

Museumsomtale:

Branly – postkolonialt eller nykolonialt museum?

Eller: Hvorfor og hvordan den Edle Ville lever i beste velgående i hjertet av Paris

Bjarne Rogan

Institutt for kulturstudier og orientalske språk

Universitetet i Oslo

bjarne.rogan@ikos.uio.no

Abstract

The article presents the backdrop to the quai Branly museum in Paris, inaugurated in June 2006, and discusses the policy of the museum and the (political) debate it aroused during its first year. The museum was the French president's cherished project. It balances precariously between art and anthropology, and its conception was due to a political elite, to antiquarians and collectors, as well as to an architect, as much as – or perhaps even more – than to researchers and museologists.

The museum has turned out a great success, with close to two million visitors the first year. As a consequence, the interest for primitive art has increased enormously and the prices of these objects are soaring. At the same time, however, the museum's policy and its permanent exhibition have been slaughtered by a considerable number of critics.

Seen from the outside, the new museum building is impressive. Not so the inside, i.e. the permanent exhibition, which has been coined by some critics a «theme park for exotic cultures» or an «African Disneyland». On one level, the problem is a clash between aesthetics and context, or – if one likes – between art and ethnography. On a deeper level however, the problem seems to be due to an ethnocentrism which is far from dead, in spite of all postcolonial aspirations. This ethnocentrism may analytically be divided into three: a western tendency toward a universalist conception of aesthetics, an unsolved question of what equality between cultures actually means, and finally a weakly developed understanding of how demanding real integration is in the French society. «The Other» seem to have hibernated in the museology and the politics behind the Branly museum.

These issues are discussed in the light of the reception by the public and by critics, French and foreign. The hope for a more promising museology lies in the museum's temporary exhibitions, some of which have signalled a much more reflexive approach to the ghosts of the past.

Forventningene var skyhøye og skepsisen i offentligheten så vel som i fagmiljøene, en tett som tåke etter nær ti års heftig debatt, debatt der visjoner og beskyldninger har

Keywords:

Musée Branly, museology, aesthetics, postcolonialism

falt tett som hagl. På den ene siden visjoner – om å skape noe nytt på museumsfronten, om likeverd og respekt for andres kulturuttrykk, om å etablere dialog mellom verdens kulturer, om å gi tidligere koloninasjoner verdigheten tilbake og om å sette en sluttstrek for vestens hovmod. På den andre siden beskyldninger – om politisk overstyring og rå maktbruk, om tvilsomme antikvitethandlere og snuskete transaksjoner, om ulovlig utføring av kulturgjenstander, om kunnskapsløshet og arroganse overfor vitenskapelige miljøer, om markedets makt og forskningens død – og mest paradoksalt: Om nykoloniale anskuesmåter og nye former for etnosentrisme.

Presidentens prosjekt

Det dreier seg naturligvis om det nye, store prestisjemuseet i Paris, *le Musée du quai Branly*, som åpnet i juni 2006. Det er et prosjekt til nærmere 3 milliarder kroner, styrt av president Jacques Chiracs personlige vilje og interesser, hvilket inkluderer politikerens Chiracs behov for å skape et monument for ettertiden og privatmannen Chiracs sterke personlige interesse for kunst fra den tredje verden. I og for seg ikke noe galt i det – problemet er at presidentens nærmeste rådgivere ikke var forskere, men en antikvitetshandler, noe kritikerne ikke har unnlatt å ta opp.

Utvilsomt var det også et legitimt behov for å røske opp i museale bakevjer og stivnede, lite produktive fagmiljøer. Prosjektet gikk hardt ut over to av Paris' store museer, til fordel for nykomlingen ved Seinens bredd. Mye av den årelange – og ikke alltid saklige – motstanden mot Branly kan forstås på bakgrunn av de nokså brutale endringene i museumslandskapet.

Det gamle *Musée National des Arts de l'Afrique et de l'Océanie* (MAAO) – på fol-

kemunne 'Kolonimuseet' – slet tungt med sin kunstorienterte profil, men særlig med sin koloniale fortid. Det ble nedlagt i 2002 og samlingene overført til Branly. I 2007 åpnes et nytt immigrasjonsmuseum i *Kolonimuseets gamle monumentalbygg* – et innholdsmessig skifte med betydelig symbolverdi og innenrikspolitiske overtøner.

Le Musée de l'Homme var på mange måter i ferd med å støve ned, paralyisert som det var av intern krangel og dårlig ledelse, og også det mistet sine etnografiske samlinger, som i hovedsak gikk til Branly. Etter lang tids usikkerhet ble det ved årsskiftet 2006–07 endelig bekreftet – til stor glede for forskningsmiljøene – at *le Musée de l'Homme* skal gjenoppstå i 2012 som et antropologisk museum for 'menneskets naturhistorie', det vil si menneskets utviklingshistorie og dets økologi, eller forholdet til naturgitte og skapte omgivelser. Det dekker det meste, fra arkeologisk forhistorie til temaer som urbanisme og klimaendringer. Museets visjon er å fylle tomrommet mellom det naturhistoriske museets store Evolusjonsgalleri (1994) og Branly – av de fleste oppfattet som et nytt kunstmuseum.

Derimot fikk Paris' to øvrige 'etnografiske kunstmuseer' leve uforstyrret videre, nemlig Guimet-museet for asiatisk kunst og Dapper-museet for afrikansk og karibisk kunst.

Så langt om bakgrunnen for Branly og en museumsdebatt som det er redegjort for andre steder (Rogan 2003). Til tross for tung kritikk (se under) er Branly blitt en publikumssuksess. Rundt åpningen i juni 2006 ble det registrert nærmere to tusen avisartikler, i tillegg til en rekke TV-innslag. Skrivegleden er der fortsatt; den som slår opp museet på Google kan boltre seg i lesestoff. Og publikum har ikke uteblitt; anslaget er opp mot to millioner besøkende det

første året. Publikumsundersøkelser tyder desuten på at museet har tiltrukket seg et noe annet publikum enn det vanlige; innslaget av franskmenn er større (ca. 90 %) enn for øvrige Paris-museer, det er flere fra drabantbyene og utkantene av Paris, og en større andel påberoper seg fremmedkulturell tilknytning. Som en publikumsattraktiv happening er suksessen sikret, til tross for kritikken.

Også tre andre 'Branly-effekter' bør nevnes. Den ene er alle utstillingene av *arts primitifs* som nå dukker opp i en rekke franske regionalmuseer; konservatorer landet rundt børster støv av gamle magasinsamlinger og stiller dem ut. Den andre er en markant stigning i markedsprisene; det settes stadig auksjonsrekorder på denne typen gjenstander. Den siden av samlernes strategi ser altså ut til å ha slått til. Den tredje er en aktualisering av tilbakeføringsproblematikken. Eksposeringen av rikdommene i Branly-museet har fått flere land i den tredje verden til å fremme ønsker og krav. Her er imidlertid franske museer og myndigheter fortsatt lite lydhøre, sammenliknet med land som USA og Australia.

Et møte uten søt musikk

For den besøkende er atkomsten til Branly-museet en positiv opplevelse, for Jean Nouvels arkitektur er unektelig spennende; en lang, fargerik bygningskropp delvis på søyler, med en stor del av fasaden mot Seinen beplantet med grønt (naturligvis med mugg og lekkasjer allerede!) og med et innbydende hageanlegg. Faktisk kan det oppfattes som et problem – fra et musealt synspunkt – at det eksteriørmessige ved bygningen har fanget oppmerksomheten (og høstet mange lovord), men samtidig langt på vei overdøvet debatten om det innholdsmessige – ihvertfall i den hjemlige,

franske pressen. Møtet med innsiden – hovedutstillingen – ble for meg derimot ingen god opplevelse. At man for det meste går i stim, er bare et tegn på publikumsuksess. Verre er det at ferden går gjennom et tett landskap med frittstående objekter og montre, nesten så langt blikket rekker. Mange av montrene er gjennomsluktige, slik man aner objekt bak objekt. Assosiasjonene går til et steppelandskap i skumring. Andre har brukt ord som mytisk eller sakralt landskap – for å begrense meg til de mer nøytrale beskrivelsene.

Her er mye å se, når øynene har vendt seg til det eksotiserende halvmørket. Faktisk alt for mye på samme tid. Men hva jeg så, kan jeg ikke si mye om. Ikke bare fordi det er vanskelig å huske, men også fordi det kan være vanskelig å forstå – dersom man da vil forstå og ikke bare nyte. Men også nytelsen glipper, fordi objektene står tett og det alltid er andre objekter i synsfeltet. Og den indre geografien forvirrer: Man glir fra den ene kulturen over i den andre, uten klare skiller. Man leter etter små tekster, noen ganger knapt leselige i halvmørket, for å finne ut hvor man er på kloden. Tre besøk har ennå ikke overbevist meg om at dette er et museum i verdensklasse – ikke på annen måte enn at samlingene av objekter fra Afrika, Amerika og Oseania utvilsomt er i verdensformat. Det kan ikke sies om presentasjonen i den faste utstillingen. Hva er egentlig problemet med Branly-museets hovedutstilling? Hva ligger bak den nokså kaotiske scenografien og den umiddelbare forståelsesbarrieren? La oss først ta ett skritt tilbake og se på hva man ville vekk fra.

Kannibaler og hulapiker

Siste innsats fra 'Kolonimuseet' før nedleggelsen i 2002 var å ta et oppgjør med sin egen historie, eller i stort: Den vestlige opp-

fatningen av Polynesia. Det skjedde i form av avskjedsutstillingen *Kannibals & Vahinés* – eller 'Kannibaler og hulapiker/elskerinner – Bilder fra Sydhavet'. Utstillingen fremstilte på en utmerket måte Vestens blikk på Polynesia, fra 1700-tallet til etterkrigstid. Regionen ble oppfattet både som et paradisi og som et helvete, og tvetydigheten i synet på 'den Ville' kom klart frem, i form av frykten for kannibalisme og dragningen mot de vakre, letrkledde og – i vestlige øyne – frilynte kvinnene. Utstillingen var vellykket; den var tankevekkende, humoristisk og deprimerende på samme tid.

Utstillingens målsetting kan klippes rett ut av ministerens forord til katalogen:

Når makten er tyrannisk, begynner den alltid med å konstruere et bilde av de den vil undertrykke. [...] For å frikjene seg selv, i moralens og religionens øyne, for koloniseringen av Amerika, av Afrika, av Stillehavets øyene, har Vesten funnet det for godt å skape et bilde av disse befolkningene som ville – ville menn og kvinner som måtte innlemmes i Vestens egen historie, nemlig fremskrittets historie. De måtte kristnes, fordi de var uten Gud; de måtte siviliseres, fordi de var onde; de måtte settes i arbeid, fordi de var fattige. Stillehavets kanaker og vahineene, deres kvinner, ble i beste fall sett på som lunefulle krigere og eksotiske skapninger, i verste fall som kannibaler og Satans kvinner. I begge tilfeller var det å undertvinge dem det samme som å sivilisere dem. [...]

Vi søker et [...] blikk på det fremmede som ikke går gjennom deformende prisme, en forståelse som frigjør seg fra reduksjonistiske og karrikerende presentasjoner. Vi søker en erkjennelse av kulturell diversitet, som kan finne solid grobunn i [den franske] Repu-

blikken. Kampen mot fordommer må føres hvileløst. Deri ligger vår eneste mulighet for en felles fremtid.

Enten man vurderer ministerens ord som et genuint uttrykk for selvinnsikt eller som tom retorikk, klarte ihvertfall museets egne folk gjennom den selvrefleksive og selvkritiske utstillingen å peke på fortidens synder og å skape forventninger om en bedre museumspolitik i neste fase – det vil si Branly. De forventningene skulle bli vanskelige å innfri.

Hvorfor er det ikke helt lett å svare på, men jeg skal i det følgende nærme meg problemet på fire ulike måter. På overflaten ligger spørsmål omkring kontekst versus estetikk. Under ligger flere lag med etnosentrisme: En vestlig tendens til en universell estetikkforståelse, et spørsmål om likestilling av kulturer egentlig betyr, og en svakt utviklet forståelse av hva reell integrasjon innebærer i det franske samfunn. Det siste kan kanskje forklare hvorfor kritikken mot Branly har vært hardere ute enn hjemme i Frankrike. Den Andre, den Ville, lever på en underfundig måte videre i Branlyprosjektet.

Estetikk versus kontekst

Det pågikk lenge en debatt om hvorvidt Branly skulle legge hovedvekten på estetiske betraktninger omkring gjenstandene – en posisjon som ble forfektet av flere av initiativtakerne til Branly, ikke minst av det samler- og forhandlermiljøet som ga råd til Chirac, eller om man også skulle sette gjenstandene inn i en kulturell og samfunnsmessig kontekst som ville tilfredsstille en antropologisk kunnskapsformidling. Antropologer fra begge de dødsdømte museene, og særlig fra *le Musée de l'Homme*, krevde at det nye museet skulle innta en antropolo-

Journal des Voyages

ET DES AVENTURES DE TERRE ET DE MER

N° 88. — Prix : 15 centimes.

Bureaux : 7, rue du Croissant.

Abonnements. — PARIS, 5 fr. — DÉPARTEMENTS, 10 fr. — OMBREUX 27 Octobre 1878.

TERRA. — Les Anthropophages de la Nouvelle-Calédonie. — Saint-François. — A travers l'Asie (52). — Le Yalran dans les grottes (53). — Géographie de départements de l'Est. — L'Atrophie Desquere. — Caricatures, etc.

LES ANTHROPHAGES. — Les Anthropophages de la Nouvelle-Calédonie: le vieux chef devant les yeux du crâne. — Saint-François. — La calédonie de Saint-Jean, le statue de Pierre le Grand, le musée naval, les palais du mar et de la marine. — L'Atrophie Desquere. — Carte de l'Algerie et du Maroc.



LES ANTHROPHAGES DE LA NOUVELLE-CALÉDONIE. — Le vieux chef devant les yeux du crâne. (Page 244.)

88

Forside av Journal des Voyages, oktober 1878, med tittelen "Menneskeetere fra Ny Caledonia." Den gamle høvdingen plukker ut øynene av et menneskehode, mens andre gomler i vei på ulike kroppsdeler. Fra utstillingen Kannibaler & sydhavspiker. Bilder fra Sydhavet, MAAO 2001-02.

I en rekke museumssamlinger finnes objekter av typen «kannibalgasfler», «skalleknusere», o.l. – et resultat av en nærmest sykelig vestlig interesse for slike gjenstander. Typen «kannibalgaffel fra Fiji», et instrument for å trekke ut fiendens tærmer» ble et av de mest populære objektene i vestlige museer på siste del av 1800-tallet. Både gasflene og skalleknuserklubbene var gjerne objekter med feiltolket funksjon eller rene forfalskninger. Serien med klubber ble vist på verdensutstillingen i 1878. Begge plansjene fra utstillingen Kannibaler & sydhavspiker. Bilder fra Sydhavet, MAAO 2001-02.

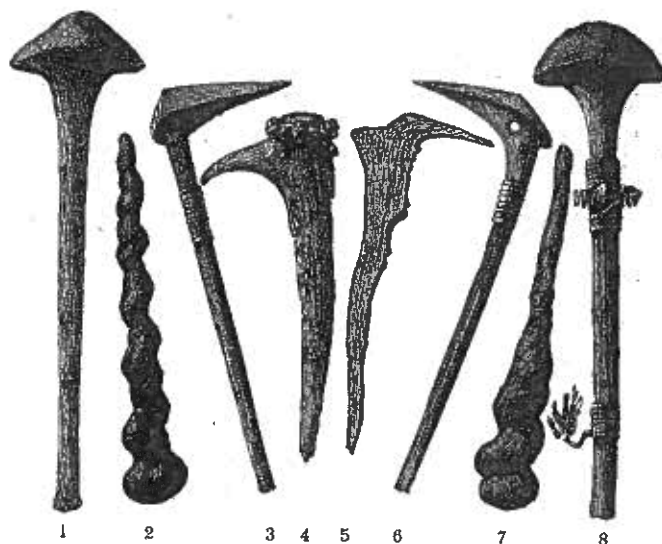
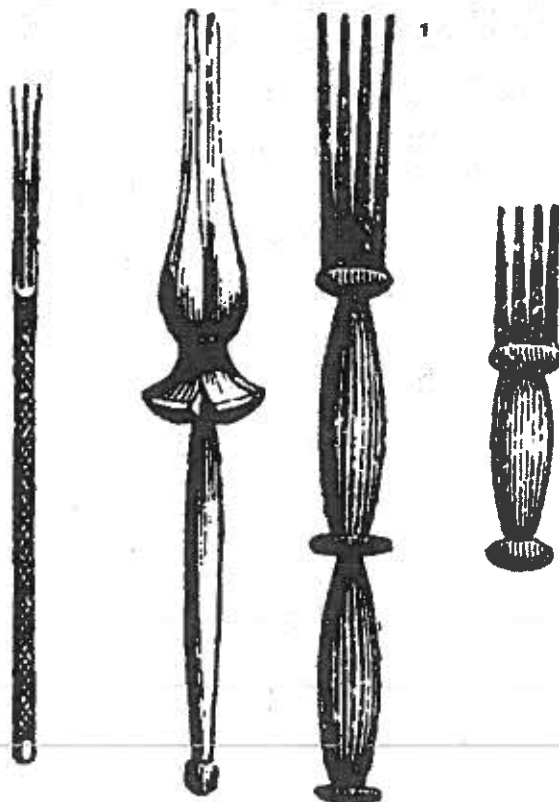


Fig. 102. — 1 et 8, Gasse-tête modernes des sauvages de la Nouvelle-Calédonie, Exposition universelle de 1878. — 2 et 7, Masques des sauvages de l'Afrique centrale. — 3 et 6, Gasse-tête modernes de la Nouvelle-Calédonie, Exposition universelle de 1878. — 4, Outil en corne de cerf de la collection Boucher de Perthes. — 5, Andouiller de cerf servant d'arme, Exposition universelle de 1878. Provenance lacustre.



CANNIBAL
FORKS.

CANNIBAL
FORKS.

gisk-vitenskapelig holdning til samlingene; kontekst måtte få forrang for estetikk, Branly måtte bli et antropologisk museum og ikke et kunstmuseum. Maurice Godelier, en av fransk antropologis nestorer, var lenge med i planleggingen av Branly, men trakk seg da han så at kampen mot den tilnærmet rene estetiske linjen var i ferd med å tapes.

I ettertid kan man si at denne debatten virket polariserende. Mange antropologer var av den oppfatning at det ikke burde være noen motsetning mellom estetikk og kontekst, og at begge deler burde finne sin plass i museet. En gjenstand vil alltid representere et mangfold av betydninger, der formaspektet inngår. Estetikk burde kunne oppfattes som én del av konteksten, på linje med funksjonalitet, rituell betydning, historisk situering, o.l. Slik den faste utstillingen i Branly er utformet, er det imidlertid svært vanskelig å se gjenstandene i noen form for kontekst. Tekstene er få og korte, de audiovisuelle hjelpemidlene er vanskelige å bruke, for ikke å si å finne (arkitekt Jean Nouvel ville ikke ha slike forstyrrende elementer), og gjenstandene er stilt ut som kunstgjenstander gjerne stilles ut – isolert. Utstillingen er ifølge kritiske røster blitt et sted der man kanskje kan føle, men neppe reflektere.

Det interessante er at også fra det andre holdet, samlerne og antikvitetshandlere, fremkommer det kritikk – men den går ut på at gjenstandene ikke i tilstrekkelig grad fremstår som kunstverk fordi de er utstilt for tett. Jeg vil gi dem rett – utstillingslandskapet i dagens Branly oppleves faktisk som ganske kaotisk. De aller fleste av de ca. 3 500 objektene føles tidløse – men ikke bare i positiv forstand. Noe er det jeg ville kalle 'arkeologisk' materiale, mye er fra 1800-tallet, en god del fra 1900-tallet, men det er lite fra nær fortid eller samtid. Et

unntak er samlingen av australsk *aborigins*-kunst (malerier) fra opp mot 2000-årsskiftet. Men selv en av de yngste (?) samlingene, som den mesoamerikanske tekstilkunsten, som oppgis å være "fra det 20. århundre", setter meg i forlegenhet. Er objektene fra 1905 eller fra 1995? Det er ganske utilfredsstillende å ikke vite om en gjenstand er 10 år gammel eller 100 år gammel – ikke fordi alder betyr noe i seg selv, men for å forstå hva man ser; er dette fortid eller samtid? Og hvis det faktisk er samtid, hva er da den sosiale og økonomiske konteksten?

For en vestlig besøkende dreier det seg altså om objekter fra fjerne kulturer, uten særlig forklaring, fra forgangne historiske perioder. Den jevne publikummer kan følgelig gjøre lite annet enn å nyte objektene, ut fra deres formegenskaper – som kunstverk. Forutsetningene for å 'forstå' objektene er fraværende, og det i enda høyere grad enn det ville ha vært tilfellet for eldre *europaisk* kunst, som hun eller han normalt har bedre forutsetninger for å begripe.

Påstanden om at Branly er blitt et museum for eldre kunst er ikke grepet helt ut av luften. Selv som kunstmuseum kan det oppfattes som statisk, fordi det i svært liten grad følger utviklingen frem mot samtiden. Men kritikken stopper ikke der.

Vestens estetikk i høysetet

Det hevdes at interessen i Frankrike for den tredje verdens kulturuttrykk sank i takt med avkoloniseringen etter 2. Verdenskrig. Da liebhavere til eksotiske objekter, i første rekke samlere og forhandlere (initiativtakerne til Branly-museet inkludert) på 1990-tallet ønsket å skape en opinion for likestilling mellom Vestens kunst og disse objektene, forlot man ordet 'primitiv' (*les arts primitifs*) til fordel for 'første/ opprin-

neligste' (*les arts premiers*). Termen *arts premiers* sies å ha blitt innført av kretsen rundt Chirac, og formålet var utvilsomt å løfte disse materielle kulturuttrykkene til en status de egentlig ikke hadde hatt siden mellomkrigstiden, da de største franske kunstnere – som Picasso, Matisse og andre – skapte oppmerksomhet omkring dem. Chirac åpnet flere av sine taler med en appell om 'likeverdighet mellom ulike kulturers kunstformer'. Selv om man nå har vendt tilbake til termen *arts primitifs*, er det lett å se hvordan man i samler- og forhandlerekretser ønsket å distansere seg fra 'primitiv' i retning av 'opprinnelig', for å oppnå status og likeverd (og bedre priser) for den tredje verdens kulturuttrykk.

Problemet er imidlertid at man gjennom denne operasjonen nok en gang har anlagt et vestlig perspektiv på andre kulturer, og ikke antatt dem på deres egne premisser. Slik ser ihvertfall mange av Branly-kritikerne på det. Resonnementet er som følger: Branly stiller ut objekter fra den tredje verden, i den hensikt at de besøkende primært skal nyte dem som kunstverk. Det fremgår av utstillingsmåten, det er sagt eksplisitt en rekke ganger av både presidenten, museumsledelsen og andre, og det understrekes gjennom ansettelsen av en kunsthistoriker som direktør ved Branly. Men er det nødvendigvis som kunst representanter for de opprinnelige kulturene oppfatter disse objektene? Har vi kanskje snarere å gjøre med et spørsmål om hvem som har definisjonsmakten? Det er fristende å sitere hva sjefskonservatoren ved nasjonalmuseet i Abijan, selv etnisk representant for Elfenbenskysten, uttalte noen år tidligere (1991):¹

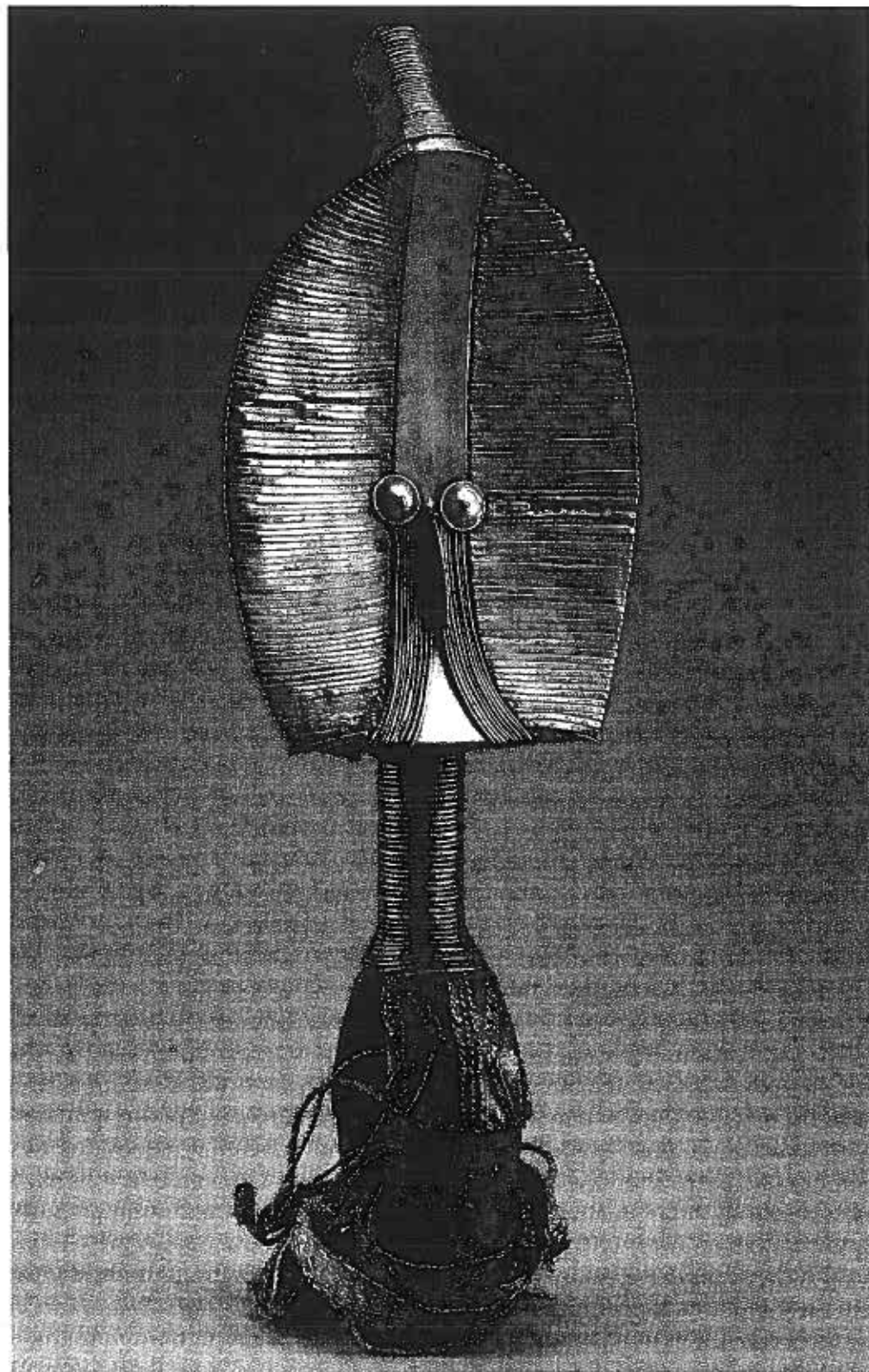
Jeg nekter fullstendig å forholde meg til en forståelse av kunstverket der man vil fastlåse våre kulturuttrykk. Selv oppfat-

ter jeg det som destruktivt for gjenstandene. For eksempel blir masker presentert som skulpturer. Men dette er komplekse ting som knytter seg til vår forståelse av det hellige og som overføringskanaler for våre minner. De forteller oss en historie, vår Historie. Deres estetiske aspekt er ikke uten betydning, men likevel sekundært. Tingenes kulturoverførende verdi er viktigere. Vår plikt, som afrikanske konservatorer, er å knuse det europeiske blikket, som etter lenge å ha fornektet vår kultur, nå er i ferd med å tilegne seg den [på egne premisser].

Art primitif-objekter er uttrykk for de kulturene som har frembragt dem – i den forstand er de 'vitner' eller kilder, men de kan ikke forstås uten kunnskap om disse kulturene. I en rekke kulturer har man neppe skilt mellom objektene funksjon og estetikk – snarere omvendt: Et objekt hadde større rituell eller sosial effekt jo mer estetisk det var utformet, etter miljøets normer. Spørsmålet som må stilles, er hvem som har rett til å bestemme over betydningen, eller hvilken del av betydningsinnholdet som skal vektlegges. Er det de som kulturelt sett står nærmest, eller vi europeere som ser objektene i et bestemt perspektiv, som vi ønsker å prioritere? Dersom det er riktig, slik det ofte hevdes, at *l'art pour l'art* – kunsten for kunstens skyld – ikke eksisterer i afrikanske kulturer, må vi akseptere at det er en etnosentrisk handling å stille dem ut som rene kunstobjekter.

Likeverdig kunst?

Spørsmålene står i kø. Gitt at dette er en primært estetisk utstilling, er det kanskje likevel slik at Branly-objektene estetikk ikke tas på alvor? Det er ingen grunn til å harsellere over Chiracs stadig gjentatte



Skulptur fra Gabon, første del av 1800-tallet, utstilt i le Pavillion des Sessions, Louvre. Denne ofte viste skulpturen i tre og messing (H ca. 60 cm) er blitt en slags eksponent for tradisjonell afrikansk kunst. Musée de quai Branly/Hughes Dubois.

ønske om likeverd mellom vestlig kunst og den tredje verdens – om man ser bort fra det problematiske i at man i Vesten lenge har dyrket kunst for kunstens egen skyld, mens det neppe er tilfellet i de representerte kulturene.

Et interessant intermezzo på veien mot etableringen av Branly, var den såkalte 'prefigurasjons'-utstillingen i kunstmuseet Louvre. I *le Pavillion des Sessions* ble det i 2000 åpnet en utstilling med et hundretalls historiske gjenstander fra afrikanske-, amerikanske- og stillehavskulturer. Det var en utstilling som ble påtvunget Louvre av presidenten og hans antikvitetshandlervenn – mot direktørens og institusjonens vilje. Ved åpningen talte Chirac med overbevisning om at "det finnes ikke noe hierarki i kunsten, like lite som blant verdens folkeslag" – et formular han gjentok ved åpningen av Branly i 2006. I år 2000 ga setningen god mening, for da gjaldt det å bryte ned Louvres motstand mot å forvalte annen kunst enn den som vesten hadde definert som høyverdig. Det var en kamp som hadde pågått siden tidlig på 1900-tallet, med dikteren Apollinaire og andre intellektuelle i spissen, men som først ble vunnet (midlertidig?) i 2000 gjennom Chiracs diktat. I Louvre-utstillingen ble objektene virkelig behandlet på lik linje med museets vestlige kunst-fetisher, enten signaturene var David eller Fragonard, Matisse eller Monet. Her var det lys og luft mellom objektene, slik at de kom til sin rett som kunstgjenstander. Hvert enkelt objekt kunne nytes uforstyrret, som en liten 'Mona-Lisa'. De eksotiske objektene ble behandlet likeverdig med de hjemlige. Samme prinsipp kan man forøvrig observere ved Dapper-museet (se over) for afrikansk kunst. *New York Times* tar i en kritisk reportasje om Branly dette spørsmålet videre (2.7.2006). "Intet hierarki", slår

journalisten syrlig fast, ut over det faktum at i Pompidou-senteret viser man kunstnere som Picasso og Pollock, i Branly viser man derimot eksimoer, kamerunere og marokkanere;

Intet hierarki, men heller ikke noe felleskap. Atskilte, men likeverdige. Hva binder vietnamesiske tekstiler til samtidige aboriginale malerier til pre-kolumbiansk keramikk til Sioux-indianernes krigsdrakter til Huron-indianernes rituelle, perlebroderte belter? Bare arven fra kolonialismen og franske museers historisk betingete samlermanier, som Quai Branly gjennom sitt utstillingsdesign ukritisk [blithely] spiller ut som underholdning.

Og han fortsetter: Problemet er Quai Branlys og arkitekt Jean Nouvels utstillingsdesign; objektene hylles inn i halvmørke og kaos, som en jungelmetafor; den besøkende skal sakte bli opplyst, se skjønnheten og forstå logikken og kompleksiteten i de ikke-europeiske kulturene, i deres nærhet til naturen. Quai Branlys fortelling hviler på argumentet om den edle Ville. Men essensen i museets fortelling er dets opp-tatthet av eget design; forestillingen blir selve attraksjonen – hevder denne kritiker, som etter Branly-åpningen bega seg rett til Louvre-utstillingen:

Montrene [...] er få, klare og vakkert opplyste ... Hvert enkelt objekt har fått den plass dets verdighet tilsier, hvilket står for meg som en metafor for hvordan man skal behandle enhver sivilisasjon. Der var strålende eskimomasker og morsfigurer fra Kamerun og Nigeria, ingenting helt likt det jeg husket fra Quai Branly. Jeg falt i staver over en 1800-talls Zulu-skje fra Sør-Afrika, i en slank, abstrahert kvinneform [...]