



Musée d'ethnographie de Neuchâtel. Vista exterior de la *Villa*. Fotografía: Sara Sánchez del Olmo

LA DIFÍCIL PERMANENCIA DE LA IMPERMANENCIA: UNA MIRADA CRÍTICA A LA EXPOSICIÓN DE REFERENCIA DEL MUSEO DE ETNOGRAFÍA DE NEUCHÂTEL (SUIZA)

THE DIFFICULT PERMANENCE OF IMPERMANENCE: A CRITICAL REGARD TO THE REFERENCE EXHIBITION OF THE ETHNOGRAPHICAL MUSEUM OF NEUCHÂTEL (SWITZERLAND)

Sara Sánchez del Olmo
Université de Lausanne

Resumen 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 temporales destinadas a descifrar las reglas del funcionamiento social y a reflexionar, entre otras cuestiones, sobre los procesos de producción de los estereotipos y de las ideologías. Por diferentes razones, la exposición permanente se mantuvo sin apenas modificaciones durante largo tiempo hasta que, en 2017, una nueva propuesta vio la luz. En este trabajo analizamos críticamente la (actual) exposición de referencia; buscamos mostrar sus particularidades y, al tiempo, señalar algunas de las limitaciones y de los riesgos que, en nuestra opinión, acompañan a este proyecto.

Palabras clave Museo, Neuchâtel, exposición, expografía, museografía, colecciones.

Abstract Precursor of the so-called «museology of rupture», the MEN constitutes, even today, a singular institution within the European museum scene. Since the 1980s, the Museum has sought, at the hands of its successive directors –Hainard and Gonseth–, to become a space for cultural deconstruction; their temporary exhibitions were aimed at decoding the rules of social functioning and reflecting, among other topics, on the processes of production of stereotypes and ideologies. For different reasons, the permanent exhibition remained unchanged for a long time. A new proposal was then released in 2017. In the present work, we critically analyze its (current) permanent exhibition. We intend to show its peculiarities while pointing out some of the limitations and risks that, in our opinion, accompany this project.

Keywords Museum, Neuchâtel, Exhibition, Exhibition Design, Museography, Collections.

Introducción

La historia del Museo de Etnografía de Neuchâtel (MEN), nacido oficialmente en 1904¹, está marcada por la innovación y por la voluntad de cambio, especialmente en relación a la museografía. Ya en los años 50, bajo la batuta de Jean Gabus –el entonces director de la institución–, el Museo apostó por una novedosa fórmula expositiva que establecía una marcada diferencia entre eso que Gabus denominaba el «museo estático» y el «museo dinámico»: el primero –ubicado en la *Villa*, el palacete decimonónico donado en 1902 por James Ferdinand de Pury– estaba destinado a contener y exhibir los objetos más representativos de las colecciones de la institución; el denominado «museo dinámico», a presentar las exposiciones temporales. Según el propio Gabus, cada una de ellas debería ser «un ensayo de humanismo y un espectáculo» (2005: 327). La importancia otorgada a este último espacio provocó que, a partir de 1955, las exposiciones temporales se convirtieran en un elemento central de la institución.

El desembarco de Jacques Hainard en 1980 marcó un (nuevo) punto de inflexión en la vida del MEN. Desde su llegada, 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.

1 El Museo tiene sus orígenes en un Gabinete de Historia Natural creado en el siglo XVIII por el militar suizo Charles Daniel de Meuron (1738-1806). En 1795 donó sus colecciones a la ciudad de Neuchâtel. En 1902, el acaudalado comerciante *neuchâtelois* James-Ferdinand 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 ciudad 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 el museo. Actualmente, la institución alberga más de 50.000 objetos. Sobre los inicios véase Kaehr, 2000.

Hainard sentía un profundo rechazo por eso 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 estupidez².

Con la llegada de Hainard se inició una línea de trabajo que –con matices– se mantuvo vigente de la mano de su colaborador y después sucesor, Marc-Olivier Gonseth (2006-2018)³. A lo largo de casi tres décadas, en cada una de sus exposiciones, el MEN ha apostado por repensar de manera crítica la idea de museo y por reflexionar sobre el papel de esta institución en la sociedad. Cada proyecto expográfico⁴ se ha convertido en un momento privilegiado para denunciar las limitaciones

2 En 1995, Hainard y su entonces colaborador Gonseth escribieron un *credo* para la inauguración de la exposición *La Différence*. Dicho texto, que puede considerarse un manifiesto y una síntesis de los principios de exposición del MEN, señala «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.»

Web completa: *Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN)*. Disponible en <http://www.men.ch/fr/expositions/principes-dexposition/> [Fecha de consulta: 24/09/2017]

3 La historia expográfica del MEN bajo la dirección de Gonseth está aún por escribirse. En líneas generales podría hablarse de una continuidad, pero una aproximación más profunda muestra que existen también diferencias significativas. 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.

4 El término «expografía» fue acuñado en 1993 por A. Desvallées para designar «la mise en exposition et ce qui ne concerne que la mise en espace, ainsi que tout ce qui tourne autour, dans les expositions [...]» (Desvallées, 1998: 221).

científicas y, particularmente, la ilusión etnográfica.

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 intrínsecas⁵. 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 las colecciones al servicio del discurso que la institución ha buscado construir en cada exposición.

En cada una de ellas, el Museo 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 las colecciones históricas, los artefactos contemporáneos han sido sistemáticamente *manipulados* para ponerlos al servicio del discurso que la institución ha buscado construir en cada exposición⁶. Esta perspectiva

implica 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 las colecciones.

Durante años, esta posición intelectual, esta práctica expositiva, esta mirada frente a los objetos, este diálogo entre el pasado y el presente, se han plasmado –con mayor o menor fortuna– en las sucesivas exposiciones temporales que el Museo ha organizado.

Sin embargo, por diferentes razones, la denominada exposición permanente se mantuvo sin apenas modificaciones durante largo tiempo⁷. A finales del 2013, el MEN cerró sus puertas al público para acometer una reforma trascendental: la *Villa*, el edificio histórico que

5 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.

6 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.

7 En 1999 el MEN decidió reformar una parte de su exposición permanente e inauguró *L'ethnographie en quatre étapes*, donde sugería una reflexión sobre la historia del propio museo y sobre 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 respeto al prójimo mientras exhibían sin pudor sus tesoros. 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. En 2007, el «Gabinete de curiosidades del siglo XXI», junto con otras salas que albergaban algunas de las «piezas maestras» de la institución, fue sustituido por una exposición semi-permanente titulada *Retour d'Angola*. Con esta muestra, el Museo revisitaba un episodio clave de su historia: la denominada «Segunda Misión científica suiza en Angola (MSSA)» realizada entre 1932 y 1933 y que constituye el origen de una parte importante de las colecciones africanas de la institución.



Au-delà 1. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografía: Sara Sánchez del Olmo.

alberga el Museo, fue completamente renovada y una nueva exposición «permanente» vio la luz. Fue inaugurada la semana del 20 de noviembre de 2017⁸.

De cambios y mutaciones

Bajo el poético título de *L'impermanence des choses* el equipo del MEN ha dado forma a una exposición nacida, desde sus inicios, para mudar progresivamente. El título constituye toda una declaración de intenciones: con él, el Museo busca evocar los cambios de paradigma en relación a la etnografía como disciplina,

⁸ Se produjeron diferentes inauguraciones: el miércoles una visita con los representantes políticos y los patrocinadores; el jueves, la conferencia de prensa; el viernes, inauguración privada con colegas de otras instituciones museísticas; y el sábado y el domingo, la apertura oficial al público.

la mutación de la mirada respecto a las colecciones y, claro está, las propias modificaciones –materiales y simbólicas– vividas por los objetos contenidos en sus vitrinas y almacenes. Finalmente, el título constituye también una alusión directa a los cambios y mutaciones que se suceden en todos los órdenes de la vida. Busca recordarnos que tanto los seres humanos como los bienes materiales están en permanente transformación, al igual que la mirada que proyectamos sobre ellos.

Desde el punto de vista conceptual, la exposición busca abordar algunos de los problemas que rodean a las colecciones etnográficas en el presente y lo hace sin olvidar la propia historia de la institución. Para llevar a cabo su propuesta, el equipo del MEN ha movilizado tanto colecciones históricas como contemporáneas y ha apostado por el cruce y la asocia-



Au-delà 2. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografía: Sara Sánchez del Olmo.

ción de ideas. Propone así una aproximación a los objetos desde diferentes perspectivas (que en ocasiones cohabitan), entre ellas la estetización, la saturación, la *mise en abyme*⁹ y la reflexión crítica.

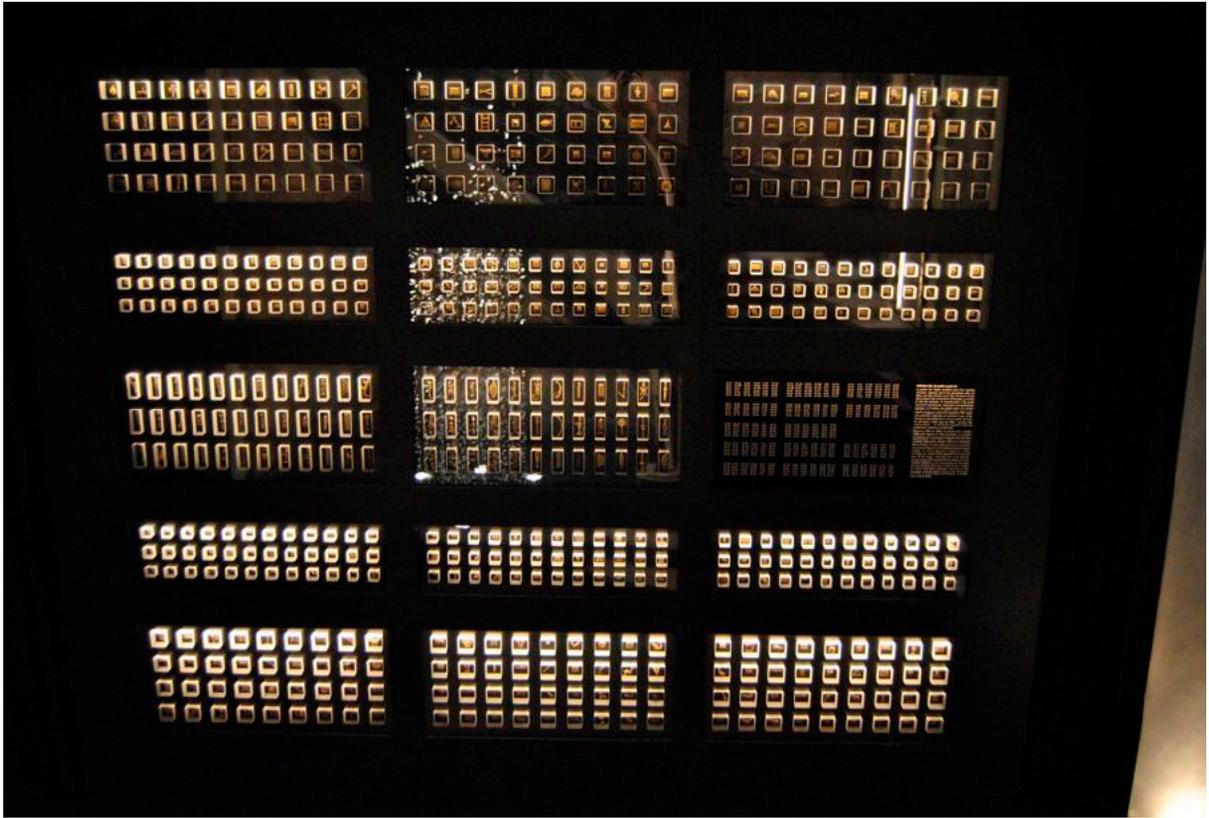
La exposición está concebida no como una muestra total marcada por un hilo conductor, sino a partir de nueve exposiciones pensadas para evolucionar de manera autónoma hasta la desaparición y su sustitución por otra propuesta. Cada uno de esos espacios posee un título más poético y evocador que descriptivo y cada uno de ellos aborda, de manera independiente, una temática prioritaria directamente ligada a las colecciones. Al tiempo, otras temá-

⁹ Esta expresión de origen francés –literalmente «puesta en abismo»– alude al procedimiento narrativo consistente en imbricar, dentro de una narración, otra similar o de temática análoga.

ticas secundarias se deslizan, de manera más o menos explícita, en cada una de las zonas.

De ausencias y presencias

Así, por ejemplo, el primer espacio –denominado *Au-delà* (Más allá)– afronta la difícil cuestión de la ausencia de los cuerpos en las instituciones museísticas. Desde su nacimiento, los museos de etnografía y etnología han buscado permanentemente hacer entrar los cuerpos de los otros entre sus muros. Frente a la imposibilidad de retener los cuerpos vivos, los museos han intentado –por vías muy diversas– evocar los cuerpos de los ausentes, fundamentalmente a través de la imagen fotográfica. Vista como un útil científico y a menudo identificada con la verdad objetiva, la fotografía se convirtió –durante largo tiem-



Poids. 1 Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografía: Sara Sánchez del Olmo.

po– en el instrumento para traducir visualmente las clasificaciones étnicas realizadas por la disciplina antropológica y, sobre todo, en la prueba material de la presencia sobre el terreno. Al mismo tiempo, fue utilizada como un instrumento para construir y afianzar un discurso racial destinado a clasificar jerárquicamente las corporalidades y a afirmar la superioridad del Occidente blanco, contribuyendo a reproducir y a amplificar los estereotipos (los clichés por utilizar un término fotográfico) relativos a la alteridad. Consideradas como reflejos auténticos de la realidad, raramente cuestionadas, las fotografías expuestas y archivadas en los museos etnológicos y etnográficos sirvieron durante años para reificar y cosificar el cuerpo de los otros, construyendo imágenes ideales y afianzando los esencialismos culturales.

Buscando romper con esta práctica, el MEN propone –en este primer espacio– una aproximación a las imágenes como documentos históricos con un carácter variable ligado siempre a prácticas discursivas determinadas por sus contextos de producción, de lectura y de relectura. El dispositivo presenta diferentes imágenes procedentes de los fondos de la institución y explora lo que se oculta tras ellas, qué hay más allá. Propone a los visitantes reflexionar sobre la veracidad de las representaciones, sobre las primeras impresiones y, sobre todo, cuestionarse los marcos de interpretación heredados del pasado, fundamentalmente las tipologías étnicas. Se trata, en cierta manera, de desestabilizar los regímenes de producción de «verdades etnográficas» a los que la fotografía ha contribuido de manera significativa.



Poids. 2 Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografía: Sara Sánchez del Olmo.



Plumes. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografía: Sara Sánchez del Olmo.

Al mismo tiempo, esta primera sala presenta una instalación basada en la proyección del escáner de una momia egipcia: durante largo tiempo, el cuerpo momificado de Nakht-ta-Netjeret estuvo expuesto en esta sala «recibiendo» a los visitantes del Museo¹⁰. En el proceso de concepción y realización de la exposición, el equipo del MEN reflexionó acerca de la pertinencia y el modo de exponerlo. Finalmente, la solución adoptada para esta primera sala fue presentar un filme animado¹¹ que –a partir de la sucesión de siete imágenes– permite al visitante «ver» el interior de dicho cuerpo; con este dispositivo, el equipo busca incitar a reflexionar sobre las permanentes

ilusiones etnográficas y sobre la permanente obsesión museística por capturar el cuerpo de los otros: como antaño la fotografía, hoy las nuevas tecnologías son utilizadas para acceder a los cuerpos distantes en el espacio e, incluso, en el tiempo.

La sala *Au-delà* tiene su prolongación en el primer piso del Museo. Aquí, la institución «recupera» el cuerpo momificado de Nakht-ta-Netjeret y lo presenta acompañado de una multiplicidad de figuras pertenecientes a las colecciones del MEN. A partir de una puesta en escena altamente poética, desplegada en un ambiente intimista, el equipo ha buscado prolongar la reflexión sobre la obsesión museística por los cuerpos de los otros. Al tiempo, el montaje es una invitación a reflexionar sobre la finitud existencial y sobre la voluntad humana por perpetuar los cuerpos

10 La momia pertenece a las colecciones museísticas de la ciudad de Neuchâtel desde 1838.

11 El escáner es fruto de un proyecto de investigación en colaboración con la Universidad de Zúrich.

más allá de la existencia física. Finalmente, la sala constituye una incitación a cuestionarse el estatuto (incierto y problemático) de los restos humanos contenidos en las colecciones de los museos etnográficos.

La segunda sala de la planta baja, denominada *Poids* (Pesos), expone un montaje realizado a partir de ciento cuatro pesos ashanti. A través de él, el equipo del MEN busca sugerir que las colecciones etnográficas pueden ser vistas –desde diferentes ángulos– como un gran peso: peso moral, ya que una buena parte de ellas están vinculadas a procesos coloniales y a relaciones asimétricas entre diferentes poblaciones; y peso físico, ya que la acumulación obsesiva de objetos practicada históricamente por las instituciones museísticas constituye hoy un problema mayor desde el punto de vista práctico.

Al tiempo, el montaje se acompaña de una instalación realizada a partir de etiquetas vacías, del tipo de las que se utilizan habitualmente en los procesos previos a la catalogación, en el momento en que los objetos se incorporan a las colecciones del museo. Constituyen una alusión a la propia práctica de los conservadores, quienes identifican y otorgan números de inventario a los objetos con el fin de incorporarlos plenamente a las colecciones. La ausencia de escritura constituye a la vez una metáfora de los desconocimientos y vacíos que acompañan a la propia práctica profesional.

El tercer espacio denominado *Plumes* (Plumas) presenta –como si de un cabaret parisino se tratara– un escenario lleno de «vedetes» procedentes de Papúa-Nueva Guinea. Se trata de una serie de objetos pertenecientes a una colección donada al Museo en 2016 por Claire Martin, una suiza con orígenes papúes quien con veinte años regresó a su país natal para reencontrarse con su familia materna. Su abue-

lo le regaló entonces algunos elementos de su tocado, algo inédito pues –teóricamente– este tipo de adornos sólo pueden ser portados por los hombres del grupo; a partir de ese momento, Claire comenzó a interesarse por el estrecho vínculo establecido por los papúes con la naturaleza, particularmente con los pájaros, y empezó a constituir una colección. Junto a estas nuevas *stars*, el Museo expone –en vitrinas que emulan mesas de cabaret– otras piezas plumarias procedentes de América del Sur y pertenecientes a colecciones más antiguas.

La puesta en escena alude, por un lado, a la histórica fascinación ejercida por las plumas en todas las latitudes y, al tiempo, a su estrecho vínculo con la apariencia. Por otro, la elección de un cabaret como escenografía pretende también llamar la atención sobre el tradicional vínculo establecido entre las plumas, el exotismo y el consumo del mismo. No hay que olvidar que, desde el momento mismo de la conquista de América, las plumas se convirtieron en el símbolo identificativo –y sobre todo reductor– de la identidad indígena¹². Ese vínculo entre plumas y cuerpos implicaba también una inmediata identificación de estos últimos con el mundo natural. Una identificación que traspasó los umbrales del continente americano. Finalmente, las plumas terminaron por colonizar otros espacios, como los cabarets parisinos, cubriendo otros cuerpos, los de las mujeres, que fueron también *exotizados*. Con esta propuesta el equipo del MEN pretende invitar a los visitantes a reflexionar sobre la construcción y la prolongación de las *exotizaciones*.

El cuarto espacio denominado *Ambassades* (Embajadas) aborda el tema del museo como un espacio en el que no solo el saber entra en escena sino también el poder. Históricamente,

12 Sobre esta cuestión véanse, por ejemplo, los trabajos de Emanuele Amodio y de Peter Mason.



Ambassades. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografía: Sara Sánchez del Olmo.

los Estados han trabajado para construirse una imagen en el exterior y lo han hecho de maneras muy diversas, entre ellas las exposiciones, la promoción cultural y, claro está, las donaciones de objetos. El MEN cuenta con diferentes colecciones vinculadas precisamente a la diplomacia cultural, esa vía de penetración pacífica practicada por las naciones. Esos regalos recibidos por la institución museística ponen de manifiesto el deseo de diferentes países por seducir, por limar las diferencias y por calmar los conflictos políticos (en ocasiones muy evidentes) e, incluso, su voluntad por imponer una determinada visión sobre sus poblaciones y su cultura.

Para poner en escena estas cuestiones teóricas, el Museo ha optado por una escenografía que evoca el salón de una embajada, con vitrinas que presentan objetos procedentes de

diferentes regalos diplomáticos y oficiales. Al tiempo, se presenta el primer caso de restitución de objetos conocido en la historia de la institución y que se remonta a 1926.

La atmósfera de la sala constituye una evocación de la *vie en rose* que caracteriza el mundo diplomático. Pero, al tiempo, ese mundo está repleto de secretos, de malentendidos e, incluso, de mentiras; para ponerlo en evidencia, la escenografía incorporara un elemento adicional: diferentes dispositivos escondidos alusivos al espionaje permiten acceder a informaciones precisas –y en ocasiones desconocidas– sobre los contextos de producción de esos objetos y sobre los propios intercambios que posibilitaron su llegada al Museo. Una buena parte de las informaciones que se presentan proceden de los propios archivos de la institución que han sido activamente movilizados, tanto en



Ambassades. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografía: Sara Sánchez del Olmo.

el proceso conceptual como en el trabajo escenográfico. Finalmente, una zona aislada por una alambrada remite a otro tipo de mundo: el de los refugiados. Objetos con vidas tortuosas, cobijados en la institución en momentos de conflicto –como los cofres procedentes de Afganistán– o que aluden a la guerra, a las disputas territoriales, a los desplazamientos forzados y a la inmigración ilegal.

Un último espacio completa el recorrido expositivo de la planta baja. Se trata de una sala llamada *Acteurs* (Actores) ubicada en la antigua entrada principal del Museo. En ella, diferentes placas conmemorativas instaladas a lo largo de los años rememoran los orígenes y la historia de la institución. Junto a ellas, una *jukebox*¹³ introduce el punto retro-contempo-

13 Una *jukebox*, conocida en español como rocola o sinfonola,

ráneo y sirve como soporte para descubrir la voz de diferentes personajes fundamentales para la historia de la museología, de la etnografía y del propio museo. Al lado de los grandes nombres siempre recordados, este objeto permite acceder a otras voces que habitualmente permanecen en la sombra. Un programa de voz diseñado *ex profeso* para la máquina permite revivir a esos otros protagonistas.

Ya en el primer piso, junto a la segunda zona de *Au-delà* que hemos comentado previamente, se presentan otros tres espacios. El primero de ellos, llamado *Bazars*, aborda el (complejo) tema de la adquisición de objetos

es un dispositivo parcialmente automatizado que reproduce música. Habitualmente funciona introduciendo monedas y la selección de los temas se realiza a través de una botonera que, mediante una combinación, permite escoger un tema específico de una lista predeterminada.



Bazars. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografía: Sara Sánchez del Olmo.

y colecciones por parte de las instituciones museísticas y, en particular, por el MEN. Aquí, doce vitrinas inspiradas en un modelo concebido por el tercer director de la institución, Jean Gabus, permiten abordar esta cuestión de manera cronológica: a partir de diferentes colecciones pertenecientes a los fondos del Museo se pretende mostrar la multiplicidad de vías por las que los objetos han penetrado en la institución.

Coexisten así colecciones constituidas por misioneros que permanecieron largo tiempo sobre el terreno con objetos comprados en campañas etnográficas de muy corta duración; objetos procedentes de coleccionistas de arte junto a colecciones constituidas por administradores coloniales; objetos comprados en bazares a principios del siglo XIX con objetos

procedentes del gran bazar contemporáneo, Internet... Incluso, se dedica una vitrina a los falsos, esos invitados incómodos que pueblan los museos y que, habitualmente, son relegados a sus almacenes, lejos de los ojos de los visitantes. A través de esa multiplicidad, el equipo del MEN quiere invitar a los visitantes a cuestionar algunas ideas comúnmente asumidas, como el carácter profundamente científico de las instituciones museísticas. Al tiempo, pretende mostrar que los museos, especialmente los de etnografía, se encuentran en el centro de un sistema de circulación que supera con creces los límites de la disciplina antropológica y que engloba prácticas de intercambio y compra mucho más complejas; prácticas que, en numerosas ocasiones, se alejan claramente de los objetivos científicos.



Artistes (Enseignes). Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. © Alain Germond.

La sala *Artistes* (Artistas) constituye un espacio para abordar la (difícil) cuestión de las fronteras y las delimitaciones entre las categorías tradicionalmente vinculadas al mundo museístico, poniendo el acento en las tensiones y las relaciones de proximidad entre la etnografía, la artesanía y el arte. A partir de una escenografía que pretende simular una galería de arte contemporáneo, y único espacio del Museo en el que se muestran las paredes en estado «bruto», el MEN quiere invitar a 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.

Se exhiben aquí 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 diferentes países del África occidental. Realizados por más de una veintena de artistas, estos letreros 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 africano¹⁴.

14 En África Occidental las peluquerías y barberías constituyen un importante espacio público de sociabilidad y de cohesión. Para numerosas personas de esta región, la cabeza constituye un símbolo de riqueza, de destino y de liderazgo. Dada



Artistes (Pulp). Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. © Alain Germond.

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 Padjjo la

la importancia otorgada a esta parte del cuerpo y al peinado, 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 fotografías, realizadas mediante digigrafía, que documentan y complementan su experiencia sobre el terreno. Algunas de estas obras aparecen hoy expuestas en la nueva exposición de referencia del Museo.

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 colaboración¹⁵.

La última sala, inaugurada en mayo de 2019, lleva el título de *Ichumamini*. Constitu-

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



Ichoumamini. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografía: Sara Sánchez del Olmo.

ye la primera modificación de la exposición ya que sustituye a la propuesta *Regards* (Miradas), en la que el MEN abordaba –precisamente– la cuestión de la mirada, elemento central de la experiencia museística. Único espacio consagrado a un área geográfica particular, Oceanía, la escenografía de la sala evocaba los diferentes archipiélagos que componen ese mundo insular. El dispositivo, nacido de un proyecto desarrollado por estudiantes del Máster en Estudios Museísticos de la Universidad de Neuchâtel y posteriormente reinterpretado por el MEN, «jugaba» con la multiplicidad de los puntos de vista en un doble sentido: el condicionamiento de la mirada derivado de nuestra propia posición física, y el condicionamiento derivado de nuestra posición mental, de nuestro(s) imaginario(s).

La sala *Regards* fue desmontada en abril de 2019 para dar paso a un nuevo espacio denominado, como hemos señalado, *Ichoumamini*. Es el fruto de un ejercicio realizado por estudiantes del Instituto de Etnología de la Universidad de Neuchâtel junto a uno de los conservadores del Museo, Bernard Knodel. La sala presenta la misión realizada por Jean Gabus en la bahía de Hudson (Canadá) entre 1938 y 1939, momento en el que el futuro director del MEN comenzaba su carrera profesional como etnólogo. En ella se abordan los entresijos de esta misión, con sus ángulos oscuros, y se busca también poner en evidencia las dificultades y las tensiones que acompañan al trabajo de campo¹⁶. Al tiempo,

¹⁶ El título escogido refleja en sí mismo la complejidad de las relaciones entre el científico y los «otros»: para los inuit, la palabra *Ichoumamini* significa «desde mi perspectiva» mientras

se exploran también cuestiones habitualmente excluidas de la reflexión etnográfica, como la vida íntima del etnólogo abordada a través de su correspondencia privada.

Análisis crítico de una propuesta

Como señalábamos al inicio, la exposición concebida por el equipo científico del Museo y realizada en colaboración con los escenógrafos de *Curious Space*, particularmente con Raphaël von Allmen, apuesta por abordar algunos de los problemas que rodean a las colecciones etnográficas en el presente. Y lo hace movilizándolo sus propios fondos, con un ejercicio bien documentado, que no renuncia a la estética ni a la *estésica*, es decir, a la apropiación de la propuesta por parte de los visitantes no solo racionalmente sino también a partir de los sentidos. De ahí que la evocación poética sea una constante a lo largo de todas las salas.

No obstante, desde el punto de vista de la aprehensión, la exposición presenta –en nuestra opinión– algunas limitaciones: en determinados momentos, los paneles explicativos de las salas son demasiado concisos y no aciertan a transmitir la complejidad del trabajo y del discurso que se halla tras esta exposición. Ciertos espacios –y sobre todo ciertas temáticas– presentan textos demasiado breves que aportan informaciones mínimas. Algunos aspectos, vastos y sumamente complejos, merecerían explicaciones menos sucintas; explicaciones que podrían desarrollarse no necesariamente a partir de textos de sala sino a través de útiles de mediación a disposición de los visitantes como, por ejemplo, pequeñas

guías individuales de cada uno de los espacios que conforman esta muestra.

Por otro lado, la escenografía de algunas de las salas plantea problemas directamente relacionados con el tratamiento de las colecciones. Es el caso, por ejemplo, de *Au-delà 1*, donde la propuesta expográfica ha apostado por un (sobre) agrandamiento de determinadas imágenes. Se trata de negativos numéricos, negativos sobre película, fotografías sobre albúmina, diapositivas sobre cristal e, incluso, tarjetas postales pertenecientes todos ellos a los fondos de la institución. El dispositivo plantea un problema en relación a la «autenticidad» del objeto porque los «originales» de estas imágenes no son presentados y sólo son mencionados de manera colateral. Esta (particular) relación con un tipo preciso de materialidad merece ser reflexionada: la manipulación del objeto, a partir de su sobredimensionamiento físico, es legítima siempre y cuando responda a una propuesta teórica sólida; si no, constituye tan sólo un artificio escenográfico. Artificio que, de alguna manera, contradice el propósito de la sala: en principio, esta está destinada a poner en evidencia que toda imagen es un producto construido y que estas no son la realidad sino una representación de la misma. Sin embargo, al presentar estos cuerpos, el Museo no explicita que estas imágenes también han sido manipuladas con el fin de otorgar al visitante una determinada visión de las mismas. No negamos la legitimidad del acto; más bien apostamos por explicitar y, sobre todo, teorizar esta intervención realizada por el Museo precisamente para mostrar e incidir sobre la permanente construcción a la que son sometidas las imágenes en función de los contextos y de los intereses.

Otra de las zonas que, en nuestra opinión, suscita problemas serios es la sala *Artistes*: como hemos señalado, en este espacio se pre-

que Gabus la tradujo por «pase lo que pase». Esa traducción muestra, por un lado, que la visión que el etnólogo proyectó sobre este grupo estuvo marcada por la fatalidad; y por otro, que todo contacto con la alteridad está invariablemente marcado por la limitación de la comprensión.

sentan 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. Las cinco versiones del pequeño personaje denominado «Pulp» son creaciones realizadas por el artista ghanés Kudjoe Affutu sobre la base de los bocetos realizados por Bastian. La manera en que se presenta el trabajo de «colaboración» entre Regula Tschumi y los artistas africanos suscita no pocas preguntas que no obtienen respuesta. En realidad, bajo el pretexto de una colaboración artística, la presentación se limita a legitimar el trabajo de una antropóloga occidental sin entrar a cuestionar las relaciones (asimétricas) establecidas entre las partes implicadas. Al tiempo, consideramos que el espacio pone un acento exacerbado sobre el rol de los artistas suizos minimizando los aportes de Kudjoe Affutu, que aparece como un simple «intérprete» de la creación de otros. Creemos que el Museo ha perdido una ocasión única para abordar cuestiones tan sensibles e importantes como la descolonización de las colecciones y las relaciones de poder establecidas, también en el campo de las artes, entre «centro» y «periferia».

Desde un punto de vista conceptual, la exposición presenta ciertas limitaciones de accesibilidad para los visitantes: si bien el aspecto poético y evocador es fácilmente aprehensible independientemente de la procedencia geográfica y lingüística, la riqueza gramatical de las colecciones y de las salas queda algo diluida ante la dificultad de muchos visitantes para apropiarse del discurso, en ocasiones algo complejo. Además, como en otras muchas exposiciones realizadas anteriormente por el Museo, las referencias a la propia historia de la institución, a la museología, y a las problemáticas que sacuden los museos etnográficos contemporáneos, son numerosas. La poca familiaridad de numerosos visitantes con es-

tas cuestiones complica, o al menos limita, la accesibilidad a algunos de los contenidos presentados. En nuestra opinión, ese problema podría haberse solventado –en gran medida– con la confección de un catálogo razonado que incorporara aquellas informaciones que no aparecen en las salas; un catálogo que desvelara datos importantes en relación a ciertas colecciones y objetos; un catálogo que permitiera poner en evidencia la complejidad de los discursos presentados. Al optar por una publicación que reproduce sólo las informaciones presentes en las salas, acompañadas de una nutrida selección de imágenes que dan cuenta del proceso de concepción y realización de la exposición, la institución ha renunciado a una magnífica oportunidad para enriquecer aún más la muestra.

Desde el punto de vista de la circulación, el espacio posee características propias e insalvables que condicionan la visita. Esto es especialmente evidente en la planta baja. Las limitaciones impuestas por el propio edificio hacen que el recorrido sea lineal y que el visitante se vea obligado a pasar por determinadas salas para acceder a otras, o a revisitarlas para poder subir al primer piso. En la planta baja no existe más que un modo de circulación sin posibilidad alternativa. Esto condiciona y restringe la unicidad de las salas. Por esa razón, a pesar de haber sido concebidas como unidades independientes cargadas de sentido propio que deberían funcionar de modo autónomo, en la práctica, el visitante se enfrenta a un recorrido (casi) predeterminado.

Pero sin duda, la mayor limitación deriva, paradójicamente, del propio carácter de la exposición, concebida como semipermanente o temporal de larga duración. Como ya hemos señalado, desde el momento mismo de iniciar las reflexiones, el equipo del Museo se planteó continuar explorando una fórmula ya

ensayada en exposiciones precedentes. De esta manera, la institución propone y reivindica tres modalidades expográficas diferentes en su programación: exposiciones semipermanentes vinculadas a las colecciones y a la historia de la institución, desarrolladas en el edificio histórico decimonónico, y con una duración prevista de algunos años; exposiciones temporales vinculadas a temáticas precisas ligadas a la actualidad realizadas en la denominada *Black Box* y con una duración aproximada de un año; y, finalmente, exposiciones puntuales vinculadas a diferentes cuestiones (y con un posible carácter experimental), en principio concebidas como muestras de corta duración (algunos meses). El dispositivo desplegado en la *Villa* apuesta así por una temporalidad particular que conlleva, en sí misma, la «obligación» de modificar los contenidos de las salas.

En algunos casos, estas modificaciones son relativamente simples ya que son cambios parciales que se limitan a sustituir algunos objetos por otros, sin que eso repercuta en el sentido y en el discurso. El mejor ejemplo es la sala *Plumes* donde, por razones de conservación preventiva, todos los objetos han sido ya reemplazados.

En otras ocasiones, se trata de modificaciones de mayor envergadura puesto que implican la sustitución por otra propuesta. Así, la sala *Regards* fue desmontada en mayo de 2019 con el fin de presentar una nueva exposición, vinculada a un ejercicio museístico realizado en colaboración con estudiantes del Instituto de Etnología de la Universidad de Neuchâtel. Y en el momento en que escribimos estas líneas, la sala *Artistes* está siendo desmontada para ser sustituida por una nueva exposición consagrada al Sahel y realizada también en colaboración con estudiantes del Instituto.

Sin embargo, por razones diferentes, otros espacios corren el riesgo de perpetuarse du-

rante largo tiempo: es el caso de la sala *Au-delà 2*, cuya compleja y trabajosa puesta en escena hace difícil pensar en una modificación a corto plazo¹⁷, o de la sala *Bazars*, cuya concepción, en modo *Janus*, con una fuerte impronta histórica y una presentación cronológica, complica las potenciales modificaciones.

Abordar un cambio de espacio supone, en realidad, concebir una nueva exposición, con todo lo que ello implica: un enorme trabajo de reflexión y conceptualización; un enorme trabajo en los archivos y colecciones de la institución, y un enorme trabajo desde el punto de vista técnico. Dado que el equipo del Museo (o al menos una parte del mismo) debe trabajar de manera paralela en la concepción y realización de las exposiciones temporales de la *Black Box*, el tiempo del que dispone para concebir los nuevos espacios de la *Villa* está fuertemente limitado. El riesgo, por tanto, es que los cambios sean más puntuales que globales.

Otro gran condicionante es el factor económico. Como bien sabemos, la mayor parte de las instituciones museísticas deben hacer frente a restricciones presupuestarias y a la continua «presión» para controlar el gasto y optimizar los recursos, una situación que –con toda seguridad– se acrecentará como consecuencia de la pandemia. En el caso del MEN, modificar una exposición con una impronta escenográfica tan marcada –especialmente en algunas salas– puede implicar un considerable desembolso económico, lo que podría condicionar las futuras modificaciones.

Finalmente, la llegada de una nueva dirección en mayo de 2018 ha traído consigo cambios significativos y nuevos aires que, probablemente, tendrán también una incidencia en la

¹⁷ Al mismo tiempo, la modificación de esta sala implicaría –en principio– la modificación de la sala *Au-delà 1* puesto que ambas están íntimamente ligadas.

evolución de esta propuesta. Los dos directores han fijado algunas líneas directrices (por el momento no explicitadas en ningún documento público o manifiesto) que apuestan por generar un programa de exposiciones con «temáticas contemporáneas» con una alternancia marcada entre los proyectos de «gran envergadura», concebidos para la *Black Box*, e intervenciones «más modestas», en la *Villa*¹⁸. En lo que respecta a la *Black Box*, la nueva dirección debutó con una exposición llamada *Le mal du voyage* consagrada al turismo¹⁹. Un primer análisis de esta muestra permite constatar una situación paradójica: en ella se observa, por un lado, un alejamiento de temáticas que, históricamente, han marcado las preocupaciones conceptuales del MEN (como la reflexión sobre el Museo como institución generadora de imaginarios, por ejemplo) y, por otro, una suerte de *déjà vu* en el tratamiento de ciertas cuestiones así como una presencia muy marcada de la escenografía que, en nuestra opinión, se impone en numerosas ocasiones de manera evidente sobre el discurso. Es importante tener presente que la asunción acrítica de una identidad expográfica fuerte y reconocible tiene sus peligros; fundamentalmente, que esa identidad se convierta en un lastre, en una herencia envenenada, en un producto dopante, en una forma de huida que impida explorar nuevos caminos²⁰. En lo que respecta a la *Villa*, la nueva dirección prevé realizar, en 2025, una exposición titulada «*L'impermanence, vraiment!*» en la que diversas salas (un piso entero) sean repensadas en el marco de

18 Documento inédito del MEN.

19 Según la propia información difundida por el MEN, la exposición invita a cuestionar la homogeneidad del turismo: el recorrido, articulado en doce salas, busca abordar la multiplicidad de las prácticas y los imaginarios en torno a él.

20 En este sentido resultan particularmente significativos los comentarios vertidos por el crítico de arte Etienne Dumont quien en un artículo publicado el 27 de abril de 2020 en *BILAN* señalaba: «Je ne dis pas que *Le mal du voyage* soit une mauvaise exposition. Loin de là. Mais son caractère le plus évident me semble la prévisibilité...».

un proyecto que ponga en valor las investigaciones realizadas sobre las colecciones y los archivos del MEN desde 2017. Según los directores, dicha transformación deberá movilizar a todos los conservadores de la institución²¹. Habrá que esperar para ver si dicha modificación radical se produce o si esta deviene, simplemente, una «intervención modesta». Lo cierto es que diferentes acciones y manifestaciones públicas realizadas por la Dirección en los últimos tiempos parecen dejar entrever que sus preocupaciones e intereses se alejan de las temáticas y problemáticas abordadas en *L'impermanence des choses*.

Por todas las razones previamente evocadas, pese a haber sido concebida como un organismo en movimiento que se aleja del carácter fijo, una metáfora de las concepciones y de las intenciones del Museo, el fantasma de la permanencia está bien presente y constituye, en nuestra opinión, un riesgo real.

Conclusiones

L'impermanence des choses es una propuesta expositiva que propicia una aproximación diferente a las colecciones. Propone una reflexión apasionante sobre la propia historia del MEN y de los fondos que preserva. Con una fuerte impronta conceptual en algunos momentos no renuncia, sin embargo, a la estética. Su riqueza semántica y visual es innegable y constituye, sin ninguna duda, un proyecto expográfico singular.

Pese a ello, consideramos que, de cara al futuro, la propuesta podría enriquecerse incorporando temáticas que aborden los nuevos desafíos a los que se enfrentan los museos etnográficos contemporáneos; entre otros, la legalidad de ciertas colecciones; las dimensiones inmateriales de los objetos; los procesos de restitución; el rol de la Confederación Helvética

21 Documento inédito del MEN.

en los procesos coloniales, o la incorporación de nuevas voces, del pasado y del presente, a los discursos del Museo.

En un tiempo como el que vivimos es necesario –más que nunca– permanecer fieles a la idea de movimiento y transmutación, tanto en su aspecto formal como simbólico y conceptual. Es necesario estar alerta y seguir apostando por la vía crítica y por la creatividad, tanto desde el punto de vista conceptual como expográfico. Es imprescindible alejarse de lo previsible, del confort de lo conocido y avanzar, incorporando nuevas reflexiones.

L'impermanence des choses es un corpus expositivo nacido para mutar. Para garantizar su coherencia y su futuro es preciso asumir su verdadera naturaleza, es decir, su carácter múltiple, fluido, caleidoscópico y orgánico. Es indispensable que, a través de esta propuesta, el Museo continúe cuestionando su propia historia, sus colecciones y, especialmente, los procesos que contribuyeron a darles forma; y que lo haga evitando el narcisismo y apostando por las conexiones entre lo local y lo global. Al tiempo, es vital que ese corpus expositivo mantenga vigentes dos elementos centrales en la expografía del MEN desde finales del siglo xx: la libertad de aproximación a los objetos, y la reflexión crítica sobre el «canibalismo museístico» y sobre la naturaleza (siempre subjetiva) de los discursos construidos en el interior de las instituciones museísticas. Sólo así el MEN podrá continuar siendo una institución original e innovadora en el campo de la museología y la museografía internacionales.

BIBLIOGRAFÍA

- DESVALLÉES, André (1998) «Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition», en DE BARY, Marie-Odile y Jean Michel TOBELEM (dir.) (1998) *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz: Séguier, 205-251.
- GABUS, Jean (1965) «Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques», en GONSETH, Marc-Olivier; HAINARD, Jacques y Roland KAEHR (dir.) (2005) *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*, Neuchâtel: Musée d'ethnographie, 327-341.
- GONSETH, Marc-Olivier; HAINARD, Jacques y Roland KAEHR (dir.) (2002) *Le musée cannibale*, Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- GONSETH, Marc-Olivier (2008) «La rhétorique expographique au Musée d'ethnographie de Neuchâtel», en *Ethnologie française*, 38: 685-691. Disponible en <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-4-page-685.htm> [Fecha de consulta 12/07/2020]
- (2017) «L'objet de expographie», en *Roots&routes. Research on visual cultures*, 26. Disponible en <http://www.roots-routes.org/il-partito-presi-delle-cose-lobjet-de-lexpographiemarc-olivier-gonseth/> [Fecha de consulta 25/03/2018]
- GONSETH, Marc-Olivier et al. (2018) *L'impermanence des choses*, Neuchâtel: Musée d'ethnographie - Éditions Alphil.
- HAINARD, Jacques (2007a) «L'expologie bien tempérée», en *Quaderns-e*, 9: 1-21. Disponible en <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsICA/article/viewFile/73512/131223> [Fecha de consulta 25/03/2018]
- KAEHR, Roland (2000) *Le mûrier et l'épée*, Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- SHOHAT, Ella y Robert STAM (1998) «Narrativising Visual Culture. Towards a Polycentric Aesthetics», en MIRZOEFF, Nicholas (ed.) *The Visual Culture Reader*, London: Routledge.

Recibido el 1 del 6 de 2021

Aceptado el 4 del 11 de 2021

BIBLID [2530-1330 (2021): 148-169]



Poids (Le poids de l'étiquette). Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Fotografia: Sara Sánchez del Olmo