

LOTTE ARNDT

La resposta dels tòxics

Modernitat química, colonialisme i conservació museística

«La toxicitat superposa els límits de la “vida” i de la “no-vida”, així com els límits dels cossos (sigui quina sigui la representació immunitària de la toxicitat), d’una manera que introdueix una certa complexitat sobre la presumpció de la integritat dels subjectes vius o morts».¹

Des de fa més d’un segle, nombrosos museus, i particularment els que tenen col·leccions que contenen matèria orgànica, han utilitzat una extensa gamma de biocides en les pràctiques de conservació. Les restes d’aquestes toxines en les col·leccions són, certament, un problema tècnic que necessita solucions pràctiques. Modifiquen de manera decisiva les relacions possibles amb els objectes. Tot i que al llarg de les últimes dècades nombrosos museus han implementat protocols per protegir el personal i les persones que visiten les exposicions de les toxines, i per descontaminar en la mesura que ha estat possible els objectes, s’han dedicat pocs esforços a reflexionar sobre la toxicitat de les col·leccions en relació amb la mateixa noció de *conservació* i en relació amb el museu com a institució patrimonial.

Lotte Arendt és escriptora i comissària, professora de l'École Supérieure d'Art et Design Valence Grenoble, a França. Llicenciada en Filosofia, Literatura alemanya moderna i Teatre per la Universitat Humboldt de Berlín i diplomada en Ciències Polítiques per l'Institut Otto Suhr i Universitat Lliure de Berlín, va fer la seua tesi doctoral sobre les negociacions postcolonials en revistes parisenques sobre Àfrica, 1947-2012, a la Universitat Humboldt de Berlín i París VII-Diderot

¹ M. Y. CHEN, *Animacies. Biopolitics, Racial Mattering, and Queer Affect*, Durham / Londres, Duke University Press, 2012, p. 218

Aquest text presenta diverses hipòtesis sobre el que anomenarem, de moment, *conservació tòxica*, i pretén entendre els objectes museïtzats en el conjunt històric, material i relacional.

DE «L'EDAT DE LA QUÍMICA» A 'OLD POISONS', 'NEW PROBLEMS'

A l'octubre del 1977, el laboratori de recerca Rathgen del Museu Etnogràfic de Berlín (Dahlem) va organitzar l'exposició influent «Kunst und Chemie. Das Unersetzliche bewahren» ('L'art i la Química. Preservar les coses insubstituïbles').² El president de la Confederació de les Indústries Químiques va escriure el pròleg del catàleg, en el qual destacava la necessitat de la química en el món de l'art, la qualitat del color i dels materials que en depenen des de fa segles (fig. 21). En un text introductori a la història de la conservació, l'editor del volum, Josef Riederer, explicava la importància de la recerca del químic Friedrich Rathgen, i la seva funció decidiva per establir la conservació museística com a ciència, una especialitat que ell mateix va iniciar com a director del laboratori de recerca d'aquell mateix museu berlinès l'any 1888. El text de Riederer acaba amb un elogi de les indústries químiques i de la seva funció fonamental per desenvolupar mètodes de conservació. A més d'exemples sobre pràctiques de conservació aplicades a diferents materials, des del cuir fins a la fusta, el catàleg també conté un índex alfabètic complet dels productes químics utilitzats en la conservació de les obres d'art i dels objectes del museu —que van des de l'acetona fins al Zyklon B.³ Enumera, sense cap mena de comentari, substàncies altament tòxiques —com ara l'arsènic, el mercuri, el plom i altres metalls pesants, insecticides, com el DDT o el lindà—, n'indica els usos potencials en les col·leccions i n'elogia les virtuts de conservació. Inclou imatges d'objectes «abans i després» del tractament i la restauració, i destaca l'eficàcia dels mètodes utilitzats. En conjunt, l'exposició «L'Art i la Química» demostrava la importància dels productes químics per conservar els béns culturals. Tot i que va tenir lloc a la part occidental de la ciutat de Berlín, cal destacar que l'aliança estreta de la indústria química i la creença del progrés i d'una prosperitat sempre creixent no es va produir només en el marc de l'expansió de les cultures de consum individuals en el bloc capitalista.⁴ A la part oriental, l'impuls modernista va ajudar, també, a

² J. RIEDERER (dir.), *Kunst und Chemie. Das Unersetzliche bewahren*, Berlín, SPK, 1977

³ Substància estretament relacionada en la història alemanya amb els camps de concentració nazi i amb l'extermini genocida a les cambres de gas

⁴ Per exemple: G. KRÜGER, *Kriegsbewältigung und Geschichtsbewußtsein. Realität, Deutung und Verarbeitung des Deutschen Kolonialkriegs in Namibia 1904 bis 1907*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1999. Respecte del nexa entre la modernització i la invisibilització

constituir la creença racionalista en l'economia d'escala i l'augment de la productivitat, i també es va materialitzar en l'ús de biocides.⁵ Tant en el bloc capitalista com en el bloc comunista, la creença en el progrés i en un creixement potencialment inesgotable es va articular per cobrir la història colonial.

El 2005, menys de tres dècades després de l'exposició a Dahlem, Nancy Odegaard i Alice Sandongi van publicar *Old Poisons, New Problems: A Museum Resource for Managing Contaminated Cultural Materials*.⁶ Aquest llibre és una guia pràctica per identificar, comprovar i tractar els materials culturals contaminats conservats en les col·leccions dels museus. Pot ser considerada una reacció davant la presa de consciència creixent dels riscos provocats pels objectes contaminats, a causa de tractaments que es remunten a temps immemorials o que van ser administrats després de la guerra, en ple apogeu de l'«edat de la química». En aquella època, l'ús de biocides en les col·leccions dels museus va ser una pràctica a bastament estesa, i poca gent es preocupava per les possibles conseqüències dels tractaments a llarg termini. En retrospectiva, resulta que gran part d'aquests productes químics tenen efectes perillosos per a la salut del personal, deterioren en part els objectes i imposen restriccions d'exposició per tal de protegir el públic dels museus.

Els mètodes utilitzats per garantir l'estabilitat material dels objectes han evolucionat considerablement al llarg de les últimes dècades, com a reacció a la nova legislació europea, ampliada per les lleis nacionals franceses, i a una presa de consciència dels riscos que s'han pres. Avui en dia, la recerca en conservació preventiva inclou la qüestió de la descontaminació dels objectes i els límits d'aquests procediments.⁷ Des de fa un temps, la majoria dels museus actuen de manera molt menys invasiva, per exemple, suprimint l'oxigen o exposant els objectes a baixes temperatures. Una bona part han substituït els productes químics pel que s'anomena

del colonialisme en el context francès, vegeu l'anàlisi de Kristin Ross sobre la promesa d'un desenvolupament il·limitat, és a dir, intemporal, ofert per la ideologia de la modernització. Cf. K. ROSS, *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années soixante*, París, Flammarion, 2006 [1995]

⁵ M. HOMOLKA, «Eulan Woguman. Eine deutsch-deutsche Geschichte zur Anwendung und Entwicklung von Mottenschutzmitteln», *Restauro*, núm. 7, 2013/119, pp. 45-49

⁶ N. ODEGAARD i A. SANDONGEI (dir.), *Old Poisons, New Problems. A museum resource for managing contaminated cultural materials*, Walnut Creek, AltaMira Press, 2005

⁷ H. TELLO, A. UNGER, F. GOCKEL i E. JELEN, «Decontamination of ethnological objects with supercritical carbon dioxide», en ICOM-CC 14th Triennial Meeting, la Haia, 12-16, setembre 2005, preimpressions, Londres, James & James, 2005, vol. 1, pp. 110-119

gestió integral de plagues (integrated pest management),⁸ és a dir, un mètode global que consisteix a aïllar els objectes que entren al museu després de ser adquirits o prestats, a exposar-los a ambients anòxics o freds, a controlar regularment les col·leccions i els magatzems, a controlar la humitat i els moviments orgànics mitjançant mesuraments regulars, a protegir-los tant com sigui possible del món exterior, a més d'atrapar insectes i rosegadors a través de trampes, malles, amb feromones o físiques, i a aïllar els objectes infestats.⁹ En diversos museus, l'ús de biocides s'ha convertit en una eina d'últim recurs.¹⁰

VESTIGIS TÒXICS

No obstant això, les toxines han deixat residus importants en moltes col·leccions, i han acabat transformant per sempre els objectes. Els efectes són a diversos nivells. En els processos de treball quotidians, les mesures de protecció —que van de la reducció del temps exposat als objectes potencialment contaminats al transport d'equipaments de protecció individual (en especial, guants de nitril, granotes, ulleres de protecció, mascaretes quirúrgiques o de vegades respiratòries)— han modificat la relació dels conservadors i conservadores amb els objectes.

A tall d'exemple, esmentem aquí Leslie Omstein, que relata també el que li van dir el primer dia com a becària al Museu Nacional d'Història Natural a Washington:

Evidentment, has de portar sempre els guants quan manipulis els objectes, exceptuant-ne alguns [...]. És per la seguretat dels objectes, però, sobretot, per la teva. Molts d'aquests objectes formen part de la nostra col·lecció des de fa més de cent anys, i molts han estat sotmesos a diversos tractaments amb pesticides. En general, no sabem quins han tingut un tractament i quins no. Entre els productes químics als quals estaràs potencialment sotmesa hi ha l'arsènic, el mercuri i el plom, per esmentar-ne alguns. Per tant, has de portar els guants en tot moment per manipular tots els objectes i rentar-te les mans sovint. Com que no sabem quin objecte ha estat tractat i de quina manera, els hauries de manipular tots amb recel.¹¹

⁸ D. PINNIGER, *Integrated Pest Management for Cultural Heritage*, Londres, Archetype Publications, 2015; vegeu, així mateix, la norma europea NF EN 16790: 2016 sobre la conservació del patrimoni cultural - gestió integral de plagues (IPM) per protegir el patrimoni cultural

⁹ C. CAPLE (dir.), *Preventive Conservation in Museums*, Londres / Nova York, Routledge, 2011

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ L. OMSTEIN, «Poisonous Heritage. Pesticides in museum collections», treball de màster en Art i Professions Museístiques, South Orange (N. J.), Seton Hall University, 2010, p. 5

Aquest fragment ens dona una idea de la situació incòmoda creada per l'estatus incert de toxicitat de les col·leccions, i evidencia que sovint encara és difícil aconseguir informacions detallades sobre la prevalença de toxines. Per conèixer millor la situació, i els problemes amb què es troba l'equip de professionals que treballa al museu, vaig formar-me sobre els riscos en la manipulació dels béns culturals contaminats¹² i vaig mantenir, entre la tardor del 2019 i la primavera del 2020, una primera sèrie d'entrevistes de recerca en els serveis de conservació de l'AfricaMuseum (Tervuren), del Musée du Quai Branly (París), del Rautenstrauch-Joest-Museum (Colònia), del Linden-Museum (Stuttgart), del Grassi Museum (Leipzig) i de l'Ethnologisches Museum Dahlem (Berlín).

La presència de toxines difereix d'una institució a l'altra, i fins i tot d'un objecte a un altre en funció de la seva materialitat, dels tractaments efectuats durant l'adquisició i segons la història singular de conservació que hagi tingut al museu, la qual cosa dificulta el procés d'obtenir informació. Tot i que els arxius d'alguns museus guarden el registre de les dates d'adquisició dels productes químics, l'ús concret que se n'ha fet (en quins objectes? S'han fumigat col·leccions senceres? Amb quina regularitat? I quins efectes han aparegut amb el temps?) no acostuma a estar inventariat i, retrospectivament, costa reconstruir-lo.¹³ Així mateix, molts productes han canviat de nom comercial, i per tant ha calgut reconstituir-ne la composició química. Recuperar les informacions disponibles sobre els objectes exigeix un treball llarg, i no sempre possible. Testar individualment els objectes a través de procediments llargs i sovint cars continua sent la manera més fiable de conèixer-ne l'estat d'intoxicació. Si continua sent difícil d'especificar, aquesta toxicitat frena globalment la relació tàctil amb els objectes museístics. Una restauradora del Grassi Museum de Leipzig em va descriure detalladament com ha canviat la seva feina des que porta guants i una mascareta per manipular objectes.¹⁴ La separació entre els tallers i els magatzems (per exposar menys l'equip de professionals de la conservació a les toxines) introdueix distàncies més grans en el procés de treball i impedeix veure els objectes en el seu entorn habitual.

Treure's els guants per fotografiar els objectes (de vegades en una sala a part), per tornar-se'ls a posar un minut després, complica i alenteix el procediment.

¹² «Sicherer Umgang mit kontaminiertem Kulturgut», Hornemann Institut, Hildesheim, 20.04.2020-28.06.2020

¹³ Entrevista amb Siska Genbrugge, coordinadora de la restauració de l'AfricaMuseum, Tervuren, Bèlgica, el 17 de setembre del 2019

¹⁴ Entrevista al Musée Grassi, a Leipzig, el febrer del 2020

Per a les persones visitants i investigadores que acudeixen als magatzems a buscar-hi objectes concrets, l'experiència causada per la intoxicació pot ser traumatitzant. Penso en el testimoni donat durant la conferència internacional «Museum Collections in Motion. Colonial and Postcolonial Encounters», al Rautenstrauch-Joest-Museum, a Colònia (juliol del 2019) per Cynthia Schimming, una creadora de moda i de vestits namíbia que treballa en l'àmbit internacional. L'any 2019, en el marc del Comitè Director de l'Associació de Museus de Namíbia, va venir al Museu Etnològic de Dahlem per dur a terme diferents recerques sobre les col·leccions històriques. Amb el seu interès particular pels teixits, Schimming de seguida es va adonar que era impossible tocar els vestits, teles i objectes que havien estat expropiats als seus predecessors i predecessores namibis durant la colonització alemanya del país (1884-1918) i, sobretot, durant el moment del genocidi (1904-1908). La presentació s'havia concebut com un diàleg entre Schimming i Julia Binter, conservadora del Museu Etnològic de Berlín, per reflexionar sobre una recerca col·laborativa sobre els objectes provinents de Namíbia. Ràpidament es va transformar en una intervenció emotiva per expressar l'absència dolorosa d'aquells artefactes (entre els quals, objectes vinculats a enterraments o, fins i tot, joguines d'infants) en el context namibi, i la impossibilitat d'establir-hi un vincle físic per culpa del seu estat tòxic.

DEVOLUCIONS CONTAMINADES

La toxicitat no exigeix només mesures de seguretat mentre es manipulen els objectes als magatzems. El risc d'intoxicació limita les pràctiques participatives, n'obstaculitza potencialment la devolució i planteja preguntes sobre les implicacions pràctiques, ètiques i epistemològiques de la «preservació» d'artefactes culturals per l'ús de biocides. Aquestes qüestions esdevenen urgents en l'actual «era de la devolució»,¹⁵ ja que la repatriació de béns culturals contaminats corre el risc d'intoxicar les persones receptores i de reduir els possibles usos més enllà de la museïtzació. Com demostra l'experiència de repatriaments efectuats en el marc de la Llei de protecció de les tombes dels nadius americans (NAGPRA, 1990) a l'Amèrica del Nord, la toxicitat dels objectes va alentir considerablement les peticions adreçades als museus. El 1996, es va afegir un paràgraf a aquesta llei, que enumera els problemes causats pels objectes contaminats: «Els responsables del museu o de l'agència federal han d'informar els destinataris de les devolucions de tots els tractaments

¹⁵ C. RASSOOL, «Towards postethnographic museums», en *Voices*, Universitat de Colònia, 2018

que es coneguin fins a aquell moment sobre restes humanes, objectes funeraris, objectes sagrats o rellevants del patrimoni cultural que continguin pesticides, conservants o altres substàncies que representin un perill potencial per als objectes o per a la persona que els manipula».¹⁶

Després d'haver-se adonat que els artefactes tornats eren tòxics, molts dels grups que en tenien dret van refusar, efectivament, aquestes devolucions per por que es contaminessin les seves terres, els seus cossos i els seus esperits.¹⁷

Hi ha altres exemples que fan palès l'impacte de la toxicitat dels objectes en el comportament i els protocols durant les cerimònies de devolució. El febrer del 2019, una delegació del Ministeri de Ciències i Art (MWK) de l'estat alemany de Baden-Württemberg va acompanyar fins a Windhoek el retorn de la Bíblia i del fuet del cap del poble nama Hendrik Witbooi, que s'havien conservat al Linden-Museum de Stuttgart durant més d'un segle, la ministra de Cultura namíbia va rebre a l'aeroport tots dos objectes amb les mans nues. En les parts posteriors de la cerimònia a Gibeon, el president va tornar a la família Witbooi i a la ministra els objectes. Durant aquell acte, tots els participants portaven guants. Podem demanar-nos si les informacions sobre l'estat de toxicitat dels objectes van ser traspassades als membres de la delegació namíbia entre els dos esdeveniments.¹⁸

LA PATRIMONIALITZACIÓ DE LES COL·LECCIONS COLONIALS

Per entendre la interconnexió entre la conservació museística i les anomenades *col·leccions etnològiques*, cal recordar que l'aparició de la conservació, entesa com una ciència, i l'arribada a Europa en el marc del colonialisme de la majoria dels objectes que recullen avui en dia els museus d'antropologia es produeixen simul-

¹⁶ Native American Graves Protection and Repatriation Regulations, 43 CFR Part 10, Sub Part B §10.10, <https://www.ecfr.gov/cgi-bin/text-idx?SID=913a018b2e6e6b978b0040e805b8e6fe&tpl=/ecfrbrowse/Title43/43cfr10_main_02.tpl>

¹⁷ M. F. BROWN i M. M. BRUCHAC, «NAGPRA from the Middle Distance. Legal Puzzles and Unintended Consequences», en J. H. MERRYMAN (dir.), *Imperialism, Art and Restitution*, Cambridge (N. Y.), University of Cambridge Press, 2006, pp. 193-217; DAVIS L. i N. CALDARARO, «The Repatriation Dilemma. Museum Objects are Contaminated with Pesticides», *News from Native California*, 30 de juny del 2000, pp. 46-47

¹⁸ R. KÖSSLER, *The Bible and the Whip. Entanglements surrounding the restitution of looted heirlooms*, Arnold Bergstraesser Institute, 2019, Working Paper núm. 12 <www.arnold-bergstraesser.de/abi-working-papers>. Vegeu també la documentació <<https://www.dw.com/de/die-gestohlene-seele-raubkunst-aus-afrika/av-54792066>>. Agraïixo a Christoph Rippe els seus valuosos comentaris

tàniamment.¹⁹ Las mateixes condicions de l'adquisició dels objectes es basen en l'expansió mundial de la potència europea i la seva imposició —sovint mitjançant la força militar— d'una forma d'organització social. Els períodes punta de les recol·leccions es van produir en el marc del «paradigma de salvament», amb l'objectiu de «protegir» els vestigis materials de cultures vives, amenaçades per la mateixa progressió de la colonialització.²⁰ L'onada de «missions de recol·lecció» successives i la recol·lecció individual guiada per les «Instruccions sumàries per als col·lectors d'objectes etnogràfics», redactades el 1931 per Marcel Griaule i Miche Leiris al Museu Etnogràfic de Trocadéro en la preparació de la «missió Dakar-Djibouti»,²¹ van desplaçar desenes de milers d'artefactes cap a Europa, on els museus competien per les peces més prestigioses.²² Durant aquest procés, els objectes, sobretot fets amb materials orgànics, sovint es tractaven directament sobre el terreny per permetre'n l'expedició i l'estabilitat dels materials durant el viatge. Més endavant, hi va haver diverses etapes de transformació dels materials.²³

Els museus no van trigar a tenir problemes d'emmagatzematge davant el nombre ràpidament creixent d'objectes fruit de l'apogeu de la recol·lecció colonial. Però, tal com indica Catherine Hawks, les condicions de conservació als magatzems museístics estan estretament relacionades amb aquesta situació històrica: «Les col·leccions van créixer ràpidament, recollint un gran nombre d'exemplars o d'objectes, que havien estat sovint tancats en despatxos o armaris, on no eren fàcilment visibles per part del personal».²⁴ Amb la construcció de magatzems «completament o parcialment de fusta, que podien servir i servien, efectivament, de protecció davant elements lesius», el problema de les infestacions va créixer ràpidament durant les dècades prèvies i

¹⁹ Sobre la història dels canvis de nom, i sobretot sobre la denominació Museu de Cultures del Món, vegeu: B. de L'ESTOILE, *Le goût des Autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, París, Flammarion, 2007

²⁰ J. CLIFFORD, «The Others. Beyond the 'salvage' paradigm», *Third Text*, núm. 6, 1989/3, pp. 73-77

²¹ J. BONDAZ, «Les pièges de la collecte. Techniques d'acquisition et collectes ethnographiques en Afrique (1928-1960)», *Techniques & Culture*, núm. 71, 2019/1, pp. 46-49

²² Per exemple: L. REYELS, P. IVANOV i K. WEBER-SINN (dir.), *Humboldt Lab Tanzania. Objects from the Colonial Wars in the Ethnologisches Museum, Berlin - A Tanzanian-German Dialogue*, Berlín, Reimer, 2018

²³ W. MACGAFFEY, «Magic, or as We Usually Say, Art. A Framework for Comparing European and African Art», en E. SCHILDKROUT i A. KEIM CURTIS (dir.), *The Scramble for Art in Central Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 217-235

²⁴ C. HAWKS, «Historical Survey of the Sources of Contamination of Ethnographic Materials in Museum Collections», *Collection Forum*, núms. 1-2, 2001/16, p. 4

posteriors al tombant del segle XX. Els edificis que protegien les col·leccions no estaven construïts amb l'objectiu de lluitar contra aquests elements lesius, i els mateixos edificis servien d'hàbitat per a un munt de plagues, insectes i rosegadors.²⁵

Així mateix, Hawks suggereix que la situació concreta de l'emmagatzematge en el si dels museus és la causa de l'exposició dels objectes a la seva destrucció material potencial. Però ella també relaciona aquesta situació amb un marc més gran, el de la recol·lecció colonial, que va iniciar la separació dels objectes del seu medi per conservar-los i exposar-los en el context d'un museu. Així doncs, els museus es convertien en el lloc on es materialitzava la distinció temporal entre una modernitat dinàmica i un passat atemporal. Tal com va explicar Johannes Fabian,²⁶ l'objecte de l'antropologia colonial es construeix sobre aquesta divisió temporal. En el marc del museu, sembla «natural» que els objectes es conservin tan poc alterats com sigui possible, i transformar-los d'elements integradors porosos d'una cultura viva a entitats materials organitzades, suposadament estables al llarg del temps. Des del segle XVIII, en la història de les ciències, aquestes operacions han estat acompanyades d'una organització taxonòmica jerarquitzada, que situa l'home (blanc, mascle) al capdamunt i la matèria inanimada a la base.²⁷ L'èxit de l'operació epistemològica requereix, tanmateix, una operació material: l'estabilització de l'artefacte en el temps, produïda històricament a través de mètodes de conservació que inclouen tractaments amb biocides.

En el transcurs d'un mes d'entrevistes, una conservadora em va dir: «La missió de la meua professió és que les criatures puguin veure al museu el mateix que nosaltres hi hem vist».²⁸ Així resumia una manera d'entendre el «patrimoni» com una tradició cultural que cal conservar idènticament, transmesa de generació en generació i que la legislació francesa havia fet que fos inalienable. L'imaginari heteronormal d'aquesta concepció del patrimoni, amb la seva temporalitat de la reproducció generacional, és tan poc casual com l'absència de pensar en la possible il·legitimitat de les col·leccions. En conseqüència, la visió patrimonial que cal conservar-ho tot idènticament es contraposa a la necessitat de fer sortir els artefactes de l'*statu quo* per corregir crims històrics, materialitzats en aquestes col·leccions: ajustar les coses que són injustes, introduir drets allà on han estat reservats de

²⁵ Ibídem

²⁶ J. FABIAN, *Time and the Other. How anthropology makes its object*, Nova York, Columbia University Press, 1983

²⁷ M. Y. CHEN, *op. cit.*

²⁸ Entrevista al Musée du Quai Branly, 19 de novembre del 2019

manera asimètrica, tal com ho descriu Gayatri Spivak de manera encertada.²⁹ El dret patrimonial, tal com està explicat en la citació anterior, allarga, en efecte, la història escrita per les metròpolis colonials, i assegura per mitjà del biaix de la conservació la seva validesa en el temps present. Per tal que les declaracions polítiques sobre les devolucions de béns culturals a l'Àfrica fetes pel president francès durant un discurs a Ouagadougou (28 de novembre del 2017) tinguin un fonament real, més enllà de la desclassificació puntual d'un grup d'objectes limitats i individuals, caldria repensar la noció mateixa de patrimoni, i modificar la legislació sobre la inalienabilitat dels béns culturals mal adquirits.³⁰

LA VIDA I LA NO-VIDA EN EL MARC D'UN MUSEU

Els tractaments tòxics de les col·leccions dels museus fan paleses les realitats materials d'una pràctica de conservació que oposa la vida i la no-vida: «Quan les estàtues moren, entren al museu», diu la primera frase de la cèlebre pel·lícula d'Alain Resnais i Chris Marker, *Les statues meurent aussi* (París, 1953). Pel que fa a la missió de la conservació museística, la frase es pot reformular: per poder entrar al museu, els objectes han d'estar tan morts com sigui possible. No se'ls pressuposa que hagin de canviar amb el temps, i els processos entròpics pels quals passen s'haurien de reduir al màxim. Als magatzems, queden protegits tant com es pot de les influències ambientals, com la llum, la humitat i el contacte amb els cossos vius.³¹ Tal com destaca l'antropòleg Frédéric Keck: «La vida cultural dels objectes comença en l'instant en què la seva vida biològica es destrueix».³² La meva objecció seria que és la vida institucional, més que la vida cultural dels objectes, la que comença quan l'objecte entra al museu. Però estic d'acord amb Keck quan diu que les portes del museu són la línia de demarcació que separa els objectes que pertanyen als mons dels vius dels usos socials actius i la col·lecció: a l'entrada del museu, s'hi apliquen una sèrie de tractaments per tal d'aïllar físicament l'objecte de qualsevol organisme viu que podria ser que portés a sobre.³³

²⁹ G. C. SPIVAK, «Righting Wrongs», *The South Atlantic Quarterly*, núms. 2-3, 2004/103, pp. 523-581

³⁰ Bénédicte Savoy entrevistada per Éric Chaverou i Stanislas Vasak, «Restitutions d'oeuvres d'art au Bénin et au Sénégal: un premier vote unanime des députés», *France Culture*, 7 d'octubre del 2020

³¹ R. MAY i D. GUILLEMARD (dirs.), «La conservation préventive. Une démarche évolutive (1990-2010)», *Techné*, núm. 34, 2011, pp. 3-94

³² F. KECK, «Biosecurity practices in Labs and Museums. Sentinels, simulation, stockpiling», *Ritumeikan Studies in Languages and Culture*, núm. 1, 2016/28, pp. 217-224

³³ David PINNIGER, *op. cit.*

Les implicacions normatives de la conservació respecte del contacte potencial entre la col·lecció i el seu entorn són molt importants: «Cada moviment d'obertura i de tancament, de desplaçament i de manipulació comporta el risc d'avançar-ne el deteriorament, a l'hora que es redueix la "vida útil" de l'objecte».³⁴ Des del punt de vista de la conservació, qualsevol proximitat física amb organismes vius, qualsevol obertura o qualsevol manipulació posen en risc l'estabilitat dels objectes i cal evitar-ho (fig. 22). Clémentine Deliss explica amb gran detall els problemes que comportaven les residències d'artistes en cohabitació amb els objectes, que ella organitzava mentre dirigia el Weltkulturen Museum a Frankfurt (2010-2015), des del punt de vista de la conservació.³⁵ I nombrosos i nombroses professionals del museu són testimonis dels conflictes entre els departaments de mediació, els públics i potser de recerca, i el de conservació, les finalitats dels quals són oposades: permetre els usos i les manipulacions, viure l'experiència pels sentits, d'una banda, i la preservació inalterada dels objectes, de l'altra.³⁶ La conservació ideal crearia condicions inanimades totals (*lifelessness*), cosa que garantiria les qualitats físiques incanviabils de l'objecte amb el pas del temps. Tanmateix, les mateixes pràctiques de conservació demostren que els magatzems i l'espai d'exposició estan lluny de ser espais sense vida. D'acord amb un estudi que comprenia dos anys de pràctiques de manteniment de les col·leccions del Musée du Quai Branly, Tiziana N. Beltrame proposa entendre el museu i les seves col·leccions com un «sistema viu que comprèn un col·lectiu de coses que existeixen».³⁷ Analitza en detall l'intent d'«immortalitzar les coses efímeres»,³⁸ que ella descriu com «l'oxímoron patrimonial» que crea una «doble eliminació vinculada amb la materialitat dels artefactes: la de la dimensió històrica dels contextos en què alguns objectes tenien de ple dret la pos-

³⁴ C. DELISS i F. KECK, «Occupy Collections!», *South as a State of Mind*, núm. 2, primavera del 2016, <https://www.documenta14.de/en/south/456_occupy_collections_clementine_deliss_in_conversation_with_frederic_keck_on_access_circulation_and_interdisciplinary_experimentation_or_the_urgency_of_remediating_ethnographic_collections_before_it_is_really_too_late>

³⁵ C. DELISS, «Foreign Exchange», en C. DELISS i Y. MUTUMBA (dir.), *Foreign Exchange. Or, the stories you wouldn't tell a stranger*, Zurich / Berlín, diaphanes, 2014, pp. 10-13

³⁶ Una conservadora del Rautenstrauch-Joest Museum de Colònia em descrivia minuciosament els intents sovint complicats per apropar les dues concepcions i missions i els seus imperatius implícits

³⁷ T. N. BELTRAME, «Oeuvres et temporalités. (Dé-)construire la pérennité au musée», en C. ANDRIEU i S. HOUDART (dir.), *La composition du temps? Prédications, événements, narrations historiques*, actes del col·loqui de la MAE, París, de Boccard, 2018, p. 68

³⁸ *Ibidem*, p. 67

sibilitat de transformar-se, fins i tot de desaparèixer, i la de la dimensió temporal de la institució, en el si de la qual cal establir els objectes a qualsevol preu».³⁹ Anant una mica més enllà de la missió dels museus d'allargar la durada material dels objectes i d'impedir-ne les transformacions, Beltrame observa de prop les maneres de funcionar habituals de la conservació preventiva als museus i els seus magatzems i descriu les dinàmiques entre cossos, les fronteres entre els quals són menys clares que el que l'entorn faria suposar:

Aquí el museu es concep com un «objecte que sosté l'entorn»⁴⁰ a través de dispositius concebuts per separar entitats, com vitrines o sistemes de climatització, i al final controlar la relació entre la forma i la matèria dels objectes. Però aquests intents cedeixen de vegades davant la inseparabilitat que anima els espais de conservació (magatzems o sales d'exposició), per exemple les arnes que viuen a les vitrines o als racons més insòlits de l'espai museístic.⁴¹

Des del seu punt de vista, les persones visitants, l'equip de professionals del museu i altres usuaris formen part de l'espai museogràfic, entès com «una distribució d'entitats». La conservació preventiva actua en aquesta distribució creant «paràmetres de vida ambient» que estableixen «fronteres de cohabitacions entre entitats».⁴² Beltrame mostra que la conservació preventiva, la que té lloc en el marc del paradigma de la gestió integral de plagues, de fet desplaça la «frontera» entre la vida i la no-vida del llindar de la porta del museu cap a l'interior, i l'obre a una temporalitat evolutiva (una negociació perpètua dels processos entròpics) més que estàtica. La reinterpretació de la conservació, a partir de la inestabilitat dels materials i de les configuracions canviants entre els cossos animats i els inanimats de les col·leccions, comprèn tant una dimensió analítica com una dimensió normativa: entendre una col·lecció com la coexistència articulada d'entitats actives demana enfocaments diferents de la fumigació d'una reserva sencera amb insecticides o la prioritat sistemàtica de la conservació sobre els usos. Però, a més, tal com indica Noémie Etienne, això ens porta a

³⁹ Ibidem

⁴⁰ F. DOMINGUEZ RUBIO, «On discrepancy between objects and things. An ecological approach», *Journal of Material Culture*, núm. 1, 2016/21, pp. 59-86

⁴¹ T. N. BELTRAME, art. citat, p. 68

⁴² T. N. BELTRAME, «L'insecte à l'oeuvre. De la muséographie au bruit de fond biologique des collections», *Techniques & Culture*, núm. 68, 2017/2, p. 15

considerar la vida d'un objecte com la suma de tots els estats i transformacions que pateix. En concentrar-se en l'existència material dels objectes en el temps, aquesta reflexió aborda l'obra d'art com un continu, és a dir, un objecte material que travessa transformacions perpètues.⁴³

Tanmateix, entendre el vincle entre conservació i recol·lecció colonial requereix ampliar la mirada més enllà del llindar de les portes del museu i tenir en compte el seu desquadrament: la relació dels objectes amb les societats i els usos abans de l'entrada en les col·leccions, de la sostracció colonial i de la ruptura generada per la seva inserció en un nou sistema classificatori, occidental.⁴⁴ Quan Frédéric Keck designa el llindar del museu com l'inici de la «vida cultural» dels objectes, restringeix la idea d'una existència cultural a l'àmbit institucional. El museu és, sens dubte, el marc d'una sèrie de resignificacions i transformacions materials dels objectes, com recorda de manera impressionant el curtmetratge *Gang. An Epic Journey* (2001, 8 minuts), de Susan Vogel. Però és sobretot el lloc on els objectes són descontextualitzats radicalment de les interconnexions culturals dinàmiques en les quals han participat, per ser recontextualitzats com components del museu, en un dispositiu suposadament neutre. És precisament perquè el museu no participa en aquests mons viscuts concrets que pot emergir com el lloc que podria contenir tots els mons i que, així mateix, ocuparia una posició universal, difícilment defensada el 2002 per divuit grans museus occidentals que s'enfrontaven a demandes de devolució.⁴⁵ Tal com indica, de manera encertada, Ariella Aïsha Azoulay en el seu important llibre *Potential History. Unlearning Imperialism*,⁴⁶ és la separació dels objectes del context en el qual participen activament en la pràctica cultural d'una societat, la que és al cor del museu com a empresa imperial que és. Aquesta autora analitza com la documentació material de societats en vies de desenvolupament, sovint creada per la mateixa influència colonial, dissocia els cossos que acaben sent aïllats i musealitzats dels que queden fora, en un ambient transformat, que sovint

⁴³ N. ETIENNE, «When Things Do Talk (in Storage). Materiality and Agency between Contact and Conflict Zones», en J. GRAVE, C. HOLM, V. KOBİ i C. VAN ECK (dir.), *The Agency of Display: Objects, Framings and Parerga*, Sandstein Verlag, 2018, p. 179

⁴⁴ B. SAVOY, *Objets du désir, désir d'objets*. Lliçó inaugural pronunciada el 30 de març del 2017, Collège de France <<https://books.openedition.org/cdf/5024?lang=fr>>

⁴⁵ Declaració sobre la importància i el valor dels museus universals, desembre del 2002. Vegeu per a més detall: «Les musées universels», *Les Nouvelles de l'ICOM*, núm. 1, 2004/57, <<https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/2018-09/Vol57n1%2C2004.pdf>>

⁴⁶ A. A. AZOULAY, *Potential History. Unlearning Imperialism*, Londres / Nova York, Verso, 2019

acaba sent extraïble per la seva inserció en una economia capitalista mundial en vies d'expansió.⁴⁷ Examina la suposada neutralitat de la conservació museística per encabir-hi el seu desquadrament: els mons socials dels quals han estat sostrets els artefactes. Els artefactes i els mons socials passen a estar dissociats i, fonamentalment, afectats per aquesta intervenció material i relacional:

Si el que [els arxius i els museus] conserven s'ha extret de mons vius, [...] el seu estudi no es pot limitar al que contenen, sinó que ha d'incloure la funció que tenen en aquesta empresa de destrucció del món, en la producció del que Hannah Arendt anomena l'absència del món (*worldlessness*).⁴⁸

PLAGUES: L'APARICIÓ D'UNA CONSTRUCCIÓ CIENTÍFICA MODERNA

Tornem a allò contra el que es fan servir els biocides: els insectes i els rosegadors que s'autoconviden a les col·leccions dels museus, que s'hi instal·len o que s'alimenten dels artefactes conservats. Considerar els insectes una amenaça per a les col·leccions dels museus sembla, avui en dia, una evidència. Però «les plagues» en el sentit de l'espècie invasora és una concepció recent que neix a l'edat moderna. Tal com explica Sarah Jansen en el seu estudi interdisciplinari,⁴⁹ el sorgiment de la idea d'espècies nocives es remunta al 1880, simultàniament a la urbanització ràpida, a les males condicions de vida dels treballadors i treballadores industrials, al nacionalisme europeu i les guerres i al punt àlgid del colonialisme.⁵⁰ La reorganització moderna de la societat amb la promiscuïtat dels habitatges urbans, l'augment de la productivitat i l'acumulació com a motors va de la mà de la recerca d'un control humà sobre la natura. Concentrant-se en l'àmbit de l'agricultura, recorda la manera com els insectes i els bacteris —sovint identificats com d'origen estranger— són descrits com amenaces, la qual cosa comporta la degradació d'un bosc, d'una collita o d'una població nacional. La conversació com a ciència comença precisament en aquesta època, i proposa elaborar mètodes fiables per preservar

⁴⁷ L'extractivisme se separa d'una interpretació «que el món, i tots els seus éssers, són intrínsecament mercantilitzables, i poden ser transformades de manera violenta en “coses”, que funcionen com una reserva permanent per a l'acumulació dels beneficis i del poder en mans d'alguns». Cf. H. DAVIS, «Blue Bling. On Extractivism», *Afterall*, 2019/48, pp. 12-19

⁴⁸ A. A. AZOULAY, *op. cit.*, pp. 19-20

⁴⁹ S. JANSEN, «Schädlinge». *Geschichte eines wissenschaftlichen und politischen Konstrukts (1840-1920)*, Frankfurt, Campus Verlag, 2003

⁵⁰ Vegeu també l'estudi d'Aurélien Audeval sobre els efectes indesitjables: A. AUDEVAL, «“Indésirable”, une catégorie d'action publique internationale», *Sauf-conduit. Cahiers de l'ethnopolé - Migrations, Frontières, Mémoires*, 2019/01, pp. 9-15

els béns culturals. Així mateix, l'experimentació, les estadístiques i les matemàtiques són utilitzades per fer un control racional de les plagues, que ja no es consideren una fatalitat inevitable. En aquest context, el químic Friedrich Rathgen, ja esmentat, comença a treballar al Laboratori de recerca del Museu Etnològic de Berlín, que obre les portes com el primer d'aquest tipus, cosa que fa que l'investigador Chris Caple afirmi que «el 1888 és l'any en què es pot considerar veritablement que la conservació va començar com a disciplina professional».⁵¹ Rathgen va dur a terme alguns experiments al museu i va publicar deu anys més tard una obra fonamental de la ciència de la conservació, *The Conservation of Antiquities*,⁵² un llibre voluminós dividit en dues parts: la transformació dels artefactes després de les excavacions i els tractaments aplicats als museus.⁵³

Tots els enfocaments descrits en aquest llibre pretenen convertir els museus en espais d'estabilitat, resistents a la dinàmica incontrolable de les societats en ràpida evolució. Aïllar la col·lecció de les influències externes, dels insectes i de la humitat forma part d'aquests procediments. És esclaridor endinsar-se en el camp lèxic que acompanya les mesures de prevenció dels elements lesius. Inclou paraules com *plaga*, *contaminació*, *invasió*, *colonialització*, *deteriorament* o *dany* que oposen els artefactes culturals, com a entitats fixes i estables que són, als invasors hostils. Cap d'aquestes descripcions no té en compte l'heterogeneïtat material dels mateixos objectes, ni la fragilitat cultural i material dels objectes aïllats, produïda per la conservació als magatzems o a les exposicions. Aquest concepte és diametralment oposat a la vida entesa com la interacció en ple apogeu dels organismes que hi estan barrejats, i les seves interdependències existencials, descrites magníficament per l'antropòleg Tim Ingold:

Qualsevol organisme viu [...] és per si mateix un lloc d'infestació: una colònia activa de materials vius i amuntegats, que es van comprimint i estirant en filaments que es retorcen i s'enrosquen els uns al voltant dels altres, per formar unes configuracions amb una complexitat extraordinària.⁵⁴

⁵¹ C. CAPLE, *Conservation Skills. Judgement, Method and Decision Making*, Londres, Routledge, 2000, p. 53

⁵² F. RATHGEN, *Die Konservierung von Altertumsfunden*, Berlín, W. Spemann, 1898

⁵³ M. GILBERG, «Friedrich Rathgen. The father of modern archeological conservation», *Journal of the American Institute for Conservation*, núm. 2, 1987/26, pp. 105-120

⁵⁴ T. INGOLD, *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Londres, Routledge, 2013, p. 93

Què els passa als cossos que són protegits deliberadament d'aquests circuits d'infestació recíproca? No només en el sentit de la seva preservació davant de la descomposició física, sinó també en la de la desconexió de les pràctiques culturals en evolució. Si traslladem realment la descripció d'Ingold al museu, això ens pot fer concebre les col·leccions com processos, en intercanvi constant amb els organismes vius, la humitat i les espores, i la conservació com una lluita per controlar aquestes presències incontrolables i la seva evolució desbordant.⁵⁵ Això inclou un reconeixement de la finitud dels cossos orgànics. Des de la publicació de la *Primavera silenciosa*, de Rachel Carson, el 1962, els efectes devastadors de l'ús dels biocides en l'agricultura no han deixat de ser assenyalats per científics i activistes mediambientals, que afavoreixen els models de coexistència de les espècies per davant de l'aspiració de la puresa monocultural obtinguda pel biaix de la química. El mateix terme de *plaga* apareix en el marc d'aquest debat con un concepte antropocèntric que es basa en l'exclusió de les complicacions materials evolutives.

LA GESTIÓ INTEGRAL DE PLAGUES

La meva intenció no és minimitzar l'impacte potencialment destructor dels insectes, dels rosegadors, dels florits o dels humans en les col·leccions dels museus, sinó reflexionar sobre la conservació com a tècnica cultural emergent a Europa a l'era moderna, en paral·lel a les tecnologies que pretenen controlar la natura. Aquesta disciplina pren forma en el mateix moment de la missió colonial europea, l'empresa de la qual va ser legitimada ideològicament com una extensió del domini del progrés al món.⁵⁶ En què es converteixen les pràctiques culturals i els seus components materials si queden aïllades, si la seva durada material limitada s'estroneja i si són reubicades a un lloc que pretén produir condicions inalterables en el temps? Com a categoria relacional i antropocèntrica, les «plagues» apareixen aquí com els agents incontrolables que resisteixen a la concepció moderna de la conservació com a aïllament dels organismes vius.

Avui en dia, les formes de conservació preventiva es basen sobretot en la «gestió integral de plagues» (IPM), és a dir, mètodes de tractament preventiu sense fer servir productes químics, basats en una vigilància intensa i en el control de l'entorn.⁵⁷

⁵⁵ T. N. BELTRAME, *op. cit.*, 2017

⁵⁶ Vegeu les al·legories del progrés, de la justícia, de la medicina, de la ciència, etcètera, pintades a la sala piramidal de l'Antic Palau de les Colònies (1931), avui en dia Museu Nacional de la Història i la Immigració, Palais de la Porte Dorée, París

⁵⁷ D. PINNIGER, *op. cit.*

El concepte d'IPM va ser creat a la dècada de 1950 en la indústria alimentària, i tot seguit va ser aplicat als museus, primer al Regne Unit i després als Estats Units, el Canadà i Austràlia (des de la dècada de 1980). Aquest paradigma substitueix l'aplicació regular de biocides en les col·leccions dels museus, pràctica que havia predominat al llarg de tot el segle XX. Així doncs, un concepte holístic de prevenció i de vigilància ha substituït plenament els tractaments químics de col·leccions senceres. La «gestió integral de plagues» comprèn:

[la impermeabilització de l'] edifici contra l'entrada d'elements lesius, l'adaptació del microclima (com més fred és el clima interior, menys s'hi desenvolupen i s'hi reproduïxen), el manteniment de normes higièniques estrictes (la neteja és un element important de la IPM per reduir les fonts d'alimentació de les plagues), la posada en quarantena de tots els objectes nous que hi arribin i la vigilància de plagues d'insectes amb l'ajuda de trampes. La formació continuada del personal és un element bàsic de la lluita antiparasitària integral. Si s'hi detecta una infestació activa, els objectes són aïllats tan de pressa com es pot i s'opta per mètodes no químics com la congelació, la calefacció o els tractaments d'anòxia per evitar danyar els objectes o fer mal al personal del museu.⁵⁸

En el marc de la gestió integral de plagues, el coneixement precís de la vida orgànica de la col·lecció, el rastreig de les espècies, els trajectes i els rastres dels insectes i de floridures són essencials per entendre la conservació com un procés més que com un estat fix. Alguns enfocaments proposen, fins i tot, introduir espècies (com les vespes que es mengen larves) per tenir-ne sota control d'altres, cosa que canvia fonamentalment la concepció de la col·lecció en un espai de coexistència de diferents cossos.⁵⁹

LA DOBLE AGENTIVITAT DEL VERÍ

La història de les substàncies tòxiques en la conservació es remunta a diversos segles. En la història cultural europea, els metalls pesants com l'arsènic, el mercuri i el plom es van utilitzar des del Renaixement en pintures, sobre la tela i la fusta per

⁵⁸ P. QUERNER, «Insect Pests and Integrated Pest Management in Museums, Libraries and Historic Buildings», *Insects*, núm. 2, 2015/16, pp. 596-607

⁵⁹ P. QUERNER i S. BIEBL, «Using parasitoid wasps in Integrated Pest Management in museums against biscuit beetle (*Stegobium paniceum*) and webbing clothes moth (*Tineola bisselliella*)», *Journal of Entomological and Acarological Research*, núm. 2, 2011/43, pp. 169-175

augmentar-ne la durada o assegurar-ne l'estabilitat dels colors.⁶⁰ Més endavant, les conservadores i els conservadors van combatre les infestacions fent servir sals metàl·liques, herbes aromàtiques i olis i, en darrer terme, derivats tòxics de plantes. Al segle XIX, en les col·leccions es van fer servir productes químics d'origen orgànic com l'estricnina, la càmfora, el perfum de la llimona i el tabac.⁶¹ Però és sobretot des del final del segle XIX, en el moment del creixement ràpid dels museus d'història natural i de les anomenades *col·leccions etnogràfiques*, que els biocides, i particularment els productes químics gasosos com els fumigadors, s'utilitzen a bastament per a la conservació en despatxos individuals o per a tractaments de magatzems sencers.⁶² Els mètodes de conservació als museus evolucionen de la mà de les indústries químiques: durant la Primera Guerra Mundial, vam començar a afegir-hi els gasos tòxics, que fins a aquell moment no només s'havien utilitzat en els camps de batalla, sinó que cada vegada s'aplicaven més com a insecticides, sobretot en boscos i en l'agricultura. L'efecte insecticida del diclorodifeniltricloroetà, anomenat comunament DDT, és reconegut des de la dècada de 1940, i la seva aplicació regular en les col·leccions dels museus comença durant la postguerra.⁶³ La indústria agroalimentària i la conservació museística van recórrer als mateixos productes i tecnologies. Avui en dia, nombroses institucions topen amb la dificultat de reconstituir les substàncies usades en les col·leccions. Hi ha un bon nombre de residus que són invisibles, alguns inodors, i la majoria estan mal documentats, i per tant és complicat fer-ne un seguiment. Malgrat aquesta discreció que demostren, alteren notablement els artefactes i tenen un impacte important en els seus usos potencials. Les adquisicions de substàncies biocides potser es poden reconstituir gràcies als arxius dels museus, però aquests arxius no ressenyen encara l'exposició d'objectes específics ni les reaccions químiques potencials de diferents substàncies entre elles. Hawks enumera com a contaminants potencialment perillosos per a les col·leccions, al costat dels pesticides aplicats deliberadament, «els residus de

⁶⁰ F. MARTE, A. PEQUIGNOT i D. VON ENDT, «Arsenic in Taxidermy Collections. History, Detection and Management», *Collection Forum*, núms. 1-2, 2006/21, pp. 143-150

⁶¹ L. GOLDBERG, «A History of Pest Control Measures in the Anthropology Collections, National Museum of Natural History, Smithsonian Institution», *Journal of the American Institute for Conservation*, núm. 1, 1996/35, pp. 23-43

⁶² M. POOL, N. ODEGAARD i M. J. HUBER, «Identifying the Pesticides. Pesticide names, classification, and history of use», en N. ODEGAARD i A. SANDONGEI (dirs.), *Old Poisons, New Problems*, op. cit., pp. 5-32

⁶³ STIFTUNG DEUTSCHES HISTORISCHES MUSEUM (dir.), *Segen und Fluch. Biozide - Verwendung, Analytik, Bewertung*, Berlín, Deutsches Historisches Museum, 2015

floridures, rosegadors o infestacions d'insectes; el sutge; l'amiant provinent de l'aïllament d'edificis o de tubs en mal estat, i la pintura de pols de plom que prové de mobles vells d'emmagatzematge».⁶⁴ Aquesta llista dona una idea de com l'emmagatzematge en les col·leccions dels museus pot modificar l'estat material dels objectes. En els darrers anys, alguns museus (com el Museu Reial de l'Àfrica Central, a Tervuren [fig. 23], i el Musée du Quai Branly, a París) han començat a introduir l'estat de toxicitat d'objectes concrets en les seves bases de dades numèriques. Molt més enllà d'informacions purament pràctiques, aquest gest informa de la toxicitat que s'ha convertit en part integrant de les característiques de l'objecte, adquirides en el decurs del seu recorregut institucional.

El fet de prendre consciència de la presència de biocides en les col·leccions està acompanyat d'un canvi semàntic: els biocides s'han associat durant molt de temps a la garantia de l'estabilitat d'una col·lecció. Per tant, es consideraven compostos neutres, que contribuïen a mantenir l'*statu quo*, i permetien expulsar la vida de les col·leccions, però sense manifestar la seva mateixa presència. No ha sigut fins que ja és massa tard que hem pres consciència de la seva agentivitat en el temps, que pot fer alterar i, fins i tot, deteriorar les qualitats físiques dels objectes de manera imprevisible, i limitar de manera duradora la interacció que hi tenen els humans. Les conservadores de museu amb qui he parlat descriuen el «floriment» de residus tòxics en les superfícies dels objectes; l'incessant entelament inexplicable a les vitrines; la pèrdua o el canvi de colors, la presència d'olors, però també els efectes en el cos del personal del museu, com ara mals de cap, irritacions de la pell o aparició de càncer.⁶⁵ A mi m'interessa l'agentivitat dels biocides als museus, ja que pertorba l'objectivació i les divisions classificatòries que s'hi apliquen. Les toxines es despleguen a través de la materialitat dels cossos, en la interacció de diferents cossos. No es descriuen com substàncies externes que tenen efectes sobre una entitat que fins aquell moment no estava afectada. Quan actuen en una intoxicació, formen part, segons Jane Bennett, d'«articulacions vibrants» dels elements animats i inanimats que componen els cossos, cosa que interfereix en la divisió entre subjecte i objecte, que ja no estan estrictament separats. Tot i que les toxines s'utilitzen per immunitzar els objectes davant la transformació orgànica, hi actuen de manera transformadora.

⁶⁴ C. HAWKS, art. citat, p. 2

⁶⁵ B. PAZ, «Wer konserviert den Restaurator? Gefährdung der Museumsmitarbeiter durch kontaminiertes Kulturgut», *Kulturbetrieb Magazin*, núm. 3, 2013, pp. 56-57

Observar les col·leccions dels museus des del punt de vista de la seva toxicitat comporta considerar-les «configuracions materials» i, per tant, «fer horitzontals les relacions entre els humans, la biota i l'abiota».⁶⁶ La matèria apareix aquí com a viva, regida per causalitats emergents, i pren camins imprevistos. Utilitzades en un primer moment per desfer-se de la vida, les toxines de les col·leccions despleguen una agentivitat al llarg del temps. Actuen com a configuracions inestables de relacions subjecte-objecte ambigües, cosa que fa trontollar les «jerarquies d'animacitat» establertes.⁶⁷ Així doncs, fan sorgir «contingències consubstancials»,⁶⁸ difícils de contenir o de posar en quarantena, que traspassen les fronteres entre el que és animat i el que és inanimat, entre la vida i la mort. Tal com explica encertadament Mel Y. Chen, «la mateixa naturalesa d'aquesta alteració no pot ser completament coneguda. Al cap i a la fi, qui és el subjecte en aquest cas? I si l'objecte [...] ha estat alterat substancialment [...] per la toxina?».⁶⁹ Chen proposa entendre la toxicitat com una condició que crea efectes, més que una propietat, i tenir en compte els «vapors tòxics, les intercalacions, les barreges intrínseques i les alteracions que afavoreixen la interabsorció, més que l'excepcionalitat corporal»⁷⁰ (que crec que pot residir confortablement en una zona de seguretat no tòxica). Chen indica que les toxines poden transformar fonamentalment el seu hoste, i fer-lo fins i tot irrecognoscible. Si els biocides s'han fet servir en les col·leccions dels museus durant dècades per mantenir l'*statu quo*, acaben pertorbant els objectius d'estabilitat pels quals s'havien utilitzat. La seva acció material desestabilitza l'estat d'objecte de les col·leccions museístiques, transformant la política racionalista del manteniment inalterat en tot el contrari: hi podríem veure la resposta imprevisible dels tòxics. El fet de prendre consciència de la toxicitat de les col·leccions en nombrosos museus, i encara més si són d'origen colonial, anuncia que les devolucions i els cocomissariats d'aquestes col·leccions no poden senzillament esborrar l'expropiació colonial, que ha deixat rastres duradors, tant des del pla material com relacional.

⁶⁶ J. BENNETT, *Vibrant Matter. A political ecology of things*, Durham / Londres, Duke University Press, 2010, p. 112

⁶⁷ M. Y. CHEN, *op. cit.*, p. 190

⁶⁸ *Ibidem*, p. 193

⁶⁹ *Ibidem*, p. 195

⁷⁰ *Ibidem*, p. 197

⁷¹ Vegeu la nova definició de museu, proposada per l'ICOM en la seva 139a sessió, el 21 i 22 de juliol del 2019 a París <<https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>>

Avui en dia, els museus s'han de qüestionar, de manera fonamental, el seu funcionament i la seva funció en les societats transnacionals.⁷¹ Després de dècades de militància, sobretot per part d'activistes africans i africanes i de la diàspora, que posen en qüestió la legitimitat de la propietat europea del patrimoni cultural africà,⁷² la declaració del president francès a Ouagadougou el 2018 i la publicació posterior de l'informe de Felwine Sarr i Bénédicte Savoy sobre la devolució del patrimoni cultural africà (2018) han fet arribar molt lluny la reivindicació que els museus europeus haurien de deixar de decidir unilateralment el futur de les seves col·leccions.⁷³ En els dos últims anys, a aquestes declaracions, tot i ser confirmades pel Parlament francès, no els han seguit gaires accions concretes en els museus francesos.⁷⁴ A més, les decisions i les negociacions s'han pres en l'àmbit governamental o diplomàtic, cosa que complica que les persones que tenen un vincle amb els objectes ho entenguin. Per tant, la toxicitat esdevé no sols un argument més per mantenir les persones usuàries no professionals lluny dels magatzems i de qualsevol interacció física amb els objectes.⁷⁵ Sinó que, a més, anticipa les futures formes d'ús —i potencialment la prolongació de la museïtzació (la presentació en vitrines, rere cordes i a distància)— com les úniques per protegir els artefactes i les persones usuàries. En aquest sentit, la toxicitat fa efecte, i podria allargar la separació de les persones i dels objectes, introduïda per la recol·lecció colonial. ◀

⁷² Vegeu, especialment, el 2020 les accions del grup reunit al voltant de Mwazulu Diyabanza, que ignorava la prohibició de tocar per protegir-se dels objectes exposats al Musée du Quai Branly i al Louvre, entre d'altres. Accions transmeses en directe per Facebook, es proposen recordar els segrests històrics, i fer visible, a través de la infracció de la propietat establerta per la violència imperial, l'expropiació original. Vegeu així mateix: K. OPOKU, «How long will Europeans and other Westerners keep insulting Africans in Restitution Matters?», *Modern Ghana*, 16 setembre 2019 <<https://www.modernghana.com/news/955546/how-long-will-europeans-and-other-westerners-keep.html?fbclid=IwAR2RohhJBft44kqs47daVrzMLTxafLCvf4nrwoqvkI0MFnthQkpnjBZ53w>>

⁷³ F. SARR i B. SAVOY, *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, novembre del 2018

⁷⁴ El novembre del 2019, el primer ministre francès va retornar al president senegalès Macky Sall el sabre d'El-Hadj Oumar Tall, sota el format de préstec a llarg termini. En els propers anys, caldrà tornar vint-i-sis objectes de Benín. El 4 de novembre del 2020, el Senat francès va votar per unanimitat la llei sobre la devolució d'aquests objectes, en un termini màxim d'un any. La desclassificació va ser confirmada pels diputats i diputades el 17 de desembre del 2020. Tot i així, no s'ha fet cap modificació de la legislació patrimonial general, que demana la desclassificació per llei de cada artefacte durant un procés de devolució.

⁷⁵ «La toxicitat és l'últim argument que sorgeix, que implica no sols que tocar posa en perill els artefactes, sinó que la seva repetida desinfecció amb arsènic i verins similars ha fet que siguin tòxics en el contacte amb els humans». Cf. C. DELISS i F. KECK, art. citat.