels que s'utilitzen per a la tria de residus i havíem enganxat etiquetes amb els noms: kurds, kosovars, tamouls..., que en aquell moment representaven els grups menys desitjats entre la població de Suïssa. I aquest fou el nostre cop de puny a tots aquells que van fent comentaris racistes. Va ser molt impactant. D'aquesta manera volíem fer reflexionar a la gent sobre el pensament ordinari, el sentit comú, la manera com funcionem en el nostre habitat quotidià, gairebé sense adonar-nos-en.

Ara us explicaré com varem començar la nostra reflexió sobre l'estatus de l'objecte etnogràfic, ara fa vint anys. Què és un objecte de museu? El 1984, amb l'exposició *Objectes pretextos, objectes manipulats*, havíem mostrat la manipulació a la que es lliuraven els conservadors. Varem començar presentant l'ull d'una màscara egípcia ampliat. En museografia, ampliar o reduir és un recurs molt comú. Després varem exposar els primers ingressos d'objectes provinents de la nostra pròpia societat al nostre museu. Vull precisar una cosa: per fer les nostres exposicions, per explicar les nostres històries, sempre havíem necessitat objectes de la societat actual. Per tal de trobar-los, anàvem a voltar pels grans magatzems i els compràvem. Durant quatre anys, quan les exposicions havien acabat, aquests objectes acabaven a la paperera. No ens sentíem en la necessitat de conservar-los ja que creiem que la nostra missió girava entorn d'Àfrica, una mica vers Àsia, una mica cap Oceania i també sobre algunes col·leccions esquimals. No va ser fins el 1984 que ens varem adonar que teníem prejudicis vers aquests objectes. A partir d'aquell any, varem decretar que tot objecte que entrés dins el museu havia de rebre el mateix tracte que els altres. Això va ser una revolució. Se'm va tractar de boig. Quan algú és conservador d'un museu i ha analitzat les màscares de Cokwe, i de cop i volta li arriba una llauna de tomàquet o de sardines, hauria de poder fer el mateix exercici, però és realment desesperant per-

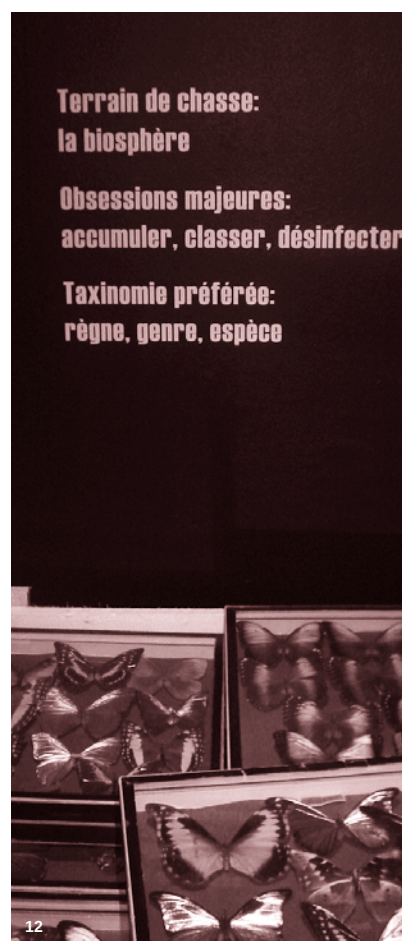
què no té les paraules, no sap què dir-ne, com a molt exclamarà: « Però, què és això? » Aquesta conducta ens ha fet reflexionar sobre allò que són un a *priori*, una visió cultural, una ideologia. Calia intentar aportar una visió sobre tots els objectes i veure com se'n podia parlar i com incloure'ls en l'escena. Això fou l'inici del començament.

La gent sabia distingir perfectament els objectes etnogràfics dels que no ho eren. Els havíem obligat a repassar les seves conviccions. Utilitzant elements d'una pintura que pertanyia als nostres col·legues del Museu d'Art i d'Història, una tela del pintor suís Léopold Robert, varem construir alguns objectes publicitaris. Aquesta conducta ens va fer entendre que sovint consumim els objectes com si fossin peces úniques. Per exemple, coneixia un comerciant que venia elefants indis com si fossin peces úniques, dels quals n'exposava un o dos exemplars al seu aparador. Li vaig dir una vegada que un dia m'emportaria la caixa plena al museu. Això és el que varem explicar al públic... que ho va entendre. Com quan algú es posa una corbata, que creu que és única, mentre que se'n venen 10.000 unitats al mercat (però per sort, aquell vespre no tots portem la mateixa...).

Varem mostrar en un espai les restes que els etnòlegs han mantingut de les seves col·leccions. Varem exposar, per exemple, un disc de 78 revolucions provinent del Paquistán que, com que el seu propietari no tenia possibilitat d'escoltar-se'l, l'havia convertit en un element decoratiu. També varem exposar aquests objectes fabricats amb caixes de conserva i filferro recuperat que són col·leccionats per tot Àfrica. També varem exposar objectes que podem trobar a botigues i grans magatzems, un aquàrium, un televisor, també alguns objectes estranys com un aparell per treure els pinyols de les cireres, etc. Amb la finalitat de crear un efecte de xoc, varem entapissar-ho tot, posant moqueta i tapissos molt lletjos per tal d'aconseguir un ambient *kitsch* i desagradable... però no varem aconseguir ni de bon tros provocar l'efecte desitjat. La gent exclamava contenta: "La nostra casa és igual que el museu!"

A un altre espai li havíem donat el nom de «vitrinificació». El fet de posar o no un objecte dins d'una vitrina en canvia totalment el seu significat. Havíem comés errors d'aquest tipus: objectes estranys que jutjàvem rars o preciosos, els col·locàvem en una vitrina, i aquells que creiem una mica menys preciosos, els disposàvem de manera que es poguessin tocar. Però varem descobrir que calia actuar amb rigor i que el tracte escenogràfic havia de ser total: havíem de decidir si els colors tenien o no significat, si s'havien d'aplicar vitrines a tots els objectes o a cap i, en cas que no en poséssim, això havia de tenir sentit. Més enllà dels objectes, la presentació, el text, el suport i la il·luminació formen part del discurs.

Al començament érem molt naïf perquè, encara que en principi no t'ho sembla, es tracta d'un tot. Calia realment reflexionar en el moment que es



construïa una idea. Insisteixo: no es pot donar qualsevol cosa al públic. Prenguem el *kitsch* com a exemple: se l'ha considerat com el mal gust dels altres, aquesta és una definició que actualment encara funciona prou bé. Una màscara africana és *kitsch* quan és un producte per a turistes, quan es tracta del que podríem anomenar com l'art de l'aeroport. Però cal tenir una certa cultura per afirmar que alguna cosa és *kitsch*. Diferenciar un objecte *kitsch* d'una obra mestra, no és tan fàcil. Us podeu divertir d'aquesta manera, fer una presentació, si teniu una mica de diners o, si sou col·leccionista, amb els amics, tot fent les postres...

Finalment, per mostrar que els conservadors del museu són gent que tenen poder, varem fer una espècie de *ready-made*. Varem agafar un quadre dels nostres companys de Belles Arts, i el varem transformar en una taula de planxar. Aquesta acció, evidentment sense sentit, demostrava que si teníem el poder de construir una idea, podíem tractar els quadres com a taules de planxar, amb l'únic propòsit de poder-ne discutir.

L'últim exemple és la mateixa exposició *El museu caníbal*. Tot va començar per un article aparegut en un exemplar del diari *Monde* de l'any 2002, on s'explicava que Sud-àfrica reclamava a França el cos de la Venus Hottentote, una dona que havia arribat a França a la fi del segle XIX. Havia estat meticulosament observada pels antropòlegs i pels físics ja que tenia unes formes curioses que suscitaven interès. Quan va morir van fer un motlle del seu cos i la van desmembrar. Van posar tots els seus membres en recipients que encara avui es conserven al Museu de l'Home. Quan el govern sud-africà en va demanar la devolució, el govern francès es va quedar desconcertat; calia una doble decisió del Senat i de l'Assemblea Nacional per admetre que Saartjie Baartman no pertanyia en efecte al patrimoni nacional i que les seves restes podien retornar a Sud-àfrica. El 1983, vaig aconseguir portar el motlle del cos de Saartjie Baartman del Museu de l'Home amb motiu d'una exposició sobre el cos humà (*El cos en joc*). Actualment seria impossible aconseguir-ho. Afortunadament, els temps han canviat.

L'exposició *El museu caníbal* ensenyava el nostre canibalisme i ens interrogava sobre dos punts: Què hem de conservar? Què és un objecte etnogràfic? Personalment, opto per la inspirada resposta de Joseph Beuys, l'artista alemany més cèlebre de l'època de la postguerra. Quan van preguntar a Beuys: Què és l'art? Ell responia: « L'art és allò que fan els artistes ». Aquesta és una definició molt bona. Què és un objecte etnogràfic? És un objecte que és decretat com a tal pels etnòlegs i els etnògrafs. Un objecte que ells veuen com a etnogràfic. Tinc el poder de decretar que una ampolla és un objecte etnogràfic. Per tant, estareu obligats a acceptar que és un objecte etnogràfic. Que s'inventariarà i que entrarà dins el santuari dels nostres museus. Estic fascinat per l'acte fabulós de Marcel Duchamp quan

va dir: « Jo decreto que... ». El poder de decidir, de decretar, és fonamental en els nostres museus i en la nostra societat. Qui té el poder de dir: « això és bonic, això no ho és; això val 20.000 dòlars, això no val res, això va al museu, això no hi va ». El poder de legitimació és una cosa fonamental en totes les societats i també en els nostres museus, on els visitants, de cop i volta, poden dir: « això és una obra de qualitat, i això no ».

Aleshores, què és un objecte etnogràfic? Varem proposar al públic diverses opcions possibles a partir de les diverses disciplines. I varem veure que era ben complex. Per exemple, en un museu d'arqueologia, a Neuchâtel, hi ha 35.000 m³ de sílex que han estat recollits en el moment en que es van construir carreteres i autopistes. Cal conservar-los? Els classifiquem? Cal inventariar-los? Omplim fàbriques velles amb aquests objectes. És discutible. La gent de ciències naturals disposen de categories. Col·leccionen, classifiquen i creen sèries. Els museus d'art i els museus d'història tenen obres emmarcades i d'altres que no ho estan, i també hi ha categories. Per a ells, és relativament fàcil. Però per als museus de tecnologia no està tan clar, no se sap molt bé com s'ha de classificar. Els objectes que fabriquem nosaltres mateixos ens porten a debats considerables: « Són objectes etnogràfics, ja que els hem fabricat nosaltres? O bé són objectes de decoració? ». En aquest punt podem discutir per concloure quin estatus tenen aquests objectes i potser la veritat apareixerà finalment algun dia... amb objectes que ja no seran reals sinó virtuals.

A continuació, l'exposició feia entrar els visitants dins el laboratori dels museògrafs, el lloc on s'enregistra, s'inventaria, es pesa, es descriu, s'emplenen les fitxes, etc. Era l'ocasió per recordar tota la història de l'etnologia. L'etnologia és una disciplina relativament nova, que ha començat el 1850 amb l'inici de la teoria de l'evolucionisme i el postulat que hi ha un punt zero i que nosaltres érem el *non plus ultra* d'aquesta evolució. En aquell moment ens preguntàvem sobre la manera com les nostres societats havien evolucionat i dèiem: « varem prendre la cultura material dels altres i la varem dur a casa nostra i així varem entendre com havia passat tot, com funcionaven ». Ara ens adonem que hem destruït els altres. Les grans expedicions no eren altra cosa que operacions de pillatge, ja denunciades cap el 1914 per Arnold van Gennep, que denunciava la manera tan escandalosa que tenien els etnògrafs de col·leccionar, ja que ho prenién tot sense assegurar-se les procedències i sense tan sols documentar-se. Va ser una veritable tragèdia. Es van omplir els museus d'objectes. Això és el que hem volgut evocar amb la presentació del laboratori actual.

A més, *El museu caníbal* constava de sales de reserves, els soterranis, on es conserven els productes per a la cuina etnogràfica. La nostra exposició es basava en una forma culinària. Ens va caldre una certa teoria gastronòmica per fer-la funcionar. Així doncs, havíem posat els objectes en



13. Exposició *El museu caníbal*. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografia: Xavier Roigé

cambres frigorífiques per tal d'explicar que calia descongelar els significats en la perspectiva de la cuina teòrica i, després, deixar-los tal com eren. El nostre cartell del *Museu caníbal* representava una màscara amb un ganivet clavat. Fins i tot es van poder llegir articles publicats a *Tribal Art*, que explicaven que afortunadament només es tractava d'una imatge virtual. Clavar un ganivet a una màscara Punu de Gabon hauria estat un veritable escàndol. Havíem dubtat moltíssim..., seríem capaços de fer-ho? Varem ser molt covards, no varem gosar clavar el ganivet de carnisser a la bella màscara Punu de 25.000 dòlars. El que varem fer va ser comprar una pobra màscara Punu de 200 francs i en aquesta si que varem clavar-lo. Si varem dir que cuinaríem, calia passar a l'acció! Varem col·locar diferents objectes dins aquesta cuina i els visitants podien seleccionar-los, tot clicant-hi a sobre. Primer l'objecte es veia borrós, i un cop es clicava sobre el codi de barres (aquesta podria ser una manera de col·leccionar objectes per a futurs projectes a partir d'ara, però abans caldria marcar-los amb codis de barres), apareixia la seva imatge en pantalla, on es podria consultar la seva fitxa.

L'exposició seguia amb llibres de receptes. Es pot fer una exposició seguint la manera de Barbier-Müller, i es pot exposar seguint la manera de Jean Clair al Museu Picasso de París. Es pot també exposar segons la manera dels holandesos. Nosaltres varem crear un gran menjador per tal d'incitar als visitants a seure a taula. Es veien escenes de canibalisme: en el menjador, cada taula representava una manera d'exposar, és a dir, de consumir la cuina etnogràfica. Per exemple, una taula presentava un menú «primitiu»: amb restes de foc, pedres tallades, objectes disposats segons una lògica primitiva, mostrant salvatges menjant coses fastigoses, com granotes i insectes. Una altra taula presentava el menú del «bon salvatge»: els indis de l'Amazones vivint en un entorn preciós, en casetes molt boniques, tal com diu el discurs del blanc sobre el bon salvatge, idealitzant la seva societat, les seves plomes, la seva felicitat... També hi havia una taula on es servia el menú «aculturització», els productes que adaptem, per exemple Nestlé, que no endolceix d'igual forma a Àfrica o a Àsia, o Maggi, que fou introduït a la cultura africana deteriorant-ne el seu caràcter. Una altra taula oferia el menú «identitat», amb la representació de Suïssa, és a dir, Heidi, el Cervin, l'extrema dreta, objectes del camp, productes suïssos, aigües de Heidiland, iogurts Heidi que encanten als japonesos; tota una cuina teòrica que ens parlava del camp, de les nostres arrels....

Sense aquesta voluntat de dir, sense una reflexió teòrica, aquests objectes no són interessants com per ser presentats per sí mateixos. Sense inscriure'ls dins d'un propòsit, dins d'un discurs, perden tot el seu sentit. En el nostre museu teníem el poder de dir allò que volíem. Per exemple, varem posar els retrats dels conservadors sobre ampolles de vi (inclòs el meu propi retrat) per fer entendre que érem nosaltres els que parlàvem, els que



construíem el discurs. També varem exposar una verge amb una salsitxa perquè un periodista ens havia atacat dient: «no seria estrany de veure, al Museu de Neuchâtel, una verge amb una salsitxa». Varem interpretar el text literalment, perquè ho podíem fer. Pel que fa als miralls al fons dels plats, això era pur narcisisme. Ens miràvem a través d'aquells objectes. Era la nostra ideologia que posàvem a disposició del públic. La gent es va divertir molt...

Varem presentar la cuina «estètica», mitjançant una peça egípcia única, molt valorada en subhasta. Funcionava, era bonica! Una tesis que tinc sobre el Museu del quai Branly és que tota aquella etnografia pot canviar de sobte i els objectes convertir-se en peces de museu de Belles Arts, només cal afirmar que un objecte és bonic. No cal explicar com s'han adquirit els objectes, només cal dir: és bonic, és l'equivalent als nostres artistes, punt final. Però com ja he dit, és un engany espantós, ja que som nosaltres, un cop més, els que donem el valor a aquests objectes que pertanyen a altri.

A l'exposició mostràvem que després de sopar calia descansar, perquè després d'haver menjat s'havia de fer la digestió... Així que exposàvem les qüestions sobre el món que ens envolta, la violència, les guerres i concluíem: «és realment igual que a casa nostra».

A la cloenda de l'exposició es parlava de la necessitat d'asseure'ns a taula tots junts. Per tal de convidar a la comunió, havíem representat L'últim Sopar, i al costat, havíem posat imatges cèlebres de canibalisme agafades del màrqueting, de pel·lícules, dels diaris i de *performances* d'artistes. A



14. Exposició *El museu caníbal*. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografia: Xavier Roigé

15 i 16. Uns óssos viuen com els humans, en una exposició d'Hainard. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografia: Xavier Roigé

França, un japonès s'havia menjat la seva núvia perquè l'estimava molt, però va estar molt poc temps a la presó perquè el seu pare era molt poderós al Japó; actualment, el fill caníbal és un cèlebre crític gastronòmic que escriu en revistes japoneses.

Això és el que nosaltres volíem fer entendre: que som caníbals. La nostra societat sempre ha tingut la necessitat de manllevar la cultura material dels altres. Tota la nostra història s'escriu d'aquesta manera: els romans van arribar a Roma amb els resultat dels seus pillatges i després això no es va aturar. No només es pot ocupar militarment la terra dels altres, es pot fer la guerra i es pot dominar sinó que, a més, es pot prendre la cultura material amb la intenció de portar-la a casa seva per tal d'estudiar-la, diuen, però també hi ha una altra cosa. A Bagdad s'han abraonat sobre el Museu Arqueològic i s'han fet pillatges! Quan Mobutu va caure, es van buidar els museus de tota l'etnografia que conservaven!

El tipus d'etnografia que volem fer actualment consisteix en treure'ns de sobre tots els nostres prejudicis i estancaments i desxifrar la nostra manera de fer les coses i de veure-les. Crec que és en aquesta línia que ha d'anar l'etnografia, per tal de situar-se en un refugi cultural de la història de la nostra disciplina i de la nostra intuïció: per poder comprendre perquè és aquí avui, que és allò que vehicula, perquè el públic contemporani la tolera i què és allò que cerca.

El 25 de juny del 2005 varem inaugurar una exposició titulada *Descompte en caixa* en la que volíem explicar com funciona el màrqueting de la memòria i de la commemoració. Perquè som aquí? Hi ha una acceleració de moviment. Durant l'any 2005 vam fer més commemoracions que mai. Què és la memòria? Què és la història? Una memòria col·lectiva? Una memòria individual? Una memòria autobiogràfica? Una memòria semàntica? La història, la memòria, el record..., com es combinen? Com ens fan veure el món? Com ens fan construir el nostre sistema de relacions? Per dir-ho en una sola paraula, com tot això ens permet d'existir?