MUSEOLOGIA SCIENTIFICA nuova serie • 12: 121-129 • 2018 ISSN 1123-265X

Pensieri attorno al Musée des Confluences di Lione

Thoughts on the Musée des Confluences of Lyon

Giovanni Pinna

Già direttore del Museo di Storia Naturale di Milano. E-mail: giovanni@pinna.info

Nella biografia di Émile Étienne Guimet, opera di Hervé Beaumont, si legge che con il Musée des Confluences, costruito a Lione alla confluenza fra il Rodano e la Saona, inaugurato nel 2014 dopo 11 anni di ritardi, di lavori imprevisti, di rescissione di contratti e di nuovi appalti (fig. 1), sarebbe rinato dalle sue ceneri un nuovo Musée Guimet, erede del museo che alla fine degli anni Settanta dell'Ottocento l'industriale lionese aveva progettato per la città come museo delle religioni, l'argomento cui si era appassionato nei suoi viaggi in Egitto e nel lontano oriente, India, Cina e Giappone (Omoto & Macouin, 1990). Tuttavia il nuovo Musée des Confluences non ha nulla a che vedere con il suo predecessore, non solo nella forma architettonica, il che è normale vista l'evoluzione del gusto e delle possibilità delle tecniche costruttive, ma soprattutto nel contenuto, poiché non tratta organicamente della storia delle religioni, ma con l'esposizione permanente offre una panoramica che posso definire decostruttivista (come l'architettura dell'edificio), la cui ambizione,

In the biography of Émile Étienne Guimet, written by Hervé Beaumont, we read that the Musée des Confluences, constructed in Lyon at the confluence of the Rhône and the Saône, inaugurated in 2014 after 11 years of delays, unforeseen interventions, breaking of contracts and new tenders (fig. 1), was to represent a resurrected Musée Guimet. It was to be the heir to the museum the Lyon industrialist had planned for the city, in the late 1870s, as a museum of religions, a topic that had stirred him during his journeys to Egypt and the Far East, India, China and Japan (Omoto & Macouin, 1990). Yet, the new Musée des Confluences has nothing in common with its predecessor, neither in its architectural form (understandable given the evolution of taste and the new possibilities of construction techniques) nor in its content, since it does not deal systematically with the history of religions. Instead, its permanent exhibition provides an overview that I can define as deconstructivist (like the building's architecture), whose ambition – explains Hélène Lafont-Couturier, the museum's director, in the brochure that preceded its inauguration – is to delve into the immensity of time to help understand the complexity of the world and to fulfil the fundamental function of "increasing and spreading knowledge among

Fig. 1. Il palazzo del Musée des Confluences si protende sul punto di confluenza fra il Rodano e la Saona.

The building of the Musée des Confluences projects over the confluence of the Rhône and the Saône.

spiega Hélène Lafont-Couturier, direttrice del museo, nella brochure che ha preceduto la nascita del museo, sarebbe quella di sprofondare nell'immensità del tempo per aiutare a comprender la complessità del mondo e di assicurare la sua funzione fondamentale di "accrescere e diffondere la conoscenza fra gli uomini" su cui, dice Peter J. Ames (Ames, 1994), si dovrebbero misurare i meriti di un museo.

Durante i suoi viaggi Guimet aveva riunito ampie collezioni che avrebbero dovuto costituire il nucleo centrale di un museo delle religioni progettato come istituto di ricerca, nel quale l'arte doveva cedere il posto alla scienza, e nel quale fossero riuniti per gli studiosi "tutti gli Dei dell'umanità sotto lo stesso tetto"; un istituto che, scrisse nel 1878 in un rapporto al ministero dell'istruzione pubblica, avrebbe permesso ai giovani orientali di imparare il francese, e ai giovani francesi di studiare le lingue morte e viventi dell'Estremo Oriente. L'anno seguente il Museo Guimet di Lione fu inaugurato in un edificio neoclassico nel quale Guimet, erede di una ricca famiglia di industriali lionesi (il padre di Émile aveva inventato la formula per realizzare artificialmente il blu oltremare), profuse un mare di denaro. Tuttavia il museo non ebbe il successo sperato. Dopo qualche tempo la municipalità tolse il suo sostegno finanziario a quello che alcuni lionesi chiamavano "il curioso museo", diverso dalle altre istituzioni municipali. Dopo qualche mese la frequentazione del pubblico diminuì, fino a crollare del tutto a partire dal 1882. La scuola orientale creata per studenti francesi e giapponesi, cinesi, indù, come anche l'insegnamento del giapponese, interessavano poco ai lionesi, cosicché la scuola chiuse e il museo non raggiunse gli obiettivi cui Guimet aspirava. Egli decise perciò di traferire il museo a Parigi, per sottrarlo ai limiti ristretti del microcosmo provinciale (Beaumont, 2014). Nel 1885 si mise d'accordo con lo Stato, che acquisì le collezioni e costruì un museo sul modello di quello di Lione, in Place de Iéna, salendo verso la collina del Trocadéro. Guimet ne divenne direttore a vita. Tutto ciò non senza polemiche, poiché molti deputati anticlericali e radicali della Terza Repubblica non videro di buon occhio che lo Stato finanziasse quello che definivano "un museo delle superstizioni".

Lo stesso anno dell'inaugurazione del museo parigino (il 1889, anno dell'esposizione di Parigi e della costruzione della torre Eiffel), l'edificio del Museo Guimet di Lione venne venduto e divenne sede di una patinoire, di ristoranti e brasserie, fabbrica di ghiaccio, "casino des sports". Nel 1909 la municipalità riacquistò il palazzo per farne la sede del museo di storia naturale, nel quale ritornarono circa 1000 opere asiatiche fra quelle che Guimet aveva portato a Parigi. Oggi, secondo la regola che l'antichità genera autorevolezza, si fanno risalire le radici storiche di questo museo di storia naturale alla prima metà del XVII secolo, alle prime collezioni lionesi di Gaspard

men". This, according to Peter J. Ames (Ames, 1994), should be the measure of a museum's merits.

During his travels, Guimet amassed large collections that were meant to form the central nucleus of a museum of religions, planned as a research institute in which art was to give way to science and in which were to be gathered "all the Gods of humanity under one roof" for the benefit of scholars. As written in 1878 in a report of the Ministry of Public Education, this institution would have allowed young Asians to learn French and young French to study the dead and living languages of the Far East. The following year, the Musée Guimet of Lyon was inaugurated in a neoclassical building on which Guimet, heir to a wealthy family of industrialists from Lyon (Émile's father had invented the formula for synthetic ultramarine), lavished vast amounts of money. Nevertheless, the museum did not meet with the desired success. After some time, the municipality withdrew its financial support from what some people in Lyon called "the curious museum", different from the other municipal institutions. After a few months, public attendance declined and collapsed completely starting from 1882. The oriental school, created for French, Japanese, Chinese and Hindu students, and the teaching of Japanese were of little interest to the people of Lyon; hence the school closed and the museum did not reach the goals to which Guimet had aspired. Therefore, he decided to transfer the museum to Paris in order to remove it from the narrow limits of the provincial microcosm (Beaumont, 2014). He reached an agreement with the State in 1885, which purchased the collections and built a museum, on the model of the one in Lyon, in Place de Iéna on the rise towards the Trocadéro hill. Guimet became its director for life. Yet, all this was not without controversy, since many anti-clerical and radical deputies of the Third Republic looked askance at the State financing what they called "a museum of superstitions".

In the same year as the inauguration of the Parisian museum (1889, the year of the Paris Exposition and the construction of the Eiffel Tower), the edifice of the Musée Guimet in Lyons was sold and became the home of a patinoire, restaurants and brasseries, an ice factory and a "casino des sports". In 1909 the municipality reacquired the building to make it the site of the natural history museum, and ca. 1000 Asian works that Guimet had taken to Paris were returned to it. Today, according to the rule that antiquity breeds authority, the historical roots of this natural history museum are traced back to the first half of the 17th century, to the first Lyon collections of Gaspard de Liergues and Balthasar de Monconys, put together during their travels in the Old World "to converse with the wisest minds of the period, to comprehend the causes and to seek the natural explanations of curiosities; finally, to discover how much nature has concealed from men and how much men are concealing from nature: their customs and the purpose of their actions" (Gaspard de Monconys, 1665). Nevertheless, a naturalistic museum in Lyon took shape only in the second half of the 18th century, when the collections of the Cabinet of curiosities of the physician Jerome Pestalozzi and those of the Academy of Sciences were opened to the public in the city hall. A few years later, the looting and destruction during the French Revolution, as well as general neglect, wrought considerable damage on the museum's patrimony. What remains of this collection

de Liergues e di Balthasar de Monconys, riunite da quest'ultimo nei suoi viaggi nel vecchio mondo, effettuati "per conversare con le teste più sagge dell'epoca, penetrare le cause e cercare le ragioni naturali delle curiosità; infine scoprire quanto di più la natura ha nascosto agli uomini e quanto gli uomini nascondono di più alla natura: le loro usanze e il fine delle loro azioni" (Gaspard de Monconys, 1665). Un museo naturalistico lionese prese però forma solo nella seconda metà del Settecento, quando le collezioni del Gabinetto di curiosità del medico Jerome Pestalozzi e quelle dell'Accademia delle Scienze furono aperte al pubblico nel palazzo comunale. Qualche anno dopo, i saccheggi e le distruzioni della Rivoluzione Francese e l'incuria causarono non pochi danni al patrimonio del museo. Quel che resta di questa collezione fa ora parte del Musée des Confluences, assieme alle collezioni etnografiche dell'ex museo coloniale della città (chiuso nel 1968) e a quelle missionarie dell'Opera per la Diffusione della Fede cedute nel 1978, e ai pezzi di Guimet tornati da Parigi. Oggi il Museo Guimet di Parigi, nato come museo delle religioni e delle civiltà orientali "album du grand livre de l'histoire de la vie et de la pensée humaine" (Guimet, 1907), è divenuto, anche nel nome, un museo d'arte orientale (Musée national des Arts asiatiques), in cui le religioni si intravedono fra le sculture, le statuette e le immagini dipinte che rappresentano divinità del Sud-Est Asiatico, dell'Asia Centrale, dell'Himalaya, della Cina, della Corea, dell'India e del Giappone. Per contro il nuovo Musée des Confluences ha preso un'altra direzione. Esso è nato con

now forms part of the Musée des Confluences, together with the ethnographic collections of the city's former colonial museum (closed in 1968), the missionary collections of the Society of the Propagation of the Faith purchased in 1978, and Guimet's pieces that had returned from Paris.

Today, Paris' Guimet Museum, established as a museum of religions and oriental civilizations, an "album du grand livre de l'histoire de la vie et de la pensée humaine" (Guimet, 1907), has become (also in name) a museum of oriental art (Musée national des Arts asiatiques), in which religions are reflected among the sculptures, statuettes and painted images representing deities of South East Asia, Central Asia, the Himalayas, China, Korea, India and Japan. In contrast, the new Musée des Confluences has taken another direction. It was born with ambitious prospects. Already in 2005, the Comité de pilotage proposed that it should "expand naturalistic orientations towards more global intersections between the sciences and society" and broaden the prospects for "an understanding of the world" in order to respond to the "great universal questions". The cultural and scientific project encouraged the creation of a museum that would introduce the public "to knowledge of the key problems of the world", and Michel Côté, at the time the head of the scientific and cultural project (and now returned to Québec before its definitive conclusion, as director of the Musée de la Civilisation), proposed a "museum of science and society", inasmuch as – he maintained – "the sciences and society question each other and respond mutually and continuously to each other" (Gamaire, 2014).

Has the new museum managed to respond to these challenges? Has it provided an answer to the great universal questions that were initially summarized in the three queries: Where do we come from? Who are we? Where are we going? (Gamaire,

Fig. 2. Il settore "Espèces - la maille du vivant". Giraffe, antilopi, lupi, zebre, tigri, leoni e formichieri mescolati senza una logica sistematica o geografica possono illustrare solo la diversità del mondo, come in un Cabinet de curiosités.
The "Espèces - la maille du vivant" sector. Giraffes, antelopes, wolves, zebras, tigers, lions and anteaters mixed together without a systematic or geographical logic can merely illustrate the diversity of the world, as in a Cabinet de curiosités.

prospettive ambiziose. Già nel 2005 il Comité de pilotage ipotizzava che esso dovesse "allargare gli orientamenti naturalistici verso intersezioni più globali fra le scienze e la società" e ampliare le prospettive alla "comprensione del mondo", per rispondere ai "grandi interrogativi universali"; il progetto culturale e scientifico invitava a creare un museo che introducesse il pubblico "alla conoscenza dei problemi chiave del mondo"; e Michel Côté, all'epoca alla testa del progetto scientifico e culturale (e ora ritornato nel Québec prima della sua conclusione definitiva, come direttore del Musée de la Civilisation), proponeva un "museo di scienze e società", poiché – sosteneva – "le scienze e la società si interrogano e si rispondono mutualmente e continuamente" (Gamaire, 2014).

Il nuovo museo è riuscito a rispondere a queste sfide? Ha dato una riposta ai grandi interrogativi universali che inizialmente furono sintetizzati nelle tre domande: da dove veniamo? chi siamo? dove andiamo? (Gamaire, 2014) (uno slogan, questo, che fu però abbandonato perché utilizzato qualche tempo prima dal parigino Musée de l'Homme). Il suo nome "Confluences" ha dimostrato che il museo non è solo un'espressione geografica, ma significa invece che vuole rappresentare "una filosofia dell'incontro, una volontà di scambio, una costruzione di sguardi incrociati"? (Lafont-Couturier et al., 2014). La risposta a questi interrogativi è difficile. Solo i singoli visitatori potranno dare un giudizio definitivo sull'efficacia informativa dell'esposizione permanente, poiché l'esposizione del museo lionese si rivolge al singolo individuo. Questa non è costruita in forma narrativa, ma propone gli oggetti in gruppi tematici non collegati fra loro in modo organico; non si dipana lungo un percorso obbligato e univoco; lascia libertà al visitatore di scegliere la sua strada e lo invita non tanto ad assorbire informazioni quanto a riflettere e a interrogarsi continuamente per elaborare una propria immagine del mondo e della società, dei rapporti uomo-natura, suggerendo però sempre una prospettiva antropocentrica.

L'invito a riflettere e interrogarsi è costante nei quattro settori in cui è divisa l'esposizione permanente: Origini - i racconti del mondo; Specie - la rete del vivente (fig. 2); Società - teatro degli uomini; Eternità - visioni dell'aldilà. Bruno Jacomy, direttore scientifico del museo, scrive infatti che nel primo settore "il racconto inizia in un'epoca in cui vivevano almeno tre specie umane differenti", rappresentate al femminile – il che è politicamente molto corretto – da una femmina *neanderthalensis*, una femmina *sapiens* e una *floresiensis* (fig. 3), "e il visitatore è invitato a risalire nel tempo scoprendo poco alla volta le innumerevoli combinazioni dell'evoluzione [...], questo viaggio verso il misterioso 'istante' di origine della formazione dell'universo ci invita a riflettere sul nostro divenire e ci incita alla modestia". Nel secondo settore, continua il direttore, "il visitatore è chiamato

2014) (a slogan which nevertheless was abandoned because it had been used some time earlier by Paris' Musée de l'Homme). Has the name "Confluences" demonstrated that the museum is not merely a geographical expression but instead signifies the desire to represent "a philosophy of encounter, a willingness to exchange, a construction of interlacing perspectives" (Lafont-Couturier et al., 2014)? It is difficult to give an answer to these questions. Only the individual visitors will be able to offer a definitive judgment on the informational efficacy of the permanent exhibition since the Lyon museum's exhibition is aimed at the individual. It is not constructed in a narrative form but proposes objects in thematic groups that are not related to each other in a systematic manner; it does not follow an obligatory and unequivocal pathway; it leaves the visitor free to choose his own path and invites him not so much to absorb information as to think and to wonder continuously to elaborate his own image of the world and society, of man-nature relationships, while always suggesting an anthropocentric perspective.

The invitation to think and question is constant in the four sectors into which the permanent exhibition is divided: Origins - stories of the world; Species - the web of life (fig. 2); Societies – theatre of mankind; Eternities - visions of the afterlife. Indeed, Bruno Jacomy, scientific director of the museum, writes that in the first sector "the story begins in a period in which at least three different human species were living", represented in a distaff manner – which is very politically correct – by a female neanderthalensis, a female sapiens and a female floresiensis (fig. 3), "and the visitor is invited to go back in time to discover little by little the countless combinations of evolution [...], this journey towards the mysterious 'instant' of the origin of the universe invites us to reflect on our becoming and urges us to modesty". In the second sector – the director continues – "the visitor is asked to wonder about the place of mankind in the living world, [...] and offers him the key to understanding the way in which ecosystems change, which gives rise to the evolution and extinction of living species – as, after all, the world has been constantly changing after the appearance of man on earth". In the third sector, the exhibition "examines man as a member of a social group, of a culture and of a civilization". Finally, in the fourth sector, dedicated to visions of the afterlife, "the moving collections of mummies conserved in the museum [...] provide an opportunity for an in-depth reflection on our individual destiny by means of the funerary practices of different peoples".

In theory, the visitor is invited to use the objects as points of departure to wonder and reflect. In turn, the objects are called on to speak, to dialogue with the visitor, with the mediation of a meagre informational support, which however is difficult to decipher in some cases (as, e.g., the presentation of the African shield defined, in the guide to the exhibition, as "a visible frontier between groups facing each other: protection of the warrior, trophy, work of art, which symbolizes the limits to be reinforced or overcome, which reveals the perspectives that societies have of each other, between fear and respect, exaltation of identities and commercialization of exoticism", AA.VV., 2014) (fig. 4). This raises a fundamental problem of museology: can a visitor lacking adequate knowledge interact directly with objects without the museum's mediation? Can he, merely on the basis of his own experience, extract from the object a symbolic

a interrogarsi sul posto dell'uomo in seno al mondo vivente, [...] e gli si propone la chiave per capire il modo in cui si modificano gli ecosistemi, da cui evolvono e spariscono le specie viventi – come, in fin dei conti, il mondo si trasforma costantemente, questo dopo l'apparizione dell'uomo sulla terra". Nel terzo settore l'esposizione "interroga l'uomo in quanto membro di un gruppo sociale, di una cultura e di una civiltà". Infine nel quarto settore, dedicato alle visioni dell'aldilà, "le commoventi collezioni di mummie conservate nel museo [...] offrono l'occasione di una riflessione approfondita sul nostro divenire attraverso le pratiche funerarie di popoli diversi".

Teoricamente il visitatore è invitato a prendere lo spunto dagli oggetti per interrogarsi e per riflettere. Questi stessi a loro volta sono chiamati a parlare, a dialogare con il visitatore con la mediazione di uno scarno apparato informativo, peraltro in alcuni casi difficile da decifrare (è il caso, per esempio, della presentazione dello scudo africano definito, nella guida alle esposizioni, "frontiera visibile fra gruppi che si affrontano: protezione del guerriero, trofeo, opera d'arte, che simbolizza i limiti da rinforzare o da superare, che rivela gli sguardi che le società si gettano le une sulle altre, fra timore e rispetto, esaltazione delle identità e mercificazione dell'esotismo", AA.VV., 2014) (fig. 4). Ciò conduce a un problema di fondo della museologia: un visitatore privo di una base di

Fig. 3. Nel settore "Origines", l'evoluzione del genere *Homo* è rappresentata da modelli femminili delle specie *floresiensis, sapiens* e *neanderthalensis*.
In the "Origines" sector, the evolution of the genus Homo is represented by female models of the species floresiensis, sapiens and neanderthalensis.

Fig. 4. Gli scudi africani nel settore "Sociétés". Questa parte del settore è dedicata ai vari aspetti della società, dall'organizzazione politica, agli scambi culturali/commerciali, alla comunicazione, alla trasformazione della materia. Gli scudi vogliono illustrare il tema degli scambi e dei rapporti fra le comunità, mentre l'automobile al centro introduce il tema dei trasporti. È evidente l'organizzazione dell'esposizione in brevi, isolati "flash" di informazione.
The African shields in the "Sociétés" sector. This part of the sector is dedicated to the various aspects of society, such as political organization, cultural/commercial exchanges, communication and the transformation of materials. The shields are meant to illustrate the theme of exchanges and relations among communities, while the automobile at the centre introduces the theme of transport. The organization of the exhibition into short, isolated "flashes" of information is evident.

conoscenza adeguata è in grado di interloquire direttamente con gli oggetti senza la mediazione del museo? Può, solo sulla base della propria esperienza, estrarre dall'oggetto un significato simbolico che lo metta in relazione con questo o quell'aspetto del mondo? O, al contrario, questo visitatore ha bisogno di essere introdotto alla conoscenza di cui gli oggetti sono i testimoni attraverso una narrazione organica costruita dal museo sulla base del proprio contesto culturale? I responsabili scientifici del museo di Lione sono certi che l'esposizione permanente sia in grado di introdurre anche un pubblico impreparato a informazioni sufficienti per comprendere i grandi temi scientifici e sociali. Essi sostengono che un'esposizione di oggetti non organizzati in una narrazione organica, ma proposti sotto forma di singole fonti d'informazione, abbia capacità informativa; non nel senso tradizionale però, poiché il museo non può e non deve interloquire nel rapporto oggetto-visitatore, e non deve quindi fornire suggerimenti per la risposta agli interrogativi che nascono da questo rapporto.
Io credo che un'esposizione museale che adotti i criteri che ho menzionato si possa definire decostruttivista (figg. 5, 6), poiché seziona la continuità del sapere in frammenti di conoscenza e, come si nota scorrendo le vetrine e gli elementi espositivi, non illustra al visitatore il come e il quando degli avve-

meaning that he can relate to this or that aspect of the world? Or, to the contrary, does this visitor need to be introduced to the knowledge of which the objects are testaments by means of a systematic narrative constructed by the museum on the basis of its cultural context? The scientific staff of the Lyon museum are certain that the permanent exhibition can introduce even an unprepared audience to information sufficient for an understanding of the great scientific and social themes. They maintain that an exhibition of objects not organized within a systematic narrative, but rather proposed as individual sources of information, has an informative capacity; not in the traditional sense, however, since the museum cannot and must not intervene in the object-visitor relationship, and thus must not provide suggestions regarding the answers to the questions arising from this relationship.
I believe that a museum exhibition adopting the criteria I have mentioned can be defined as deconstructivist (figs 5, 6) because it breaks the continuum of knowledge into fragments of knowledge. As can be noted when glancing at the display cases and the exhibited objects, it does not illustrate to the visitor the how and the when of the events, and it does not provide answers to the questions the visitor is asked to pose. Personally, I am convinced that the deconstructivist approach to museum exhibitions is always potentially perilous because it can easily lead to misinterpretations by the audience, even to the point of inverting the goals the curators had set. As Enid Schildkrout (1991) explained when discussing the deconstructivist exhibition "Into

Fig. 5. Anche questa immagine relativa al settore "Sociétés" rende evidente la scelta decostruttivista dell'esposizione. A destra un cerchio ripetitore del XIX secolo introduce al tema della rappresentazione del territorio come forma di possesso, mentre le vetrine al centro e a destra introducono al potere politico e religioso.
This photograph related to the "Sociétés" sector also makes clear the deconstructivist choice of the exhibition. On the right, a 19th century reflecting circle introduces the theme of representation of the territory as a form of possession, while the display cases in the centre and on the right introduce political and religious power.

nimenti, e non fornisce risposte agli interrogativi che il visitatore è chiamato a porsi. Personalmente sono convinto che l'approccio decostruttivista alle esposizioni dei musei sia sempre potenzialmente pericoloso poiché può condurre facilmente a errate interpretazioni da parte del pubblico, fino a ribaltare gli obiettivi che i curatori si erano posti. Come ha spiegato Enid Schildkrout (1991) discutendo della mostra decostruttivista "Into the Hearth of Africa" (Royal Ontario Museum, 1989), il cui messaggio anticolonialista fu frainteso dal pubblico che interpretò la mostra come filo-colonialista, poche persone hanno sufficiente familiarità con l'approccio decostruttivista a un'esposizione, poiché "la gente cerca ancora narrazioni; gli insegnanti hanno ancora bisogno di raccontare storie; e i visitatori leggono ancora le esposizioni come testi, anche se non leggono i testi sui pannelli didascalici".

Alla base del decostruttivismo museale vi è l'idea che l'oggetto esposto sia in grado di parlare da solo a un osservatore, esprimendo il proprio significato senza la mediazione del museo, vale a dire senza essere accompagnato da un apparato didascalico che lo inserisca in un suo contesto. Questa idea ha una lunga storia. Essa deriva dalla corrente di pensiero che ritiene che il significato simbolico dell'oggetto, il suo essere un segno, si esprimerebbe attraverso

the Hearth of Africa" (Royal Ontario Museum, 1989), whose anti-colonial message was misunderstood by the public which instead interpreted the exhibition as pro-colonialist, few people are sufficiently familiar with the deconstructivist approach to an exhibition, because "people still look for narrative stories; docents still need to tell such stories; and people still read exhibitions as texts even if they do not read the text on labels".

At the basis of museum deconstructivism is the idea that the displayed object is by itself able to speak to an observer, expressing its meaning without mediation by the museum, that is to say without being accompanied by labels that place it within its context. This idea has a long history. It derives from the school of thought maintaining that the symbolic meaning of the object, its nature as a sign, is expressed through the interaction with the person observing it, who, possessing his own specific cultural baggage, would draw from the object a completely personal meaning not shared with other individuals of his community. This is the "discursive" cognitive model of Edwina Taborsky (1990), which assumes that the object "speaks for itself", revealing its nature to an observer who will receive it mediated only by his cultural context. The object itself – says Taborsky – does not express any meaning, "does not exist 'per se' as a sign or a meaningful unit" but assumes a meaning only through a direct interaction with the individual, for example through the use the individual makes of the object, i.e. it has no meaning outside the use attributed to it by the individual. Some semiologists agree on this, such as the theorist of museol-

Fig. 6. Nel settore "Espèces" si passa velocemente dai mammiferi, uccelli, molluschi ecc. all'uomo come essere sociale, ai suoi feticci simbolici, quali le maschere africane, alle prime forme di scrittura, ai manufatti litici e più avanti agli apparecchi radiologici attraverso cui l'uomo prende "conscience et reconnaissance" del proprio corpo.
In the "Espèces" sector, one passes rapidly from mammals, birds, molluscs, etc. to man as a social being, to his symbolic fetishes (such as the African masks), to the first forms of writing, to stone tools and, further on, to the x-ray machines by which man gains "conscience et reconnaissance" of his body.

"l'interazione con colui che lo osserva, che, avendo un proprio specifico bagaglio culturale, trarrebbe dall'oggetto un significato del tutto personale, non condivisibile con gli altri individui della propria comunità. Questo è il modello cognitivo "discorsivo" di Edwina Taborsky (1990), che presuppone che l'oggetto "parli da solo" svelando la propria natura a un osservatore che la riceverà mediata solo dal proprio contesto culturale. L'oggetto in quanto tale – dice la Taborsky – non esprime alcun significato, "non esiste per se stesso come segno o unità significativa", ma assume un significato solo attraverso un'interazione diretta con l'individuo, per esempio attraverso l'uso che l'individuo fa dell'oggetto, il che significa che esso non ha nessun significato al di fuori dell'uso che ne fa l'individuo. Su questo concordano alcuni semiologi, fra cui la teorica della museologia Susan Pearce (1990), che sostengono, con Walter Benjamin, che ogni oggetto abbia una sua "aura", una sorta di forza interna che si espande al suo intorno, e che possiamo percepire se conferiamo all'oggetto che guardiamo la capacità di guardare a noi di rimando. Tutto ciò implicherebbe che un oggetto estratto da un contesto culturale non può avere un significato simbolico generale e condiviso, per esempio nell'ambito di una comunità. Questa impostazione è però contestata da quanti sostengono che un oggetto può assumere un significato simbolico condiviso solo attraverso l'azione dei mediatori (nel senso di Halbwachs e Assmann) che sovrintendono alla memoria collettiva. Il dibattito ha radici antiche. Goethe e Schiller discussero di questo già alla fine del Settecento: mentre il primo esprimeva la sua convinzione che gli oggetti divenuti significativamente simbolici non fossero caricati di significati dall'osservatore, ma fossero invece significativi per se stessi, Schiller si diceva del tutto contrario: "voi vi esprimete – scrisse a Goethe – come se tutto ciò dipendesse dall'oggetto; cosa che non posso ammettere. Non c'è dubbio che l'oggetto deve significare qualcosa e avere un che di poetico, ma, in definitiva, dipende dall'animo se un oggetto significa per lui qualcosa" (Lettera a Goethe, 7 settembre 1797).

L'impostazione decostruttivista dell'esposizione permanente ha implicato la condensazione di molti temi nei quattro spazi a disposizione. Solo circa 3000 mq, poco in rapporto alla volumetria eccessiva dell'edificio realizzato dallo studio di architettura viennese COOP HIMMELB(L)AU, la cui architettura avveniristica, anch'essa decostruttivista (fig. 7), è stata giustificata da Jacomy con la speranza che essa susciti anche per Lione un "effetto Bilbao". L'esiguità dello spazio destinato all'esposizione permanente ha obbligato a una feroce selezione degli oggetti; questi ultimi sono stati scelti fra gli oltre due milioni di pezzi della collezione conservata lontano dal museo, nel Centre de Conservation et d'étude des collections, consultabile solo dagli specialisti, e sono stati inte-

ogy Susan Pearce (1990), who maintains, along with Walter Benjamin, that each object has its "aura", a sort of internal force that expands to its surroundings and that we can perceive if we confer on the object we are observing the ability to observe us in return. All this would imply that an object withdrawn from a cultural context cannot have a general, shared symbolic meaning, for example within a community. However, this approach is challenged by those who maintain that an object can assume a shared symbolic meaning only through the action of mediators (in the sense of Halbwachs and Assmann) that preside over the collective memory. The debate has ancient roots. Goethe and Schiller discussed this at the end of the 18th century: while the former believed that objects that had become significantly symbolic were not attributed meanings by the observer but were meaningful "per se", Schiller said exactly the opposite: "you express yourself – he wrote to Goethe – as if everything depended on the object; something that I cannot accept. There is no doubt that the object must mean something and have something poetic, but ultimately it depends on the person if an object means something to him" (Letter to Goethe, 7 September 1797).

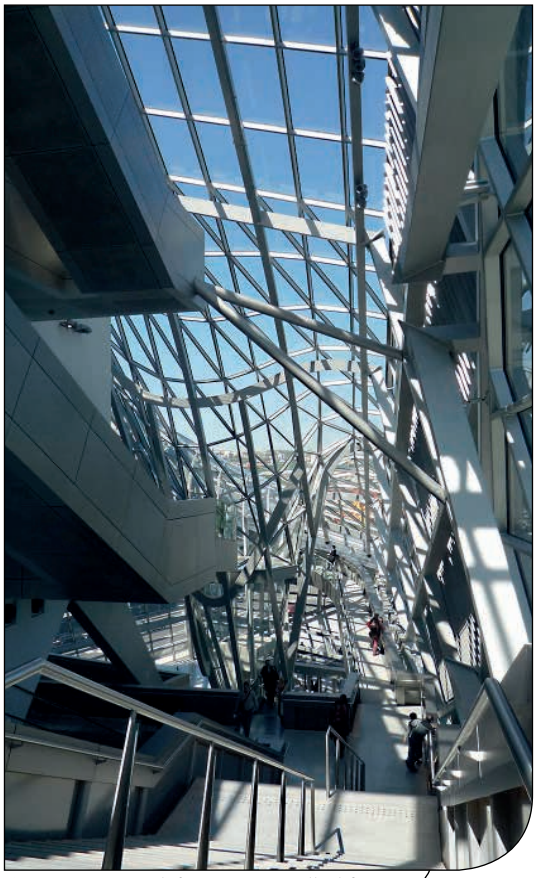

Fig. 7. Intreccio di ferro e vetro nell'edificio decostruttivista opera dello studio viennese COOP HIMMELB(L)AU, ove è evidente che gli spazi vuoti sono ben maggiori di quelli destinati all'esposizione.
Intermingling of iron and glass in the deconstructivist building designed by the Viennese studio COOP HIMMELB(L)AU, where it is clear that the empty spaces are much larger than those dedicated to the exhibition.

grati con acquisti, alcuni dei quali hanno scatenato i critici del museo. Il grande *Camarasaurus* per esempio, acquistato negli Stati Uniti per 1.200.000 Euro, che, montato in un ambiente espositivo ristretto, non fa la figura di attrazione colossale che forse lo staff del museo si augurava. Oppure una delle mummie millenarie scoperte nel 2012 nel tempio Pachacamac vicino a Lima (ma per quali vie ufficiali questa mummia è giunta a Lione?).

Tuttavia il Musée des Confluences non è solo esposizione permanente. Se qualcuno ha scritto che la visita al museo è una passeggiata "dans la chambre des merveilles", paragonando così le esposizioni permanenti alla forma delle antiche Wunderkammern, il susseguirsi di esposizioni temporanee, incontri, concerti, danze e proiezioni nei molteplici spazi dedicati a queste attività rende il museo lionese una istituzione ben viva e vitale.

BIBLIOGRAFIA / REFERENCES

AA.VV., 2014. *Guide musée des confluences*. Musée des Confluences, Lyon.

Ames P.J., 1994. *Measuring Museum's Merits*. In: Moore K., Museum Management. Routledge, London, pp. 22-30.

Assmann J., 1997. *La memoria culturale*. Einaudi, Torino, 331 pp.

Beaumont H., 2014. *Les aventures d'Émile Guimet, un industriel voyageur*. Flammarion, Paris, 360 pp.

Lafont-Couturier H., Jacomy B., Coop Himmelb(L)au, Bonnet P., Salanne F., 2014. *Confluences. Genèse d'un musée*. Flammarion, Paris, 112 pp.

de Monconys G., 1665. *Avertissement au lecteur*. In: Balthasar de Monconys, Journal de voyages. Boissat, Lyon.

Gamaire S., 2014. *Le musée des Confluences: un musée 'avant les murs', entre rupture et héritage*. European Museums in the 21st Century, vol. 1.

Guimet É., 1907. *Comité-conseil du musée Guimet: exposé de M. Émile Guimet*. Lyon.

Halbwachs M., 1925. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Félix Alcan, Paris.

Omoto K., Macuin F., 1990. *Quand le Japon s'ouvrit au monde. Émile Guimet et les arts d'Asie*. Gallimard, Paris, 192 pp.

Pearce S.M., 1990. *Objects as meaning; or narrating the past*. In: Pearce S.M. (ed), Objects of Knowledge. The Athlone Press, London, pp. 125-140.

Schildkrout E., 1991. Ambiguous Messages and Ironic Twists: Into the Heart of Africa and the Other Museum. *Museum Anthropology*, *15*(2): 16-23.

Taborsky E., 1990. *The discursive object*. In: Pearce S.M. (ed), Objects of Knowledge. The Athlone Press, London, pp. 50-77.

The permanent exhibition's deconstructivist approach has led to the condensation of many themes in the four spaces available to it: in total only about 3000 square metres, rather little space in relation to the excessive volume of the building designed by the Viennese architectural firm COOP HIMMELB(L)AU, whose futuristic architecture, also deconstructivist (fig. 7), has been justified by Jacomy with the hope that it elicits a "Bilbao effect" also for Lyon. The limited space dedicated to the permanent exhibition has compelled a fierce selection of the objects. They have been chosen from over two million specimens of the collection, conserved apart from the museum in the Centre de Conservation et d'étude des collections and only consultable by specialists, and they have been supplemented with purchases, some of which have angered critics of the museum. An example is the large Camarasaurus acquired in the United States for 1,200,000 Euros, which, mounted in a restricted exhibition space, does not give the impression of the colossal attraction perhaps desired by the museum staff. Another example is one of the thousand-year-old mummies discovered in 2012 in the Pachacamac temple near Lima (but by what official channels did this mummy arrive in Lyon?).

Nevertheless, the Musée des Confluences is not only a permanent exhibition. Although someone has written that the visit to the museum is a stroll "dans la chambre des merveilles", thus comparing permanent exhibitions with the ancient Wunderkammern, the succession of temporary exhibitions, meetings, concerts, dances and projections in the many spaces dedicated to such activities makes the Lyon museum a very lively and vital institution.

Traduzione Peter W. Christie

Submitted: March 30th, 2018 - Accepted: May 15th, 2018
Published: December 4th, 2018