



Máscara *allaiak*, Sugpiaq, Alaska, isla Kodiak, siglo XIX. © musée du quai Branly.

EL MUSÉE DU QUAI BRANLY: UN ENCUENTRO ENTRE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA DE LAS ARTES*1

Anne-Christine Taylor**

En el último decenio, en todo el mundo los museos con colecciones etnográficas han sufrido una profunda crisis de identidad. Ésta tiene su origen en un cuestionamiento de las formas de representación de la identidad cultural hasta ahora admitidas. Varios factores han contribuido al desinterés creciente por las formas de exposición características de los grandes establecimientos de carácter científico y enciclopédico, y han justificado una mirada crítica sobre ellos. En primer lugar, la imagen demasiado esquemática y empobrecida ofrecida por los museos de culturas no occidentales no correspondía ya a la experiencia y al saber común de un público dotado —tanto por el desarrollo del turismo masivo como por la proliferación de imágenes transmitidas por

los medios masivos de comunicación— de una cierta familiaridad con los modos de vida “exóticos”. En segundo lugar, se ha ido acentuando la separación entre los museos y las disciplinas científicas de las que se consideraban el reflejo, especialmente la etnología. La antropología, en efecto, se ha ido apartando durante varios decenios del estudio de la cultura material para focalizarse más bien sobre las estructuras invisibles que se presumen inherentes a los sistemas simbólicos y a las formas de organización social. Por otra parte y más recientemente, la disciplina se ha desligado de una aprehensión de las culturas como entidades aislables en el plano empírico, dotadas cada una de una esencia identitaria específica. En consecuencia, los científicos

** La doctora Anne-Christine Taylor es Directora del Departamento de Investigación y Enseñanza del *Musée du quai Branly*.

* Traducción del francés: Gloria Artís

¹ Versión modificada y traducida de un artículo que aparecerá en el número 2008-4 de *Ethnologie française*, octubre 2008.

han dejado de aplicar sistemáticamente la presentación taxonómica de las culturas, reducidas a sus objetos, tan frecuente en los museos etnográficos. Finalmente, a medida que las comunidades representadas en los museos por sus objetos se involucraban en procesos de organización política, cuyo resultado es el auge actual de los movimientos indigenistas o “eticistas”, empezaron a exigir su derecho a fiscalizar —incluso un derecho exclusivo— la manera en que se representan en los museos; muy frecuentemente, veían en la museografía de estas instituciones una prolongación, inclusive un espejo, de las relaciones de dominación cultural y política que habían padecido durante el periodo colonial o de las que todavía se sentían víctimas.

La pérdida de legitimidad de lo que se representaba —que afectó a los museos etnográficos— se tradujo en un movimiento general de transformación o de reordenamiento de estos recintos. El proceso se organizó en torno a una polarización entre dos tendencias aparentemente bien diferenciadas. Los grandes museos enciclopédicos abandonaron la presentación naturalista de las culturas heredada del siglo XIX y transformaron su museografía en función de la siguiente alternativa: o bien preservaron el antiguo orden enmarcándolo en una escenografía reflexiva, destinada a exhibir una faceta de la historia de las ciencias o más generalmente de la cultura

occidental por medio de una “puesta en museo” de la antigua museografía; o bien privilegiaron una presentación parcial y temática de la diversidad cultural, que con demasiada frecuencia enarbolaba la bandera del arte, un ámbito en el cual, se pensaba, un discurso universalista estaría más protegido de una crítica de carácter político. Al mismo tiempo, la idea de cultura como expresión de una esencia identitaria, expulsada de los grandes museos enciclopédicos, se trasladó hacia instituciones que pretendían resolver el problema de la legitimidad de representación, optando por la auto-referencialidad. Desde esta perspectiva, una cultura (o un conjunto de culturas vinculadas por una herencia común) —que asume ella misma su patrimonialización y su manera de exponerse— queda automáticamente exenta de sospecha de colonialismo, orientalismo o exotización, al menos virtualmente, en toda política de representación que implique colectivos surgidos de diferentes universos.

El proyecto de creación del *musée du quai Branly* debe ser entendido a la luz de este contexto solamente esbozado. Importantes colecciones etnográficas, pertenecientes al patrimonio nacional, existían en varios museos (el *musée de l'Homme* y el *Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie*, llamado MAOO); sin embargo, su prestigio se opacó y habían perdido tanto su público como su legiti-



Vasija llamada “de las mariposas”, cultura de Teotihuacán, México, cuenca de México, 150-650 d.C. © musée du quai Branly, foto: Patrick Gries/Valérie Torre.

dad científica. Al presentarse en Francia, la crisis de los museos se encontró, no obstante, con particularidades locales; principalmente, una tradición de implicación del Estado y del mundo político en la esfera cultural, fuente de los grandes proyectos presidenciales que caracterizaron el paisaje de la capital desde mediados del siglo XX (creación por parte de Georges Pompidou del centro del mismo nombre; del musée d'Orsay, por parte de Valéry Giscard d'Estaing; de la *Pyramide du Louvre* y de la *bibliothèque nationale de France*, por parte de François Mitterand, etc.) Esta tradición casi monárquica se ve favorecida por el estatuto jurídico de las colecciones patrimoniales, en virtud de que, desde la Revolución de 1789, éstas son propiedad inalienable del pueblo francés, propiedad de la que el Estado es garante y responsable. Éste último tiene, por ende, el poder de decidir acerca de la asignación museística de los bienes de la nación, privilegio del que Jacques Chirac, por cierto gran admirador del arte “primitivo” y preocupado por la proyección cultural de Francia, se aprovechó para aportar al país un nuevo “*musée des arts et civilisations d’Afrique, d’Asie, des Amériques et d’Océanie*”². Apoyado por un círculo de altos funcionarios expertos en la gestión de grandes establecimientos culturales, este proyecto dio origen en un inicio al *Pavillon des Sessions* del Louvre – impulsado por el coleccionista Jacques Kerchache, cercano a Jacques Chirac– y después al *musée du quai Branly* inaugurado en junio de 2006.

Desde el nacimiento del proyecto, los responsables de esta institución manifestaron su deseo de crear una gran empresa cultural de servicio público más que un museo cuyo papel se limitaría a la conservación y exposición de sus colecciones. Los creadores del establecimiento lo imaginaron como un centro o un instituto que ofreciera, además de la exposición de una colección permanente, una amplia gama de actividades, de eventos y de recursos pedagógicos y documentales. Desde su perspectiva, la institución debía parecerse más al *Centre Pompidou* que al *Musée de l’Homme* o al *MAOO*; su pretensión era que el nuevo museo terminara por imprimir su sello en la vida intelectual, cultural y cívica del pueblo francés o acogido en Francia³. De este modo, el museo propiamente dicho –es decir, el área conocida como “plataforma de las colecciones”– no constituye sino una parte del recinto.



Paleta de danza, Pueblo, Estados Unidos, Arizona, siglo XX.
© musée du quai Branly, foto: Patrick Gries/Bruno Descoings.

² Sobre la creación de este museo y su dimensión presidencial, ver Sally Price, *Paris primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

³ Un buen número de responsables de los servicios del MQB se iniciaron en el *Centre Pompidou* o pasaron por esa institución.



Estatuilla de la diosa Nakawé, Huichol, México, Jalisco, Sierra de Nayarit, siglo XIX. © musée du quai Branly.

Más de la mitad de su espacio disponible está reservado a exposiciones temporales destinadas a presentar tanto las colecciones conservadas en las reservas como obras provenientes de otros museos. Esta variedad de presentaciones —el museo monta una docena de exposiciones temporales por año— responde a la voluntad deliberada de ofrecer un complemento, incluso un contrapunto, a la museografía de la “plataforma de las colecciones”; a mayor escala, el *Pavillon des Sessions* en el Louvre —cuyas obras pertenecen al *musée du quai Branly* pero cuya museografía es muy diferente— desempeña el mismo papel. Además de estos espacios de exposición, el MQB pone a disposición del público múltiples espacios de encuentro, de espectáculos, de estudio y de investigación.

Hasta la fecha, la mayoría de los críticos o de los comentaristas del museo se han referido solamente a la “plataforma de las colecciones” y a sus propuestas museográficas, muy determinadas por la arquitectura de Jean Nouvel, pasando por alto la dimensión de institución cultural “total” constitutiva del proyecto del *Musée du quai Branly*. Craso error: además de que la “plataforma” siempre ha sido con-

cebida como parte de un conjunto “polifónico” del que extrae su sentido, muchas de las características del recinto —el papel que juegan personalidades provenientes de la alta administración pública, la naturaleza de su programación cultural, la forma que adoptan la enseñanza y la investigación— hallan su explicación en el tipo de relación con el público que el *musée du quai Branly* pretende instaurar.

Dos orientaciones principales determinaron el estilo museográfico adoptado por el museo. Es claro que este establecimiento no es un museo de antropología, en los dos sentidos que se podría dar a este término hoy día: no es un museo sobre formas de vida cultural presentes y pasadas, que reserva con frecuencia un amplio lugar para políticas de representación identitaria —lo que se ha dado en llamar un “museo de civilización”⁴—, y tampoco es un museo científico dedicado a escenificar un discurso disciplinario. Desde este punto de vista, el MQB se aleja decididamente del modelo encarnado por el *musée de l’Homme*. De manera más general, rompe con la tradición de los grandes museos de etnografía creados en el siglo XIX, en la medida en que no busca presentar un panorama enciclopédico, con objetivos educativos, de las culturas del mundo. Esta ruptura se justifica por la idea de que la antigua museografía científica ya no corresponde a las concepciones desarrolladas por la antropología contemporánea, opuesta hoy día, como ya lo vimos, a una visión esencialista de las culturas susceptibles de ser caracterizadas por determinados artefactos utilitarios y ceremoniales. Las colecciones asignadas al *musée du quai Branly* son, por lo demás, demasiado incompletas como para servir a un propósito de exposición panorámica de las culturas del mundo. En realidad, la colección del MQB está lejos de ilustrar un abanico enciclopédico de formas de vida social o, aún más, el sistema taxonómico de una disciplina científica. Sólo se representa a sí misma; en otros términos, es el reflejo de una historia científica y museográfica propia de una fracción del mundo occidental y no de las sociedades del mundo extra-europeo o de un enfoque disciplinario particular. Imaginar que una reunión de artefactos provenientes de este acervo pueda, en una relación transparente, transcribir la esencia de las sociedades “otras”, equivaldría a olvidar la espesa capa de mediaciones que se acumula entre el objeto en su medio original y el objeto tal y como se exhibe en el museo.

⁴ Como el museo canadiense de las Civilizaciones, en Gatineau; el Museum of the American Indian, de Washington; el Tropenmuseum, de Ámsterdam, etcétera.

Es cierto, sin embargo, que la museografía de la “plataforma de las colecciones” no logra aún restituir plenamente esta visión del patrimonio de la que la institución es responsable, pues no brinda al visitante suficiente información sobre la historia del acervo y no busca realmente integrar esta historia en una escenografía. Al no hacer patente la dimensión histórica de las colecciones, el museo se expone a acusaciones de primitivismo justificadas por la ausencia de producciones artesanales contemporáneas, de artefactos “mestizos” y de aquellos objetos de producción masiva ya presentes en la cultura material de todos los grupos, incluso de los más aislados. Ciertamente, el propósito del museo no es mostrar cómo viven ahora las sociedades no europeas, sino más bien exhibir, por medio de las colecciones, la historia de las miradas sobre esas culturas; sin embargo, para ser coherente con su objetivo, el museo debería proporcionar al público más elementos de explicación y de documentación acerca del origen de sus colecciones y el contexto en el que se reunieron. Esta laguna debe ser corregida y el museo reflexiona actualmente sobre la manera de lograrlo.

La otra orientación subyacente a la museografía de la “plataforma” —aquella que da pie al calificativo de “estetizante” que con frecuencia se le ha aplicado— remite a la voluntad de utilizar la dimensión espectacular de los objetos presentados para despertar la curiosidad del público. Sin dejar de reconocer que estas colecciones son el fruto de una historia aleatoria, incoherente y frecuentemente poco gloriosa, los responsables de la institución continúan atados a la idea de que el museo debe ser un sitio de compromiso intelectual y cívico con la alteridad cultural. Desde esta perspectiva, la dimensión estética de las piezas expuestas juega el papel de incentivo para estimular la imaginación y el deseo de conocimiento del visitante, pero también de expresión parcial y condensada de la diversidad cultural. Aquí, la estética queda al servicio de una intención política de educación para la cohabitación entre colectivos procedentes de mundos culturales distintos.

No obstante, es posible reprochar al museo el no haber asumido de manera del todo clara este propósito o más exactamente las consecuencias de esta orientación museográfica. No ha hecho suficientemente explícita la relación entre trastorno estético y compromiso con la idea de que existen otros modos de concebir el mundo —lo que se ha convenido en llamar alteridad. Está bien seleccionar objetos que fascinan al contemplarlos (o escucharlos), porque constituyen una puerta de acceso a otros mundos; pero si de lo que se trata es de rebasar el mero estremecimiento ante el exotismo

—el cosquilleo momentáneo producido por el sentimiento de una interesante o inquietante extrañeza— le es necesario hacer penetrar, al público a la fábrica de tal extrañeza, a las intenciones o expectativas de los “creadores” y de los “receptores” locales de estos artefactos, a los significados que se les confieren. En pocas palabras, es necesario desarrollar un enfoque antropológico de las estéticas “otras” que permita al público comprender mejor la naturaleza de los objetos presentados y al mismo tiempo relativizar sus ideas sobre el arte occidental. Ahora bien, la museografía de la plataforma da a veces la impresión de titubear entre un enfoque de las artes no europeas con ciertos resabios de primitivismo y de etnocentrismo, en el que el referente para la apreciación de las obras presentadas sigue siendo implícitamente el arte occidental, junto con el sistema de nociones estéticas —ciertamente prejuicio— que le está asociado, y un enfoque verdaderamente antropológico, en el que el arte occidental, ausente de la plataforma por razones que tienen que ver con la historia aleatoria de las afectaciones patrimoniales, estaría implícitamente colocado en el mismo plano que el de las sociedades “otras”. En suma, el museo no ha logrado hasta ahora establecer una auténtica simetría entre “el Occidente y el Resto” que sin embargo va implícita en su voluntad de poner el poder visual de los objetos exóticos al servicio de una toma de conciencia de la diversidad cultural.



Figura religiosa o “tepicoton”, Cihuacóatl, cultura azteca, México, estado de Tlaxcala, 1350-1521 d.C. © musée du quai Branly.

Explicitar esta intención de manera más clara tendría además la ventaja de permitirle al museo — institución pública sujeta a los lineamientos oficiales de laicidad— precisar su postura ante el carácter supuestamente “sagrado” de muchas de las obras expuestas. En este sentido, el público se encuentra en efecto atrapado en una propuesta contradictoria de maneras de entrar en relación con este tipo de objeto: la escenografía adoptada realza el aura de poder y de misterio que emana del objeto a fin de evocar la actitud religiosa que suscita en su medio cultural de origen; al mismo tiempo, apelar a una relación de creencia pertenece al ámbito del simulacro, ya que se trata de dirigir una mirada laica sobre estas obras, presentes en el museo en tanto que obras de arte y no como objetos de devoción. Empero, es necesario proporcionar al público las herramientas para distinguir estas dos maneras de comprometerse con un objeto, dándole acceso a la fábrica técnica y social de los efectos de poder propios de estos artefactos. El museo no ha logrado todavía hacer suficientemente explícito y presente el sistema de mediaciones científicas que implican las opciones museográficas del establecimiento. Es



Muñeca ritual kachina, Püchtiñü de Hano Mana, Hopi, Estados Unidos, Arizona, siglo XIX. © musée du quai Branly, foto: Patrick Gries.

cierto que el principio de discreción que rige la señalética no le facilita la tarea. La museografía del *quai Branly* se propone no imponer a los visitantes un discurso de autoridad sobre las obras presentadas y prefiere dejarlos en libertad de escoger el nivel de información deseado. De esta manera, las vitrinas están desprovistas de elementos explicativos, los paneles de texto y las pantallas que presentan programas multimedia están ubicados aparte, los límites entre conjuntos étnicos e incluso entre continentes están poco marcados, a tal punto que pueden desconcertar a un público poco familiarizado con tales objetos. Sin embargo, los ajustes requeridos no implicarían un cambio radical en la organización del recorrido y de las vitrinas; tampoco implicaría añadir una capa suplementaria de información. Bastaría con ofrecer a los visitantes una documentación mejor dirigida, y dedicar a determinadas obras de cada sección un análisis más amplio, que le permita al visitante captar las intenciones plasmadas en las dimensiones formales de la pieza.

Más allá de estos aportes necesarios sobre la historia de las colecciones, la historia a secas, y sobre el acercamiento antropológico a la dimensión estética de los objetos presentados, ¿qué lugar reserva el *musée du quai Branly* a la etnología? Desde luego, la disciplina ha perdido el monopolio del discurso sobre los objetos, en la medida en que este recinto rechaza el modelo del museo-espejo de un discurso científico. La etnología debe en adelante compartir el vínculo con los objetos de las sociedades que estudia no sólo con otras ciencias humanas — historia e historia del arte, particularmente— sino también con el vínculo que han desarrollado otros colectivos que consideran tener derecho a opinar acerca de estas colecciones, por ejemplo, los coleccionistas, pero también y sobre todo las comunidades de donde provienen.

Sin embargo, el lugar de la etnología en este museo sigue siendo —incluso en la plataforma de las colecciones— más grande que lo que algunos dicen. En primer lugar, en lo que atañe a la “contextualización” de las obras. Pese a las reservas enunciadas relativas a la falta de explicitación de las opciones museográficas, es importante dejar en claro que la información que se da al público es mucho más completa y de mejor calidad que la que estaba en el *musée de l’Homme*; y esta información fue elaborada en gran parte por los etnólogos a quienes el museo solicitó la ayuda y por los conservadores, trátese de las pequeñas películas exhibidas en las pantallas interactivas disponibles en diversos puntos de la plataforma, de las cédulas en las vitrinas o de los grandes programas multimedia. En lo que concierne a las exposiciones, en los próximos tres años tres cuartas partes de las que se han programado para



Cobija, Tlingit, Canadá, Colombia británica, siglo XIX. © musée du quai Branly, foto: Patrick Gries/Bruno Descoings.

el museo han sido concebidas por científicos franceses o extranjeros; y una sección del museo está específicamente dedicada a exposiciones temáticas de larga duración de carácter antropológico, mismas que se proponen incluir, de manera sistemática, producciones europeas en su problemática. ¿Huelga subrayar el interés de los etnólogos por las exposiciones en tanto que arena de interacción con un gran público que se interesa cada vez menos por sus escritos? Máxime que en el MQB no se les impone “línea” alguna —con tal de que su propuesta respete las restricciones presupuestarias— de sentido común y de buen gusto; tienen la oportunidad de aprovechar la voluntad deliberada del museo de presentar contrapuntos intelectuales y estilísticos a la museografía de la “plataforma”.

Más allá de estas dos formas de intervención, el museo recurre a los etnólogos para participar en diversos eventos de su programación cultural. Por otra parte, la antropología ocupa un lugar importante en los programas de investigación y de enseñanza impulsados por el departamento epónimo del museo. Una vez más, no se trata de un lugar exclusivo y se inscribe en formas diferentes de las que existían en los museos de vocación científica y en los organismos de investigación o

en las universidades. Para empezar, porque la investigación y la enseñanza en el museo giran en torno a un campo relativamente circunscrito, a saber, la antropología y la historia de las artes. En pocas palabras, el departamento de investigación y enseñanza cubre el estudio comparativo de las producciones y prácticas habitualmente sujetas a juicios cualitativos de carácter estético, tanto en Europa como en otras partes del mundo —como una manera de corregir la ausencia lamentable de obras occidentales en la “plataforma de las colecciones”— y concierne al conjunto de las ciencias humanas, incluida la museología.

En cuanto a la enseñanza, el museo ha establecido un sistema de colaboraciones con establecimientos universitarios, a los que se ha propuesto impartir en el museo algunos de sus cursos dándoles acceso a sus recursos patrimoniales y documentales. En lo que concierne a la organización de la investigación, la fórmula del laboratorio implantado dentro del museo fue abandonada; en cambio, se adoptó un sistema que permite acoger proyectos de investigación colectivos o individuales por un tiempo determinado. Con este fin, el departamento de investigación ha echado a andar varios tipos de dispositivos, entre los que destaca un Grupo de Investigación Internacional



Capa de piel de caballo, Tehuelche, Patagonia, Argentina, siglo XIX. © musée du quai Branly, foto: Patrick Gries/Valérie Torre.

(GDRI por sus siglas en francés), intitulado “Antropología e historia de las artes”, compuesto por una decena de instituciones participantes, entre ellos el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Esta red reagrupa diversos proyectos de investigación que van desde el estudio de las relaciones entre imagen, arte y memoria hasta el análisis de la cultura visual en Mesoamérica —cuyos resultados están expuestos en el Suplemento de este número de *Diario de Campo*— pasando por la exploración de las prácticas contemporáneas de creación, de las relaciones entre producciones sonoras y visuales, de las transformaciones del *performance* ritual en el contexto de la mundialización, de la historia de las relaciones entre arte infantil y arte primitivo, etc. Por otra parte, el museo otorga cada año tres becas doctorales y cuatro becas postdoctorales, así como un premio de tesis. El museo cuenta asimismo con un programa de investigadores invitados encargados de dictar un ciclo de conferencias, eventualmen-

te ligadas con las exposiciones. Estos ciclos se ven complementados por sesiones organizadas por las sociedades científicas acogidas en el museo (americanistas, oceanistas, africanistas y euro-asiáticas) y por ciclos coorganizados con los colaboradores en el área de la enseñanza. Finalmente, el Departamento de Investigación publica una revista científica y coedita una serie de obras de antropología y estética⁵.

Así pues, el museo no garantiza ya a la etnología una vitrina disciplinaria exclusiva, pero continúa nutriéndose de ella e incluso dependiendo de sus aportes. A cambio, brinda a los científicos otras posibilidades de difusión de sus conocimientos y otras maneras de interactuar con diversos públicos, sin duda más arriesgadas —en la medida en que deben seducir y convencer en vez de entregar un saber cuya autoridad es avalada por la institución— pero que por lo mismo resultan más ricas e interesantes que aquellas que regían antaño su relación con el público.

⁵ Para una presentación más detallada de las actividades del departamento de investigación y enseñanza, ver el sitio de Internet del museo: www.quaibrantly.fr



Máscara grande, Wauja, Brasil, Mato Grosso, Haut río Xingu, río Batovi, sigló XX. © musée du quai Branly, foto: Patrick Gries.