

Museum

Vol XX, n° 2, 1967

Miscellaneous articles

Articles divers

MUSEUM

MUSEUM, qui a succédé à *Museumion*, est publié à Paris par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture. MUSEUM, revue trimestrielle, est à la fois un périodique d'information et un instrument de recherche dans le domaine de la muséographie. Les opinions exprimées par les auteurs ne reflètent pas nécessairement celles de l'Unesco.

MUSEUM, successor to *Museumion*, is published by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization in Paris. MUSEUM serves as a quarterly survey of activities and a means of research in the field of museography. Opinions expressed by individual contributors are not necessarily those of Unesco.

COMITÉ DE RÉDACTION / BOARD OF EDITORS

Rédacteurs honoraires / Honorary Members

Grace L. Mc. Cann Morley
J. K. van der Haagen
Giorgio Rosi
Georges Henri Rivière

Raymonde Frin, *rédacteur en chef, spécialiste du programme, Section des musées et monuments, Unesco* / *Editor, Programme Specialist, Museums and Monuments Section, Unesco*

MUSEUM

Le numéro: 7 F. Abonnement annuel (4 numéros ou numéros doubles équivalents): 24 F

Each number: \$2 or 10/- (stg.). Annual subscription rate (4 issues or corresponding double issues): \$7 or 35/- (stg.)

[A]

Rédaction et édition / Editorial and Publishing Offices: Unesco, place de Fontenoy, Paris-7^e (France)

RÉVÉREND PÈRE O'REILLY: <i>Un musée Gauguin à Tahiti</i> <i>A Gauguin Museum in Tahiti</i>	77
KAROL ESTREICHER: <i>Le Musée de l'Université Jagellon, Cracovie</i> <i>The Jagellon University Museum, Cracow</i>	90
ANGEL B. MARTI D'PENNA: <i>Le Musée des arts décoratifs de La Havane</i> <i>Museum of Decorative Arts, Havana</i>	96
WOJCIECH FIJAŁKOWSKI: <i>Le Musée de Wilanow</i> <i>The Wilanow Museum</i>	102
ADRIANO PERONI: "Art à Pavie, sauvegarde et restauration", une exposition au château Visconti, "Art in Pavia, safeguard and restoration", an exhibition in the Visconti Castle	109
IVAN GORINE: <i>La restauration des œuvres d'art en URSS</i> <i>The restoration of works of art in the U.S.S.R.</i>	116
IVAN PAVLOVITCH TRUFANOFF: <i>Le Musée d'anthropologie et d'ethnographie Pierre le Grand, à Leningrad</i> <i>The Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography, Leningrad</i>	124
JEAN GABUS: <i>Monuments historiques du Dahomey et du Cameroun: projets de restauration</i> <i>Historical monuments in Dahomey and Cameroon: restoration plans</i>	131
CHRONIQUE / MUSEUM NOTES	
"Christine, reine de Suède", exposition au Musée national de Stockholm "Christina, Queen of Sweden", an exhibition in the National Museum, Stockholm (Pontus Grate)	141
<i>Les cours de spécialisation pour la conservation et la restauration des monuments historiques à Rome</i> <i>Courses for the training of specialists in the preservation and restoration of historic monuments, in Rome</i>	147
RESUMEN / PEZIOIME	149

Un musée Gauguin à Tahiti

par le Révérend Père O'Reilly

La Polynésie française est dotée depuis 1965 d'un musée dont la conception assez originale, l'architecture et l'importance culturelle sont dignes de mention. Ce musée est consacré à Paul Gauguin, le grand peintre français de la fin du XIX^e siècle, qui, après de dures années passées à la recherche de sa personnalité artistique, vint s'installer à Tahiti, attiré par la réputation édenique de l'île que Loti a chantée. Il y passa les dernières années de sa vie, avant de s'en aller mourir dans un archipel plus lointain encore de la Polynésie française : les îles Marquises. Malgré ce long séjour en Océanie, un demi-siècle après sa disparition rien, si ce n'est son nom donné à une rue et au lycée de Papeete, ne rappelait à Tahiti le souvenir d'un peintre dont les œuvres ont atteint les plus hauts prix de la peinture contemporaine.

Une fondation privée française, la fondation Singer-Polignac, qui s'intéressait depuis quelques années aux problèmes culturels et scientifiques du Pacifique sud (comme le montre notamment l'appui donné à une grande mission d'études sur les barrières coralliennes du nord de la Nouvelle-Calédonie), s'émut de cette carence. Au cours de l'hiver 1959-1960, elle prit la décision de faire porter ses efforts sur la création à Tahiti d'un musée Gauguin, qui serait un "mémorial de l'admiration et de la piété".

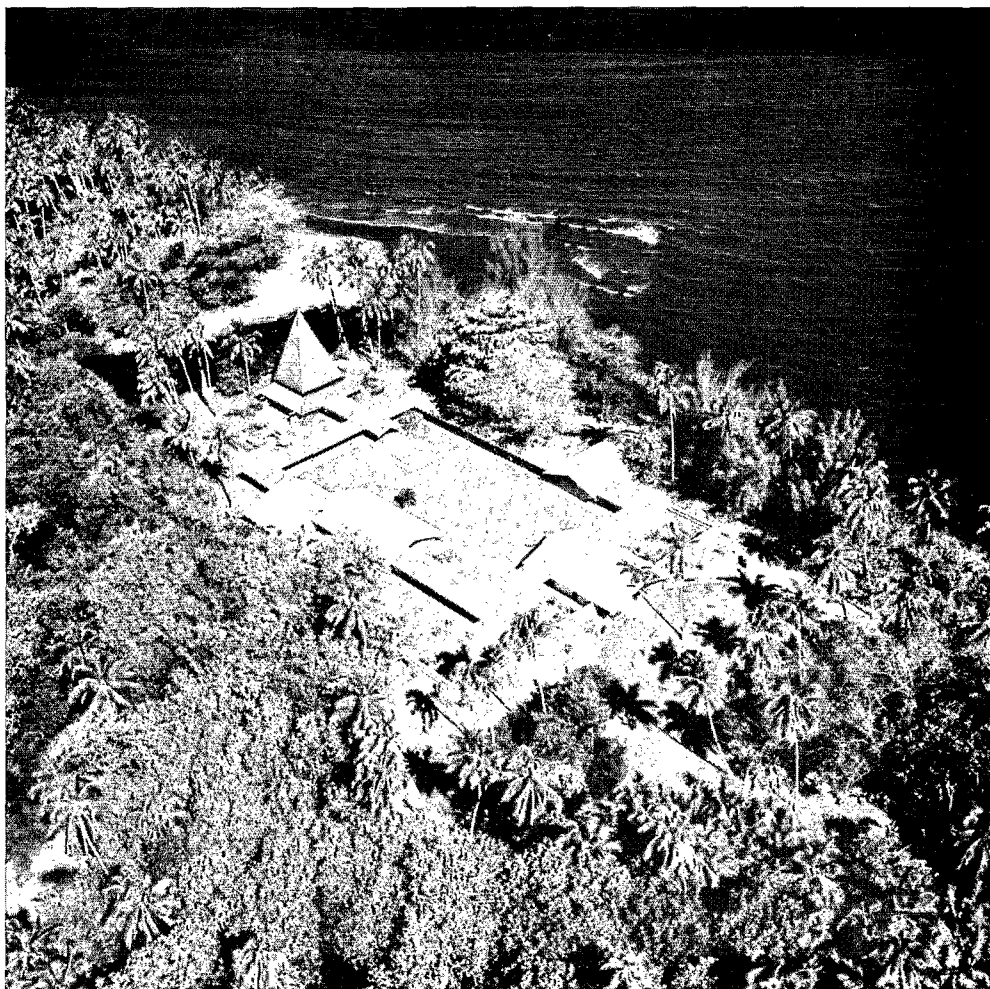
Le choix du site fut délicat. En effet, la fondation voulait installer son musée au calme, à l'écart de la capitale de l'île, de ses fêtes bruyantes, de ses agitations nocturnes et touristiques. Elle souhaitait en outre qu'aucun voisinage intempestif ne vint jamais, par la suite, troubler l'atmosphère de paix et de recueillement qui convenait à la construction projetée. Après quelques recherches infructueuses, le geste d'un mécène apporta la solution désirée : le propriétaire d'une vaste réserve botanique, qui devait être léguée au territoire, acceptait de donner à la fondation la partie de ce domaine nécessaire à l'érection d'un musée.

Située sur la route dite de ceinture, à 50 kilomètres de Papeete, la réserve botanique de Motu Ovini était l'endroit rêvé pour y installer un musée. Elle avait été créée là, au début du siècle, par un Anglais, Harrison W. Smith, grand collectionneur de plantes tropicales et fervent ami des Tahitien^s. Grâce au "grand-père des arbres" — tel était le surnom que lui avaient donné les Tahitiens — le district de Papeari était devenu le district fleuri de Tahiti.

L'architecte a su habilement tirer le meilleur parti des lieux, en édifiant sa construction entre la forêt tropicale et le lagon (fig. 1, 2). Le site est calme. On y pénètre en traversant le jardin botanique où la plus fougueuse flore des tropiques — feux d'artifice des bambous géants, fleurs monstrueuses et dévorantes, lianes vertigineuses escaladant le ciel — vous accueille. Et soudain, parmi ces splendeurs végétales, vous vous heurtez à la barrière d'un mur qui porte, en solides lettres blanches, cette inscription : Musée Gauguin. Poussez la porte et vous vous trouvez dans un autre monde où vous attendent la joie des curiosités satisfaites et l'une des plus belles perspectives maritimes de Tahiti.

Les constructions se répartissent autour d'une vaste cour rectangulaire dont le gazon doit au climat assez humide du district de rester impeccablement frais et vif (fig. 3). L'ensemble est pur de lignes, éclatant de couleurs, sobre, délicat et noble. Ces bâtiments reliés par un cloître font dire à certains : "C'est monastique !" "Non, c'est japonais !" répliquent d'autres visiteurs en découvrant ce patio dépouillé et transparent, ces toits aux arêtes cornues braquées vers le ciel, ces bâtiments aux murs percés de stricts vitrages parcheminés. En vérité, cette utilisation apparente de légères poutrelles métalliques, ces toits de tuiles d'asphalte rouges, cette tour monumentale qui met une note idéale dans un ensemble horizontal, ne sont en rien des imitations. Nous sommes en présence d'une œuvre originale.

Il était en effet difficile de trouver un style architectural convenable. Le Tahiti touristique d'aujourd'hui hésite entre deux options. On rencontre là-bas soit des



7. MUSÉE GAUGUIN, Papeari, Tahiti. Vue aérienne du musée, qui est situé au bord du lagon, entre la mer et le jardin botanique du Motu Ovini.

7. The museum is situated on the shores of the lagoon, between the sea and the Motu Ovini botanical garden. Aerial view.

édifices avec des toits de chaume, à prétentions indigènes, où l'on devine des murs de béton dissimulés sous des revêtements de bambous tressés, soit des bâtiments de style colonial, où des lambrequins de l'époque des amiraux habillent plus ou moins judicieusement des structures de maçonnerie. L'erreur que l'on aurait commise en adoptant l'une ou l'autre de ces deux conceptions est évidente. Tolérables pour des édifices éphémères, elles deviendraient insupportables pour un musée de caractère durable.

Le maître d'œuvre du musée Gauguin, Claude J. Bach, a inventé un style à la fois très moderne par les matériaux employés et les couleurs vives dont il a revêtu les murs, et d'inspiration classique par le rythme donné à sa construction, rationnelle et équilibrée. Il a même trouvé le moyen de suggérer des rappels de l'art tahitien en ornant certaines parois avec des bandeaux de galets de rivière. Ceux-ci mettent des traits d'ombre sur les surfaces éclatantes, reposent l'œil et font songer aux belles terrasses des *marae* voisins, les seules constructions de pierre de la Polynésie. En outre, les bardeaux qui recouvrent le toit de la tour semblent nous ramener aux premières constructions officielles de l'île qui utilisaient déjà cette matière si vivante et si durable.

On ne peut que louer le caractère fonctionnel de l'œuvre et le soin qui a été pris de créer un climat agréable pour le visiteur. Dès que celui-ci a quitté le parc ombreux, tout rempli d'exubérantes splendeurs végétales, un mur d'entrée sévère lui annonce qu'il franchit un seuil, qu'il va trouver autre chose. Après la nature, l'homme ; après la rêverie fantaisiste, le recueillement ; après les beautés du ciel, celles de la terre.

Celles de la mer aussi, car c'est seulement après avoir passé les portes du musée qu'on aperçoit le lagon, à travers les piliers du déambulatoire et les stipes des cocotiers, et, au loin, sous la lumière mouvante des après-midi polynésiens, les crêtes montagneuses de la presqu'île de Tairapu. Oui, c'est vraiment un autre monde.

Une fois engagé sous le cloître, le visiteur est contraint, sans flèches ni indications numériques, par la disposition même du plan, à parcourir les différents bâtiments qui composent le musée. Ici, pas de salles succédant aux salles, pas de marches forcées devant des objets et des vitrines. Tout est coupé, ouvert, coloré, dissymétrique, accueillant et aéré. De légers changements de niveau brisent la monotonie du

cheminement. On monte deux marches pour aborder telle partie, on en descend trois autres lorsqu'il s'agit de faire le tour d'une pièce formant une avancée. Quand on gravit l'escalier de la tour, on découvre, en outre, une admirable vue circulaire.

Les salles sont, en général, sans ouvertures extérieures apparentes, et pourtant, ça et là, des galeries fermées seulement par des balustrades de bois permettent à l'œil, lassé par l'étude de détails, de se reposer sur des horizons plus lointains, d'y réapprendre une échelle humaine. A Papeari, on n'est d'ailleurs jamais bien loin de la nature. On la retrouve en allant d'une salle à l'autre. Une énorme "racine surréaliste" — de fait, une simple souche de bois rejetée par une tempête sur un rivage proche et qu'il était tentant d'incorporer au musée — en évoque un aspect surprenant. Mais les perspectives du jardin sont plus sages, plus harmonieuses ; et surtout il y a le spectacle de l'éclatant lagon, sans cesse perdu et retrouvé, et de toute sa végétation côtière entr'aperçue au travers des branches basses d'un arbre de fer. L'alternance des temps forts de la visite et de la détente assurée par la reprise de contact avec la nature polynésienne procure une impression d'équilibre et une satisfaction tranquille que ressentent inconsciemment les visiteurs les moins préparés.

D'aucuns pensaient que c'était une gageure de consacrer un musée à Gauguin sans avoir, d'entrée de jeu, aucune œuvre originale à y exposer. "Gauguin est un peintre. Que montrerez-vous aux visiteurs, puisque vous ne possédez aucune toile de lui ?"

De fait, il serait inconcevable de créer à Bénarès ou au Cap un musée Gauguin sans y montrer quelques toiles de l'artiste. Mais à Tahiti, où le peintre avait vécu de longues années, il paraissait possible d'installer un musée biographique, où seraient évoquées son œuvre et sa vie.

Passé le seuil, où nous accueille un agrandissement du visage tourmenté de Gauguin, nous faisons connaissance, au hasard des vitrines, des décorations murales et des documents, du petit Paul Gauguin qui joue aux billes sous le regard de sa mère et apprend à décliner *rosa*, la rose. Le voici, marin bourlinguant sur les côtes du Brésil ou du Pérou pour 43 francs par mois, ou, pour un sou par jour, matelot de pont sur le yacht du prince impérial qui le mène des rives européennes du cap Nord à la mer Noire. Puis ce sont les années heureuses du mariage avec Mette Gad, l'opulente Danoise (fig. 4). Et soudain, la fureur de peindre. Les farces de rapin, à Pont-Aven, la visite de Gide, le curé breton qui croit à un canular lorsqu'on lui offre *Le Christ jaune*, et *La belle Angèle* qui refuse son portrait. Sa coiffe est là, avec le gilet brodé et les sabots sculptés de son peintre.

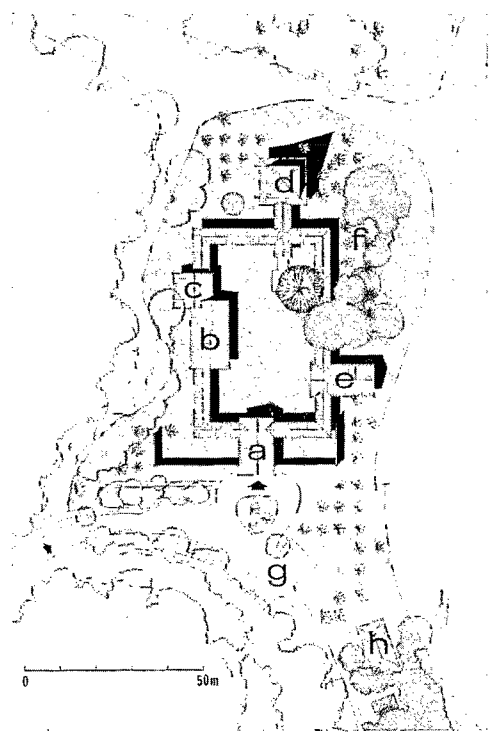
Le coin des amis, particulièrement émouvant, fait revivre le bon Schuff, avec ses carnets de comptes où l'on peut lire "Fleurs pour M^{me} Gauguin, 3 francs" et "Étrennes pour le petit Gauguin, 9,80 francs"; l'irascible et tendre Van Gogh (fig. 5); Mallarmé et Huysmans, Pissarro et Manet, Laval, le compagnon de la Martinique, et Bernard, le disciple qui se voudrait maître.

Voici le *Guide* dont la lecture entraînera Gauguin à Tahiti. Puis, son arrivée dans le Papeete de 1891, où il va voir mourir le bon roi Pomaré. Une vitrine proche est remplie de curieux carnets d'esquisses, de lettres illustrées, d'aquarelles.

Un fronton de style colonial, et c'est, dans un grand alvéole largement ouvert sur un jardin coloré, l'évocation de la case feuillue qui fut le dernier atelier de l'artiste. La machine à coudre de vahiné, la lampe à pétrole, tout l'attirail du peintre, sa guitare et son harmonium, entourent le chevalet où est installé le tableau inachevé de Gauguin dont l'original se trouve à la Tate Gallery (fig. 6). Dans un coin, un établi de sculpteur avec ses outils. Des ébauches, des œuvres commencées, marquent la place prise par Gauguin, connu surtout comme peintre, dans l'art aux trois dimensions de la céramique et de la sculpture. Cinq admirables pièces sculptées, en particulier le fameux *Masque de Tebura*, ainsi que *l'Idole à la perle*, sont l'honneur du musée.

La grande pièce de la tour est consacrée à Gauguin écrivain, journaliste et graveur (fig. 7). D'immenses agrandissements de certaines gravures en font ressortir la vigueur percutante et la puissance. On voit là toutes les éditions connues de *Noa Noa*, les *Cahiers pour Aline*, *Avant et après*, *Racontars de rapin*. Gauguin polémiste est représenté par des numéros des *Guêpes* et du *Sourire* montrant ses principales têtes de Turcs : les gouverneurs et notables tahitiens de 1895.

Le dernier bâtiment est tout entier consacré à la mort et à la survie de Gauguin (fig. 8). Une vaste décoration murale signale la répartition des 630 peintures de lui



2. MUSÉE GAUGUIN, Papeari, Tahiti. Plan du musée. (a) Bâtiment d'entrée, comptoir de vente, agence postale. (b) Gauguin avant Tahiti : l'enfance, la période bretonne. (c) Gauguin en Océanie, le dernier atelier, Gauguin sculpteur. (d) Gauguin écrivain, graveur et polémiste. Au premier étage, le bureau du conservateur. (e) Mort et survie de Gauguin. Où sont les Gauguin? La cote des Gauguin. (f) Emplacement des *tikiis*. (g) Parking. (h) Maison du gardien.

2. General plan of the museum. (a) Entrance block. Sales counter, post-office. (b) The pre-Tahiti Gauguin: childhood, Breton period. (c) Gauguin in the South Seas. The last studio. Gauguin as sculptor. (d) Gauguin as writer, engraver and polemicist. On the first floor, the curator's office. (e) Death and artistic survival of Gauguin. "Where are Gauguin's paintings?" Prices of Gauguin's paintings. (f) Site of the *tikiis*. (g) Car park. (h) Caretaker's house.

qui sont connues. L'évolution de leur cote — de 150 francs en 1903 à 1 400 000 francs, soixante ans plus tard ! — est indiquée, devant six tableaux connus, par des piles de pièces figurant la contrepartie de ces sommes en or (fig. 10). Aux murs, une vingtaine d'études macrophotographiques concernant l'"écriture" picturale de Gauguin (fig. 9). Elles sont l'œuvre des laboratoires du Musée du Louvre, qui ont préparé pour le Musée de Tahiti cette documentation aussi parlante qu'inédite. Dans la même salle, des vitrines montrent la place de Gauguin dans l'art, la littérature, la vie quotidienne. Gauguin est vraiment tombé dans le domaine public ; ses œuvres, aujourd'hui, servent aussi bien à orner le set à whisky que la boîte de cigares, le foulard de New Bond Street que la nappe en plastique de l'uniprix.

Les collections exposées ici ont été réunies en moins de deux ans. Chargé de l'organisation du musée, j'ai été assez heureux pour mettre la main sur une documentation unique, le plus souvent de première main et originale. Autographes, volumes peu connus, journaux, photographies inédites, pièces tahitiennes ou bretonnes, font l'intérêt et la richesse de ce musée.

Parmi les curiosités qu'il contient, figure un menhir de 2,5 tonnes choisi à la pointe du Cabellou, près de Concarneau, lieu que fréquentèrent Gauguin et ses amis. Dressé dans la salle consacrée à Pont-Aven, il matérialise la Bretagne à laquelle Gauguin doit tant (fig. 11). Trois *tikis* de pierre, statues figurant des divinités polynésiennes, ont trouvé place dans les jardins qui entourent le musée (fig. 12).

La présentation de ces trésors, leur mise en valeur, ont été l'œuvre du décorateur qui n'avait pas seulement à disposer chaque objet dans un cadre aussi satisfaisant que possible, à lui donner une juste importance dans un ensemble, mais qui devait aussi lutter contre certains effets saisonniers du climat de Tahiti (décollage, moisissure, champignons).

Dans chaque section du musée, un panneau, fixé au mur, annonce au visiteur, en deux ou trois phrases assez denses, l'essentiel de ce qu'il va découvrir en avançant de quelques pas. Souvent c'est un mot de Gauguin qui a été choisi : "Un vrai gabier dans la hune..." "Et soudain la fureur de peindre..." Si bien que c'est un peu comme si Gauguin lui-même nous conviait à faire sa connaissance.

Ces textes composés en bas de casse d'une belle antique ont été agrandis photographiquement. Tous d'un format identique, judicieusement placés, se renouvelant de salle en salle, de panneaux en panneaux, ils composent le long des murs comme une sorte de catalogue condensé, qui permet au touriste paresseux ou simplement pressé de saisir, comme malgré lui, le sens de ce qu'on lui présente. Ces inscriptions, ainsi que les illustrations photographiques inférieures à un mètre carré, ont été lamifiées. Elles constituent l'âme de panneaux d'acéto-chlorure de 5 millimètres d'épaisseur, rigides, mats et imputrescibles ; des tenons chromés avec vis de serrage les maintiennent à 5 centimètres des murs, ce qui facilite la ventilation.

Les documents de grand format ont été incorporés à des panneaux en plastique à base de résines phénoliques et de velphènes polymérisés à chaud sous haute pression. La surface, grainée toile, est absolument mate et d'une très grande dureté. Le support est une menuiserie de qualité marine traitée, par immersion, aux insecticides et fongicides, de même que les bâtis qui assurent la rigidité des ensembles.

Les objets, documents, livres et souvenirs de Gauguin ont trouvé place dans des vitrines spécialement dessinées par le décorateur et traitées avec le même soin. Afin d'éviter la corrosion par les embruns marins, les métaux employés ont été choisis parmi ceux qui servent aux constructions nautiques. Les vitrines sont munies de dispositifs rendant les fermetures étanches, construites sur des profils spécialement étudiés en vue de la suppression des reflets. (fig. 13).

La chape de ciment des sols a subi, avant la peinture, un traitement anticryptogamique. Les conseils donnés par l'un des laboratoires de cryptogamie du Muséum d'histoire naturelle de Paris, spécialement compétent en la matière, ont beaucoup aidé les entrepreneurs. Une double couche de peinture plastique à base de résines, avec adjonction, au moment de l'emploi, d'un durcisseur qui lui confère une très grande dureté, a été agrémentée d'une note de polychromie en trois couches, qui met les dallages en rapport avec le contexte architectural et didactique.

On le voit, rien n'a été négligé pour essayer de "tropicaliser" au maximum ce musée. Et l'on peut légitimement espérer que, malgré le voisinage immédiat de la mer et l'extrême humidité du site, les collections resteront longtemps en bon état.

Le Musée Gauguin a été pratiquement ouvert au public au début de 1965. Il a reçu, cette année-là, 13 547 visiteurs payants — le prix d'entrée est de 50 francs Pacifique, soit environ 50 centimes — il en a accueilli un peu moins de 5 000 pendant le premier trimestre de 1966. Sans doute le chiffre de 20 000 visiteurs aura-t-il été aisément dépassé en 1966, car le musée est maintenant mentionné dans les prospectus et les guides touristiques. La dernière édition du *Guide bleu* Hachette (le vade-mecum du touriste de Tahiti), par exemple, lui consacre quelques pages. Ces 20 000 entrées payantes constituent un chiffre relativement important si l'on songe que la population de Papeete atteint à peine 25 000 habitants, et qu'un très grand nombre de visiteurs (enfants des écoles, soldats et marins, Tahitiens du district de Papeari et des districts voisins, etc.) bénéficient de l'entrée gratuite.

Cette clientèle locale n'est pas la moins intéressante. La vocation impérieuse de Gauguin et les sacrifices qu'il fit pour la réaliser ont un caractère exemplaire. Son art peut devenir une introduction utile à la peinture moderne, une ouverture sur un mode d'expression graphique devant lequel il est difficile de rester indifférent. Comme le notait justement le conservateur dans un de ses premiers rapports : "Les Tahitiens visitent le musée en nombre assez étonnant. Souvent, il est vrai, ils sont attirés par les *tikis*. Mais tout de même, quand on vient des îles, des Marquises ou des Australes, on pense maintenant souvent à faire un tour au Musée Gauguin." Il est

3. MUSÉE GAUGUIN, Papeari, Tahiti. Un coin de la cour intérieure. Un déambulatoire couvert réunit les bâtiments. La toiture de la tour pyramidale est faite de "bardeaux", tuiles de cèdre rouge à l'épreuve des termites.

3. A corner of the inner patio. A cloistered promenade connects the individual buildings. The pyramid-shaped tower is clad with termite-resistant red cedar shingles.



évident cependant que le gros de la clientèle continuera d'être fourni par les touristes, passagers des grands navires de croisière qui sillonnent le Pacifique et clients des compagnies aériennes qui profitent de l'escale de Faaa pour se reposer ou se détendre. Pour ces visiteurs, c'est la halte auprès des souvenirs de Gauguin qui compte, et le circuit à travers les salles du musée, surtout s'il est commenté par un guide bien informé, peut prendre les allures d'une sorte de pèlerinage artistique.

Le conservateur du musée mentionne également la visite de nombreux journalistes : "Une importante délégation de journalistes américains notamment a reçu un accueil original : des danses ont été exécutées par le groupe de Pueu, le 10 août dernier." Cette initiative culturelle combinant la visite du musée avec des manifestations folkloriques (chant ou danse) mérite certainement d'être retenue et renouvelée, au bénéfice mutuel des participants et des spectateurs.

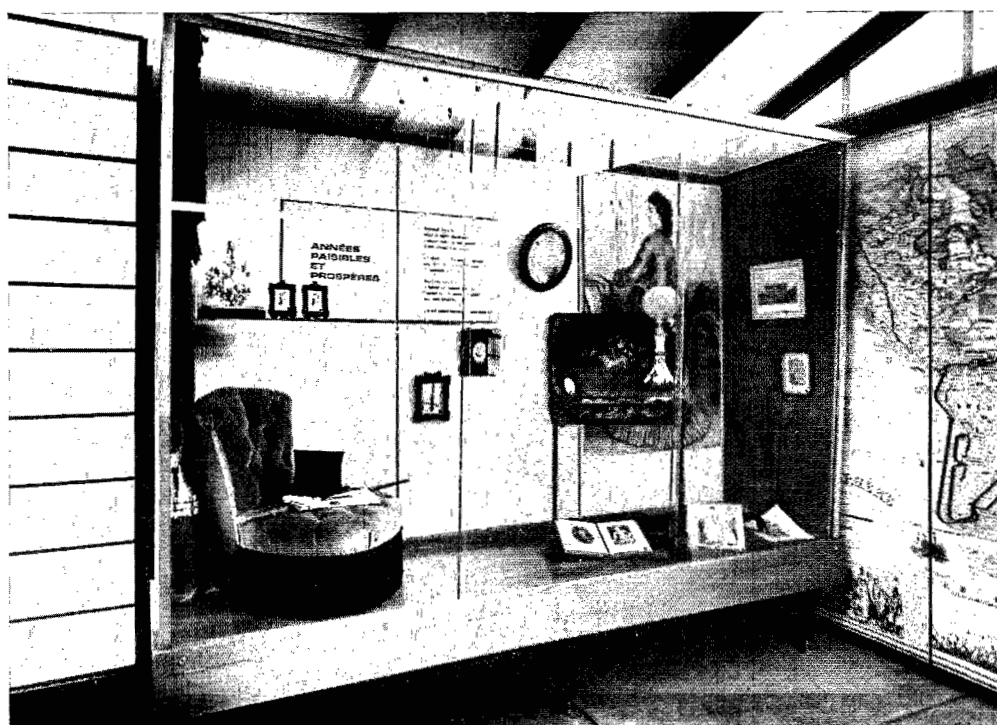
C'est dans le même esprit de formation et de diffusion de la culture qu'une petite galerie d'art tahitien contemporain a été ouverte dans une dépendance du musée. On y expose en permanence des œuvres de peintres de Tahiti qui peuvent ainsi, sous les auspices et le patronage de leur grand aîné, trouver un public nouveau, souvent heureux de découvrir et d'emporter dans ses foyers de l'Ancien Monde ou du Nouveau Monde des "souvenirs" d'un caractère personnel, moins vulgaires que les *curios* fabriqués en série et distribués par les marchands locaux.

"Nous avons, par ailleurs, reçu un représentant de l'Academy Museum de Philadelphie, et établi ainsi un contact en vue de l'organisation d'une exposition de toiles de Gauguin en provenance des États-Unis, qui aurait lieu en 1967 ou 1968. Nous avons également étudié avec un représentant de l'Université de Canberra (Australie) un projet d'échange de conférenciers, ainsi que la préparation d'articles sur Gauguin." Car la fondation Singer-Polignac souhaite aussi voir s'organiser autour du Musée Gauguin de Papeari un centre de recherches et de documentation concernant le peintre de Pont-Aven et de Tahiti, centre dont le conservateur deviendrait le responsable après en avoir été l'animateur. Les photographies déjà rassemblées, les manuscrits et les livres réunis pourraient être l'embryon d'une photothèque et d'une collection spécialisée. Largement ouverte au public, elle permettrait aux visiteurs désireux de mieux connaître le peintre et son œuvre, aux amateurs et aux critiques d'art attirés à Tahiti par Gauguin, de trouver sur place des moyens de travail et de recherche. Les films qu'il a inspirés devraient y être recueillis et projetés à l'occasion.

C'est ainsi que toute une vie pourrait se développer autour de ce jeune musée qui a déjà pris un excellent départ et qui, dans un pays où la joie de vivre l'emporte parfois sur les plaisirs de l'esprit, contribuerait utilement au progrès de l'art et de la culture dans ce coin du Pacifique sud.

4. MUSÉE GAUGUIN, Papeari, Tahiti. Grande vitrine intitulée "Années paisibles et prospères". Avec son bouquet de mariée, ses meubles d'époque, ses accessoires de toilette féminine, ses albums de photographies, elle restitue l'atmosphère d'un intérieur bourgeois des années 1880. Une étanchéité relative est assurée par serrage et verrouillage des glaces coulissantes (système Dennery).

4. Large showcase dealing with: "The years of peace and prosperity". The bridal bouquet, period furniture, women's dressing table accessories and photograph albums, recreate the atmosphere of a middle-class home in the 1880's. Showcase made adequately air-tight by the Dennery system of clamping and locking sliding panes.



A Gauguin Museum in Tahiti

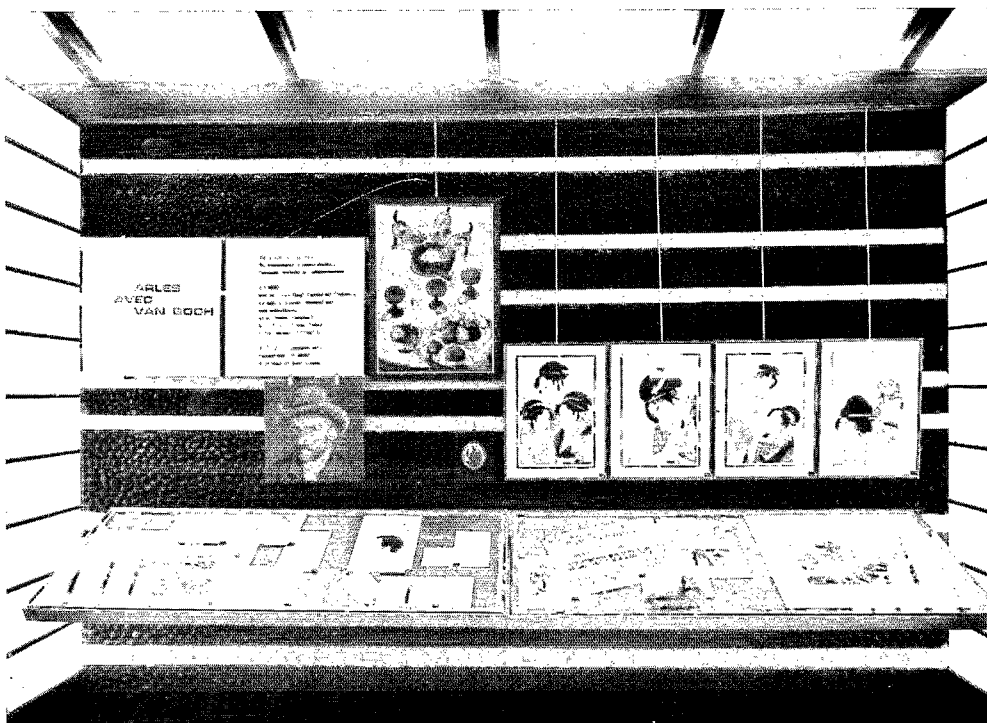
Since 1965, French Polynesia has had a museum which is well worthy of mention for the originality of its conception, its architecture and its cultural importance. It is dedicated to Paul Gauguin, the great French painter of the late 19th century who, after hard years of search for his own artistic personality, came to settle in Tahiti, attracted by the fame of this island sung by Loti as a veritable Garden of Eden. He spent the last years of his life there, before going away to die in a still more distant archipelago of French Polynesia—the Marquesas Islands. Despite this long period spent in the South Seas, half a century after Gauguin's death, Tahiti had nothing but the names of a street and of a Papeete lycée to recall the memory of an artist whose works have fetched the highest prices of any modern paintings.

Disturbed by this neglect, a private French foundation, the Fondation Singer-Polignac, which for some years past had been concerning itself with the cultural and scientific problems of the South Pacific, notably as the backer of a major expedition for the study of the coral reefs bounding New Caledonia to the north, took the decision, during the winter of 1959-1960, to direct its efforts to the creation in Tahiti of a Gauguin Museum, which would be a "memorial of admiration and reverence".

The choice of a site presented something of a problem. The Foundation wanted a calm setting for its museum, away from the island's capital with its noisy festivals and the bustle of tourism and night life. Nor must there ever be the possibility, later, of unsuitable neighbours moving in to disturb the atmosphere of peace and "contemplation" essential to the proposed museum. After some fruitless searching, a wealthy benefactor provided the desired solution. The owner of a large botanical garden, which was to revert to the island authorities on his death, agreed to give the Foundation enough land from his vast domain for the building of a museum.

Situated on what is called the orbital road, 50 kilometres from Papeete, the Motu Ovinî Botanical Reserve was the ideal place for a museum. The garden had been created at the beginning of the century by an Englishman, Harrison W. Smith, a great collector of tropical plants and a devoted friend of the Tahitians. Indeed, thanks to the "grandfather of trees"—to use his Tahitian nickname—the district of Papeari had become the flower garden of Tahiti.

by the Reverend Father O'Reilly



5. MUSÉE GAUGUIN, Papeari, Tahiti. A Arles avec Van Gogh. Vitrines tables. Toutes les notices, imprimées et stratifiées, sont inaltérables.

5. In Arles, with Van Gogh. Table showcases. All the printed and laminated notices are decay-resistant.

6. MUSÉE GAUGUIN, Papeari, Tahiti. Le dernier atelier. Une toile inachevée, la boîte de peinture et les pinceaux, les outils de sculpteur, les instruments de musique, les livres, les objets familiers de Gauguin recréent l'atmosphère de la case qu'il habita aux îles Marquises. Décor fait de murs en vannerie, avec un sol en rondins de cocotier sous un plafond rustique surbaissé.

6. The last studio. An unfinished canvas, box of paints and brushes, sculptor's tools, musical instruments, books and the everyday objects used by Gauguin recreate the atmosphere of his cabin in the Marquesas Islands. Wall surfaces of plaited bamboo, flooring of coco palm cross sections and low-hung rustic ceiling.



The architect contrived to make good use of his site, cleverly disposing his buildings between the tropical forest and the lagoon (fig. 1, 2). It is a peaceful spot. The approach is through the botanical garden, where one is greeted by the most exuberant flora of the tropics—the leafy explosions of giant bamboos, monstrous enveloping flowers, vines that climb to dizzy heights. Then, suddenly, in the midst of all this splendour of plant life, one comes upon a wall bearing an inscription in strong white lettering: Musée Gauguin. One opens the door to find another world offering all the pleasure of curiosity satisfied and one of the finest seascapes in Tahiti.

The buildings are arranged round a large quadrangle, with a lawn kept impeccably fresh and green by the relative humidity of the district's climate (fig. 3). The whole has purity of line, brilliancy of colour, restraint, delicacy and nobility. To some visitors the cloister-linked buildings, suggest a monastic model. Others disagree and credit the inspiration to Japan on seeing the uncumbered, light-flooded patio, the roofs with their cornuted end rafters thrusting skywards and the severity of the oiled paper windows set in the walls of the buildings. In actual fact, the use of exposed light metal structural members, the red asphalt tiles of the roofs and the massive tower which injects a note of aspiration into the horizontality of the concept, are in no respect imitative. The whole concept is original.

7. MUSÉE GAUGUIN, Papeari, Tahiti. Salle de la tour: Gauguin écrivain. Vitrine murale contenant les principaux manuscrits de Gauguin.

7. Room in the tower: Gauguin the writer. Wall showcase with Gauguin's main manuscripts.



It was indeed a problem to find a suitable architectural idiom. The tourist-conscious Tahiti of today is wavering between two options, and one finds either a would-be native style, with thatched roofs and false fronts of interlaced bamboo imperfectly disguising the concrete walls behind, or a colonial style with masonry work ornamented with varying felicity in the style of the old "Navel" era. The error of both approaches is obvious. While tolerable for short-lived buildings they would become unbearable in a museum meant to be more enduring.

The architect of the Musée Gauguin, Claude J. Bach, hit on a style that is at once very modern in use of materials and of bright colours for the walls, yet classical in the rational and balanced flow of its lines. He has even contrived to hint at native Tahitian art by adorning some walls with bands of river pebbles which create lines of shade on the dazzling surfaces, rest the eyes and recall the beautiful terraces of the nearby *marae*, the only stone structures in Polynesia. So, also, the shingles used for the roofing of the tower seem to take us back to the island's first official buildings, which earlier used this live and durable material.

There can be nothing but praise for the museum's functional design and the care that has been taken to create the right atmosphere for the visitor. On leaving the shade of the gardens with their exuberance of glorious vegetation, the austerity of the boundary wall tells us that we are crossing a threshold, that we are about to encounter something different. After nature, man; after fantasy and reverie, contemplation; after the beauties of heaven, the beauties of earth.

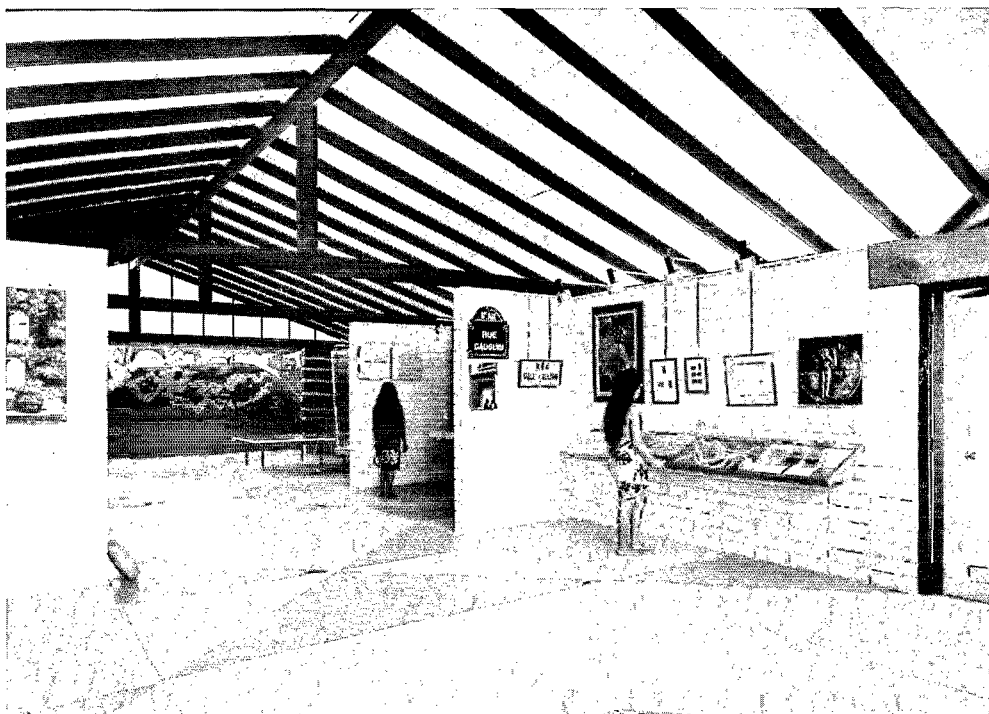
The beauties of the sea, too, for it is only when one has passed the museum gates that one sights the lagoon, between the columns of the cloistered promenade and the stems of the coconut palms and, in the distance, in the shifting afternoon light of Polynesia, the craggy peaks of the Tairapu Peninsula. Yes, truly another world.

Once in the cloister the visitor is led not by arrows or numbers but simply by the layout to make the round of the separate buildings of which the museum consists. Nor is he faced with an endless series of rooms, with "doing" the exhibits and showcases in a succession of forced marches. Here, everything is broken up, open, colourful, dissymmetrical, welcoming and airy. Slight changes in level help to avoid a sense of monotony; up two steps to reach one part and down three more to make the visit of a room forming a bay. On climbing to the top of the tower, the visitor has an admirable panorama.

Most of the rooms are without visible openings to the outside, but from time to time there are galleries enclosed only by wooden balustrades which allow the eyes, wearied with the study of detail to range to greater distances and regain perspective. In Papeari, moreover, nature is never very far away. Even as one goes from room to room, a huge "surrealist root"—in actual fact, simply a length of

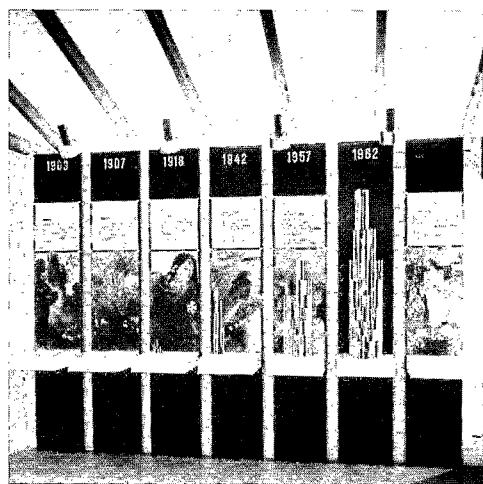
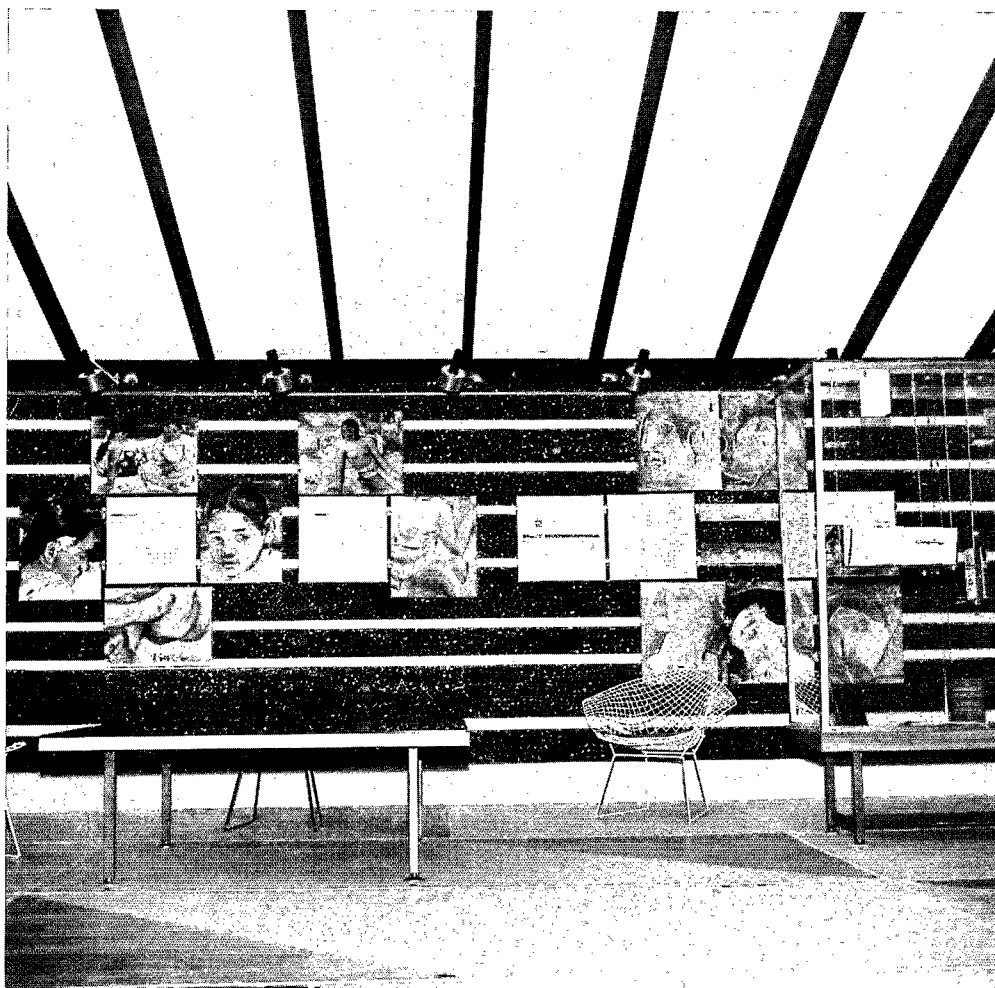
8. MUSÉE GAUGUIN, Papeari, Tahiti. Bâtiment consacré à la mort et à la survie de Gauguin. Dans le fond, un grand panneau mural : "Où sont les œuvres de Gauguin?", composition de R. Dessirier, peinte à la caséine sur bois; reliefs en métal laqué au four.

8. The death of Gauguin and his survival as an artist. In the background a large wall panel, "Where are Gauguin's works?" design by R. Dessirier, executed in casein paint on wood; enamelled metal reliefs.



9. MUSÉE GAUGUIN, Papeari, Tahiti. Études photographiques d'œuvres de Gauguin exécutées par le laboratoire du Musée du Louvre à Paris.

9. Photographic studies of Gauguin paintings made by the laboratory of the Musée du Louvre in Paris.



10. MUSÉE GAUGUIN, Papeari, Tahiti. La cote des Gauguin : panneau mural comparant les prix de vente de six tableaux de Gauguin, entre 1903 et 1962.

10. The market price of Gauguin paintings. Wall panel comparing the prices of six Gauguin paintings from 1903 to 1962.

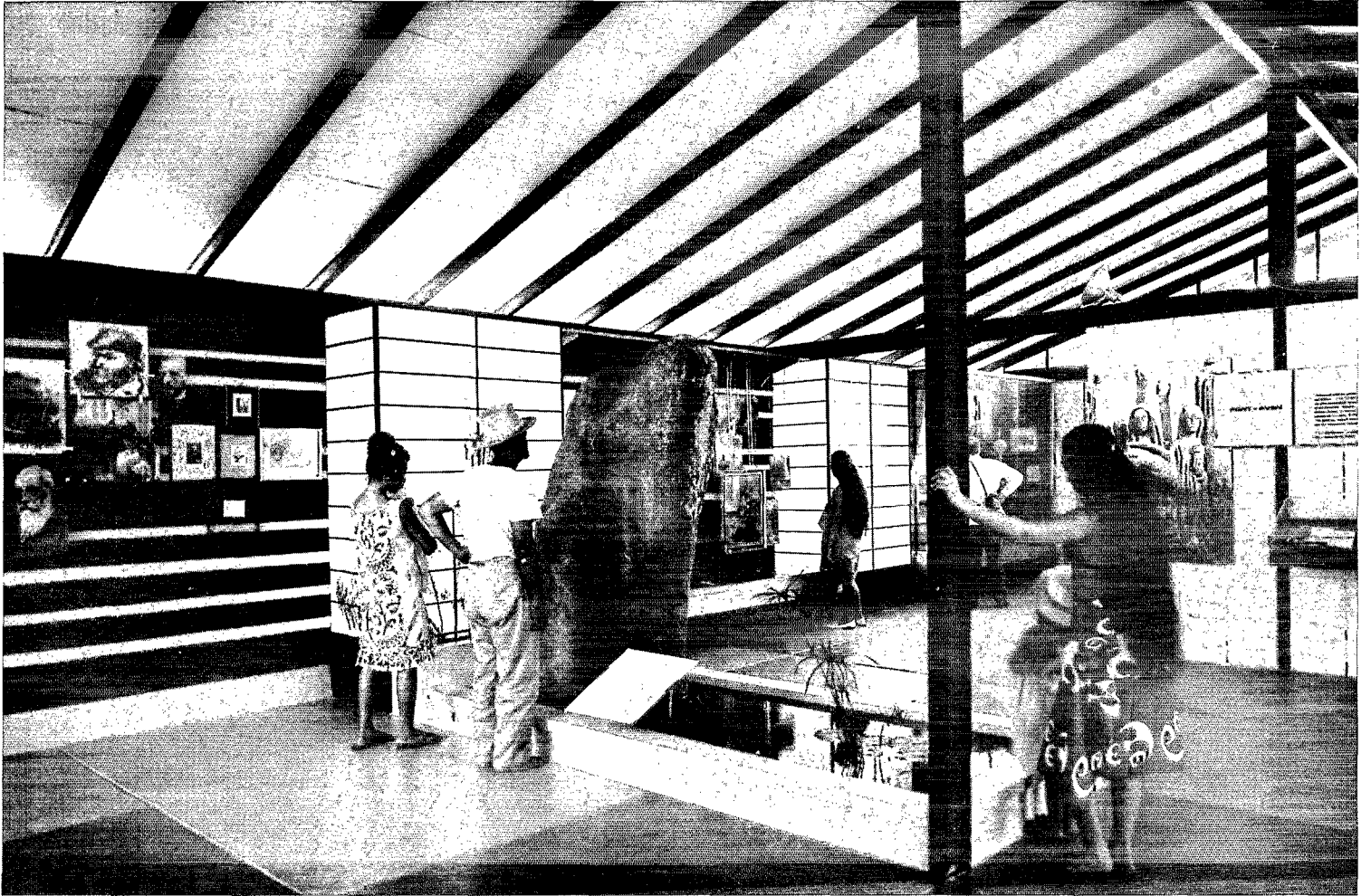
driftwood thrown up by a storm on a nearby shore but too tempting not to incorporate—comes as a surprising reminder of nature. The views of the garden are calmer, more harmonious; and, above all, there is the recurrent vision of the glittering lagoon and its girdle of vegetation, glimpsed between the low branches of an ironwood tree. The alternation between the “highlights” of the visit and the relaxation afforded by the renewal of contact with Polynesian nature makes one’s first experience of the Musée Gauguin one of balanced satisfaction, to which the least informed visitors are unconsciously sensitive.

Some people thought it was out of the question to purport to set up a Gauguin Museum without having a single original work for it. “Gauguin is a painter. What will you show visitors about him, if you haven’t got one painting by him?”

It would indeed be inconceivable to start a Gauguin Museum in Benares or in Cape Town without one or two of his canvases. But in Tahiti, where he lived for many years, it did seem possible to arrange an evocative, a biographical museum, which would present his life and work.

Once past the entrance, where we are greeted by an enlargement of Gauguin’s tormented face, as we go from one showcase to another, and view the large wall decorations and the documents exhibited, we meet Paul Gauguin: as a small boy playing marbles under the eye of his mother and learning “*rosa*, a rose”; then as a seaman roughing it on 43 francs a month off the coasts of Brazil or Peru, or as a rating at a sou a day in the yacht of the Imperial Prince when he saw the coastal lands of Europe from the North Cape to the Black Sea. We have the happy years with his buxom Danish wife Mette Gad (fig. 4). And then, suddenly, the passionate desire to paint—the tricks he got up to in his art student days at Pont-Aven, the Gide visit, the Breton priest who took the offer of the *Christ Jaune* as a “leg pull” and *la Belle Angèle*’s refusal of her own portrait. Her Breton coif is there, together with the embroidered waistcoat and carved clogs of her portrayer.

The deeply moving “friendship corner” recalls to life the kindly Schuff, with his account books filled with “flowers for Madame Gauguin, 3 francs” and “New Year’s present for young Gauguin, 9.80 francs”; the irascible and warm hearted Van Gogh



(fig. 5); Mallarmé and Huysmans; Pissarro and Manet; Laval, his companion in Martinique; Bernard, the disciple who thought himself the teacher.

Le Guide is there, the book which drew Gauguin to Tahiti. We see his arrival in the Papeete of 1891, where he was to witness the death of good King Pomaré. A nearby showcase is filled with fascinating sketch books, illustrated letters, and water colours.

A colonial façade and then, in a large recess, opening on to a colourful garden, a reconstruction of the green-bowered cabin that was the artist's last studio. The Vahine's sewing machine, the oil lamp, all his painter's gear, his guitar and his harmonium are ranged round an easel holding a copy of the unfinished picture now in the Tate Gallery (fig. 6). In a corner, a sculptor's bench and tools. Rough models and unfinished works illustrate the place won by Gauguin, known first and foremost as a painter, in three dimensional art—ceramics and sculpture. The museum contains five admirable sculptures, in particular the famous *Masque de Tebura* and the *Idole à la perle*, which are its proudest treasures.

The big tower room exhibits Gauguin as writer, journalist and engraver (fig. 7). Huge enlargements of certain engravings emphasize their striking vigour and power. The room also contains examples of all the known editions of *Noa Noa*, *les Cahiers pour Aline*, *Avant et après* and *Raconts de Rapin*. Gauguin the polemicist is represented by issues of *Les Guêpes* and *Le Sourire* showing his favourite victims—the governors and worthies of the Tahiti of 1895.

The whole of the last building is devoted to Gauguin's death and his survival as an artist (fig. 8). A vast decorative mural shows the distribution of his 630 known paintings, while the growth of their market value—from 150 francs in 1903 to 1,400,000 francs sixty years later—is indicated by piles of counters representing the "gold" equivalent before six known paintings (fig. 10). On the walls, are some twenty photographic enlargements of detail to illustrate Gauguin's "brushmanship" (fig. 9), from the laboratories of the Musée du Louvre, which prepared this documentation, as evocative as it is unique for the Tahiti museum. In the same room, cased displays show Gauguin's place in art, literature and everyday life. He has indeed fallen into the public domain; today his works may serve equally well to adorn a set

11. MUSÉE GAUGUIN, Papeari, Tahiti. Salle de la période bretonne. Murs extérieurs en galets de rivière, séparés par des lits de ciment. Murs intérieurs en parpaings blancs. Toit blanc avec poutrelles apparentes. Sol en ciment polychrome. La lumière est tamisée par des vitrages translucides. Pas d'ouverture sur le jardin : l'intérêt du visiteur est concentré sur les objets. Dans un bassin, un authentique menhir en granit symbolise la Bretagne.

11. Room of the Brittany period: external walls made of alternate bands of river pebbles and cement. Internal walls of white breeze blocks. White roof with exposed beams. Polychrome cement floor. The light is filtered through translucent windows. No opening on the garden; the visitor's interest is concentrated on the exhibits. In a pool, an authentic granite menhir symbolizes Brittany.

of whisky glasses, a cigar box, a scarf from New Bond Street or even a plastic tablecloth from Woolworths.

The collections here shown were assembled in less than two years. When I was given the task of organizing the museum, I had the good fortune to be able to uncover a unique range of documentary material, for the most part first-hand and original. Holographs, little-known volumes, newspapers, unpublished photographs, Tahitian and Breton exhibits are what give the museum its interest and constitute its wealth.

One of the items is a 2½-ton menhir (standing stone) from Le Cabellou, a headland near Concarneau which was a favourite spot of Gauguin and his friends. Erected in the Pont-Aven room, it incarnates the Brittany to which he owed so much (fig. 11). Three stone *tikis*, statues representing Polynesian gods have found a place in the museum grounds. (fig. 12).

The presentation, the *mise en valeur*, of these treasures was the work of a decorator who not only had to show off each item to best advantage and give it its correct importance in relation to the whole, but had also to combat certain seasonal effects of the Tahitian climate—the weakening of glues and the growth of moulds and fungi.

In each section of the museum there is a wall panel giving the visitor, in two or three compressed sentences, the essence of what he will be seeing in the next few yards. Often, it is a phrase by Gauguin himself that has been chosen, “A real topman in the rigging . . .”, “Then, suddenly, the passionate desire to paint . . .”. It is almost as though Gauguin himself were inviting us to get to know him.

These notices, printed in a handsome lower-case antique type, have been enlarged photographically. Identical in format, judiciously positioned and running on from room to room and panel to panel, they form a kind of condensed “wall catalogue”, which enables the lazy visitor or the visitor merely pressed for time to grasp, almost in spite of himself, the drift of what is presented to him. These notices, and the photographic illustrations under a metre square, have been sandwiched between sheets. They are of aceto-chloride to form rigid, glareless and rot-proof panels 5 millimetres thick; chrome plated metal arms with screw clamps hold them 5 centimetres from the walls to permit ventilation.

The large documents have been bonded to plastic panels of phenolic resins and velphene polymerized at high temperature and high pressure. The surface, with a “woven” graining, is absolutely non-reflecting and extremely hard. The supports are cabinet-work of shipboard standard, and both they and the wooden bracings have been thoroughly treated with insecticides and fungicides. Actual objects, documents, books and relics are housed in showcases specially designed by the decorator and processed with the same care as the panels. To avoid corrosion by sea-fret the metals used were chosen from those employed in shipbuilding. The showcases are fitted with air-tight closures and are specially angled to cut out reflexion (fig. 5).

The cement floor surfaces, before being painted, were treated against cryptogams, for which one of the cryptogam research laboratories of the Muséum d’Histoire Naturelle in Paris, with specialized experience of these aspects, gave the contractors valuable advice. The surfaces were given a double coat of resin-based plastic paint, with an agent added at the time of application rendering it extremely hard, and with three decorative colour coats bringing the floorings into harmony with the architectural and didactic context.

As can be seen, nothing has been left undone to make the museum as “tropics-proof” as possible. And it can reasonably be hoped that, despite the closeness of the sea and the extreme humidity of the site, the Musée Gauguin will conserve its collections in good condition for many years to come.

The museum was effectively opened to the public at the beginning of 1965. That year, it received 13,547 paying visitors—admission is 50 francs Pacifique, or approximately 50 centimes. During the first quarter of 1966, there were just under 5,000 visitors and there is little doubt that the total for 1966 will have been well over 20,000 since the museum now figures in travel brochures and guide-books; for instance, the latest edition of the Hachette *Guide Bleu* (the vademecum of the tourist in Tahiti), gives it several pages. If we reflect that Tahiti has a population of scarcely 25,000 and that a very large number of the visitors (schoolchildren, members of the armed forces, Tahitians from the Papeari district and neighbouring districts, etc.) are admitted free of charge, 20,000 paid admissions is relatively very large.

The local visitors are by no means the least important category. Gauguin's imperative vocation and the sacrifices he made to follow it can set an example. His art can prove a useful introduction to modern painting, a window on a mode of graphical expression to which it is difficult to remain indifferent. As the curator so rightly pointed out in one of his first reports: "The number of Tahitians visiting the museum is quite surprising. Admittedly the primary attraction is often the *tikis* but, even so, when people come over from the other islands, or the Marquesas or Australs it often occurs to them, now, to pay a visit to the Musée Gauguin." Obviously, however, the bulk of the visitors will continue to be tourists from the numerous Pacific cruise ship and airline passengers taking advantage of the stopover at Faaa for rest or diversion. For these visitors, the souvenirs of Gauguin are what counts, and the tour of the museum, especially if it is conducted by a well-informed guide, can quite easily become a kind of art pilgrimage.

The curator of the museum also mentions visits by numbers of journalists: "A large delegation of American journalists was given a particularly original welcome when dances were performed for them by the Pueu group, on 10 August last." This cultural initiative combining the tour of the museum with indigenous folk arts (singing or dancing) is certainly worth developing and pursuing for the common benefit of performers and spectators.

It is in this same spirit of education and culture that a small gallery of contemporary Tahitian art has been opened in an annex to the museum. On permanent display are works by Tahitian painters who, under the auspices and patronage of their great precursor, can thus find a new public, which, too, is often happy to discover and take back to the Old or the New World "souvenirs" of a more personal kind and less commonplace than the mass-produced curios sold by the local dealers.

"We have also been visited by a representative of the Academy Museum of Philadelphia and were thus able to establish contact with a view to arranging an exhibition of Gauguin paintings from the United States of America for 1967 or 1968. We have likewise held discussions with a representative from the University of Canberra concerning the possibility of exchanges of lecturers and the preparation of articles about Gauguin." For another ambition of the Fondation Singer-Polignac is to build round the core of the Musée Gauguin of Papeari a centre for research and documentation on the painter of Pont-Aven and Tahiti, with the present curator as moving spirit and, later, head. The photographs, manuscripts and books already assembled could form the nucleus of a photograph library and a specialized collection. Readily accessible to the public, these would afford casual visitors who wanted to know more about the painter and his work and art lovers and art critics drawn to Tahiti by Gauguin, on-the-spot facilities for work and investigation. The films on his life ought also, to be held here and shown as circumstances suggested.

In this way a whole cultural complex could develop around this new museum which has already made an excellent beginning and which, in a country where *joie de vivre* sometimes takes precedence over the pleasures of the intellect, would usefully contribute to the advancement of art and culture in this corner of the South Pacific.

[Translated from French]



12. MUSÉE GAUGUIN, Papeari, Tahiti. Dans un coin du jardin au bord de la mer, deux *tikis* (sculptures polynésiennes de pierre).

12. In a corner of the garden by the sea, two *tikis* (Polynesian stone carvings).

Le Musée de l'Université Jagellon, Cracovie

par Karol Estreicher Le bâtiment du Collegium Maius, qui abrite le Musée de l'Université Jagellon, constitue en lui-même un monument intéressant, car il nous apparaît aujourd'hui tel qu'il fut construit au xv^e siècle. C'est le seul édifice universitaire de cette époque qui ait subsisté en Europe.

Construit sur le plan d'un quadrilatère, le Collegium Maius présente une façade principale, où se détachent les hautes fenêtres de la salle d'honneur, les fenêtres grillagées de l'ancienne résidence des professeurs ainsi que les fenêtres de la salle commune et de la bibliothèque. Les murs simples et austères sont couronnés de trois pignons gothiques des xv^e et xvi^e siècles.

La cour du collège est entourée d'un portique qu'interrompt seulement l'escalier des professeurs, menant aux galeries du premier étage (fig. 13).

Au rez-de-chaussée se trouve une rangée de salles de lecture appelées *lectoria*, dont la décoration picturale appartient à diverses époques. Une des salles — la plus intéressante — se nomme la salle de l'alchimie. On y enseignait jadis les sciences naturelles, et particulièrement la chimie, sans que fussent dédaignées pour autant les sciences occultes. Selon la légende, c'est dans cette salle que le docteur Faust aurait fait ses études au xv^e siècle. On y voit des accessoires d'alchimie, une cheminée voûtée, des cornues, des alambics et des objets magiques.

Les débuts du musée remontent au xv^e siècle. L'une des plus précieuses donations est l'ensemble d'instruments d'astronomie de Marcin Bylica d'Olkusz qui, offert à l'université en 1492, a constitué le noyau de la collection d'objets scientifiques et de curiosités.

Au xvi^e siècle, l'Université Jagellon reçut de nombreux dons, des legs, des bijoux et de l'argenterie. La collection, commencée dès 1400 par la reine Hedwige, a été complétée ensuite par les soins des cardinaux Olesnicki, Frédéric Jagiellonczyk et Maciejowski ainsi que par les rois et les grands seigneurs qui firent don d'objets précieux au trésor de l'Université du Collegium Maius.

Aux xv^e et xvi^e siècles, la collection s'enrichit de globes, d'instruments d'astronomie, de tableaux, de portraits de professeurs, etc. C'est de ce temps que date le cabinet de curiosités dit *camera raritatis*, et c'est alors que s'enrichit la décoration du Collegium Maius.

Au xviii^e siècle, les objets se trouvant au Collegium Maius sont si abondants que l'appellation de Musée de l'Université est appliquée aux collections. Puis la commission de l'éducation fait don à l'université d'une précieuse collection de moulages de médailles et de monnaies. Une collection d'échantillons de minerais et une collection de tableaux lui sont ensuite offertes par H. Kollataj et M. Soltyk, tandis que le recteur Sierakowski fait exposer dans la salle d'honneur du Collegium Maius un ensemble de peintures murales retraçant l'histoire de l'université. Le bâtiment du Collegium Maius prenant le caractère d'une bibliothèque de musée, les cours y deviennent de plus en plus rares.

Au xix^e siècle, les collections rassemblées au Collegium Maius sont séparées de celles de la bibliothèque. Le musée contient alors des produits de fouilles, des objets historiques, des instruments scientifiques, des monnaies (qui constituent sans doute la collection la plus ancienne en Pologne), des œuvres d'art ainsi que des objets destinés au trésor et une importante collection de portraits de professeurs.

A partir de 1860, le musée a un directeur en titre, Jozef Lepkowski, professeur d'archéologie et d'histoire de l'art. Les autorités occupantes n'acceptant pas, pour des raisons politiques, l'appellation de musée, on adopte la dénomination de cabinet d'art et d'archéologie pour désigner les collections. Sous la direction de Lepkowski, le cabinet constitue une division indépendante de l'université. Il reçoit des donations constituées par des objets d'art et des souvenirs nationaux de grande valeur. A ces donations s'ajoute, vers 1890, une collection de moulages et des œuvres d'art

originales. Le musée, situé alors au Collegium Novum, est visité par beaucoup de Polonais et d'étrangers.

Parmi les plus célèbres objets historiques du musée qui ont disparu au cours de la seconde guerre mondiale, il faut citer un dessin et les lettres de Wit Stwosz, des tapis persans et quelques tableaux remarquables. La plupart des œuvres d'art du musée ont été retrouvées au château Zandt en Bavière, et, en 1945, ces objets ont été rendus à l'université où ils ont retrouvé leur place dans le Collegium Maius.

En 1948, le conseil de l'Université Jagellon a procédé à la reconstitution des collections universitaires au Collegium Maius. En même temps, sous la direction de l'auteur, on a restauré le Collegium Maius en prévision de la commémoration de la création de l'université.

Le Musée de l'Université Jagellon figure désormais sur les listes internationales de musées et, en 1962, il a accueilli une rencontre mondiale de muséologues.

La salle d'honneur du Collegium Maius, ornée d'un plafond à caissons du XVI^e siècle, abrite une galerie de portraits de rois, de recteurs, de professeurs, de chanceliers et de bienfaiteurs de l'université (fig. 14). La plupart des portraits du XVII^e et du XVIII^e siècle sont authentiques; quelques-uns seulement sont des copies. Les portraits les plus remarquables sont ceux de la reine Hedwige, des Jagellon, de Jean III, de Sigismond III, de Ladislas IV, de Stanislas Warszycki,

ceux des chanceliers de l'université aux XVII^e et XVIII^e siècles, ainsi que les portraits des professeurs qui ont enseigné à l'université depuis le XVI^e siècle¹.

La collection de sculptures, d'une valeur incontestable, comprend des bas-reliefs, des statues, des autels et des fragments provenant généralement de Cracovie et de ses environs, et quelques sculptures de provenance étrangère.

Les collections d'art graphique (environ 2 500 pièces) ne sont pas encore entièrement accessibles, car l'inventaire n'en a pas été fait depuis la fin de la guerre.

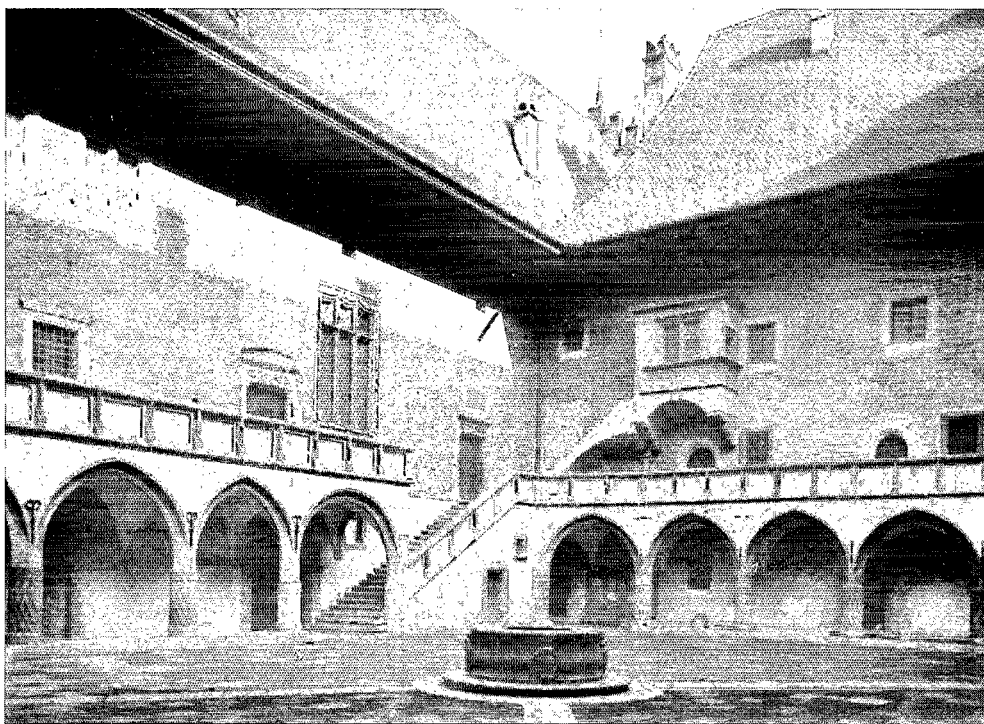
Une collection d'environ 3 000 bois se rattache à la section d'art graphique. Elle comprend les bois de la Bible de Wittenberg (1534), ceux de Jost Amman de Francfort (1571), et d'autres concernant l'astronomie (XV^e-XVIII^e siècle) et l'histoire, ainsi que des gravures d'initiales, de vignettes et de plantes.

Le musée possède en outre un petit nombre de précieux cuivres gravés (du XVI^e au XX^e siècle), ainsi qu'une petite collection de moules à pains d'épice et à confiserie en bois sculpté.

Les collections numismatiques — monnaies, médailles, presses à cachet, environ 8 000 pièces — sont les plus anciennes de Pologne. Commencées au XVI^e siècle, elles comprennent des monnaies polonaises (XI^e-XX^e siècle) et européennes (XVI^e-XIX^e siècle), ainsi qu'une collection de médailles (royales, commémoratives, etc.). A signaler particulièrement une collection de moulages en plâtre de médailles offertes à l'université au XVIII^e siècle par le primat Michael Poniatowski.

L'orfèvrerie est une section importante du musée. Dans le coffre-fort du trésor se trouvent exposés quatre sceptres de recteurs dont le plus ancien date de 1400 environ, et a, selon la tradition, appartenu à la reine Hedwige, des sceptres de cardinaux des XV^e et XVI^e siècles, la chaîne d'or de la princesse Alexandra (XVI^e siècle); des bagues de recteurs aux armoiries de l'université (XVII^e siècle); une horloge de petite taille en forme de globe (début du XVI^e siècle). C'est sur ce dernier objet que fut mentionnée l'Amérique pour la première fois : *America noviter reperta*.

Les armoires vitrées du trésor contiennent le pied d'un ostensor gothique, une collection de coupes, de verres et de gobelets d'Augsbourg, de Nuremberg, de Gdansk, une cassette en argent et en cristal de roche, des reliquaires de types



13. MUZEUM UNIwersYTETU JAGIELLONSKIEGO, Krakow. Cour du Collegium Maius.

13. Collegium Maius quadrangle.

1. A part ces toiles, qui sont étroitement liées à la vie de l'université, le musée possède environ 300 autres tableaux provenant principalement des collections de Rogowski, Przewdziecki et Puslowski.

différents, une collection de cuillères du XVI^e et du XVIII^e siècle, des chandeliers du XVIII^e siècle.

La collection d'étains et de cuivres (300 pièces) orne la *stuba communis* (fig. 15), ancien réfectoire des professeurs qui résidaient au Collegium Maius. Elle comprend environ 150 assiettes, plats, cruches, tasses et gobelets, disposés sur le rebord des lambris de bois et représentant les différents types d'étains fabriqués entre le XV^e et le XX^e siècle ; il y a notamment un superbe plat et une cruche de la Renaissance tardive, qui sont l'œuvre d'Enderlein, des assiettes en étain du XVII^e siècle, à l'effigie des empereurs Ferdinand II et Ferdinand III, sans parler des pots en cuivre, des plats, des boîtes et des moules à pâtisserie. Certains objets ont été placés dans la résidence, dans les anciennes chambres des professeurs et dans la salle de l'alchimie.

La collection de tissus comprend des brocarts français du prince de Créqui (datant de 1668 environ), un brocart en soie du XVIII^e siècle, trois tapis persans dits "polonais" des XVI^e et XVII^e siècles, des Gobelins du XVIII^e siècle, deux tapisseries d'Aubusson du XVII^e siècle, une tapisserie flamande genre Gobelins et une tapisserie d'Allemagne du Sud (XVIII^e siècle).

En outre, le musée possède une centaine de fragments de tissus coptes (du IV^e au VIII^e siècle), des chasubles (du XV^e au XVIII^e siècle), des mitres de l'abbé Poniatowski (XVI^e siècle) et quelques mitres des XVII^e et XVIII^e siècles.

Dans la section archéologique, parmi les objets d'art égyptien — outre quelques plats d'albâtre datant de l'époque du Nouvel Empire et de périodes ultérieures, plusieurs figurines et des scarabées — on remarquera des stèles ainsi que des statuettes d'Osiris, en bois et en bronze. La plus précieuse est la statuette en granit d'un roi faisant une offrande à genoux (XXVI^e dynastie).

Les civilisations grecque et romaine sont représentées principalement par des céramiques. En tête vient une collection de vases cypriotes ainsi qu'une dizaine de statuettes en terre cuite et en pierre (allant de l'an 1000 environ jusqu'au IV^e siècle avant J.-C.). Ce sont les seules antiquités historiques cypriotes qui existent en Pologne. La céramique grecque est illustrée par plusieurs pièces de valeur (environ 100 vases décorés de l'Attique).

Les instruments scientifiques d'astronomie, de physique, de chimie et de géographie sont répartis parmi les œuvres d'art ou dans les vitrines, parfois devant des tapisseries ou des portraits de professeurs.

Parmi les 150 instruments d'astronomie, il faut signaler en premier lieu un ensemble d'instruments du XV^e siècle ayant appartenu à Marcin Bylica et à l'astrologue de Mathias Corvin, roi de Hongrie (un astrolabe arabe de 1504, un globe céleste de 1484, un *torquetum* et un astrolabe de 1480). Ces instruments ont certainement servi à Copernic durant ses études à Cracovie. Ils n'ont pas quitté le Collegium Maius depuis 1494.

Parmi les instruments de chimie figurent des accessoires en verre dont les plus anciens remontent au XVI^e siècle, des couvercles d'alambics, des aludels, des récipients et un instrument appelé "pélican" (pièce unique du XVI^e siècle).

Le musée possède également une collection de microscopes du XVIII^e siècle ; des microscopes Nachette et différents types de thermomètre (dont le premier thermomètre à hélium) ; enfin, une riche collection de balances et de poids.

Les instruments de chimie ayant appartenu au professeur Karol Olszewski constituent une collection à part. On y trouve le bloc Caillet avec quelques modifications apportées par Olszewski, l'appareil grâce auquel les professeurs Olszewski et W. Wroblewski sont parvenus en 1888 à obtenir de l'air atmosphérique à l'état liquide, un appareil de liquéfaction des gaz, un appareil de liquéfaction de l'hydrogène, un rouleau enregistreur permettant de déceler la température critique de l'hydrogène, un thermostat pour basses températures, un appareil d'observation du spectre d'absorption de l'oxygène.

Les 35 globes de cette collection représentent près de la moitié de tous les globes anciens se trouvant en Pologne. On remarque surtout les deux globes de Mercator, datant de 1541 et 1551 ; deux énormes globes de Blauwe, de 1640, et deux petits de 1599 et 1603 ; le globe céleste d'Erkard Weigellie (1699) ; deux globes français du XVIII^e siècle, de Vaugond, ainsi que celui de Bylica et l'horloge en forme de globe des Jagellon, mentionnée plus haut.

The Jagellon University Museum, Cracow

by Karol Estreicher

The Collegium Maius building which houses the Jagellon University Museum is an interesting monument in itself, for we see it today in the form in which it was constructed in the 15th century. It is in fact, the only surviving university building of this style and period in Europe.

The building is quadrilateral in shape, its façade shows the high windows of the ceremonial hall, the lattice windows of the professors' quarters and the windows of the common room and library looking out from the main frontage. The walls, plain and austere, are surmounted by three Gothic gables of the 15th and 16th centuries.

All round the college quadrangle runs an arcade broken only by the "Professors' staircase" leading to the first floor balconies (fig. 13).

On the ground floor is a row of lecture rooms called *lectoria*, the pictorial decoration of which dates from various periods. One of the rooms—the most interesting—is called "Alchemy", and it was here, in former times, that the natural sciences and especially chemistry were studied, although the occult sciences did not fail to be given due attention. According to legend, it was in this room that Doctor Faust studied in the 15th century, and we see in the room the alchemist's accessories—a vaulted fireplace, retorts, alembics and magical objects.

The beginnings of the museum go back to the 15th century. One of the most valued donations in its possession is the set of astronomical instruments that belonged to Marcin Bylica of Olkusz and was presented to the University in 1492, forming the nucleus of a collection of scientific objects and curiosities.

In the 16th century, the Jagellon University received many gifts, legacies and pieces of jewellery and silverware. Started in 1400 by Queen Hedwig, the collection was added to by Cardinals Olesnicki, Frederick Jagiellonczyk and Maciejowski, as well as by kings and noblemen who presented valuable articles to the Collegium Maius University's treasury.

Items received during the 15th and 16th centuries included globes, astronomical instruments, portraits of professors and other paintings. From that period dates the *camera raritatis*, the cabinet of curiosities, as well as the further embellishment of the Collegium Maius.

By the 18th century the objects in the Collegium had become so numerous that the building housing the collection was known as the University Museum. New gifts included a valuable collection of plaster reproductions of medallions and coins, presented to the university by the Education Commission, and a collection of minerals and another of pictures, presented by H. Kollataj and M. Soltyk, while Rector Siarkowski had a group of mural paintings relating to the history of the university displayed in the Collegium's ceremonial hall.

As the Collegium building took on more and more the character of a museum library, courses were rarely held there. In the 19th century, the Collegium collections were separated from those of the library. The museum then contained a collection of finds from excavations, historical objects, scientific instruments, coins (probably the oldest collection in Poland), works of art and objects intended for the treasury, and a large collection of portraits of professors.

From 1860, the museum had a titular director, Jozef Lepkowski, professor of archaeology and art history. Since the authorities occupying the country found the term "museum" politically unacceptable, the collections were known as the Cabinet of Art and Archaeology; and this, under Lepkowski's direction, formed an independent division of the university. During this time, the donations received included works of art and national relics of great value. To these, round about 1890 were added collections of plaster casts and of original works of art. The museum, located at that time in the Collegium Novum, was much visited by both Poles and foreigners.

Among the most famous historical objects from the museum which disappeared during the Second World War, were a drawing by Veit Stoss, his letters, some Persian carpets, and a number of outstanding paintings. Most of the museum's art pieces were recovered from Zandt Castle, in Bavaria, and in 1946 they were restored to the university and rehoused in the Collegium Maius.

In 1948, the Jagellon University Senate began to reassemble the university collections in the Collegium Maius, and at the same time, under the direction of the author, the Collegium was restored in preparation for the celebration of the university's anniversary. The Jagellon University Museum was placed on the international list of museums, and in 1962 a world conference of museum experts was held there.

In the ceremonial hall of the Collegium Maius, with its 16th century coffered ceiling, is a gallery of portraits of kings, rectors, professors, chancellors and benefactors of the university (fig. 14). The majority of the 17th and 18th century portraits are authentic; only a few are copies. The most notable items are the royal portraits—Hedwig, the Jagellon, John III, Sigismund III and Ladislas IV and those of Stanislas Warszycki, the chancellors of the university during the 17th and 18th centuries and of professors who taught at the university since the 16th century¹.

The exceedingly fine sculpture collection comprises bas-reliefs, statues, altars and fragments mostly from Cracow and the surroundings although some foreign works are included.

There is also a collection of plaster casts of ancient classical sculptures.

A collection of wood blocks consisting of about 3,000 items is attached to the Graphic Arts Section, and includes blocks for the Wittenberg Bible (1534) and pieces by Jost Amman of Frankfurt (1571) and others relative to astronomy (15th-18th century) and history, as well as engravings of initials, ornamental borders and plants.

In addition, there is a small but valuable collection of copper engravings (16th-20th century) and a small collection of wooden moulds for ginger-bread and cakes.

The numismatic collections (coins, medallions and seal presses—about 8,000 pieces) are the oldest of their kind in Poland, begun in the 16th century. The items include sets of Polish coins (11th-20th century), European coins (16th-19th century), a collection of medallions (royal, commemorative, etc.), and a collection of plaster casts of medallions presented to the university in the 18th century by the Archbishop Michael Poniatowski.

Goldsmiths' work represents an important section of the museum. On exhibition in the strong-room of the treasury are four rectorial sceptres, the oldest of which belonged (according to tradition) to Queen Hedwig (c. 1400) cardinal sceptres of the 15th and 16th centuries, Princess Alexandra's gold chain (16th century), rectorial rings bearing the university arms (17th century) and a small-sized clock (early 16th century) in the form of a globe, bearing what must surely be the very first mention of America: *America noviter reperta*.

The showcases in the treasury contain the base of a Gothic monstrance; a collection of cups, glasses and bowls from Augsburg, Nuremberg and Gdansk; a casket in silver and rock crystal; reliquaries of various kinds; a collection of 16th- and 18th-century spoons; and some 18th-century candlesticks.

This 300-piece collection of pewter and copper embellishes the *stuba communis* (fig. 15), the former refectory for the resident professors of the Collegium Maius. Some 150 plates, dishes, jugs, cups and goblets arranged along the rail at the top of the wood panelling illustrate varieties of pewter-ware from the 15th to the 20th century. They include a superb late Renaissance dish and jug (Enderlein), 17th-century pewter plates with likenesses of the Emperors Ferdinand II and III (17th century), copper pots, dishes, boxes and pastry moulds. A number of pieces have also been placed in the so-called residential section, in the professors' former quarters, and in the Alchemy Room.

The textile section includes the Prince de Créqui's French brocades (c. 1668), a piece of silk brocade dating from the 18th century, three Polish Persian carpets of the 16th and 17th centuries, 18th-century Gobelins tapestry, two 17th-century Aubusson tapestries, a Flemish "Gobelins type", and a South German tapestry (18th century).

The museum also possesses about a hundred fragments of Coptic fabrics (4th-



14. MUZEUM UNIwersYTETU JAGIELLONSKIEGO, Krakow. Salle des Jagellon.

14. The Jagellon Room.

1. Apart from these canvases, which are closely related to the life of the university, the museum has some 300 other pictures which come mainly from the Rogowski, Przewdziecki and Puslowski collections.

8th century), 15th- to 18th-century chasubles, Abbé Poniatowski's mitres (16th century) and some mitres of the 17th and 18th centuries.

In the archaeology section the examples of Egyptian Art include, other than some alabaster dishes of the New Kingdom and later periods, several figurines and scarabs, stelae and also statuettes of Osiris in wood and bronze. The most valuable item is a granite statuette of a king kneeling to offer a gift (26th dynasty).

The collection of Greek and Roman remains consists chiefly of ceramics. The most outstanding items are a set of vases from Cyprus and a dozen terracotta and stone statuettes (from about 1000 to the 4th century B.C.). These are the only Cypriot antiquities in Poland. The Greek ceramics number approximately one hundred decorated Attic vases, including several very valuable pieces.

Scientific instruments used for astronomy, physics, chemistry and geography are set out independently among the works of art or displayed in showcases, sometimes against tapestries or professors' portraits.

Most noteworthy among the 150 astronomical instruments is a set of 15th-century instruments which belonged to Marcin Bylica and the astrologer of the King of Hungary, Mathias Corvin, (an Arabian astrolabe of 1504, a 1484 celestial globe, a torquetum and a 1480 astrolabe). These instruments were certainly used by Copernicus during his studies in Cracow, and have not left the Collegium Maius since 1494.

The chemistry apparatus includes some glassware accessories, the most ancient of which go back to the 16th century; alembic heads, aludels, receptacles and an instrument known as a "pelican" (a unique 16th-century piece).

The museum also has a collection of 18th-century microscopes, Nachette microscopes, various types of thermometer (including the first helium thermometer), and a fine collection of balances and weights.

The chemistry apparatus formerly belonging to Professor Karol Olszewski constitute a separate collection. It includes the Caillet block with some modifications made by Olszewski, the apparatus with which he and Professor Wroblewski succeeded in liquefying atmospheric air in 1888; an apparatus for liquefying gases, an apparatus for liquefying hydrogen; the recording roller which permitted a reading of the critical temperature of hydrogen; a low-temperature thermostat and an apparatus for observing the oxygen absorption spectrum.

Nearly half of all the ancient globes (thirty-five) in Poland, are to be found in this collection. The most notable items are two globes by Mercator of 1541 and 1551, two very large globes by Blauwe dating from 1640, and two smaller ones dating from 1599 and 1603, Erkard Weigellie's celestial globe of 1699, two 18th-century French globes by Vaugond and one by Bylica, the Jagellon clock already mentioned in the form of a globe.



15. MUZEUM UNIwersYTETU Jagiellonskiego, Krakow. La *stuba communis*.

15. The *stuba communis*.

[Translated from Polish]

Le Musée des arts décoratifs de La Havane

par Angel B. Martí D'Pena Le Musée des arts décoratifs de La Havane, créé il y a un peu plus de deux ans, est le premier à offrir aux Cubains un panorama des plus remarquables productions des arts décoratifs du monde entier.

Lorsque le Conseil national de la culture a pris en charge, en 1961, l'édifice occupé aujourd'hui par le musée, il a soigneusement étudié le caractère de cette construction érigée dans le style du XVIII^e siècle français et décorée en 1924 par des spécialistes de la maison Jansen, de Paris.

On y a laissé une partie de la collection de tableaux représentatifs de la peinture décorative du XVIII^e, ainsi que le mobilier, les porcelaines, les bronzes, les cristaux, les tapisseries et les lampes qui s'y trouvaient ; les autres objets d'art ont été transférés dans des musées appropriés.

Ensuite, on a aménagé les deux étages de l'édifice en installant dans les salles et galeries des vitrines modernes et un système d'éclairage propre à mettre les collections en valeur sans pour autant jurer avec le cadre du XVIII^e.

La collection de la comtesse de Revilla de Camargo, qui se trouvait sur place, a été complétée par les objets précieux réunis par Oscar B. Cintas ; après avoir classé et trié l'ensemble de ces pièces, on en a mis un tiers environ en réserve, afin de pouvoir renouveler, tous les trimestres, le contenu de certaines galeries et de certaines salles, et de donner ainsi un caractère plus dynamique à l'activité du musée.

Les questions relatives à l'aménagement des locaux et à la présentation des collections ont été réglées par les architectes Fernando P. O'Reilly et José Linares, qui possèdent une vaste expérience en la matière, tandis que la sélection des objets, l'établissement de l'inventaire et la préparation des programmes d'activité du musée étaient assurés par l'auteur du présent article ; tous ces travaux préliminaires ont été exécutés selon les instructions de la Direction nationale des arts plastiques.

Dans un salon lambrissé, garni de rideaux et d'appliques, on a placé des tableaux, des meubles, des porcelaines, des bronzes et des lampes du XVIII^e siècle, de manière à recréer d'une façon très attrayante un décor européen de cette époque (fig. 16). Parmi les seize autres salles, il faut citer notamment le salon des paravents chinois Ming et Ts'ing, la salle des céramiques chinoises, celle où figurent des œuvres des grands ébénistes français du XVIII^e siècle, et, enfin, la galerie où l'on a installé récemment une exposition permanente de pierres précieuses.

Les collections du Musée des arts décoratifs occupent les deux étages de l'édifice ; elles se composent de meubles cubains, européens et orientaux (XVII^e-XIX^e siècle), parmi lesquels on peut voir notamment du mobilier de salon et des commodes du style cubain colonial, ornées de riches motifs décoratifs sculptés dans des bois créoles.

Des secrétaires, des commodes, des petites tables et des fauteuils signés des plus grands ébénistes français du XVIII^e siècle, tels que Cressent, Boudin, Simoneaux, Petit, Le Chevalier, Dubois, Cramer, Weisweiler et Riesener, donnent une idée précise de l'ameublement français de l'époque (fig. 18). Certaines de ces pièces étaient destinées à orner des demeures royales, en particulier une commode Louis XV, de Simoneaux, qui provient du château de Sceaux, et un secrétaire Louis XVI, de Riesener, qui a appartenu à la reine Marie-Antoinette.

Les tables chinoises de dimensions diverses, en laque noire, incrustée de nacre, de malachite et de lapis-lazuli, témoignent à elles seules de la perfection technique atteinte par les artisans des époques K'ang hi et K'ien long. Des tables et des fauteuils japonais de la seconde moitié du XIX^e siècle sont exposés dans la même salle.

Les céramiques et les porcelaines chinoises de la collection Oscar B. Cintas vont des magnifiques céramiques funéraires T'ang jusqu'aux splendides porcelaines des dynasties Ming et Ts'ing ; beaucoup de ces dernières proviennent de l'ancienne collection J. P. Morgan.

La porcelaine de Chine fabriquée pour l'exportation, dite porcelaine de la Compagnie des Indes, est également représentée par des soupières, des vases à pot-pourri, des rafraîchissoirs (fig. 17), et par deux services de table très connus appartenant à l'ancienne collection de la comtesse Revilla de Camargo : *La dame au parasol*, service de 200 pièces, auquel se sont beaucoup intéressés les célèbres orientalistes J. P. Goidsenhoven et Michel Beurdeley, et *Le négillon*, service de 300 pièces, dont le motif central représente les armes de la famille italienne Paravicini di Capelli. Ces deux services datent de la première moitié du XVIII^e siècle (fig. 17).

Les spécimens de porcelaine française, allemande et anglaise exposés au musée illustrent l'évolution de la céramique en Europe pendant les XVIII^e et XIX^e siècles : de gracieuses figurines de Saxe, dues à Kändler, voisinent avec des porcelaines tendres de Saint-Cloud, Chantilly et Mennecey-Villeroy ; les grands services de table de 200 ou 300 pièces de Sèvres, Frankenthal, Ludwigsburg et Worcester, qui datent tous du XVIII^e siècle, sont présentés à part.

On a également mis en vedette les biscuits de Sèvres du XVIII^e siècle en les plaçant dans des vitrines à éclairage spécial, où les beaux groupes allégoriques de Bachelier se détachent sur un fond de velours bleu de cobalt.

Les tapisseries européennes et orientales (XVI^e-XIX^e siècle) occupent, elles aussi, une place importante dans les collections du musée. Une magnifique série de tapisseries d'Aubusson, datant du milieu du XVIII^e siècle, tissées d'après des cartons d'Oudry est actuellement exposée (fig. 19).

Le musée possède aussi de beaux bronzes ciselés et dorés au mercure de Caffieri, Germain et Gouthière, et surtout trois pièces maîtresses : deux grandes sculptures de Girardon et d'Adrien de Vries, l'une et l'autre représentant *Le rapt de Proserpine* et provenant de la collection Cintas, et *Les faunes*, de Clodion, en bronze doré et patiné. Cette dernière pièce avait fait partie de la collection Rothschild, puis avait été acquise par la comtesse Revilla de Camargo.

Les cristaux et les pièces d'orfèvrerie (XVIII^e-XX^e siècle) sont exposés dans une salle du rez-de-chaussée. Ils sont présentés dans des vitrines d'un type particulier : ce sont de grands caissons de verre posés sur des supports de fer noir, et éclairés d'en haut par des projecteurs faits du même métal (fig. 20). Comme dans la plupart des autres collections, les objets sont classés selon l'endroit où ils ont été fabriqués, et chaque pièce est accompagnée d'une fiche descriptive.

La collection de cristaux débute par des pièces européennes du XVIII^e siècle et s'achève par des objets produits de nos jours en France et en Tchécoslovaquie. Elle ne comprend pas de pièces cubaines ou mexicaines ; en revanche la collection d'orfèvrerie comprend des objets de ces provenances.

Dans la salle des pierres précieuses figurent des agates, des jades, des émeraudes, des améthystes, des turquoises et des cristaux de roche chinois et japonais datant des XVIII^e et XIX^e siècles, auxquels on a ajouté des potiches remplies de fleurs et de fruits taillés dans ces pierres, ce qui donne à la salle un aspect somptueux contrastant avec la sobriété de la présentation.

Au mois d'août 1966, près de deux cents éventails d'Europe, d'Orient et de Cuba

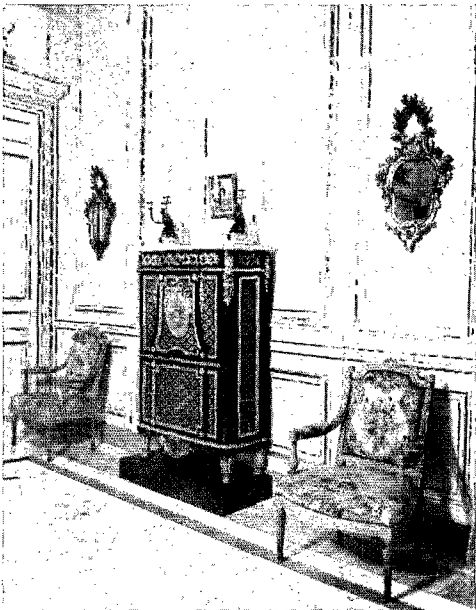
16. MUSEO DE ARTES DECORATIVAS, La Habana. Vue du salon meublé dans le style du XVIII^e siècle.

16. View of drawing room furnished in 18th-century style.



17. MUSEO DE ARTES DECORATIVAS, La Habana. Vaisselle du XVIII^e siècle. Au premier plan, vitrine renfermant des soupnières et des rafraîchissoirs en porcelaine de Sèvres, de Meissen et de la Compagnie des Indes ; à l'arrière-plan, le service *Le négriillon*, en porcelaine, de la Compagnie des Indes.

17. Eighteenth-century table services; showcase in the foreground, soup tureens and wine-cooler of Sèvres, Meissen and East India Company porcelain; showcase in the background, the *Negrillon* table service, East India Company porcelain.



18. MUSEO DE ARTES DECORATIVAS, La Habana. Salon des ébénistes français du XVIII^e siècle. Secrétaire Louis XVI de Jean H. Riesener, du garde-meuble de la reine Marie-Antoinette; fauteuils Louis XVI; miroirs Louis XV; chandeliers en porcelaine "bleu de Chine" de l'époque K'ang-hi; bronze ciselé et doré Louis XVI.

18. Furniture by 18th-century French master craftsmen. Louis XVI secretaire by Jean H. Riesener, which once belonged to Queen Marie Antoinette; Louis XVI armchairs; Louis XV mirrors; candelabras in Chinese blue porcelain (K'ang Hsi period); Louis XVI carved and gilt bronze.

(XVIII^e et XIX^e siècles) ont fait l'objet d'une exposition spéciale. Ils étaient disposés par ordre chronologique dans les salles du haut, à l'intérieur de vitrines murales carrées et de vitrines-tables entièrement peintes et tapissées de noir pour mieux faire ressortir la somptuosité des montures et des feuilles.

Le musée possède également une importante collection de gravures européennes du XVIII^e siècle, qui contribuent à créer l'ambiance de nombreuses salles ; en outre, un petit salon de l'étage supérieur est consacré aux dessins de paysages et de fleurs de J. Pillement pour impression sur toile.

Dès le début, le Musée des arts décoratifs a organisé de multiples activités ; c'est ainsi que, depuis décembre 1964, il présente des expositions trimestrielles qui donnent lieu à la publication de catalogues explicatifs et de bulletins d'information, ce qui fournit au grand public le moyen d'acquérir des connaissances artistiques dont il ne bénéficiait pas avant la révolution.

Parmi les expositions les plus récentes, on peut citer les suivantes : *Art nouveau*, *Vaisselle cubaine de l'époque coloniale*, *L'art français*, *Les caprices de Goya*, *La porcelaine allemande au XVIII^e siècle*, *Affiches anglaises, 1964-1965* (fig. 21), *Papiers découpés chinois*, *Gravures suédoises contemporaines*, *L'éventail* et enfin *Pierres précieuses*. Depuis octobre 1966, le musée a innové en organisant des "expositions pour piétons" : il s'agit de panneaux fixés sur la grille extérieure du musée et éclairés individuellement, qui habituent les passants à regarder des reproductions d'œuvres d'art célèbres ; le but visé par ces expositions est de toucher un public plus étendu encore et de l'inciter à aller voir les originaux dans le musée.

Des conférences et des cours illustrés par des diapositives et des planches et portant sur divers aspects des arts décoratifs ont lieu tous les jeudis dans l'un des patios du musée. Ils sont donnés par des spécialistes qui les adaptent au niveau culturel du public, de sorte qu'il en existe toute une gamme, depuis les conférences très spécialisées destinées aux étudiants jusqu'aux causeries de caractère plus général qui s'adressent aux élèves des écoles primaires et secondaires, et au grand public.

De temps à autre, le musée organise dans un autre patio appelé le "Jardin de nuit" des concerts en plein air avec le concours d'artistes invités (fig. 22) ; on étudie actuellement la possibilité d'y faire donner également des représentations théâtrales par des troupes nationales.

Le Musée des arts décoratifs dépend, comme tous les musées nationaux de Cuba, de la Direction nationale des arts plastiques du Conseil national de la culture. Il est ouvert du mardi au dimanche de 18 à 23 heures, mais les étudiants, les délégations nationales et les étrangers peuvent bénéficier d'un horaire spécial s'ils en font la demande.

[Traduit de l'espagnol]

Museum of Decorative Arts, Havana

The Museum of Decorative Arts, Havana, opened a little over two years ago, can now for the first time offer the Cuban visitor a large panorama of some of the world's best examples of decorative arts.

In 1961, when the National Board of Culture took over the present museum, built in 18th-century French style and decorated in 1924 by specialists, the firm of Jansen in Paris, it made a careful investigation of the character of the building.

Part of the collection of 18th-century decorative painting and furniture, porcelain, bronze, crystal, tapestry and lamps then in the house were kept for the museum, the other works of art being transferred to the appropriate museums.

Both floors were later restored and remodelled; the modern, well-lit showcases installed in the rooms and galleries enhanced the exhibits but did not clash with the 18th-century style of the house.

To the original collection of the Countess de Revilla de Camargo in the building was added the splendid collection of Mr. Oscar B. Cintas, and both were then classified. A third of all the items was placed in reserve, so that some of the rooms and galleries can be changed every three months and the museum remains dynamic.

Under the general supervision of the National Directorate of Arts, the display was designed and arranged by two architects with long experience of such work, Fernando P. O'Reilly and José Linares, while the author of this article selected the exhibits, prepared the inventory and planned the museum's activities.

Eighteenth-century paintings, furniture, porcelain, bronzes and lamps in one of the drawing-rooms that had the original woodwork, curtains and wall candelabra gave the very attractive effect of contemporary European (fig. 16). Outstanding among the individual styles in the other sixteen rooms are the drawing-room with Chinese screens of the Ming and Ching dynasties, the Chinese ceramics room, the room containing furniture made by 18th-century French master craftsmen, and the recently-opened permanent exhibition of precious stones.

The museum's art collections occupy both floors of the building—Cuban, European and Oriental furniture of the 17th, 18th and 19th centuries which includes Cuban colonial drawing-room sets of furniture and commodes, elaborately carved from beautiful native woods.

Secrétaires, commodes, small tables and chairs made by such noted 18th-century French craftsmen as Cressent, Boudin, Simoneaux, Petit, Le Chevalier, Dubois, Cramer, Weisweiler and Riesener give the visitor a very good idea of what the French furniture of the period was like (fig. 18); some were made for royal dwellings—the Louis XV commode by Simoneaux, from the Château de Sceaux, and the Louis XVI secrétaire by Riesener having belonged to Marie Antoinette.

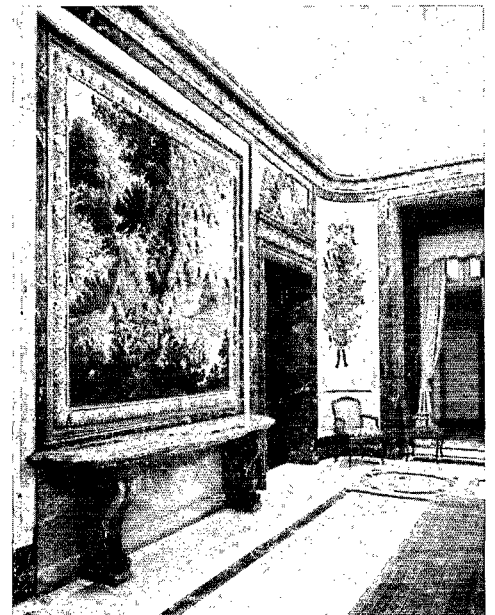
Chinese tables of various sizes, in black lacquer and set with mother-of-pearl, malachite and lapis lazuli, speak eloquently of the superb craftsmanship of the K'ang Hsi and Chien Lung periods, and alternate in the same room with late 19th-century Japanese chairs and tables.

The Chinese ceramics and porcelain from the Cintas collection range from the exquisite funerary vases of the Tang dynasty to the splendid Ming and Ching dynasty porcelain—many items being from the former J. P. Morgan collection.

Examples of Chinese export or East India Company porcelain include soup tureens, bottle-coolers, pot-pourri jars (fig. 17) and two beautiful early 18th-century table services from the collection formerly owned by the Countess de Revilla de Camargo: the 220-piece "Lady with the Parasol" set which has been fully documented by the well-known Orientalists J. P. Goidsenhoven and Michel Beurdeley, and the 300-piece "Negrillon" set, decorated with the arms of the Italian family of Paravicini di Capelli (fig. 17).

French, German and English exhibits reflect European developments in porcelain

by Angel B. Martí D'Pena

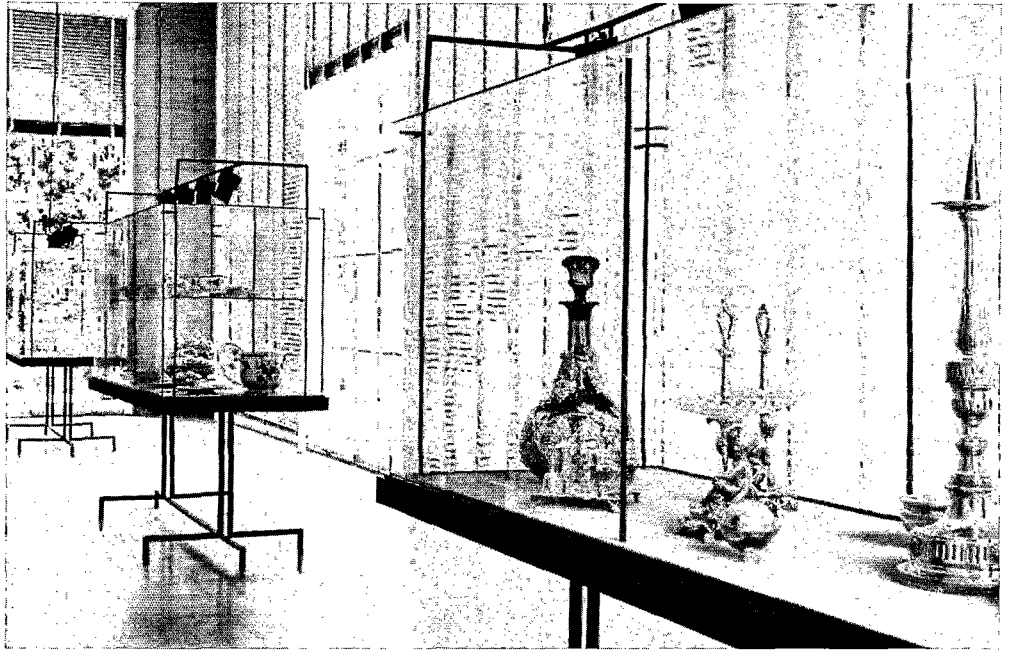


19. MUSEO DE ARTES DECORATIVAS, La Habana. Un coin du salon des tapisseries. Tapisserie d'Aubusson datant du milieu du XVIII^e siècle, qui fait partie d'une série exécutée d'après des cartons d'Oudry.

19. A corner of the tapestry room: mid-18th century, Aubusson tapestry, part of series after cartoons by Oudry.

20. MUSEO DE ARTES DECORATIVAS, La Habana. Salle de l'orfèvrerie : vitrines à montants de fer, et projecteurs suspendus.

20. Silver gallery: showcases mounted on iron supports with suspended spotlights.



during the 18th and 19th centuries—Kändler's graceful Dresden china figures and soft-paste porcelain from Saint Cloud, Chantilly and Mennecey-Villeroy. The 200-300-piece Sèvres, Frankenthal, Ludwigsburg and Worcester services (all 18th century) are displayed individually.

The 18th-century Sèvres biscuit porcelain, too, shows to advantage in specially designed illuminated showcases, and Bachelier's beautiful allegorical groups stand out against a cobalt blue velvet background.

European and Oriental carpets from the 16th to the 19th centuries form another important section; the mid-18th-century Aubusson carpets based on cartoons by Oudry, now on show, are of dazzling beauty (fig. 19).

There are splendid bronzes, carved and mercury-gilt specimens by Caffieri, Germain and Gouthière, and two outstanding large groups, both representing the Rape of Proserpine, by Girardon and Adrien de Vries, from the Cintas collection, and the Fauns, by Clodion, in gilt and patinated bronze, formerly owned by the Countess de Revilla de Camargo who acquired them from the Rothschild collection.

Eighteenth- to twentieth-century glass and silver are exhibited in a gallery downstairs in showcases that differ in design from the others: large glass cabinets on black iron supports, with spotlights of the same black metal suspended from above (fig. 20). As in most collections the objects are classified following their place of origin, each one accompanied by its descriptive label.

Eighteenth-century European wineglasses start the collection, which ends with contemporary glass from France and Czechoslovakia. Cuban and Mexican silver is included, but no glass.

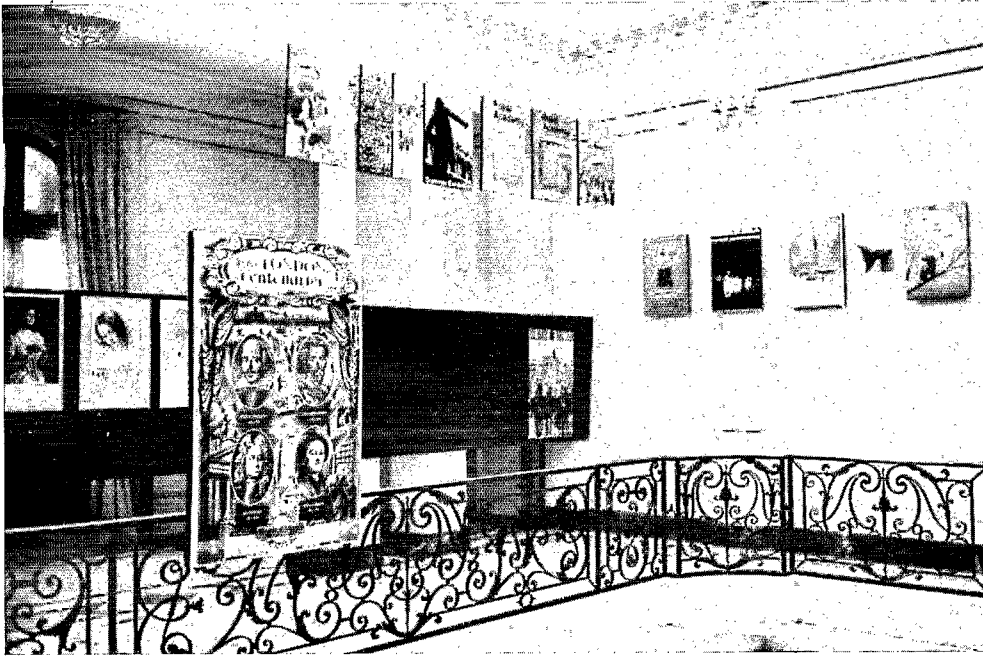
The permanent display of 'precious stones contains agates, jade, emeralds amethysts, turquoises, Chinese and Japanese rock crystal (18th and 19th century), and porcelain cachepots with flowers and fruit made of the same stones, lending an effect of great opulence to the gallery which contrasts with the sober mounting.

In August 1966 the museum organized a selected exhibition from its collection of some two hundred European, Oriental and Cuban fans (18th and 19th centuries). They were arranged in chronological order in the upper galleries in square wall showcases and table showcases, painted and completely covered with black cloth to set off the decorative ribbing and backs.

The large collection of 18th-century European prints lends atmosphere to many of the galleries, the focal point being a small room on the upper floor in which J. Pillement's landscapes and floral designs for fabrics are displayed.

Museum activities since its inauguration include the quarterly exhibitions that started in December 1964; the descriptive catalogues and leaflets issued on these occasions provide the public with information about art that was unattainable to them in pre-revolutionary Cuba.

Some recent exhibitions: *Art Nouveau, Cuban Colonial Table Services, French Art,*



21. MUSEO DE ARTES DECORATIVAS, La Habana. Vue d'une partie de l'exposition temporaire: *Affiches anglaises, 1964-1965.*

21. View of part of the temporary exhibition: *English posters, 1964-1965.*

Goya's Caprichos, Eighteenth-century German Porcelain, English Posters 1964-1965 (fig. 21), *Chinese Paper Silhouettes, Contemporary Swedish Prints, Fans, Precious Stones.* An innovation in October 1966 was a new type of exhibition for passers-by, set up outside the museum in artistic, individually-lit panels. People daily walking by get used to seeing reproductions that help to make celebrated works of art more widely known and at the same time issue an invitation to come in and see the originals.

Talks and lecture series on different aspects of the decorative arts, illustrated by slides and sets of prints, are given every Thursday in one of the patios by specialists who suit their talks to their audience—anything from advanced lectures for university students to general talks for primary and secondary pupils, workers and the general public.

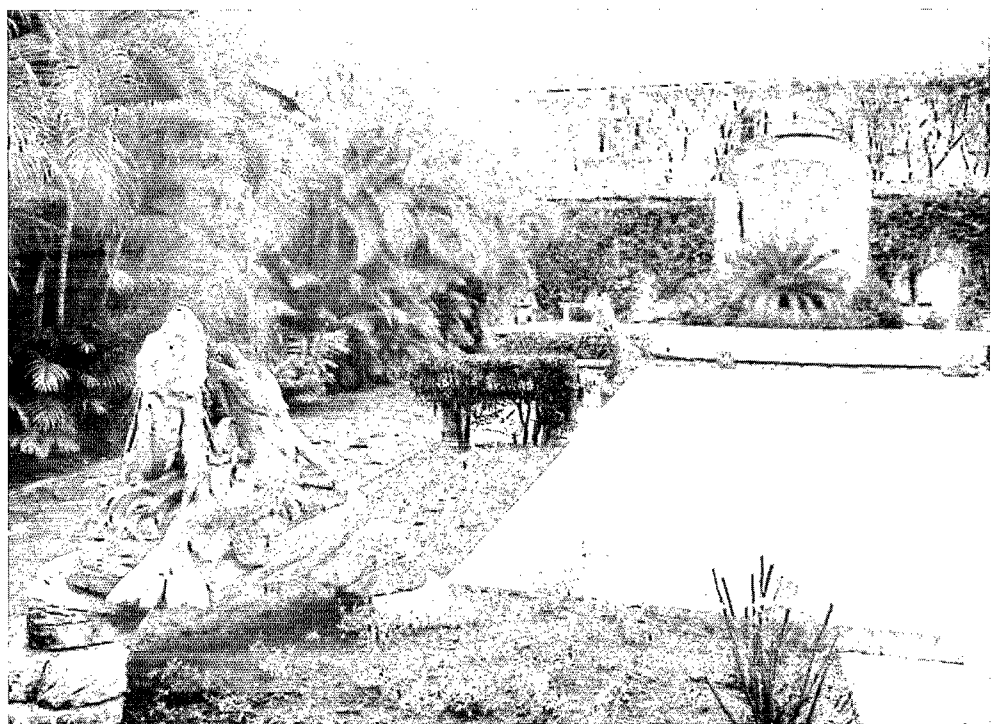
Open-air concerts by guest artistes are given from time to time in another of the patios, known as the Night Garden (fig. 22). Plans are being made for national companies to put on plays to alternate with the concerts.

The Museum of Decorative Arts, like all the national museums in Cuba, is under the supervision of the National Directorate of Arts in the National Board of Culture. It is open continuously, Tuesday to Sunday, from 6 to 11 p.m., and on request at special hours for the convenience of students, national delegations and foreigners.

22. MUSEO DE ARTES DECORATIVAS, La Habana. Vue du "Jardín de nuit".

22. View of the "Night Garden".

[Translated from Spanish]



Le Musée de Wilanow

par Wojciech Fijałkowski

Le musée du château de Wilanow, près de Varsovie, est incontestablement l'un des centres muséologiques les plus anciens et les plus importants de Pologne. Il comprend notamment le château baroque du roi Jean III Sobieski (1674-1696), le jardin qui l'entoure et les dépendances (fig. 23, 24).

La fondation du Musée de Wilanow date des premières années du XIX^e siècle. En 1805, le propriétaire du château, Stanislas Kostka Potocki, avait ouvert au public les anciens appartements royaux situés dans le corps principal du bâtiment, ainsi que les riches collections de peintures et de sculptures qu'il y avait lui-même rassemblées. Ces collections étaient aménagées dans une galerie construite dans le style néo-gothique suivant les plans de l'éminent architecte polonais Pierre Aigner, ami de longue date de Stanislas Potocki et fidèle compagnon de ses voyages culturels.

En plus d'œuvres représentatives de la peinture et de la sculpture européennes, le comte Potocki réunit à Wilanow une importante collection d'objets d'art provenant notamment d'Extrême-Orient ainsi qu'une intéressante collection de vases antiques trouvés au cours de fouilles qu'il avait lui-même effectuées à Noli, près de Naples.

Avec son frère Ignace Potocki, homme de lettres et journaliste célèbre, le comte Potocki fonda également à Wilanow des archives et une bibliothèque qui se développèrent considérablement au cours du XIX^e siècle. Vers la fin de ce siècle, elles renfermaient une riche collection d'œuvres sur l'architecture, l'art, la littérature, l'histoire, la cartographie, etc.

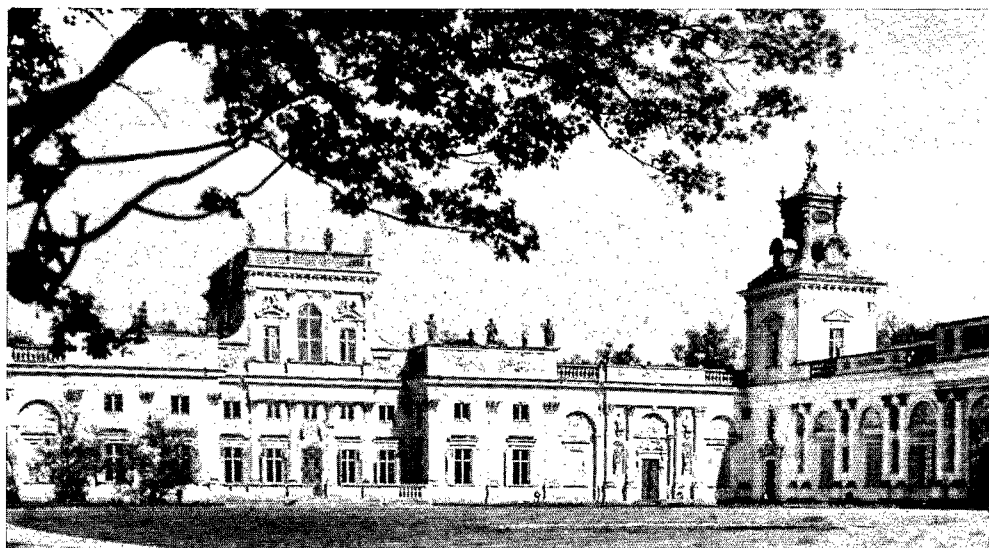
Avec sa partie la plus ancienne ouverte au public, avec ses collections artistiques et sa bibliothèque accessibles aux hommes de science, chercheurs, artistes et hommes de lettres, avec ses collections d'œuvres d'art et sa bibliothèque bien pourvue, Wilanow est devenu, dès la première moitié du XIX^e siècle et malgré la situation politique difficile du pays, l'un des centres de muséologie les plus importants et les plus fréquentés de la Pologne.

L'œuvre dont Stanislas Kostka Potocki avait été l'initiateur fut poursuivie par son fils Alexandre, son petit-fils Auguste et sa femme Alexandra. Grâce à leur activité, le nombre des peintures figurant dans la galerie du château s'est considérablement accru. La collection de vases étrusques s'est enrichie, en même temps qu'augmentait le nombre des titres dans la bibliothèque. Une collection numismatique d'une très haute valeur, composée de douze mille médailles et pièces de monnaies, a été également ouverte aux visiteurs.

A leurs activités de collectionneurs et de muséologues, les Potocki en joignirent une autre : ils construisirent de nouveaux locaux et adaptèrent l'intérieur du château,

23. MUZEUM W WILANOWIE, Wilanow. Vue de la façade principale.

23. View of the main façade.



à mesure qu'augmentaient les collections d'objets d'art à Wilanow, pour en permettre l'exposition.

De la fin du XIX^e siècle à la dernière guerre mondiale, un tiers de la résidence fut accessible au public, tandis que les deux autres tiers constituaient les appartements privés des propriétaires de Wilanow.

Après la cessation des hostilités, le château, le jardin et les dépendances furent nationalisés ; depuis le 28 janvier 1946, ils forment une dépendance du Musée national de Varsovie. Tout de suite après la nationalisation de Wilanow, on a réparé les dommages les plus graves causés par la guerre et l'occupation. Au cours des années 1955-1965, en vertu d'une décision gouvernementale, de grands travaux de conservation visant l'ensemble résidentiel de Wilanow ont été exécutés ; ils furent accompagnés d'autres travaux destinés à adapter le château à sa fonction de musée. Les 70 pièces — ainsi qu'une partie de l'ancien pavillon des bains, annexé à l'aile sud à la fin du XVIII^e siècle — ont été affectées à l'exposition des œuvres d'art. Le rez-de-chaussée, qui constitue la partie principale du bâtiment, a été consacré à l'exposition des intérieurs historiques du XVII^e au XIX^e siècle, aménagés conformément à la documentation historique écrite et iconographique dont on disposait, en harmonie avec les formes architecturales et plastiques reconstruites ou retrouvées au cours des travaux de conservation (fig. 25, 27).

Le premier étage, jugé moins important, est consacré en partie à l'exposition d'autres intérieurs historiques et en partie à l'exposition, déjà traditionnelle, de portraits et d'objets d'art d'Extrême-Orient.

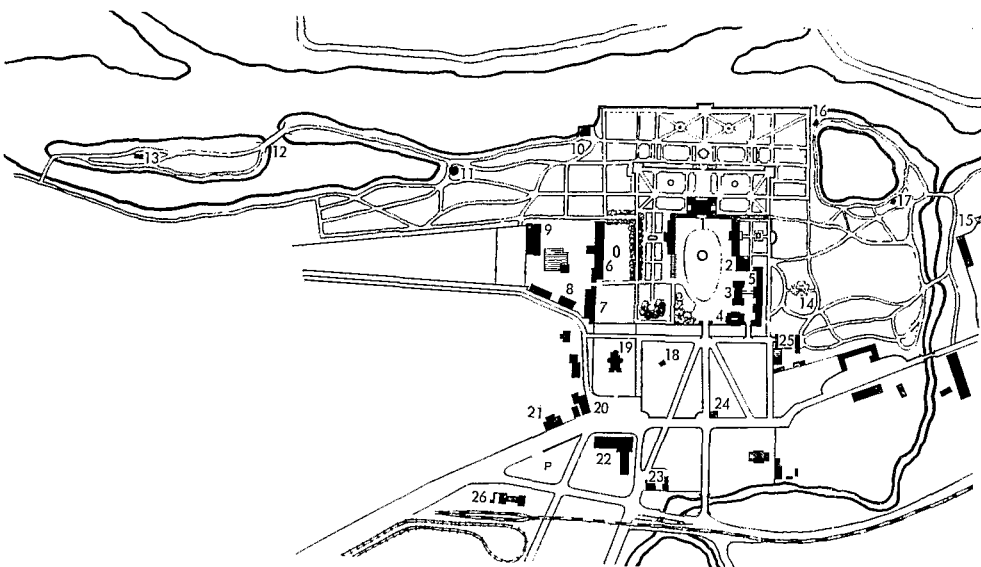
Alors qu'avant guerre, l'aménagement intérieur du château ne tenait aucun compte des réalités historiques et offrait l'apparence conventionnelle caractéristique du XIX^e siècle, son ordonnance actuelle est fondée sur l'ameublement ancien, les mémoires et comptes rendus des voyageurs, les estampes et les peintures, etc. On s'est particulièrement efforcé de réaliser une reconstitution aussi fidèle que possible tant pour le choix des objets que pour leur disposition dans les pièces. On s'est ingénié également à rappeler les fonctions des différentes pièces du château suivant les données des archives et à recréer l'ambiance de chacune d'entre elles.

Une grande galerie de portraits (du XVI^e au XIX^e siècle) unique en Pologne a été ouverte au château de Wilanow. Elle est aménagée dans l'ancienne galerie de peintures, au premier étage, qui relie le corps principal du château à ses tours et aux nouvelles salles d'exposition abritées dans les anciens combles de l'aile nord (fig. 26).

A tous ces intérieurs, jusqu'alors dénués de tout caractère personnel, a été donnée une nouvelle forme architecturale, garantissant aux objets exposés un éclairage qui les met en valeur grâce à une nouvelle répartition des verrières.

Afin que le château puisse remplir au mieux sa double fonction de musée et de résidence pour les hôtes de marque, et pour garantir aux nombreux visiteurs les meilleures conditions possibles de confort et de sécurité, on a procédé à certains remaniements, sans pour autant nuire au caractère artistique et historique du monument.

En premier lieu, l'équipement du château a été modernisé (éclairage, radio, télévision, cinéma, service d'alarme automatique). Des dispositifs ont été installés pour



24. MUZEUM W WILANOWIE, Wilanow. Plan d'ensemble: 1, Le château. 2-5, Dépendances. 6-7, Salle de la sculpture polonaise du XX^e siècle. 8-9, Fermes. 10-18, Pavillons et statuaires du jardin. 19, Église. 20-24, Restaurant, bar et café. 25, Salle des affiches. 26, Gare du petit chemin de fer. 27, Parking.

24. General plan: 1, The castle. 2-5, Outbuildings. 6-7, Gallery of 20th-century Polish sculpture. 8-9, Farm buildings. 10-18, Pavilions and statuary in the gardens. 19, Church. 20-24, Restaurant, bar and café. 25, Poster gallery. 26, Station of the little railway. 27, Car park.



25. MUZEUM W WILANOWIE, Wilanow. Antichambre du roi (XVII^e siècle).

25. Antechamber of the King (17th century).

les caméras de télévision et les appareils de projection cinématographique. On a amélioré l'éclairage des salles en électrifiant d'anciens lustres, lanternes et appliques. L'installation de nombreuses prises de courant dans les plinthes permet de brancher le nombre voulu de candélabres et de réflecteurs. Les fils conducteurs sous tubes d'acier sont dissimulés sous la couche de crépi ou sous les planchers, tandis que le poste de commande et le poste de réception des signaux d'alarme se trouvent dans les locaux de l'administration. Pour remédier à une panne d'électricité éventuelle dans les salles du château ou dans les dépendances, on a installé un puissant générateur.

Pour garantir la température et le degré d'humidité voulus, on a prévu un dispositif de climatisation qui maintient la température des locaux entre 15 et 18° C et l'humidité relative de l'air entre 60 et 70 %. L'air humidifié et chauffé est introduit dans les salles par des grilles enchâssées dans les planchers, dans les plinthes et dans les anciennes cheminées. La chaufferie centrale située dans la vieille orangerie distribue la chaleur à travers toute la partie résidentielle du château.

Toujours pour assurer les meilleures conditions de confort et de sécurité, des installations sanitaires ont été aménagées, ainsi que de larges cages d'escalier où se trouvent des sorties de secours.

Les sous-sols ont été équipés de vestiaires modernes ; il y a également une salle d'attente avec une exposition illustrant l'histoire de Wilanow et de sa restauration (fig. 28), ainsi qu'une petite salle de projection, qui est utilisée aussi pour des conférences.

Les jardins entourant le château s'étendent sur 40 hectares. Au cours de leur restauration, qui a été effectuée selon d'anciens plans, des peintures de Bernard Canaletto et des éléments retrouvés *in situ*, on a fait surtout prévaloir les parties historiques qui datent des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, tout en conservant l'unité de l'ensemble dominé par le château.

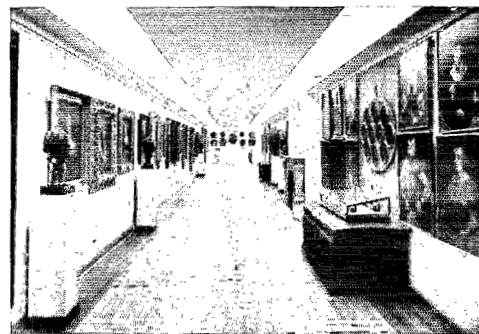
L'activité éducative du Musée de Wilanow n'est pas limitée aux époques passées. Dans la vieille orangerie reconstruite après la guerre et dans le jardin qui l'entoure, on a organisé, il y a déjà quelques années, la première exposition permanente de sculpture polonaise contemporaine, qui réunit des sculptures datant de 1900 à 1965 (fig. 29).

On projette d'organiser en 1967 une exposition permanente de l'affiche polonaise — l'un des principaux secteurs de l'art contemporain national. Le pavillon affecté à cette exposition s'élèvera sur les fondations d'un ancien manège du XIX^e siècle détruit pendant la guerre. Derrière la façade historique, heureusement conservée, on érigera une construction moderne d'un seul tenant, toute en verre et en acier, où seront également organisées des réunions sur cette exposition. On pourra aussi exposer des affiches dans le jardin attenant. Le pavillon de l'exposition et les magasins de réserve qui lui sont annexés, ainsi que les ateliers de conservation, seront incorporés au cadre de verdure du parc qui les entoure.

Le Musée de Wilanow, qui continue à se développer, comprend aussi des ateliers de conservation aménagés et équipés selon les exigences modernes ainsi que des magasins de réserve situés dans les anciennes dépendances et les bâtiments de ferme.

Lorsque les travaux de conservation et d'adaptation auront été terminés, d'autres activités seront entreprises de 1967 à 1970 pour l'éducation et les loisirs du public. On aménagera 150 hectares du parc qui s'étend vers l'est et le nord-est et qui est en harmonie avec la composition générale des jardins du château. On projette de créer un musée de plein air réservé à l'architecture polonaise en bois et d'aménager des terrains de sports et de loisirs pour les habitants de la capitale dans l'ancien parc anglais de Motysin (fig. 30).

[Traduit du polonais]



26. MUZEUM W WILANOWIE, Wilanow. Galerie de portraits polonais (XVIII^e siècle).

26. Gallery of Polish portraits (18th century).



27. MUZEUM W WILANOWIE, Wilanow. Le salon pourpre (XVIII^e-XIX^e siècle).

27. The crimson room (18th-19th century).

The Wilanow Museum

by Wojciech Fijałkowski

The museum in the Castle of Wilanow, near Warsaw, is undeniably one of the oldest and most important museological centres in Poland. It consists mainly of the baroque castle of King John III Sobieski (1674-1696) with its surrounding gardens and outbuildings (figs. 23, 24).

The Wilanow Museum was founded at the beginning of the last century. In 1805, the proprietor of the castle, Stanislas Kostka Potocki, opened to the public the former royal apartments situated in the main building, and also the valuable collection of paintings and sculptures that he himself had gathered together. These were arranged in a gallery built in Neo-Gothic style and designed by the distinguished Polish architect, Peter Aigner, an old friend of Stanislas Potocki and his faithful companion on his cultural travels.

In addition to paintings and sculptures, Count Potocki had assembled at Wilanow an important collection of objects of art from the Far East, as well as an interesting collection of antique vases deriving from the excavations carried out by himself at Noli near Naples.

With his brother Ignatius Potocki, a well-known man of letters and a journalist, he also founded archives and a library at Wilanow. These expanded considerably during the 19th century and, by the end of that century, comprised an ample collection of works on architecture, art, literature, history, cartography, etc.

With its oldest part open to the public, with its art collections and its well-stocked library accessible to scientists, research workers, artists and men of letters, Wilanow became, from the first half of the 19th century and despite the country's difficult political situation, one of the most important and best-known museological centres in Poland.

The work begun by Stanislas Kostka Potocki was continued by his son Alexander, his grandson Augustus and his wife Alexandra. Through their efforts, a considerable number of paintings were added to the gallery of Wilanow Castle. The collection of Etruscan vases grew, as did the number of titles in the library. A most valuable numismatic collection comprising 12,000 coins and medals was also opened to visitors.

In addition to their activities as collectors and museologists, the Potocki family, as the collections at Wilanow grew, added new rooms to the castle and adapted the old ones for the display of works of art.

From the end of the 19th century to the Second World War, one-third of the castle was open to the public, the private apartments of the owners being situated in the remaining two-thirds.

After the war, the castle, the gardens and the outbuildings were nationalized and, since 28 January 1945, they form a branch of the National Museum in Warsaw. Immediately following the nationalization of Wilanow, the most serious damage resulting from the war and the occupation was repaired. Between 1955 and 1965, in pursuance of a governmental decision, large-scale restoration work was carried out on the entire residential part of Wilanow. The castle was also adapted to the requirements of its new role as a museum.

The seventy rooms of the castle and part of the bath pavilion which was added to the south wing at the end of the 18th century were assigned to the exhibition of works of art. The ground floor of the main part of the building was set aside for the exhibition of historical interiors from the 17th to the 19th century, arranged in accordance with historical documents both written and pictorial, and in harmony with the architectural and decorative features that had been rebuilt or brought to light during the work of restoration (figs. 25, 27).

The first floor, considered of lesser importance, is intended partly for the exhibition of other historical interiors and partly for the already traditional display of portraits and of objects from the Far East.



28. MUZEUM W WILANOWIE, Wilanow. Antichambre où est exposée l'histoire de la restauration et de la conservation du château.

28. Antechamber with an exhibition on the history of the restoration and conservation of the castle.

In contrast to its pre-war state, when the interior arrangement of the castle, taking no account of history, offered the conventional appearance peculiar to the 19th century, the present arrangement is based on the ancient furnishings, on the memoirs and reports of travellers, and on prints and paintings. Every effort has been made in this arrangement to achieve an authentic reproduction of the historical interiors, in respect both of the choice of objects and of their disposition in the rooms. Care has also been taken to bring out the purpose served by the different rooms, according to data available in the archives, and to recreate their atmosphere.

A large portrait gallery (16th to 19th century), unique in Poland, has been opened in the castle of Wilanow. It is located in the former picture gallery on the first floor which connects the main part of the castle with the turrets and with the new exhibition rooms in the former attics of the north wing (fig. 26).

These interiors, previously lacking personal character, have been given a new architectural form, involving a novel distribution of the skylights which permits lighting of the exhibits to the best advantage.

With the object of perfecting the adaptation of the castle to its dual purpose of a museum and a residence for distinguished guests, and of providing the highest possible comfort and safety for its many visitors, certain alterations have been made without, however, impairing the artistic and historical qualities of the monument.

To begin with, the castle's equipment has been modernized (lighting, radio, television, cinema, automatic alarm). A system has been installed enabling television cameras and film projectors to be used. The lighting of the rooms has been improved by electrifying the old chandeliers, lanterns and wall-lights. The fitting of several points in the skirting-boards has made it possible to plug in as many candelabra and reflectors as may be desired. The wiring encased in steel tubes is concealed behind the layer of plaster or under the floor boards, while the controlling switch-board and alarm signalling devices are in the buildings occupied by the administrative services. To overcome a possible failure of electricity in the castle rooms or out-buildings, a powerful stand-by generator has been installed.

To ensure a suitable temperature and degree of humidity in the rooms of the museum, an air-conditioning plant has been provided, which keeps the temperature between 59° and 64° F and the relative humidity of the atmosphere between 60 per cent and 70 per cent. The warmed and humidified air is let into the rooms through gratings in the floors, the skirting boards or the former fireplaces. The central heating plant, situated in the former orangery, heats the whole residential part of the castle. With the above-mentioned considerations of comfort and safety in mind, sanitary arrangements have also been installed, and broad stair-wells with emergency exits.

In the basements there are modern cloakrooms, a waiting room with an exhibition

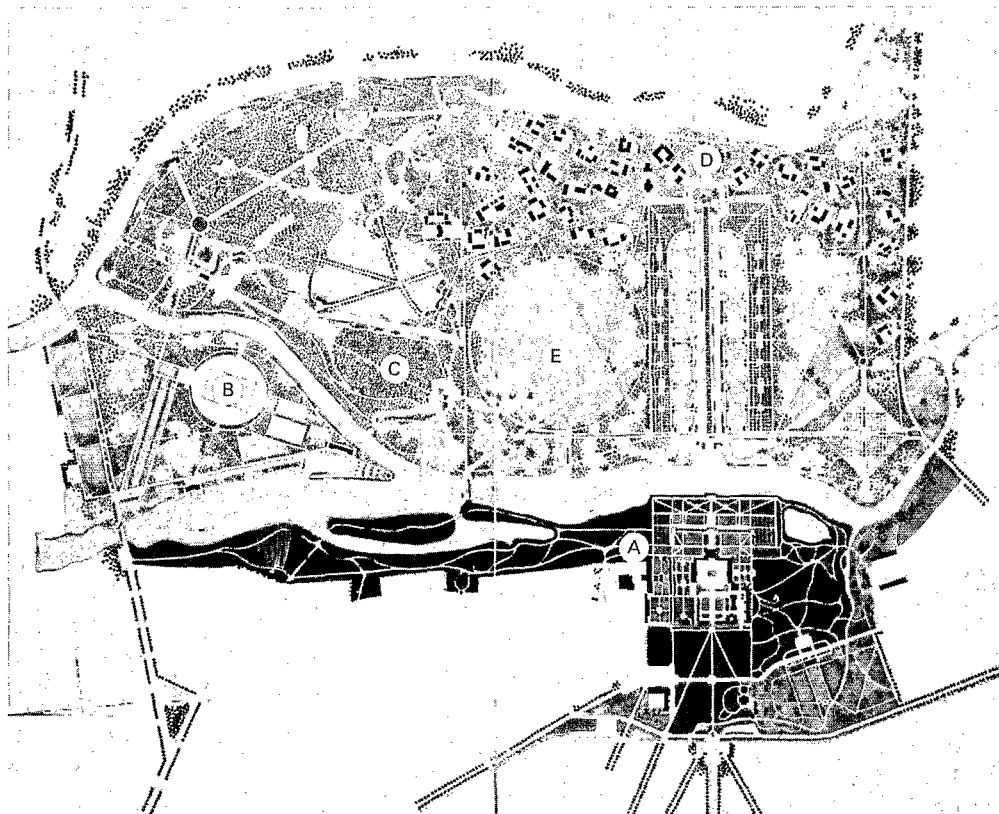


29. MUZEUM W WILANOWIE, Wilanow. Exposition de sculpture polonaise du xx^e siècle installée dans l'ancienne orangerie.

29. Exhibition of 20th-century Polish sculpture installed in the former orangery.

30. MUZEUM W WILANOWIE, Wilanow. Projet d'aménagement des terrains: A. Château et jardin; B. Centre des sports nautiques; C. Terrains de récréation et de repos; D. Musée de l'architecture polonaise en bois (type Skansen); E. Terrains de festivités et de jeux populaires.

30. Project for the lay-out of the grounds: A. The castle and gardens; B. Centre for aquatic sports; C. Public pleasure grounds; D. Museum of Polish wooden buildings (Skansen type); E. Festival and sports grounds.



illustrating the history of Wilanow and its restoration (fig. 28) and a small room for the showing of slides and films which is also used for lectures.

The historical gardens surrounding the castle cover an area of close on 100 acres. In the restoration of these gardens, based on old plans, paintings by Bernardo Canaletto and elements found *in situ*, prominence was given to the historical parts dating back to the 17th, 18th and 19th centuries, at the same time preserving the unity of the whole, dominated by the castle.

The educational programme of the Wilanow Museum has not been confined to historical periods. Some years ago, the first permanent gallery of contemporary Polish sculpture was set up in the former orangery, rebuilt after the war and in the surrounding garden. The sculptures displayed in this exhibition date from 1900 to 1965 (fig. 29). There are plans for the opening, in 1967 of a permanent exhibition of Polish posters—one of the important spheres of contemporary Polish art. The pavilion for this exhibition will be built on the foundations of a 19th-century riding school which was destroyed during the war. Behind the historical façade which has fortunately been preserved, a modern building will be erected, consisting of a single block in steel and glass, where meetings in connexion with the exhibition will also be held. Posters may likewise be displayed in the adjacent garden. The exhibition building, the adjoining storerooms and the conservation workshops will blend in with the green setting of the park.

The Wilanow Museum, which is still in the process of development, also has conservation workshops fitted up in accordance with modern standards and store-rooms in the former outbuildings and farm buildings.

When the work of conservation and adaptation has been completed, other activities for the education and the leisure of the public will be undertaken in 1967-1970. Some 370 acres of the park which extends to the east and north-east and harmonizes with the general composition of the castle gardens will be laid out. There are plans also to create an open-air museum for the display of Polish wooden buildings, and on the site of the former Morysin English park, pleasure grounds and sport grounds will be provided for the people of the capital (fig. 30).

[Translated from Polish]

“Art à Pavie, sauvegarde et restauration”, une exposition au château Visconti

par Adriano Peroni

Une exposition d'œuvres restaurées s'est ouverte le 24 septembre 1966 à Pavie, dans les salles du château Visconti, l'une des plus illustres résidences princières de l'histoire de la culture européenne, qui abrite aujourd'hui les musées municipaux.

Cette exposition faisait suite à de nombreuses manifestations du même ordre, dont il convient de souligner encore une fois l'intérêt et l'importance. Si les expositions monographiques, consacrées à un artiste ou à un thème déterminé, forment le sens critique en même temps qu'elles répondent aux goûts d'un vaste public, les expositions d'œuvres restaurées trouvent une justification toute particulière dans l'aperçu nouveau qu'elles donnent aux spécialistes et aux amateurs, sans parler des considérations d'ordre pratique et financier qui rendent possible et parfois même opportun, le déplacement de telles œuvres. Ceux qui travaillent en contact direct avec les objets d'art, qui sont souvent les seuls à connaître leur état et les risques qu'ils courent, hésitent toujours, si cela n'est pas réellement nécessaire, à les exposer aux dangers d'un transport à longue distance et aux conditions d'un milieu inconnu. Si bien que toutes les expositions sérieusement conçues offrent, même si ce n'est pas l'un des objectifs que se sont fixés les organisateurs, l'occasion de passer en revue l'état de conservation d'un ensemble d'œuvres déterminé. C'est là un aspect fondamental de la responsabilité qui incombe à ceux qui prennent de telles initiatives.

On pourrait objecter qu'il ne faut pas oublier les problèmes et les risques considérables qui sont associés aux travaux de restauration eux-mêmes. Or, sur ce point aussi, l'exposition de Pavie apporte des indications nouvelles.

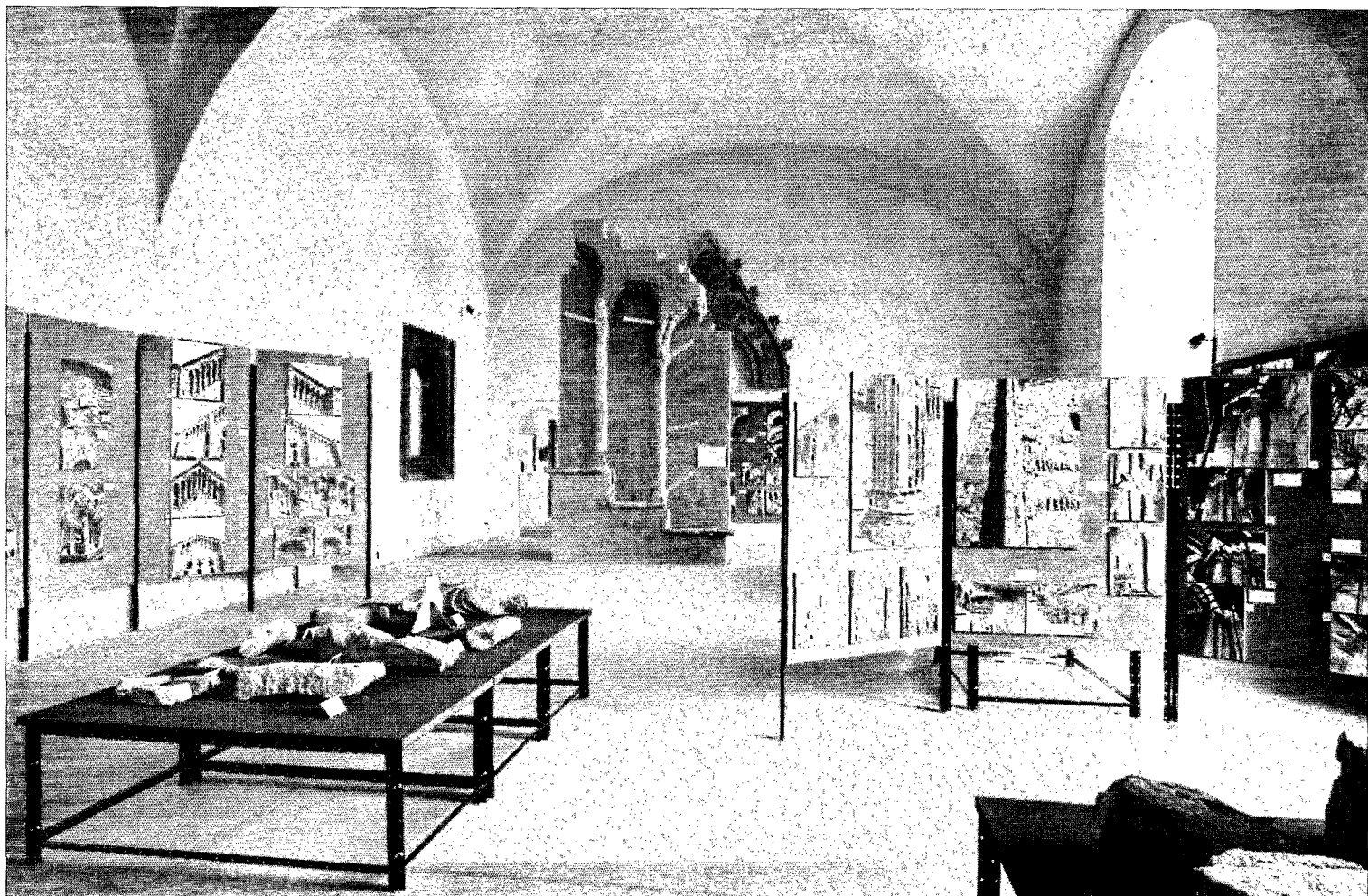
De l'ensemble hétérogène de l'exposition présentée au château Visconti, on ne mentionnera ici que quelques fresques, toiles ou dessins, d'une valeur d'ailleurs très inégale, qui ont nécessité une intervention immédiate pour les sauver d'une destruction imminente.

Une section de l'exposition était consacrée aux peintures restaurées à Pavie. Il s'agissait d'un ensemble de peintures peu nombreuses, mais importantes, parmi lesquelles figurent notamment les fresques de la chapelle Beccaria de San Francesco (de précieux fragments, dont les plus anciens peuvent être datés de la fin du XIII^e siècle, faisant partie d'une décoration qui sera reconstituée *in situ* lorsque toute la chapelle aura été restaurée) et celles de Santa Maria del Carmine, dont un ex-voto attribué à Michelino da Besozzo. Le fragment de *L'annonciation* de la chapelle du collège universitaire Castiglioni-Brugnatelli, attribuée maintenant à Bonifacio Bembo, présentait un intérêt exceptionnel ; il constituait un nouveau témoignage du travail ardu qui est en cours afin de sauver un ensemble pictural d'une importance capitale dans l'histoire de l'art lombard. Le visiteur ne pouvait manquer de s'intéresser à une œuvre inédite de Bernardino Lanino provenant de San Teodoro, et à deux toiles qui avaient été attribuées à Filippo Abbiati, mais ont été rendues à Jacopo Fumiani de Parme (San Salvatore), ainsi qu'à une fresque de Giovan Mauro della Rovere, dit Il Fiamminghino (*Santa Maria delle Grazie*).

Une autre section comprenait une trentaine de peintures et vingt dessins appartenant aux collections d'art de la ville, qui ont été restaurés au cours des dernières années.

C'étaient des œuvres de qualité très inégale provenant en majeure partie des réserves et qui sont, de ce fait, entièrement inconnues. Parmi les œuvres dont les auteurs sont déjà connus ou qui ont été récemment identifiées figurent des peintures de Bernardino Campi, Giuseppe Vermiglio, Palma le Jeune, Ilario Spolverini, Pompeo Batoni, Giuseppe Bottani, et des dessins de Bernardino Gatti, dit Il Soiaro, Luca Cambiaso, Paolo Farinati, Pier Francesco Mazzucchelli, dit Il Morazzone, Giuseppe Bazzani, Raymond La Fage, Alessandro Marchesini et Giuseppe Bernardino Bison. Spécialistes et connaisseurs continuent à s'interroger sur l'attribution des autres œuvres.

Cette partie de l'exposition était présentée très simplement.



a

L'aménagement de la section la plus originale de l'exposition, consacrée à la restauration, toujours en cours, de la façade de San Michele Maggiore de Pavie¹ (fig. 31a, b, c), mérite que l'on s'y arrête un peu plus longuement.

Ce monument, l'un des plus importants de l'art roman, était depuis longtemps une cause de préoccupation, car le revêtement extérieur en grès, notamment celui de la célèbre façade richement sculptée, se délitait rapidement. La photographie montre d'une façon frappante la progression de la dégradation en quelques dizaines d'années (fig. 32, a, b). Il convient de mentionner à ce propos que c'est le sentiment d'indignation ressenti devant une situation qui devenait désespérée, qui fut à l'origine des travaux de restauration. Jusqu'à présent, l'État italien n'a pris aucune part au financement de cette entreprise, bien qu'il ait fait des promesses pour l'avenir. Le travail accompli a été entièrement financé par des organismes privés ou des particuliers². La municipalité de Pavie a contribué financièrement à la mise au point du premier projet et fourni une aide sous d'autres formes par l'intermédiaire de ses services. Le coût total des travaux s'élève maintenant à près de 100 millions de lire.

L'établissement du projet et la direction des travaux ont été confiés au professeur Piero Sanpaolesi de l'Université de Florence, qui applique à la façade, outre diverses mesures destinées à assainir les murs, un traitement chimique particulier à base de fluosilicates qui, pénétrant profondément dans le grès, le consolide d'une façon durable sans provoquer aucune altération de sa couleur et de son aspect extérieur.

Le professeur Sanpaolesi a déjà appliqué sa méthode avec succès à d'autres monuments, mais les travaux actuels sont de loin les plus étendus et les plus importants³.

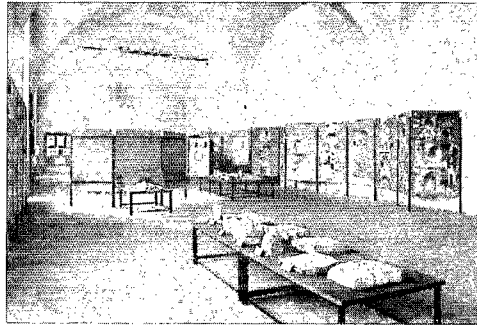
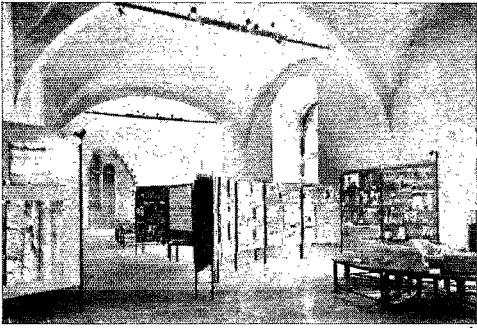
Pour le moment, toutes les parties travaillées qui subsistent sur la façade et une partie du bossage de fond ont été traitées par ce procédé. De très importants travaux de consolidation et de remplacement d'éléments ont été réalisés dans la galerie supérieure. On procède maintenant à la consolidation de toutes les autres parties par des procédés chimiques.

L'exposition avait pour but de fournir des données sur la marche des travaux et de mettre à la portée de tous des détails qui n'étaient connus initialement que des techniciens travaillant sur le chantier.

1. Rappelons les principaux écrits relatifs à ce monument : F. DE DARTEIN, *Étude sur l'architecture lombarde...*, Paris, 1865-1882, p. 218-263, pl. 48-63 ; C. DELL'ACQUA, *Dell'insigne reale basilica di San Michele Maggiore in Pavia*, 2^e éd., Pavie, 1875 ; A. KINGLEY PORTER, *Lombard architecture*, New York, 1917, vol. III, p. 199-215, pl. 172-176 ; G. CHIERICI, *Le sculture della basilica di San Michele Maggiore in Pavia*, Milan, 1942 ; A. PERONI, *San Michele di Pavia*, Pavie, 1966.

2. Dans ce contexte, il faut signaler le don particulièrement généreux fait par Mme Giulia Falck Devoto, de Milan (40 millions de lire).

3. P. SANPAOLESI, *Metodo di indurimento delle pietre dell'architettura*, Florence, 1966. Du même auteur, en ce qui concerne San Michele, voir, outre le catalogue mentionné à la note 4 : "Premesse al restauro del San Michele", *Arte Lombarda*, X, 2 (1965), p. 3-23.



31a,b,c. CASTELLO VISCONTEO, Pavia. Vues de la section de l'exposition qui est consacrée à la restauration de San Michele Maggiore. Cette section, qui comprend des photographies, des documents graphiques, des pièces originales, des moulages et la reconstitution d'un élément de la galerie, est restée ouverte après la clôture officielle de l'exposition, pour être mise à jour à mesure que les travaux se poursuivront et s'étendront aux autres parties du monument. Toutes les phases des opérations de restauration sont évoquées, depuis l'état des modénatures jusqu'à l'extraction et le traitement des matériaux, avec tous les détails techniques.

31a,b,c. Section of the exhibition devoted to the restoration of S. Michele Maggiore. Composed mainly of photographs, drawings, originals, copies, and a reconstruction of part of the loggetta, this section has remained open after the official closing of the exhibition and will be kept up to date as the work of restoration is extended to the other parts of the basilica. The state of the mouldings, the extraction and treatment of the materials, and all the technical details of the work are illustrated.

Une centaine de documents graphiques et de photographies judicieusement disposés montraient l'état de la façade avant les travaux, les divers stades de dégradation des sculptures et les procédés employés pour la restauration des diverses parties de la façade (fig. 33). Cette documentation était complétée par de nombreux fragments prélevés sur la façade, maintenant remplacés et qui témoignaient de l'état critique dans lequel se trouvait celle-ci avant le début des travaux.

On avait reconstitué deux arcades de la galerie supérieure, en utilisant les pièces abîmées et remplacées, en même temps que des moulages et des matériaux supplémentaires (fig. 34 a, b). D'autres moulages donnaient une idée des éléments anciens subsistant plus haut sur la façade. Parmi les rares fragments originaux figuraient des faïences d'origine orientale que l'on a déposées pour les sauver d'une destruction définitive.

Les diverses opérations de restauration étaient présentées avec un soin particulier, au moyen d'échantillons prélevés sur la façade. C'est ainsi qu'on pouvait voir côte à côte des morceaux de grès non traités et d'autres durcis par un procédé chimique ; ce rapprochement montrait qu'il est possible de remédier d'une manière satisfaisante à la fragilité de la pierre sans altérer sa couleur ni sa texture. Toutes les phases de la restauration étaient évoquées, depuis l'ouverture de nouvelles carrières où l'on a trouvé la pierre de remplacement jusqu'aux détails techniques de l'exécution des travaux.

En effet, le professeur Sanpaolesi avait conçu cette section de l'exposition — dont il avait assuré la présentation avec le concours de l'architecte Giuliano Laschi — dans un esprit scrupuleusement scientifique, mais sous une forme accessible au grand public. La présentation, à l'aide de panneaux montés sur des supports métalliques et de tables basses où étaient disposés des échantillons et des moulages, était claire et simple, et répondait parfaitement à l'un des objectifs de l'exposition qui était de documenter les visiteurs sur les restaurations (fig. 31 a, b, c).

Cette section consacrée à la restauration architecturale n'a pas disparu lors de la clôture officielle de l'exposition, le 24 décembre 1966. Elle est, en effet, comprise dans la visite du Musée de sculpture romane installé au rez-de-chaussée du château Visconti, qui est aussi, en réalité, un musée d'architecture, puisqu'on y a rassemblé les vestiges de nombreuses églises romanes de Pavie, aujourd'hui disparues : portails entiers, modénatures et pavements de mosaïque. La direction du musée se propose de rendre la présentation des objets encore plus évocatrice en ajoutant des maquettes et des dessins propres à illustrer d'une manière plus frappante les rapports des pièces exposées avec les édifices dont elles faisaient partie et avec toute l'architecture de Pavie.

Dans cette perspective, la section consacrée à la restauration de San Michele prend une signification particulière⁴. Sa disposition simple permet de la renouveler périodiquement, au fur et à mesure des travaux de restauration, qui devront s'étendre aux autres parties de l'édifice, notamment à la tour lanterne particulièrement menacée.

Nous aurons ainsi, dans un musée où les déplacements sont difficiles, une salle de documentation présentant l'avantage d'une grande flexibilité ; mais surtout cette salle apportera une contribution active à la sauvegarde du patrimoine monumental en encourageant un vaste public à y participer.

C'est là, du point de vue muséographique, une nouveauté qui mérite d'être soulignée.

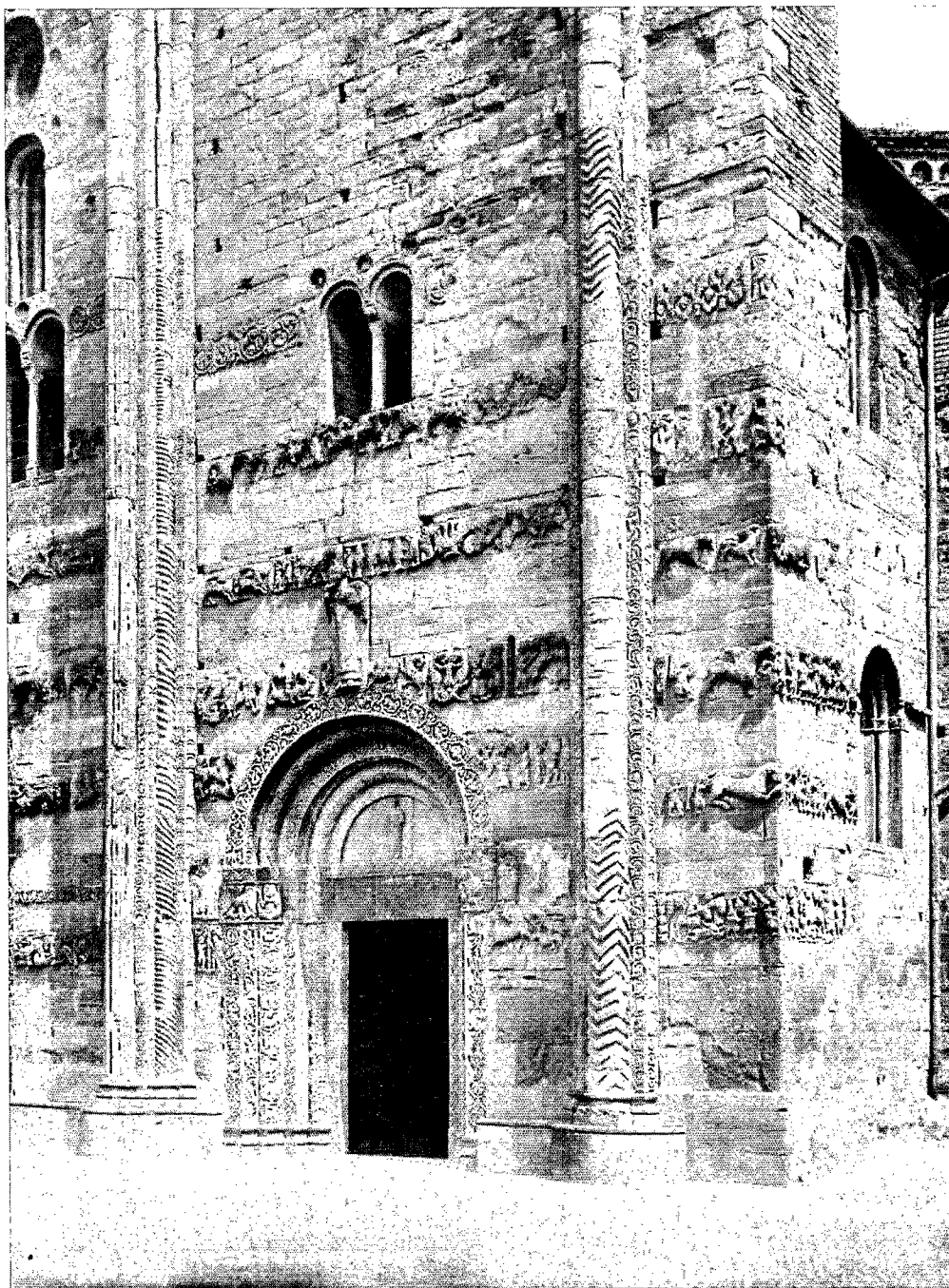
4. *Arte a Pavia. Salvataggi e restauri*, catalogue établi par P. Sanpaolesi (avec le concours de G. Laschi), S. Matalon, A. Peroni, D. Sellin, édité par les Civici Istituti di Arte e Storia, sur les presses de la Tipografia del Libro, Pavie, 1966, 140 p., 1 pl. h. t. et plus de 100 ill. Il convient de mentionner aussi les noms des restaurateurs : pour les peintres, O. Della Rotta et P. Brambilla Barcilon, de Milan ; pour les dessins, G. Ferrari, de Modène.

[Traduit de l'italien]

“Art in Pavia, safeguard and restoration”, an exhibition in the Visconti Castle

by Adriano Peroni On 24 September 1966, an exhibition of restored works was opened in the Visconti Castle in Pavia, one of the most illustrious princely residences in the history of European culture and which at present houses the municipal museums.

This exhibition was one among many of its kind, and their interest and importance deserve to be emphasized. While exhibitions devoted to a single artist or a school help to develop the critical sense and appeal to the tastes of a vast public, showings of restored works acquire a special value in the original view they afford scholars and amateurs, not to mention the practical and economic reasons which may justify and even render desirable their displacement. Those who work directly with works of art (often the only ones to know the risks and conditions involved) are always reluctant, in the absence of some compelling need, to expose them to the dangers of



lengthy transport and unknown environmental hazards. Every exhibition, if it is well planned, becomes an occasion to examine the state of conservation of a particular art corpus; this becomes a major responsibility of the promoter.

It is well to recall that the very serious problems and risks entailed in the actual restoration should not be overlooked. Here also, the Pavia exhibition provides new data and suggestions.

Of the very heterogeneous exhibitions at the Visconti Castle, only certain frescoes, paintings and drawings, varying considerably in value, which urgently needed restoration if they were to be saved from imminent ruin will be briefly mentioned here.

The paintings section comprised a small but important group of pictures restored in Pavia, the outstanding items being the Beccaria Chapel frescoes in the Church of S. Francesco (rare fragments—the most ancient can be dated to the end of the 13th century—forming part of an ensemble that will eventually be reassembled *in situ*, when the entire chapel is restored) and those of the Church of Santa Maria del Carmine, including an ex-voto attributed to Michelino da Besozzo. The fragment of the *Annunciation* now ascribed to Bonifacio Bembo from the Chapel of the Castiglioni-Brugnatelli University College is of exceptional interest, also testifying to the care now being taken to safeguard paintings of fundamental importance in Lombardy art. The visitor will notice a painting discovered to be by Bernardino Lanino, from

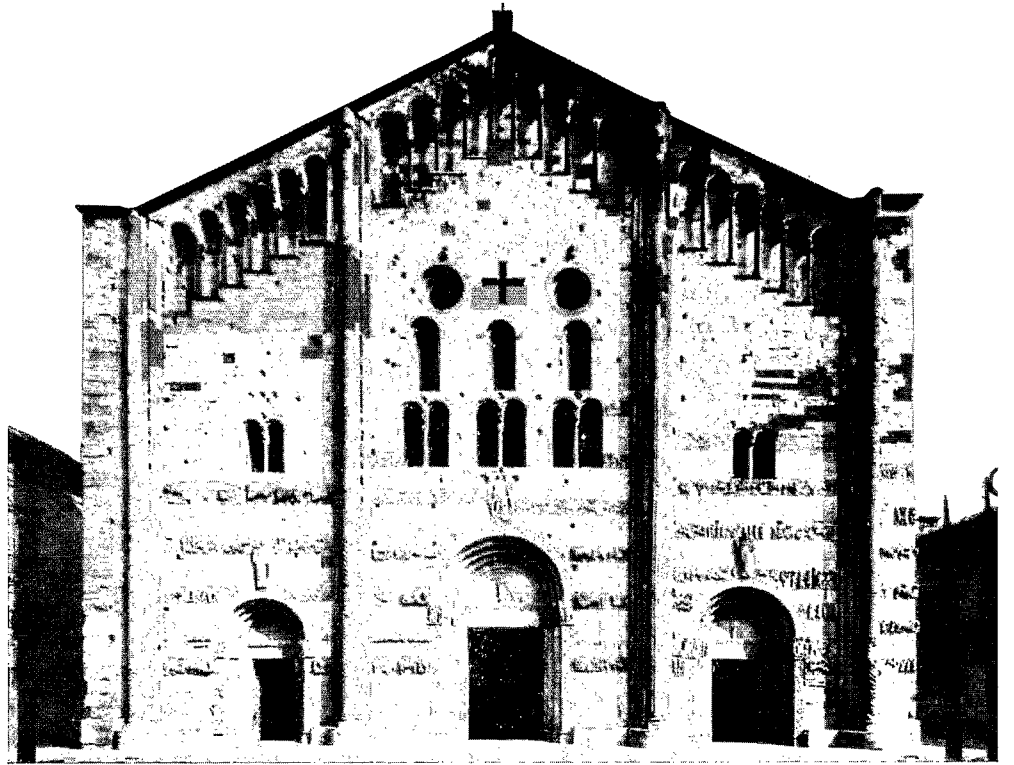


32 a, b. CASTELLO VISCONTEO, Pavia. Le rapprochement de ces photographies, qui font partie du matériel documentaire de l'exposition, montre d'une façon impressionnante l'état de dégradation de la façade de San Michele, dont on voit ici la partie droite. La première photographie date de la fin du XIX^e siècle (fig. 32 a), tandis que la seconde a été prise en 1964, juste avant le début des travaux (fig. 32 b). Le traitement appliqué par le professeur Sanpaolesi a définitivement arrêté la désagrégation de la pierre, qui malheureusement, avait déjà détruit une grande partie des reliefs.

32 a, b. These two photographs of the right-hand side of the façade, from the exhibition, vividly show how far it had deteriorated. The first dates from the end of the 19th century (fig. a); the second was taken just before the restoration started in 1964 (fig. b). The treatment applied by Professor Sanpaolesi has definitively stopped the crumbling of the stone which, unfortunately, had already destroyed a large part of the reliefs.

33. CASTELLO VISCONTEO, Pavia. Photographie présentée à l'exposition et reproduite dans le catalogue, où sont indiquées, en couleurs, les interventions dont la façade de San Michele de Pavia a fait l'objet jusqu'à la fin de septembre 1966.

33. Photograph which was shown in colour at the exhibition and reproduced in the catalogue showing progress made towards restoring the façade by the end of September 1966.



S. Teodoro; two others ascribed to Filippo Abbiati but subsequently found to be by Jacopo Fumiano of Parma (S. Salvatore); and a fresco by Giovan Mauro della Rovere (Il Fiamminghino), from *Santa Maria delle Grazie*.

A further section contained some thirty paintings and twenty drawings restored in recent years, from the municipal collections. These were mostly unknown pictures from the storeroom and vary greatly in quality. The names known or recently identified included: Bernardino Campi, Giuseppe Vermiglio, Palma il Giovane, Ilario Spolverini, Pompeo Batoni and Giuseppe Bottani (paintings); Bernardino Gatti (Il Soiaro), Luca Cambiaso, Paolo Farinati, Pier Francesco Mazzucchelli (Il Morazzone), Giuseppe Bazzani, Raymond La Fage, Alessandro Marchesini and Giuseppe Bernardino Bison (drawings).

The rest are still a puzzle to scholars and connoisseurs.

This part of the exhibition was very simply arranged and will be shortly dismounted.

Still sober, but more exacting was the layout of the most original section of the exhibition, devoted to the architectural restoration still in progress of the façade of the Church of S. Michele Maggiore¹ (fig. 31 a, b, c). It merits a little extra attention.

One of the most important monuments of Romanesque art, the Church had long been a cause of grave anxiety. The sandstone facing, including the celebrated façade with its abundant sculptures, was rapidly scaling off. Photographs dramatically show the extent of the disaster during the short space of a few decades (fig. 32 a, b). It should be mentioned that indignation over a situation that was becoming desperate was, in fact, the incentive to start restoration work and so far, the State has contributed absolutely nothing, although it has made promises for the future. Restoration has been completely financed by private and other voluntary contributions.² The City of Pavia then helped, from its own funds to prepare the first project and has also assisted in other ways through the municipal services. The total cost of restoration is now close on 100 million lire.

Professor Piero Sanpaolesi of the University of Florence was placed in charge of the project and its execution. Apart from doing everything possible to strengthen the masonry, he is also using a special fluosilicate treatment which penetrates deeply into the sandstone and hardens it durably without in any way changing the colour or appearance. He has already used this treatment successfully on other monuments, but never on anything like this scale.³

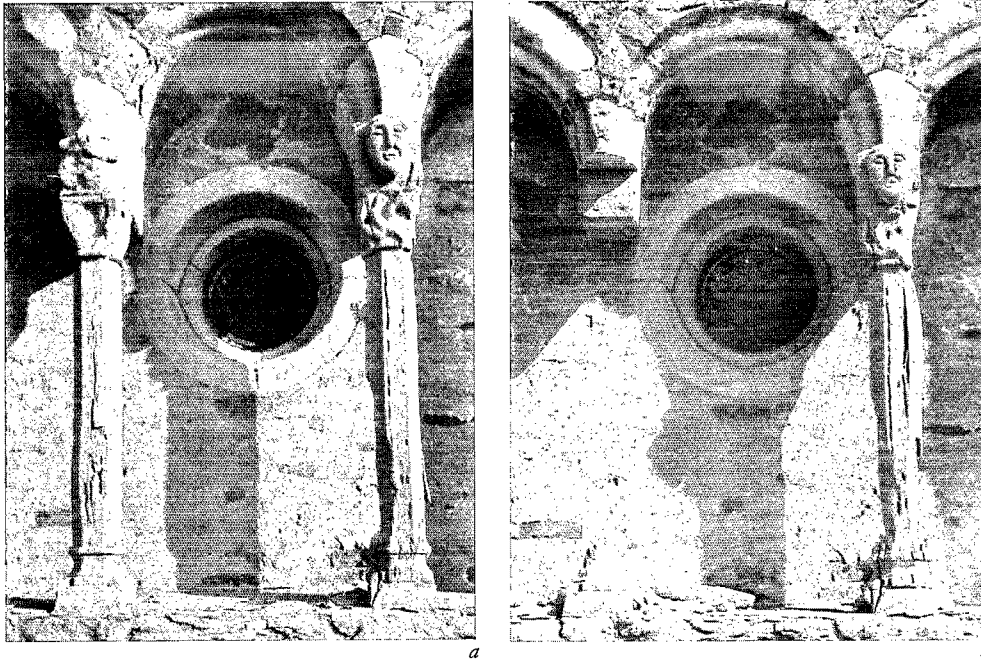
It has now been applied to all remaining decorations on the façade, and partly to the underlying stone. A good deal has been done to consolidate the terminal loggetta, and parts of it have been replaced. Chemical consolidation is being extended to all other parts.

The exhibition clearly documents the progress of work, letting everyone see what was formerly visible only to the technicians on the job.

1. S. Michele Maggiore: select bibliography. F. de Dartein, *Étude sur l'architecture lombarde*, Paris, 1865-1882, p. 218-263, plates 48-63; C. Dell'Acqua, *Dell'insigne reale basilica di S. Michele Maggiore in Pavia*, 2nd ed., Pavia, 1875; A. Kingley Porter, *Lombard Architecture*, New York, 1917, Vol. III, p. 199-215, plates 172-176; G. Chierici, *Le sculture della basilica di S. Michele Maggiore in Pavia*, Milan, 1942; A. Peroni, *S. Michele di Pavia*, Pavia, 1966.

2. Including a munificent gift of 40 million lire from Signora Giulia Falck Devoto of Milan.

3. P. Sanpaolesi, *Metodo di indurimento delle pietre dell'architettura*, Florence, 1966; see also catalogue mentioned in footnote 4 below and *Premesse al restauro del S. Michele*, Arte Lombarda, Vol. X, No. 2 (1965), p. 3-23.



34 a, b. CASTELLO VISCONTEO, Pavia. Ces deux photographies montrent la situation critique d'une autre partie importante de San Michele : la tour lanterne. En deux ans seulement (la fig. a date de 1964 et la fig. b de 1966), une colonnette de la tour lanterne a disparu ; la colonnette voisine est aussi sur le point de se désagréger. Ici, la restauration est désormais une lutte contre le temps.

34 a, b. These two photographs show the dramatic situation of the cupola, another important and sensitive point. In a mere two years (fig. a was taken in 1964, fig. b in 1966) one column has collapsed and its neighbour may follow at any moment. Restoration has now become a race against time.

Some one hundred suitably arranged diagrams and photographic panels show the façade before restoration, the varying degrees of deterioration of the sculpture and measures taken to restore the various parts of the façade (fig. 33). Numerous original pieces from the façade which have now been replaced spoke eloquently of the desperate condition the façade had reached before work was begun.

A reconstruction was exhibited of two small arches of the terminal loggetta, made from damaged fragments which were replaced (fig. 34 a, b), and also using casts and other supplementary material. Further casts gave an idea of the few original elements preserved higher up on the building; the rare originals include fragments of the oriental majolicas which have all been removed to save them from complete ruin.

Special care was taken to illustrate the various restoration operations by means of samples taken directly from the façade. Pieces of untreated sandstone displayed side by side with others, chemically treated, showed how the brittle stone has been hardened without altering colour or appearance. All the phases of reconstruction were illustrated, from the opening of the new quarries that provided replacements to the various technical details of execution.

The idea for this part of the exhibition came from Professor Sanpaolesi, who was assisted by the architect, Giuliano Laschi, in designing a presentation that was scientific, yet accessible to the general public. The whole layout of diagrams and photographs, displayed on panels with metal supports, and originals and copies set out on low tables is perfectly clear and simple, as befits the documentary purpose of the exhibition (fig. 31 a, b, c).

The architectural restoration section has not disappeared with the official closing on 24 December 1966. It has been installed together with the museum of romanesque sculpture on the ground floor of the Visconti Castle which is also a museum of architecture, where entire portals, mouldings, floor mosaics from several now vanished romanesque churches of Pavia have been assembled. The museum intends to enliven this part still further by adding to the exhibition models and diagrams showing the relationship of the exhibits to the buildings to which they belonged and to the architecture of Pavia in general.

For this purpose, the section devoted to the S. Michele Maggiore restoration is of quite special importance.⁴ Organized on such simple lines, it can be kept up to date as the restoration proceeds and is extended, after work on the façade has been completed, to other parts, including the cupola which is in a most precarious condition.

Documentation will thus be mobile in part of a museum which does not lend itself to displacements; even more important, it should induce the public to take a new interest in safeguarding its monuments, and consequently, a more active part in preserving its own heritage.

This is something new in museums, and deserves to be emphasized.

[Translated from Italian]

4. *Arte a Pavia. Salvataggi e restauri*. Catalogue prepared by P. Sanpaolesi (in collaboration with G. Laschi), S. Matalon, A. Peroni and D. Sellin. Civici Istituti di Arte e Storia, per i tipi della Tipografia del Libro. Pavia, 1966. 140 p., 1 plate, over 100 illustrations. Paintings restored by O. Della Rotta and P. Brambilla Barcilon, Milan, and drawings by G. Ferrari, Modena.

La restauration des œuvres d'art en URSS

par Ivan Gorine Le Laboratoire scientifique central de Moscou, rattaché au Ministère de la culture de l'URSS, est le principal centre de restauration des œuvres d'art que possèdent les musées de ce pays. Fondé en 1958, cet établissement est financé par l'État. Ses tâches sont diverses : il doit notamment analyser les méthodes scientifiques modernes de conservation et de restauration des œuvres d'art, assurer la mise en œuvre de méthodes nouvelles pour la formation des cadres des musées des républiques fédérées ; en outre, il procède à des expertises, fournit aux musées une aide pratique et, le cas échéant, donne des consultations, rassemble la documentation relative aux nouveaux procédés de restauration, etc. Le laboratoire collabore avec la commission d'attestation du Ministère de la culture de l'URSS, composée de spécialistes éminents et habilitée à décerner le titre de restaurateur, ainsi qu'avec le conseil d'expertise artistique chargé du contrôle de la qualité des œuvres d'art.

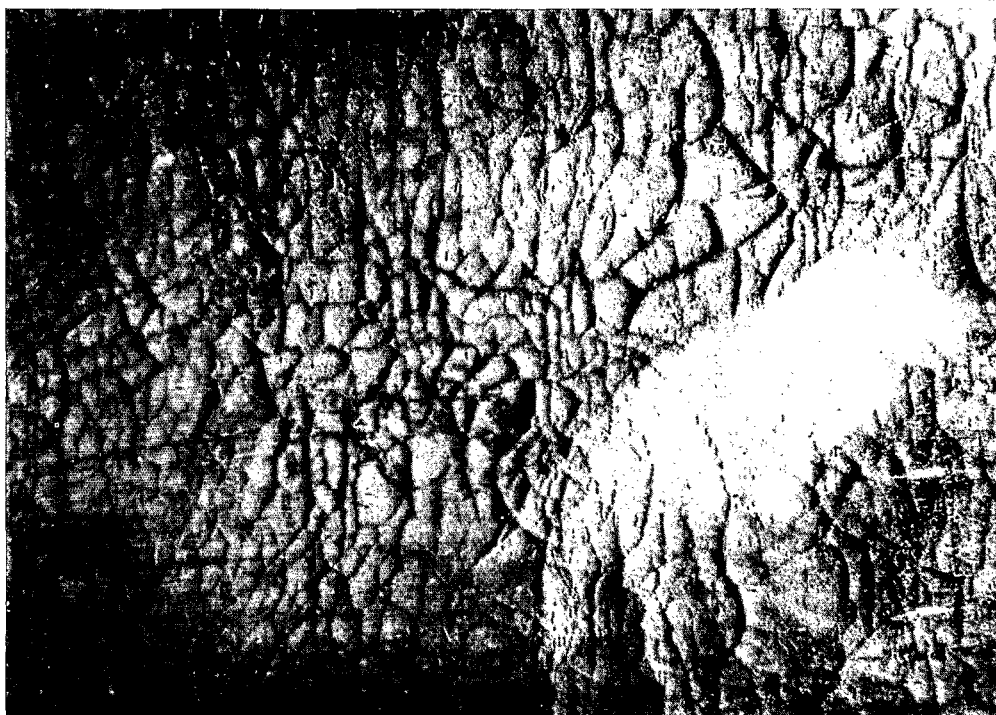
La structure du laboratoire est analogue à celle d'un centre de recherche. Il se compose actuellement de sept sections : trois d'entre elles sont responsables de l'étude des méthodes de restauration et de conservation, de la peinture en détrempe, de la peinture à l'huile, des arts appliqués et de la sculpture ; trois autres s'occupent des procédés physiques, chimiques, et biologiques, et la septième est chargée de l'information scientifique et des traductions. Quatre-vingt-cinq personnes y sont employées. On se propose d'organiser de nouvelles sections (méthodes de restauration des fresques, problèmes de conservation dans les musées) et d'élargir les sections déjà existantes.

Le laboratoire est pourvu, notamment dans ses sections de physique et de chimie, d'excellentes installations. Il dispose d'un local perfectionné pour le vieillissement artificiel, des appareils indispensables pour l'analyse spectroscopique, pour les examens au microscope et aux rayons X, d'un laboratoire de photographie pour photos normales et spéciales. Il publie un bulletin trimestriel, *Informations*.

Une autre organisation se consacre surtout à l'exécution des travaux : c'est l'Atelier central Grabar pour la restauration des œuvres d'art, rattaché au Ministère de la culture de la RSFSR. Son personnel se compose de 150 spécialistes de la restauration, de l'histoire de l'art et de diverses sciences exactes. L'atelier comprend plusieurs

35 a, b. VSESOJUZNAJA CENTRALNAJA NAUCNO - ISSLEDOVATCL'SKAJA LABORATOZIJA PO KONSERVACII I RESTAVRACII MUZEJNYH HUDOZESTVENNYH CENNOSTEJ (VCNILKR), Moskva. Détail d'un tableau. Importante craquelure réticulaire écaillante : a) avant restauration ; b) après restauration.

35 a, b. Detail of a painting. Network of serious scaling and cracks before filling.



sections chargées de la restauration des tableaux, des gravures, des œuvres d'art appliqué, et d'une section de recherche scientifique. A la différence du laboratoire central, l'atelier emploie principalement son personnel à des travaux pratiques. Quant à ses observations, il les présente dans des publications occasionnelles et lors d'expositions d'œuvres restaurées. Il exécute notamment des travaux pour le compte des musées de la RSFSR qui ne possèdent pas d'ateliers de restauration.

Il existe également un certain nombre d'ateliers de restauration autonomes, tels ceux de Kiev (Ukraine), de Vilnius (Lituanie), mais ils sont moins importants que l'atelier de Moscou.

A côté de ces services indépendants, tous les grands musées du pays ont leur section de restauration. La plus remarquable est celle du Musée de l'Ermitage de Leningrad. Outre les travaux qu'elle entreprend sur place en vue de la conservation des collections du musée, elle participe à des expéditions sur le terrain, fait des recherches scientifiques et prête son concours à d'autres musées. Elle est composée de 60 spécialistes. On trouve également des sections de restauration, comptant de 10 à 20 spécialistes, à la Galerie Trétiakov, au Musée Pouchkine des beaux-arts, au Musée historique de Moscou, au Musée russe de Leningrad, comme dans la plupart des musées des autres républiques du pays.

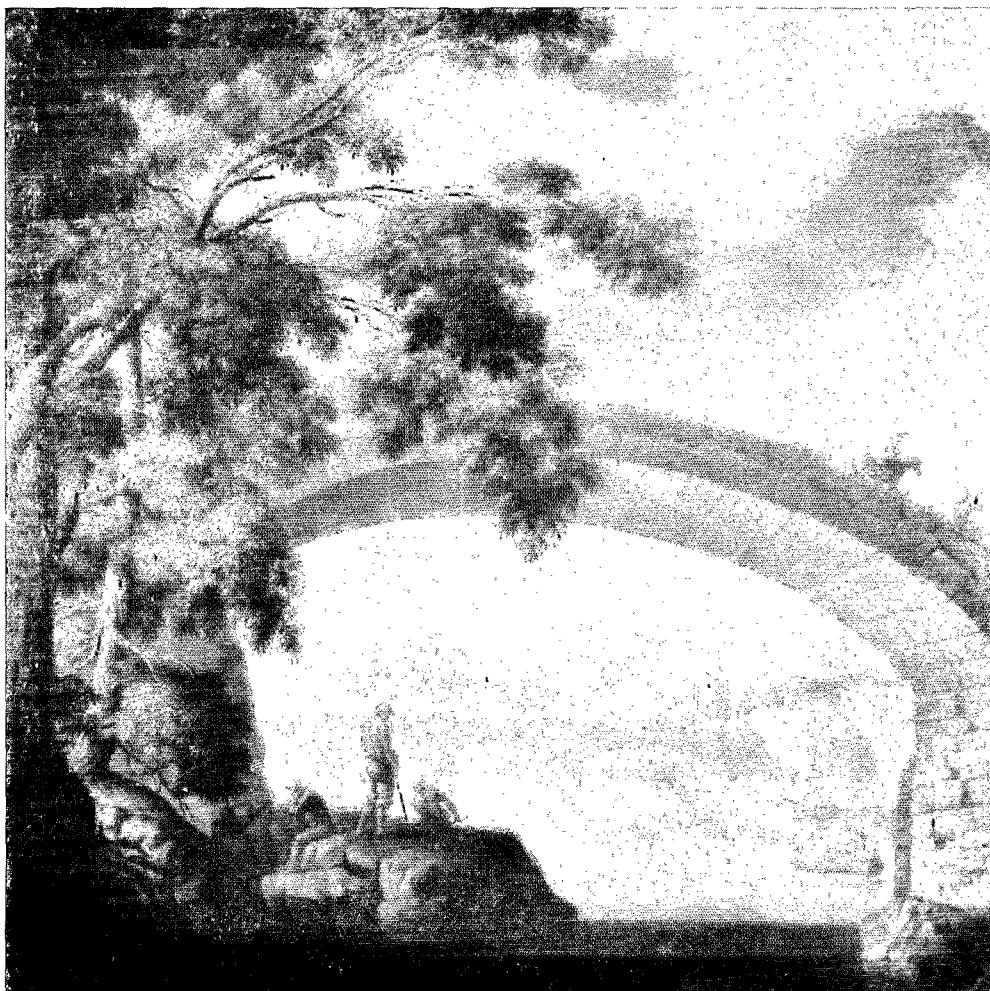
L'URSS compte, en outre, plusieurs ateliers de restauration pour les monuments d'architecture, et différentes sections rattachées à des instituts d'archéologie et d'ethnographie, aux grandes bibliothèques et aux archives d'État, dont nous ne traiterons pas dans le cadre limité de cet article.

Aujourd'hui, les chercheurs des organisations centrales et surtout ceux du Laboratoire central s'intéressent essentiellement au perfectionnement des procédés physiques et physico-chimiques qui servent à l'étude des œuvres d'art, aux méthodes biologiques de protection des collections, à l'amélioration des procédés de restauration et de conservation des tableaux et des œuvres d'art appliqué, à l'application des sciences exactes aux méthodes de conservation et de restauration des peintures murales, à la mise au point des conditions optimales pour la conservation des collections dans les musées, et à l'organisation scientifique des services d'information. La recherche des causes du vieillissement et de la détérioration prématurée des tableaux modernes revêt une importance capitale. Ce problème préoccupe également les spécialistes étrangers et on ne pourra sans doute pas le résoudre sans un large échange de vues.

L'étude des procédés actuels de restauration montre qu'ils ne sont pas tous valables. Tel est le cas de la méthode de fixation utilisée traditionnellement pour les peintures à la détrempe sur panneau de bois et les icônes de l'ancienne Russie ; tel est le cas également des antiseptiques employés comme désinfectants de la peinture, etc.

b





a



b

Il va sans dire que, dans la pratique, il n'existe pas de méthode idéale. Chaque œuvre est unique et exige un traitement approprié (fig. 35 a, b). Cependant, des méthodes optimales, admettant au besoin des variantes, devraient permettre de traiter des maladies de même type.

C'est dans la restauration des peintures à la détrempe et des peintures à l'huile que l'Union soviétique, de même que plusieurs autres pays, a obtenu les résultats les plus remarquables (fig. 36 a, b, c). A cet égard, il y a lieu de rappeler le travail exécuté sur des œuvres d'artistes russes tels que Korine, Kirikov, Kostrov, Filatov, Tchourakov, Ivanov-Tchouronov, Brindarov, etc.

La restauration des peintures pose des problèmes complexes, dont deux au moins doivent être mentionnés. Il s'agit de la remise en état des icônes (fig. 37) qui fournira d'ailleurs le thème des débats que le laboratoire se propose d'organiser sous peu. Bien entendu, aucune solution n'est universelle. Dans la plupart des cas, les dégradations que subit chaque œuvre d'art sont — comme l'œuvre elle-même — spécifiques et exigent des solutions spéciales. En ce qui concerne le nettoyage des peintures, beaucoup de spécialistes accordent une grande attention à ce qu'on appelle la "patine du temps", c'est-à-dire qu'ils s'efforcent de conserver la très fine couche protectrice dont l'artiste a pris soin de recouvrir son œuvre. Si le restaurateur n'est pas assez expérimenté, il contrôle par les rayons ultraviolets l'uniformité de l'opération. Les procédés de nettoyage "à fond", utilisés dans de nombreux pays, doivent être employés avec beaucoup de prudence, car le restaurateur risque, en enlevant à l'œuvre son glacis le plus fin, de l'altérer et de lui faire perdre sa valeur artistique.

Quant aux méthodes de nettoyage des vieux vernis à l'huile de lin cuite, qui servent pour les peintures plus récentes, elles sont tout à fait traditionnelles. Les solvants sont composés en fonction de la résistance de la couche de peinture, qui est déterminée soit par l'analyse chimique, soit par un essai fait sur une petite superficie du tableau, à l'aide d'une compresse. Cette opération n'est effectuée qu'avec l'autorisation du conseil de restauration et compte tenu des indications fournies par les radioscopies, etc. A titre d'exemple, on pourrait citer le nettoyage de la collection d'icônes de la cathédrale Sainte-Sophie de Novgorod, effectué dans le Laboratoire



36 a, b, c. VSESOUZNAJA CENTRALNAJA NAUCNO-
ISSLEDOVATCL'SKAJA LABORATOZIJA PO KON-
SERVACII I RESTAVRACII MUZEJNYH HUDO-
ZESTVENNYH CENNOSTEJ (VCNILKR), Moskva.
Paysage au pont, provenant du Musée Pouchkine.
a) Le tableau avant la restauration. b) Détail du
tableau en cours de restauration : en enlevant la
laque jaune et une partie de la peinture sura-
joutée, on a fait apparaître la peinture originale.
c) Le tableau, après élimination totale de la laque
jaune et de la peinture surajoutée : on découvre
maintenant la peinture originale. (Restaurateur :
G. Erkhova.)

36 a, b, c. *Landscape with bridge*, from the Pushkin
Museum : (a) the painting before restoration ;
(b) detail of the painting during restoration :
the yellow varnish and part of the inscription
have been removed showing the original layer
of paint underneath ; (c) the painting after com-
plete removal of the yellow varnish and in-
scriptions : original painting revealed. (Restorer :
G. Erkhova.)

scientifique central de Moscou sous la direction de V. Filatov, chef de la section de restauration de la peinture à la détrempe (fig. 39 a, b, c).

Les icônes russes sont enduites de couches de protection d'huile de lin cuite que les restaurateurs préparent eux-mêmes. Pour les icônes des régions occidentales, on se sert de cire et de dammar. La gomme laque s'emploie rarement. Pour la peinture à l'huile, on utilise du vernis, du dammar et du mastic.

Pour raviver les couleurs, on se sert le plus souvent soit de détrempe à l'œuf, soit d'aquarelle à laquelle on ajoute un jaune d'œuf ou de l'huile de lin cuite vieillie. En ce qui concerne la peinture à l'huile, l'aquarelle est utilisée à titre préparatoire et, pour en raviver les couleurs, on se sert principalement de la peinture à l'huile pressurée délayée sur le glacis. Pour le doublage, on se sert de colle de poisson additionnée de miel comme plastifiant. Les mastics à base de cire et de résines sont rarement employés.

Depuis quelques années, les spécialistes soviétiques s'intéressent beaucoup à l'invention et au perfectionnement des appareils et dispositifs de tout genre pour la restauration des œuvres d'art. En peu de temps, le laboratoire a mis au point une table pour le doublage sous vide, un appareil portatif de radioscopie et une lampe, également portative, à rayons ultraviolets pouvant être utilisée dans les musées eux-mêmes, un appareil servant à déterminer la résistance à la craquelure de la couche de peinture et de l'empâtement, un appareil enregistreur pour déterminer la force d'adhésion et l'uniformité lors du collage de toiles doublées, des cuvettes pour étendre la colle sur de grandes toiles posées verticalement, des châssis d'un nouveau modèle pour les travaux de restauration, etc. Tous ces appareils et dispositifs sont largement employés aussi dans les autres organismes soviétiques qui s'occupent de travaux de restauration (fig. 38, 40).

Cependant, on peut dire que, jusqu'à présent, l'art de la restauration n'a pas connu de transformation radicale ni dans la théorie ni dans la pratique. Les progrès se font régulièrement. On fait de plus en plus appel aux polymères, à la métallurgie, aux silicates, à la radioscopie médicale et technique, à la microbiologie et à l'optique. L'étude d'ensemble de toutes les méthodes et techniques applicables à la restauration joue désormais un rôle prépondérant.

The restoration of works of art in the U.S.S.R.

by Ivan Gorine The U.S.S.R. Ministry of Culture Central Scientific Laboratory in Moscow is the main centre dealing with the restoration of works of art for museums in the Soviet Union. It was founded in 1958 and is financed by the State. Its many duties include the scrutiny of modern scientific methods of conservation and restoration of works of art, the introduction of new methods for training museum staff for the constituent republics, providing consultant facilities, giving practical assistance and, where needed, advice to museums, assembling documentation on new restoration processes, and so on. The laboratory works in collaboration with the U.S.S.R. Ministry of Culture's Examining Board which is composed of eminent specialists and is authorized to confer the title of "restorer", and with the Council of Art Experts, to supervise the quality of works of art.

It is organized on the lines of a research centre and has seven sections, three for methods of restoring and conserving tempera paintings, oil paintings, applied arts and sculpture; another three study the physical, chemical and biological processes involved; the seventh is responsible for scientific information and translations. There is a staff of eighty-five. New sections are to be organized (methods of restoring frescoes, problems of conservation in museums), and the existing ones expanded.

The laboratory is very well equipped, especially the physics and chemistry sections. It has up-to-date artificial ageing and spectroanalytical units, microscopic and X-ray equipment, and a photographic laboratory for ordinary and special photographs. It publishes a quarterly information bulletin.

Practical restoration is done by the Grabar Central Workshop for the Restoration of Works of Art, under the R.S.F.S.R. Ministry of Culture. It has a staff of 150, specialists in restoration, in history of art, and in various sciences. Different sections handle the restoration of paintings, engravings and works of applied art, and scientific research. Unlike the laboratory, this workshop is mainly concerned with practical work. It reports its observations in occasional publications and also comments on exhibitions of restored works. It mainly serves R.S.F.S.R. museums which do not have their own restoration workshops.

There are also some independent restoration workshops (e.g., Kiev in the Ukraine and Vilnius in Lithuania) but on a lesser scale than the Moscow workshop.

Apart from these independent units, all major U.S.S.R. museums have their own restoration sections, the most noteworthy being at the Hermitage in Leningrad. In addition to the work it does in the museum itself, the section takes part in field expeditions, does research and helps other museums. Its staff consists of sixty specialists. Restoration sections with staffs of ten to twenty experts are also to be found at the Tretyakov Gallery, the Pushkin Museum of Fine Arts, the Historical Museum in Moscow, the Russian Museum in Leningrad and at most museums in the other Republics.

The Soviet Union also has architecture restoration workshops, and sections attached to archaeological and ethnographical institutes, the major libraries and the State archives, but space precludes their description here.

The research workers in the central organizations, and particularly the Central Laboratory, are nowadays mainly interested in developing physical and physico-chemical processes for studying works of art, biological protection, improving restoration and conservation processes for paintings and works of applied art, applying science to the conservation and restoring of mural paintings, optimum conditions for the conservation of museum collections, and the organization of proper information services. Research into the causes of premature ageing and deterioration in modern paintings is a major concern also for foreign experts, and its elucidation demands a wide exchange of views.

Not all of the restoration processes at present used have proved satisfactory—the



37. VSESOJUZNAJA CENTRALNAJA NAUCNO - ISSLEDOVATCL'SKAJA LABORATOZIJA PO KONSERVACII I RESTAVRACII MUZEJNYH HUDOZESTVENNYH CENNOSTEJ (VCNILKR), Moskva. *Le sauveur akheiropote* ("non peint de la main des hommes"). xvi^e siècle, province de Vologda, village de Volosovo. Nettoyage par couches successives.

37. *The Saviour Akheiropoietes* ("not painted by the hand of man") 16th century. Village of Volosovo, Vologda oblast. Layer-by-layer cleaning.

traditional method for fixing ancient Russian icons (tempera paintings on wood panels), or the use of antiseptics for disinfecting paint, for example. Needless to say, there are no ideal methods: every work of art is unique of its kind and must be treated accordingly (fig. 35 a, b). However, it should be possible to devise optimum methods for treating ailments of the same type, and allow for variants wherever necessary.

Like several other countries, the Soviet Union has obtained its best results in restoring tempera and oil paintings (fig. 36 a, b, c), and successes have included works of many Russian artists, including Korin, Kirikov, Kostrov, Filatov, Churakov, Ivanov-Churonov, Brindarov.

Of the many complicated problems of restoration we should mention at least two. Firstly, icons (fig. 37)—the subject for a debate which the laboratory will shortly organize. There is no universal solution: nearly every work of art and the deterioration it undergoes represents a special case, requiring its own solution.

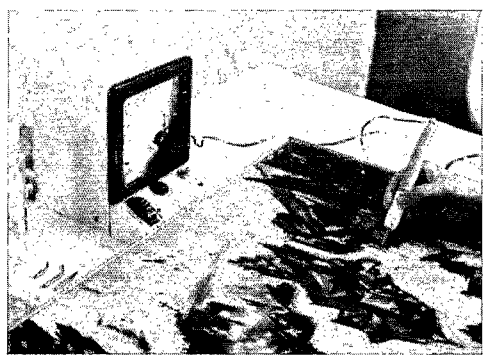
In cleaning a picture, experts pay great attention to the patina it has acquired with age, and try to preserve the very fine protective layer with which the painter carefully covered his work. If the restorer is not sufficiently experienced, he can control the



a



b



38. VSESOUZNAJA CENTRALNAJA NAUCNO - ISSLEDOVATCL'SKAJA LABORATOZIJA PO KONSERVACII I RESTAVRACII MUZEJNYH HUDOZESTVENNYH CENNOSTEJ (VCNILKR), Moskva. Appareil électrique chauffant (avec son jeu de spatules) pour le renforcement de la couche de peinture et du fond.

38. Electric heating apparatus and set of palette knives for strengthening paint layer and ground coat.

uniformity of what he is doing by ultra-violet ray checks. The basic cleaning practised in several countries must be approached with caution since the restorer runs the risk of spoiling the work, and impairing its artistic value if he removes the patina.

Traditional methods are used in cleaning more recent paintings covered with old linseed-oil based varnish. The strength of the solvent used depends on the resistance of the paint layer, which is itself determined either by chemical analysis or by testing a small corner with a swab. This is allowed only on the authorization of the Restoration Council and on the strength of radioscopic tests, etc.

The cleaning of the icons of the Cathedral of St. Sophia in Novgorod, under the direction of V. Filatov, Head of the Tempera Painting Restoration Section (fig. 39 a, b, c) may serve as an example of the laboratory's work.

Russian icons are primed with a protective coating of boiled linseed oil made up by the restorers themselves. For icons from Western Russia, a wax or dammar-resin varnish is used. Shellac is rarely employed. For oil paintings dammar-resin varnish and mastic are used.

The media most commonly employed to bring out colours are egg tempera, water colour to which egg-yolk has been added, or matured boiled linseed oil; for oil paintings, water colour is used at the preparatory stage and then thinned oil paint is applied under diffused pressure on top of the glaze. Relining is done with fish glue, honey being added as a plasticizer. Wax and resin-based mastics are not commonly used.



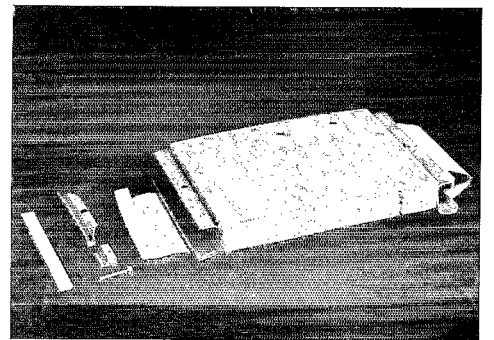
39 a, b, c. VSESOJUZNAJA CENTRALNAJA NAUCNO-
ISSLEDOVATCL'SKAJA LABORATOZIJA PO KON-
SERVACII I RESTAVRACII MUZEJNYH HUDO-
ZESTVENNYH CENNOSTEJ (VCNILKR), Moskva.
Icône de l'archange Gabriel, provenant de l'ico-
nostase de la cathédrale Sainte-Sophie,
Novgorod, XVI^e siècle. Après restauration. a)
Vue d'ensemble; b) détail; c) autre détail.

39 a, b, c. Icon of the Archangel Gabriel from
the iconostasis of St. Sophia's Cathedral,
Novgorod, 16th century. After restoration.
(a) general view; (b) detail; (c) further detail.

Soviet experts have devoted much attention in recent years to inventing and improving apparatus of all sorts for art restoration purposes. Over a short period, the laboratory has built and perfected a bench for relining under vacuum, a portable radioscopy equipment, a portable ultra-violet lamp which can be used in the actual museum; apparatus for determining the resistance of the paint layer and impasto to cracking; a meter for determining strength of adhesion and uniformity when relined canvases are being glued down; containers for spreading glue over large canvases hung vertically; new types of stretcher for restoration work; and so on. All this equipment is also widely used by other Soviet organizations concerned with restoration (fig. 38, 40).

For the time being, however, there has been no radical transformation in either the theory or practice of the art of restoration. Progress is gradual and regular. Increasing use is now made of polymers, metallurgy, silicates, medical and technical radioscopy, microbiology, and optics. The general study of all the methods and techniques to be applied in restoration work has from now on a role of the first importance.

[Translated from French]



40. VSESOJUZNAJA CENTRALNAJA NAUCNO -
ISSLEDOVATCL'SKAJA LABORATOZIJA PO KON-
SERVACII I RESTAVRACII MUZEJNYH HUDO-
ZESTVENNYH CENNOSTEJ (VCNILKR), Moskva.
Détails montrant comment on fixe et tend une
toile sur un châssis construit par l'ingénieur
N. D. Belitchkov (appareil breveté).

40. Details illustrating fixing and stretching of
canvas on stretcher designed by engineer
N. D. Belichkov. Inventor's patent.

Le Musée d'anthropologie et d'ethnographie Pierre le Grand, à Leningrad

par Ivan Pavlovitch Trufanoff

L'année 1964 a marqué le 250^e anniversaire de la fondation du plus ancien musée russe : le Musée d'anthropologie et d'ethnographie Pierre le Grand de l'Académie des sciences de l'URSS, à Leningrad. Ce musée, qui a fait suite à la *Kunstkammer* (cabinet de curiosités), premier musée scientifique et historique d'État ayant existé en Russie, est l'un des plus importants du monde par la richesse, la valeur et la diversité de ses collections.

La *Kunstkammer* avait été fondée en 1714. Ses premières collections, réunies sur l'initiative de Pierre I^{er}, étaient déjà très abondantes. En 1728, sur l'île Vassilievski, à Saint-Petersbourg, fut achevée la construction d'un édifice dont les plans étaient dus aux architectes G. Mattarnovy et G. Chiaveri. Il devait abriter la *Kunstkammer*, une bibliothèque, un grand globe terrestre et un observatoire d'astronomie.

En 1724, lors de la fondation de l'Académie des sciences de Saint-Petersbourg, qui groupait toutes les institutions scientifiques de la ville, le bâtiment de la *Kunstkammer* fut attribué à l'académie et devint ainsi le berceau de la science russe. Ce rattachement à l'Académie des sciences a exercé une influence bénéfique sur toute l'activité du musée, car des savants éminents ont classé et inventorié les collections, établi des catalogues et pris part à l'organisation d'expositions.

Les collections de la *Kunstkammer* se sont rapidement enrichies. Dès la première moitié du XVIII^e siècle, on pouvait y voir une grande quantité d'objets très divers. Des témoins de l'époque ont fait observer que ces collections "l'emportaient probablement sur celles de tous les autres musées d'Europe". Elles comprenaient de nombreux objets rapportés d'expéditions diverses dans des régions lointaines de la Russie comme la Sibérie et l'Extrême-Orient.

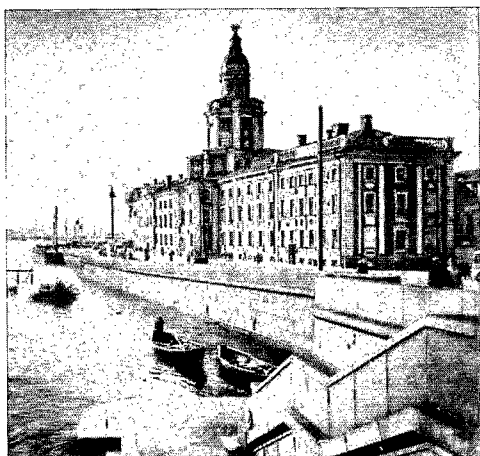
En 1715, la *Kunstkammer* a acquis ses premières collections ethnographiques, rassemblées en Sibérie. Le musée s'est enrichi d'objets rapportés par la deuxième expédition au Kamtchatka (1733-1744), à laquelle avaient participé S.P. Kraseninnikov, G.F. Miller, J.G. Gmelin, et par la deuxième expédition de l'Académie des sciences dirigée par P.S. Pallas. En 1779, le musée a acquis des collections constituées par le célèbre navigateur anglais James Cook.

Au XIX^e siècle, des pièces ethnographiques particulièrement intéressantes ont été rapportées des îles de l'océan Pacifique et d'Amérique du Nord par de grands navigateurs russes comme I.F. Kruzenstern, F. P. Litke, J.F. Lisianskiï, M.P. Lazarev et O.E. Kotzebue. C'est à cette époque que le musée a acquis les collections de la Compagnie russo-américaine.

A mesure que la faveur du musée grandissait auprès du public, ses collections se sont aussi enrichies d'objets offerts par des particuliers et rapportés par des expéditions organisées indépendamment de l'Académie des sciences. Mais la plupart des objets de valeur que possède le musée ont été réunis et donnés par des savants et des voyageurs russes qui avaient parcouru les régions les plus reculées d'Asie, d'Afrique, d'Australie et d'Océanie, d'Amérique du Nord et d'Amérique du Sud.

Le musée n'a pas toujours eu la même structure. Au début du XIX^e siècle, les collections de la *Kunstkammer* se sont enrichies d'objets scientifiques et ethnographiques très nombreux et très variés. Leur emmagasinage et surtout leur exposition dans un bâtiment unique posaient un problème difficile. C'est pourquoi l'on a créé en 1836 divers musées académiques, comme le Musée zoologique, le Musée de botanique et les musées des minéraux et des monnaies. La même année, le Musée ethnographique, qui deviendra par la suite le Musée d'anthropologie et d'ethnographie Pierre le Grand, fut institué en tant qu'organe autonome de l'Académie des sciences (fig. 41). Le musée a hérité de la *Kunstkammer* non seulement toutes les collections ethnographiques, anatomiques et archéologiques, mais aussi le bâtiment qui l'abrite encore de nos jours.

En 1933, a été créé l'Institut d'ethnographie de l'Académie des sciences de l'URSS.



41. GOSUDARSTVENNYJ MUZEJ ETNOGRAFIJ NARODOV, Leningrad. Vue générale du bâtiment de l'ancienne *Kunstkammer*, qui abrite aujourd'hui le Musée d'anthropologie et d'ethnographie Pierre le Grand.

41. General view of the old "Kunstkammer" building, which now houses the Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography.

Outre son activité dans le domaine de la recherche scientifique, l'institut contribue à l'accroissement des collections, organise des expositions et accomplit un travail éducatif considérable.

Les ethnographes soviétiques ont élaboré de nouveaux principes pour la présentation des collections, en se fondant sur la méthode historique.

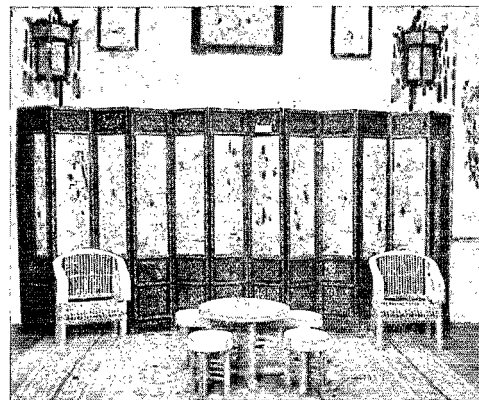
A partir d'objets authentiques, le musée donne des informations d'un niveau scientifique élevé sur l'histoire, l'économie, l'architecture, l'artisanat, l'art, le mode de vie et la culture des peuples d'Afrique, de l'Inde et de l'Indonésie, de l'Extrême-Orient (fig. 42) et du Proche-Orient, ainsi que des populations aborigènes d'Australie, d'Océanie, d'Amérique du Nord et d'Amérique du Sud. Le musée abrite également des expositions sur l'origine de l'homme et sur une communauté primitive, le Kharezm, ainsi que les collections anatomiques de la *Kunstkammer*.

Les objets concernant les peuples de l'Afrique ont trait à la culture et aux modes de vie anciens et modernes des populations vivant au sud du Sahara ; ils proviennent pour la plupart des pays d'Afrique occidentale, du Congo et d'Afrique du Sud. Les gravures rupestres découvertes dans les régions montagneuses du Sahara (Aïr, Tassili-n-Ajjer, Tibesti), datant du ^{ve} ou du ^{III^e} millénaire, présentent un grand intérêt du point de vue scientifique. Une maquette soigneusement exécutée reproduit les ruines de Zimbabwe, découvertes en 1868 en Rhodésie du Sud. Cette maquette témoigne du haut niveau de culture atteint dans l'antiquité sur le continent africain. Les têtes de bronze représentant des rois du Bénin et les reliefs de bronze, spécimens de l'art de la cour du Bénin, retiennent toujours l'attention.

Le public s'intéresse vivement aux objets relatifs à la musique des peuples d'Afrique. Des maquettes figurant un danseur et un joueur de tambour évoquent les formes traditionnelles d'une musique populaire qui reste liée au travail et à la vie quotidienne. Le public se rend compte que la musique et la danse accompagnent les travaux, les rites et les fêtes. L'exposition consacrée à l'Afrique s'achève par une grande carte du continent et par des photographies montrant la vie nouvelle dans les pays d'Afrique qui ont accédé récemment à l'indépendance.

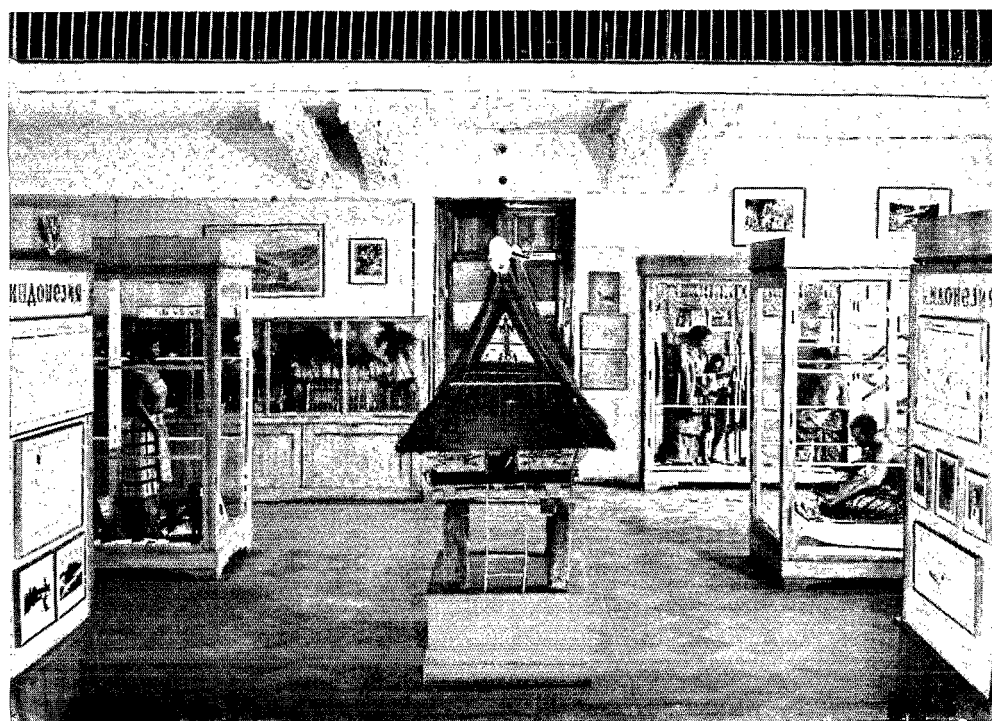
L'exposition consacrée à l'Inde montre le développement des moyens de production, l'artisanat, l'art, l'architecture, les croyances populaires et les coutumes des peuples de l'Inde. On y remarque notamment une partie du palais de bois édifié dans la ville de Nasik. On peut y voir aussi des tissus indiens de coton, de soie et de brocart, célèbres dans le monde entier, des vêtements quotidiens et d'apparat, des masques et des costumes de théâtre, et de magnifiques objets d'ivoire. La visite de la section indienne s'achève devant des panneaux consacrés à la situation actuelle de la République indienne.

Grâce aux remarquables collections de la section indonésienne, le public peut



42. GOSUDARSTVENNYJ MUZEJ ETNOGRAFIJ NARODOV, Leningrad. Paravent provenant d'un palais chinois.

42. Chinese palace screen.



43. GOSUDARSTVENNYJ MUZEJ ETNOGRAFIJ NARODOV, Leningrad. Section de l'Indonésie.

43. Indonesian section.



44. GOSUDARSTVENNYJ MUZEJ ETNOGRAFIJ NARODOV, Leningrad. Tambour baloutche utilisé lors des mariages. Section du Proche-Orient et du Moyen-Orient.

44. Baluchi drummer at a wedding (Near and Middle East section).

apprendre à connaître des peuples comme les Bataks, les Javanais, les Dayaks, etc. (fig. 43). Les objets exposés montrent à quel niveau élevé de culture originale est parvenu le peuple javanais dans des domaines comme le travail du métal et la joaillerie, la sculpture sur bois, sur os et sur corne, la teinture artistique des tissus (batik); on voit aussi des fragments d'un remarquable monument architectural, le temple bouddhiste de Boroboudour. L'art dramatique, florissant en Indonésie depuis plusieurs siècles, est bien mis en valeur. Plusieurs genres y sont représentés : marionnettes à tiges (*wajang golèk*), marionnettes de cuir (*wajang purwo*), masques d'acteurs (*wajang topèng*). L'exposition consacrée à l'Indonésie s'achève par des panneaux montrant les réalisations économiques et culturelles de la République indonésienne.

L'exposition consacrée aux peuples des pays du Proche-Orient et du Moyen-Orient, fondée sur les collections ethnographiques réunies aux XIX^e et XX^e siècles, familiarise le public avec le genre de vie et la culture des peuples de l'Afghanistan, de l'Iran, de la Turquie et des pays arabes du Proche-Orient (fig. 44). La section réservée aux peuples d'Extrême-Orient porte sur la civilisation matérielle et le genre de vie des populations de la Mongolie, du Viêt-nam, de la Chine et de la Corée.

La salle consacrée aux peuples d'Australie et d'Océanie contient des objets ethnographiques qui évoquent le genre de vie et la culture de la population autochtone d'Australie et d'Océanie (fig. 45). On peut y voir des collections montrant la vie des aborigènes australiens (nomades vivant des produits de la chasse et de la cueillette), des Papous, des Mélanésiens, des Micronésiens et des Polynésiens. Le musée possède de précieux témoins de la culture ancienne de l'île de Pâques : deux tablettes couvertes d'une écriture non déchiffrée et des figurines rituelles en bois.

La section des populations autochtones d'Amérique du Nord expose des objets qui reflètent la culture matérielle et la vie spirituelle des anciens habitants du continent nord-américain : Esquimaux, Aléoutes (fig. 46) et Amérindiens (Indiens de l'Athabaska, Indiens de la côte nord-ouest, Iroquois, Plains Indiens, Pueblo Indiens et Indiens de Californie).

Les groupes ci-après sont représentés dans la section consacrée aux Indiens d'Amérique latine (fig. 47) : Fuégiens, Botocudos, Bororos, Mundurucus (fig. 48), Apiacas, Indiens du bassin du Xingu et de la savane vénézuélienne, Araucans. L'exposition est complétée par des documents photographiques et archéologiques concernant les anciens États du Mexique et les peuples des Andes.

Outre ces ensembles ethnographiques, le musée possède de riches collections anthropologiques et archéologiques qui donnent un aperçu des problèmes relatifs à l'origine de l'homme, des principales étapes de l'évolution de la société primitive et des races humaines (fig. 49).

Une salle spéciale du musée contient des objets provenant des fouilles effectuées par une mission archéologique et ethnographique de l'Institut d'ethnographie de l'Académie des sciences, dirigée par le professeur S.P. Tolstov. Elle évoque l'histoire des peuples riverains de la mer d'Aral, depuis l'époque néolithique jusqu'au moyen âge.

La collection d'anatomie de la *Kunstskammer* de Pierre le Grand continue à intéresser vivement le public. Elle comprend la collection unique au monde de l'anatomiste hollandais F. Ruysch (1638-1731), et d'autres documents qui ont servi jadis à l'enseignement et conservent aujourd'hui encore leur valeur scientifique et didactique.

Le Musée d'anthropologie et d'ethnographie s'est acquis une renommée qui dépasse les frontières de l'Union soviétique et s'étend à des pays lointains. Il apporte une contribution précieuse à la grande cause du rapprochement des peuples et au renforcement de l'amitié internationale. Nombreux sont les visiteurs étrangers du musée qui l'ont souligné. Pour mieux se connaître mutuellement, il faut vivre dans l'amitié. Cette idée est le leitmotiv de l'activité multiple et féconde du Musée d'anthropologie et d'ethnographie.

Le musée accueille chaque année des centaines de milliers de visiteurs, ce qui est un témoignage manifeste du respect éprouvé par le public soviétique pour la culture riche et originale des peuples représentés. En août 1964, lorsque le musée a célébré son 250^e anniversaire, il a reçu la visite de nombreux hôtes étrangers. Les collections uniques du Musée d'anthropologie et d'ethnographie doivent jouer un grand rôle dans la solution des nombreux problèmes importants qui se posent à la recherche ethnographique soviétique.

[Traduit du russe]

The Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography, Leningrad

by Ivan Pavlovitch Trufanoff

The year 1964 marked the 250th anniversary of the founding of the oldest Russian museum: the Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography of the U.S.S.R. Academy of Sciences in Leningrad. This museum, which developed out of the first Russian State Museum of Natural Sciences and History—the *Kunstkammer* (Cabinet of Curiosities)—ranks for the abundance, value and variety of its collections, among the world's leading museums.

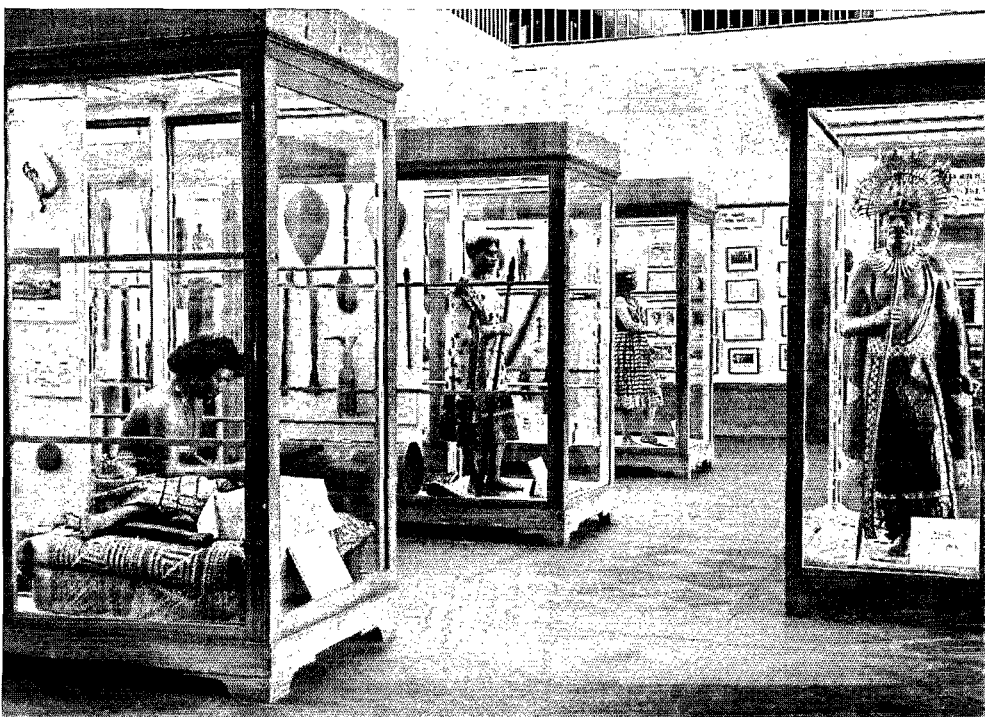
The *Kunstkammer* was established in 1714 and, from the start, possessed rich collections assembled at the instance of Peter I. In 1728, the building on Vasilievsky Island, in St. Petersburg, planned by the architects Mattarnovi and Kiaveri, was completed, being designed for the accommodation of the *Kunstkammer*, a library, a huge terrestrial globe and an astronomical observatory.

When the St. Petersburg Academy of Sciences, uniting all the scientific institutions of St. Petersburg, was founded in 1724 the *Kunstkammer* building was handed over to the Academy of Sciences and thus became the cradle of Russian science. The museum's incorporation in the Academy of Sciences was an advantage in all its activities, as eminent scientists classified and inventoried its collections, compiled catalogues and co-operated in the organization of exhibitions.

The number of collections making up the *Kunstkammer* rapidly increased. In the first half of the 18th century a large amount of most varied material had already been accumulated. Visitors at that time remarked that its collections "... almost surpassed all other European museums". They contained many objects brought back from expeditions to the Far East and to such remote regions of Russia as Siberia.

In 1715, the *Kunstkammer* acquired its first ethnographical collections, assembled in Siberia. The museum's collections were further enriched by material from the second Kamchatka expedition (1733-1744) in which S. P. Krasheninnikov, G. F. Miller and G. Gmelin took part, and from the second expedition of the Academy of Sciences, led by P. S. Pallas. In 1779, the museum acquired collections built up by the famous English navigator, James Cook.

Particularly valuable ethnographical materials relating to the peoples inhabiting the islands of the Pacific Ocean and North America were received in the 19th century



45. GOSUDARSTVENNYJ MUZEJ ETNOGRAFIJ NARODOV, Leningrad. Section de l'Australie et de l'Océanie.

45. Australian and Oceanian section.



46. GOSUDARSTVENNYJ MUZEJ ETNOGRAFIJ NARODOV, Leningrad. Femme aléoute occupée à des travaux de vannerie. Section de l'Amérique du Nord.

46. Aleutian woman doing basket work (North American section).

from such famous Russian navigators as I. F. Kruzenstern, F. P. Litke, Y. F. Lisiansky, M. P. Lazarev and O. E. Kotsebu. At the same time, the collections of the Russian-American Company were acquired.

The museum's increasing popularity led to further enrichment of its collections with material received from private persons and expeditions undertaken independently of the Academy of Sciences. The main holdings of valuable material, however, were collected and donated to the museum by Russian scientists and travellers who had visited the remotest corners of Asia, Africa, Australia and Oceania, North and South America.

The organization of the museum naturally underwent changes. At the beginning of the 19th century, the *Kunstammer's* collections were enriched by a considerable quantity of varied material of interest from the standpoint of the natural sciences and ethnography. It proved difficult to store them, let alone display them, in a single building. For this reason, in 1836, other museums of the Academy of Sciences were developed dealing with zoology, botany, minerals and coins. In the same year, the Ethnographical Museum, later the Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography of the U.S.S.R. Academy of Sciences (fig. 47), became an independent institution of the academy. It was assigned not only the ethnographical, anatomical and archaeological collections, but also the *Kunstammer* building, in which it is still housed today.

In 1933, the Institute of Ethnography of the U.S.S.R. Academy of Sciences was created. Besides conducting fruitful scientific research, the Institute of Ethnography is successfully continuing to build up the collections, is organizing exhibitions and doing much educational work.

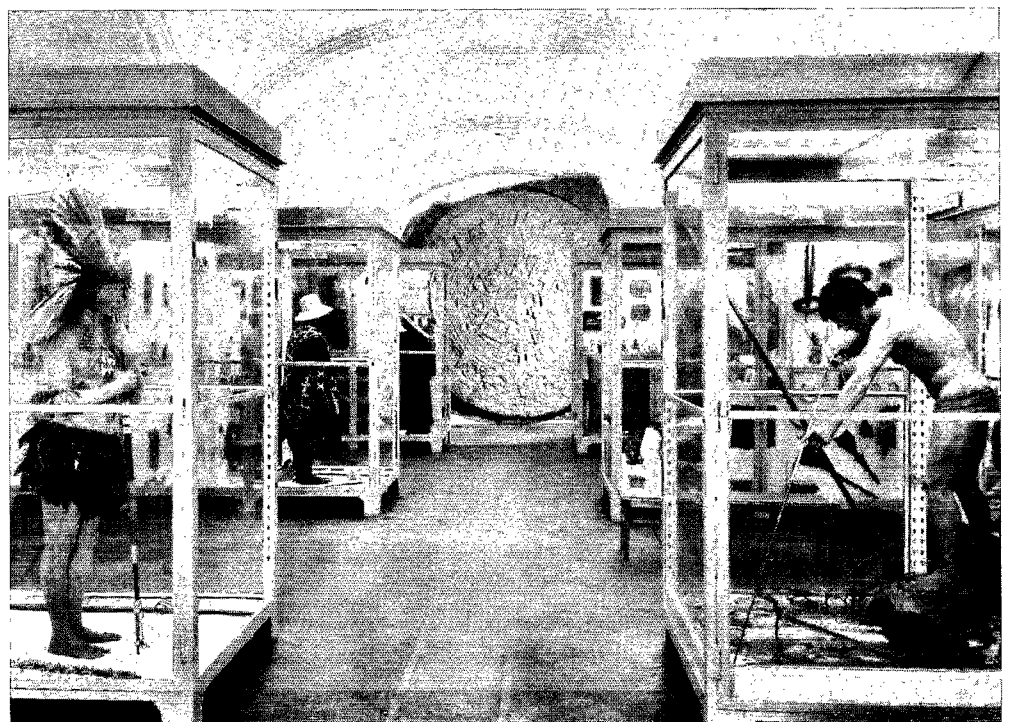
Soviet ethnographers have worked out new principles for the organizing of ethnographical museum exhibitions, based on the historical method.

Using authentic objects as the basis of its exhibits, the museum provides information of a high scientific standard on the history, economy, architecture, handicrafts, art, and the characteristic features of the life and culture of the peoples of Africa, India and Indonesia, the Near and Far East (fig. 42) and of the aboriginal populations of Australia and Oceania, North and South America. Exhibitions have also been organized on the following subjects: the origin of man and primitive social organization, ancient Chorasnia, and the anatomical collections of the *Kunstammer*.

The exhibition dealing with the African peoples gives a picture of the ancient and modern culture and way of life of the populations of Africa south of the Sahara. Most of the objects exhibited come from West African countries, the Congo and South Africa. The rock drawings found in the mountainous regions of the Sahara (Air, Tassili-n-Ajjer, T'ibesti) and dating from the fifth to the third millennium

47. GOSUDARSTVENNYJ MUZEJ ETNOGRAFIJ NARODOV, Leningrad. Section des Indiens de l'Amérique du Sud.

47. South American Indian section.



B.C., are of great scientific interest. There is a beautifully executed model of the ruins of Zimbabwe, discovered in Southern Rhodesia in 1868, giving evidence of the highly developed culture which existed in Africa in ancient times. The bronze heads of the kings of Benin and bronze reliefs—specimens of Benin court art—are of particular interest and beauty.

The public is keenly interested also in the exhibition on the music of the African peoples. The model of a dancer and a drummer gives a vivid idea of the traditional form of popular music which remains in close contact with the people's everyday life and work. It can be felt that music and dancing are an accompaniment to work, and a part of ritual ceremonies and festivals. The final section of the African exhibition contains a large, coloured political map of Africa, with photographs showing the new life being built up in the African countries which have recently attained independence.

The exhibition on India illustrates the development of the means of production, handicrafts, art, architecture, popular beliefs and customs of the peoples of India. A striking item is part of the wooden palace built in the town of Nasik. Specimens are shown of world famous Indian cotton fabrics and silks and brocades, everyday and festive attire, theatrical masks and costumes and magnificent ivory objects. The showcases in the final section of the Indian exhibition illustrate the situation of the Republic of India today.

The remarkable collections in the Indonesian Department acquaint the visitor with the Bataks, Javanese, Dyaks and other peoples of that area (fig. 43). The section devoted to the Javanese, for example, shows their highly-developed and original culture: metal-working and the jeweller's art, wood, bone and horn-carving, the artistic colouring of fabrics (batik) and fragments of the beautiful architectural monument, the Buddhist temple at Borobudur. There are graphic representations of the dramatic art that has existed in Indonesia for several centuries past. The following genres are illustrated: *wajang golek* (theatre of puppets manipulated with wooden sticks); *wajang purwo* (theatre of flat leather puppets) and *wajang topeng* (theatre of masked actors). The final panels in the Indonesian Department show the economic and cultural achievements of the Indonesian Republic.

The exhibition on peoples of the countries of the Near and Middle East comprises material from 19th- and 20th-century ethnographic collections giving an idea of the way of life and culture of the peoples of Afghanistan, Iran, Turkey and the Arab countries of the Near East (fig. 44). The exhibition devoted to the peoples of the Far East illustrates the material culture and tenor of life of the peoples of Mongolia, Viet-Nam, China and Korea.

The room devoted to the peoples of Australia and Oceania contains ethnographic materials illustrating the life and culture of the aboriginal populations of Australia and Oceania (fig. 45). In this room, the collections illustrating the life of the Australian aborigines—nomadic hunters and food-gatherers—and of the Papuans, Melanesians, Micronesians and Polynesians are very well presented. The specimens of the ancient culture of Easter Island—two inscribed tablets undeciphered to date, and wooden religious figurines—are of great interest.

The collections in the section devoted to the aboriginal population of North America illustrate the material culture and spiritual life of the ancient inhabitants of the North American continent: Eskimoes, Aleuts (fig. 46) and Indians (Athabascans, North-West Coast Indians, Iroquois, Plains Indians, Pueblo Indians and California Indians).

The exhibition on the Latin American Indians shows certain groups of the Indian population of Latin America (fig. 47): Fuegians, Botocudos, Bororos, Mundurucus (fig. 48), Apiaca, Indians of the Xingu Basin and the savannah in Venezuela, Arauca, together with photographic and archaeological materials illustrating the ancient States of Mexico and the peoples of the Andean countries.

Besides its ethnographical exhibits, the museum shows a rich selection of its anthropological and archeological collections, familiarizing the visitor with questions concerning the origin of man, the basic stages in the development of primitive society, and the races of man (fig. 49).

One of the rooms in the museum is specially reserved for the display of materials excavated by the combined archaeological and ethnographical expedition organized



48. GOSUDARSTVENNYJ MUZEJ ETNOGRAFI NARODOV, Leningrad. Indien Munduruku en costume de danse. Section des Indiens de l'Amérique du Sud.

48. Mundurucu Indian in dancing costume, Brazil (South American Indian section).

by the Institute of Ethnography of the Academy of Sciences and led by Professor S. P. Tolstov. These exhibits illustrate the history of the peoples of the Aral Sea region from Neolithic times to the Middle Ages.

The anatomical collection of Peter the Great's Kunstkammer has so far enjoyed great popularity; it includes the unique anatomical collection of the Dutch anatomist, F. Ruysch (1638-1731), and other materials previously used for educational purposes and still of considerable interest from the point of view of the acquisition of scientific knowledge.

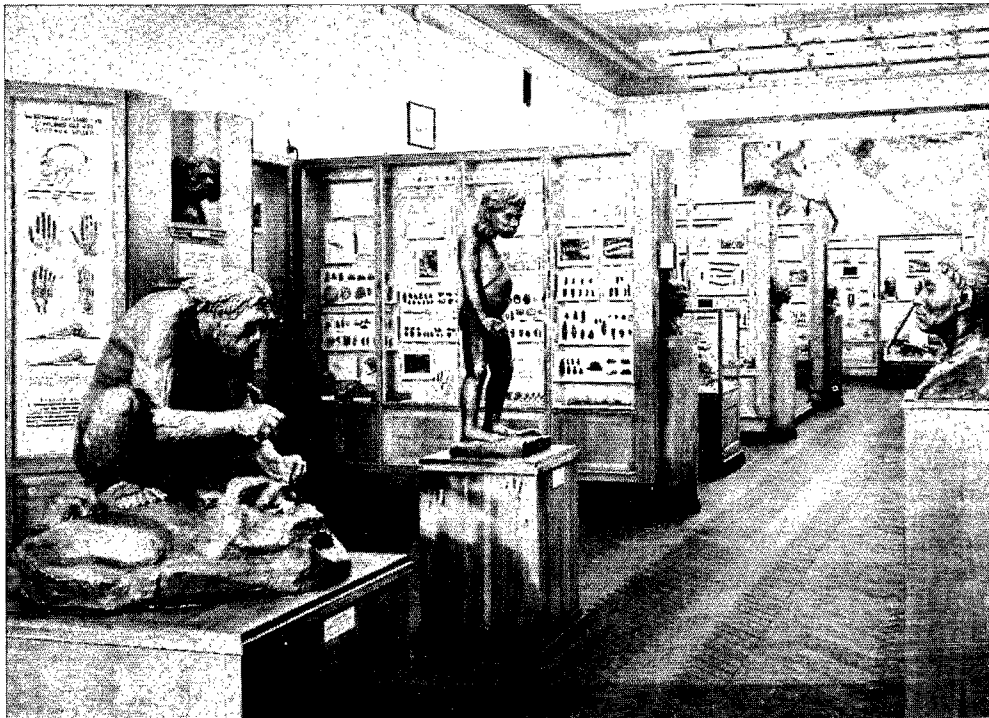
The Museum of Anthropology and Ethnography has won well-deserved fame and popularity not only in the Soviet Union but far beyond its borders. It is making a valuable contribution to the noble task of establishing closer ties and strengthening friendship among the various peoples. This point has been made by many of the museum's guests and visitors from other countries. In order to know one another better, it is essential to live on friendly terms. This idea is the leitmotif running through all the varied and fruitful activities of the Museum of Anthropology and Ethnography.

Every year this museum attracts hundreds of thousands of visitors, which is clear proof of the Soviet people's esteem for the rich and original culture of the peoples presented. In August 1964, when the museum celebrated its 250th anniversary, many foreign guests visited its galleries, having come to mark this occasion. The unique collections of the Museum of Anthropology and Ethnography must also play an important part in solving the important scientific research problems confronting Soviet ethnographers.

49. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ЭТНОГРАФИИ
НАРОДОВ, Ленинград. Section d'anthropologie
et d'archéologie.

49. Anthropology and archaeology section.

[Translated from Russian]



Monuments historiques du Dahomey et du Cameroun : projets de restauration¹

LES PALAIS ROYAUX D'ABOMEY

par Jean Gabus

Une terminologie classique, facile, situerait les palais royaux d'Abomey dans la catégorie des "musées de plein air" ou dans celle des "sites et monuments historiques". Une telle désignation serait exacte, sans doute, mais trop restrictive. Ces palais royaux qui, avec leurs temples, leurs tombeaux, leurs autels portatifs et leurs trônes "racontent" les règnes successifs de dix rois qui ont vécu entre le xvii^e et le début du xx^e siècle, restent en partie liés, même lorsqu'ils sont en ruine dans la proportion de 80 %, aux traditions rituelles, religieuses et sociales des pays où ils ont été construits.

Par conséquent, cet ensemble doit être conçu en fonction de l'histoire, ou plutôt d'une notion très particulière, typiquement africaine, de l'histoire, c'est-à-dire d'une présence du passé incorporée à la vie quotidienne, hors de notre conception du temps, et telle qu'elle apparaît dans cette remarque d'un Aboméen : "Il ne suffit pas qu'un roi le soit selon les vivants, il faut aussi qu'il le soit selon les morts"².

L'étude du plan général (fig. 50) et du plan détaillé des palais de Guézo et de Glèlè (fig. 51) permet de faire le bilan de la situation. Quatre bâtiments sont actuellement utilisés comme musées : la salle des trônes ou *zinképobo*, qui sert toujours au même usage (fig. 51,1 ; 52, 53) ; la salle des assins³ (*adjalala*), dont la fonction est également restée la même (fig. 51,2) ; la salle des bijoux (*adjalala*), où sont présentés les bijoux, les tissus, les costumes, les ombrelles (fig. 51,5) ; la case du courage (*adandjeho*), où se trouvent les collections de sabres royaux, poignards et fusils, et autres armes (fig. 51,6).

Les bâtiments à reconstruire sont tous groupés à l'aile nord-est des anciens palais de Guézo (fig. 54) et de Glèlè et forment un complexe autour de la case à étage (fig. 51, 15). Cette dernière, qui servira d'introduction à l'ensemble, est déjà protégée par un toit. Le premier étage sera aménagé pour servir de dépôt (fig. 55). Il resterait, par conséquent, à remettre en état les bâtiments suivants :

1. L'annexe en ruine de l'ancienne case des femmes du roi Guézo (fig. 51, 18). Cette petite salle était probablement la salle des statuettes ; elle pourrait facilement recouvrer son utilisation originale, puisque nous disposons d'un certain nombre de statuettes ou fétiches, aux fonctions connues, qui seraient replacés et commentés en ce lieu traditionnel.

2. La case de soie (fig. 51, 20). Il ne reste que les ruines des anciennes constructions, mais le musée rendrait son rôle à cette salle annexe, où seraient exposés un certain nombre de costumes, de tissus, de pièces brodées — le tout disposé de façon que l'on retrouve le climat de ce salon, dit *aghasa*, où le roi restait avec ses femmes.

3. Le deuxième bâtiment (fig. 51,17), qui complète l'ensemble de la cour de *zinképobo*. Ce bâtiment (totalement en ruine actuellement) devrait retrouver son usage ancien de case des trônes du roi : c'est là que les trônes étaient gardés par une épouse de Guézo, appelée Hotosu. Il conviendrait donc d'y exposer essentiellement ce qui concerne le règne du roi Guézo.

4. Au nord de la cour, contre le mur d'enceinte, un ancien dépôt, semble-t-il, qui est en ruine actuellement (fig. 51, 21). Il pourrait offrir un espace supplémentaire, utilisable comme magasin de réserve, ce qui permettrait d'éviter l'entassement actuel des collections.

Toutes ces constructions seraient prises en charge par le Ministère de l'éducation nationale et remises en état, comme la case à étage, c'est-à-dire en améliorant le matériau (de la brique crue) par adjonction d'un tiers de ciment. L'apparence extérieure resterait la même.

Compte tenu du mauvais état des bâtiments, qu'il s'agisse des salles des palais ou des temples, et de l'insuffisance — sinon de l'absence — d'entretien des trésors royaux

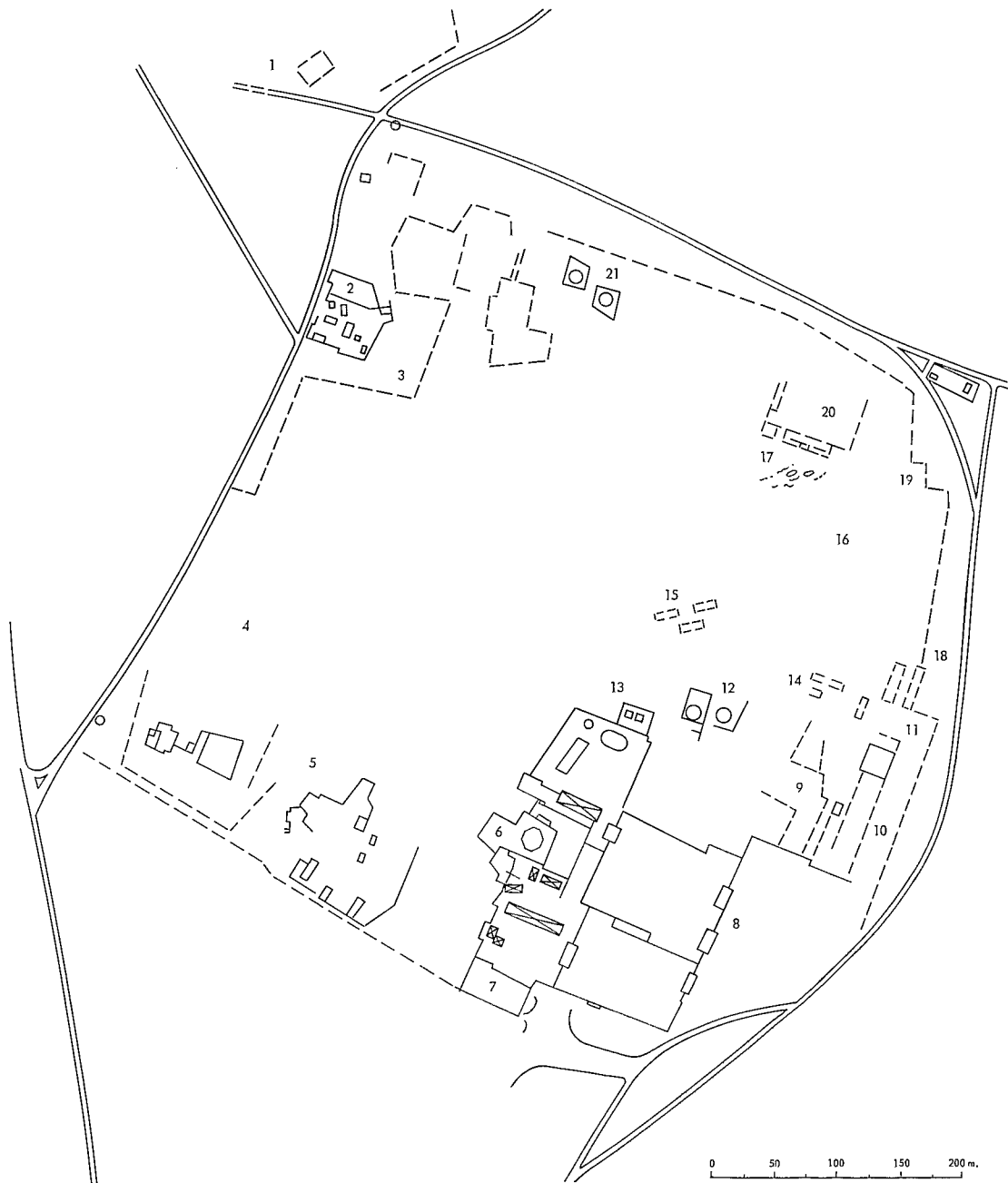
1. A la demande des gouvernements du Dahomey et du Cameroun, l'Unesco a chargé le professeur Gabus d'une mission d'étude en vue de la restauration, de l'entretien et de l'utilisation à des fins muséographiques des palais royaux d'Abomey et du Vieux palais de Foumban. Le compte rendu qui suit est un bref résumé du rapport de cette première mission. Par la suite, une seconde mission de M. Gabus a permis de compléter ces renseignements sur les palais d'Abomey par des plans détaillés, exécutés par Walter Rüegg, architecte, et un inventaire complet du site établi avec l'aide de M. Sagbadjou Glèlè, chef des dynasties royales, et de M. Clément Da Cruz, conservateur des musées d'Abomey. (NDLR.)

2. P. MERCIER, *Guide du musée d'Abomey ; études d'aboméennes*.

3. Autel portatif consacré au culte des ancêtres.

50. LES PALAIS ROYAUX D'ABOMEY. Plan d'ensemble. 1, Centre d'initiation de Djena: cette école rituelle a conservé une vie religieuse intense. 2, Petite concession privée hors des remparts. 3, Au pied des remparts, mais débordant également à l'intérieur de l'enceinte, le petit marché *agbo janagan* resté vivant. 4, Ruines des palais des reines mères. 5, Palais de la reine mère du roi Glèlè. 6, Tombeau du roi Glèlè. 7, Résidence du chef de la collectivité royale (construction moderne). 8, Place Singbodji et entrée principale du bloc des musées. C'était l'ancienne *bonnuwa*, porte du roi Agonglo. 9, Résidence actuelle du descendant du roi Ago-li-Agbo. 10, Rempart reconstruit. 11, Accès à l'ancien palais (en ruine) du roi Pengla. 12, Tombes des rois Guézo et Agonglo. 13, Ces deux cases ou petits temples, dédiés au totem de la famille royale, *agassou* (la panthère), ont conservé leur caractère rituel. 14, Tombe du roi Pengla. 15, Ruines des trois anciennes cases désignées par *dosoèmè*, résidences des femmes incarnant les rois lors de certaines cérémonies. 16, Ruines de l'ancien palais des rois d'Abomey. 17, Tombes royales en ruine. 18, Petits temples, toujours en fonction, dédiés à Lisa, représentation de l'"Esprit" par excellence. 19, Entrée en ruine du palais d'Agadja. 20, Palais en ruine du roi Agadja. 21, Ruines du palais du roi Ouègbadja. Tombes royales.

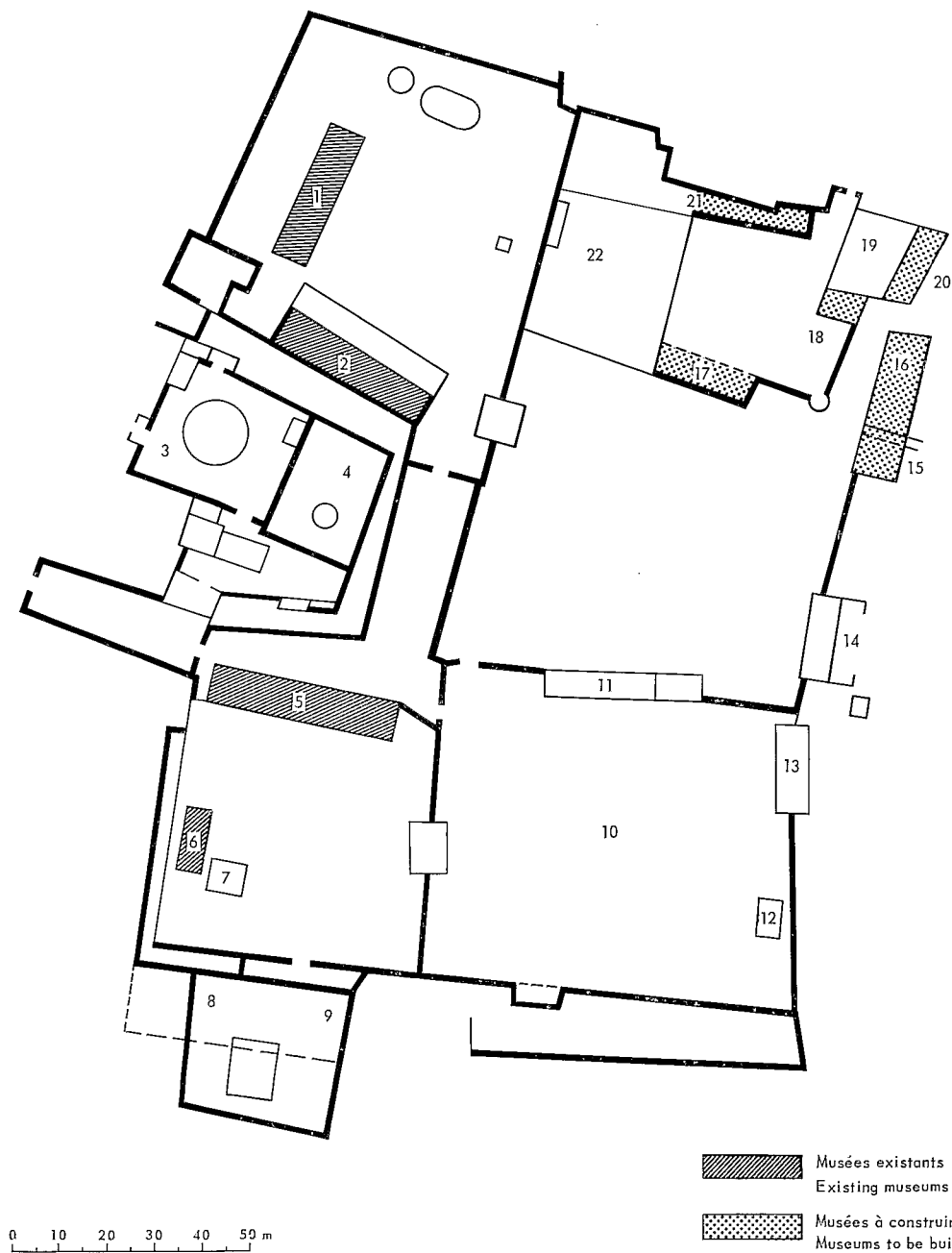
50. General plan. 1, Djena initiation centre: this ritual school continues to be a focus of intense religious life. 2, A small private concession located outside the ramparts. 3, The small *Agbo janagan* market, located at the foot of the ramparts but also extending within the enclosure. It is still held on this site. 4, The ruins of the palaces of the Queen Mother. 5, Palace of the Queen Mother of King Glèlè. 6, The tomb of King Glèlè. 7, Residence of the Head of the Royal Household (modern construction). 8, Singbodji square, and main entrance to the museum block. This was the old *bonnuwa*, King Agonglo's gateway. 9, The present residence of the descendant of King Ago-li-Agbo. 10, Reconstructed rampart. 11, Approachway to the old palace of King Pengla (in ruins). 12, Tombs of King Guézo and King Agonglo. 13, These two huts or small temples are dedicated to *Agassou* (the panther) the totem of the royal family. They have retained their ritual significance. 14, Tomb of King Pengla. 15, Ruins of three old huts known as *Dosoèmè*, or residences for the women who incarnated the kings during certain ceremonies. 16, Ruins of the old palace of the kings of Abomey. 17, Ruined tombs of kings. 18, Small temples still in use and dedicated to Lisa, an embodiment of the supreme "Spirit". 19, Ruined entrance to Agadja's palace. 20, Ruined palace of Agadja. 21, Ruined palace of King Ouègbadja. Royal tombs.



(faute de moyens techniques), compte tenu, enfin, de la superficie (37 hectares) des ruines des anciens palais et des remparts, qui sont en brique crue, l'auteur du présent article a proposé :

1. La restauration des bâtiments qui abritent actuellement les collections.
2. La construction de nouveaux bâtiments, qui permettraient de mieux présenter l'ensemble des collections royales, en leur assurant un espace suffisant.
3. La réalisation d'une maquette précise (2,30 mètres × 4,85 mètres) de l'état actuel des ruines. Cette maquette devrait être placée dans le bâtiment dit case à étage du roi Guézo. Elle serait le point de départ d'une explication des dix règnes des rois dahoméens, présentée graphiquement et iconographiquement sur les murs qui deviendraient, en quelque sorte, les pages d'une édition de grand luxe, sur lesquelles l'histoire serait contée sous forme d'épopée.
4. L'entretien des ruines, dans leur état actuel, par une équipe de maçons ayant l'habitude du *banco*⁴ et des réparations du *banco* nécessaires chaque année après la saison des pluies. Cet entretien exigerait cependant le maintien de l'aspect du matériau (fig. 56) tel qu'il sera fixé par la maquette, qui servira de référence historique.
5. La création sur les 37 hectares du site d'un jardin botanique qui devrait être dessiné par un maître-jardinier paysagiste japonais, conformément aux préceptes de l'art des jardins, qui a pris naissance en Extrême-Orient il y a quelque trois mille ans. Cet art repose sur l'harmonie des formes et des couleurs en fonction des accidents du terrain. Souvent, un rocher est enchâssé parmi les fleurs et les arbustes, selon une

4. Brique crue, mélangée d'argile, de paille hachée, de sable et d'eau.



57. PALAIS DE GUÉZO ET DE GLÈLÈ, Abomey. Plan. 1, Salle des trônes *zinkpobo*, devenue un musée où sont conservés les trônes, les récades, les tentures royales et quelques statuette de caractère symbolique. Au nord, deux cases à toit de chaume, dites cases de perles, sont des sanctuaires royaux. 2, Salle des assins ou *adjalala*. 3, Tombeau du roi Glèlè. 4, Cour des *abosi* et tombeau des reines. À la mort du roi Glèlè, selon la coutume, quarante et une épouses royales furent enterrées vivantes dans cette tombe de forme circulaire. 5, *Adjalala* ou salle des bijoux. 6, *Adandjèbo* ou case du courage. 7, *Djèbo* du roi Glèlè. 8, Emplacement de l'ancienne boucherie. 9, Nouveau bâtiment (1964) destiné au chef de la collectivité royale. 10, Grande cour de réception, dite *kopododji*. 11, *Djononbo* ou maison des étrangers. 12, Case des *lègèdè*, les serviteurs. 13, *Honnuwa* de Glèlè. 14, *Honnuwa* de Guézo. 15, Petite salle, prolongement de la case à étage du roi Guézo. 16, *Singbo* ou case à étage du roi Guézo. 17, Cour de *zinkpobo*. 18, Annexe en ruine de la case des femmes du roi. 19, Case en ruine des femmes du roi. 20, Case de soie du roi Guézo. 21, Ancien dépôt en ruine. 22, Cour et case en ruine : cette case était destinée à abriter les palanquins et les effets du roi.

57. Plan. 1, The *Zinkpobo* throne-room, now the museum housing the thrones, ceremonial staffs, royal tapestries and various symbolic statuettes. To the north, two huts with thatched roofs, known as "pearl huts" are royal sanctuaries. 2, The "assin room" or *Adjalala*. 3, Tomb of King Glèlè. 4, Courtyard of the *Abosi* and tomb of the Queens. In accordance with custom, forty-one of the royal wives were buried alive in this circular tomb on the death of King Glèlè. 5, The "jewel-room" or *Adjalala*. 6, The "hut of courage" or *Adandjèbo*. 7, *Djèbo* of King Glèlè. 8, Site of the old slaughterhouse. 9, A new building erected in 1964. It was designed for the Head of the Royal Household. 10, The great reception courtyard, or *Kopododji*. 11, The *Djononbo* or "House of Strangers". 12, The hut of the *Lègèdè*, servants of the palace Minister. 13, Glèlè's *honnuwa* or gateway. 14, Guézo's *honnuwa*. 15, A small room, extension of Guézo's "two-storey hut". 16, Guézo's *Singbo* ("two storey hut"). 17, *Zinkpobo* courtyard. 18, Ruined annex to the hut of the King's wives. 19, The hut, in ruins, of the King's wives. 20, Guézo's "silk hut". 21, A ruined site. 22, Ruined courtyard and hut. The latter was designed for the King's palanquins and other possessions.

technique proche de la joaillerie : dans le cas qui nous occupe, les "joyaux" seraient les ruines, qui deviendraient les axes essentiels de l'ensemble botanique (fig. 57). Cette mise en valeur des ruines par la conception même du parc prendrait le caractère d'un hommage rendu à l'histoire. Ce serait également, bien entendu, un geste de prestige national.

Dahoméens et touristes étrangers venant de Cotonou peuvent atteindre Abomey par une excellente route en deux heures et demie au maximum, la distance étant de 140 kilomètres ; il est donc possible de faire l'excursion, aller et retour, en un jour.

LE VIEUX PALAIS DE FOUMBAN, AU CAMEROUN

Ici, il s'agissait pour l'auteur du présent article de donner un avis sur l'état, l'entretien et l'utilisation éventuelle du Vieux palais de Foumban. Extérieurement, ce palais, édifié entre 1917 et 1922, est un édifice à deux étages de style colonial germano-portugais (fig. 58, 59), construit en briques cuites fabriquées dans des fours locaux. Il couvre une surface de 90 mètres carrés et sa hauteur est de 15 mètres. A l'extérieur, c'est simplement la copie d'un ancien palais du gouverneur allemand, à Buéa. Par contre, la conception et la disposition originales des salles, à l'intérieur, présentent un très grand intérêt. Cet intérêt est lié, bien entendu, à l'histoire du sultan Njoya Ibrahim, qui fit construire le palais.



52. PALAIS DE GUÉZO, Abomey. Bâtiment abritant la salle des trônes (*zinkpobo*) du roi Guézo, l'une des salles du musée actuel. Elle est réservée également aux trônes royaux. Une série de bas-reliefs évoquent la fonction du bâtiment : ils reproduisent le trône du roi Guézo entouré des deux récades attribuées à ce roi.

52. Building housing King Guézo's throne-room (*Zinkpobo*), one of the museum rooms and has been set aside for the collection of thrones. Symbolizing the purpose of the building a series of bas-reliefs show King Guézo's throne flanked by two of the ceremonial staffs attributed to him.

Ce sultan fut non seulement un grand soldat, mais un grand homme d'État. Dès 1902, après avoir réussi à éviter la guerre contre les Allemands, il se consacra à organiser une ère de paix. C'est ainsi qu'avec la collaboration de ses dignitaires, il inventa une écriture utilisant 1 300 signes idéographiques et symboliques ; à l'issue de vingt années d'expérience, cet "alphabet" était réduit à trente signes, dont la combinaison permettait au sultan d'exprimer ses idées. Il fit alors enseigner cette écriture bamoun dans les écoles ; aujourd'hui encore elle est connue et partiellement utilisée. Le sultan Njoya Ibrahim a aussi laissé un recueil de fables, un livre sur l'histoire et les coutumes des Bamoun, ainsi qu'une pharmacopée. Il avait inventé une langue secrète, le *chumom*, qui était destinée aux seuls dignitaires de son pays. Son action s'étendit au domaine des arts ; il soutint les artisans et les artistes et leur commanda d'importants travaux, en particulier pour ses palais de Foumban (résidence permanente) et de Mantoum (résidence d'été).

Dans le domaine agraire, il supprima certains droits fonciers arbitraires et décida que "si un Bamoun plantait un arbre sur un terrain inoccupé, cet arbre lui appartenait" ; puis il ajouta que "si un Bamoun occupait dix ans de suite un terrain et le mettait en valeur, ce terrain serait à lui". Il intervint même dans le domaine du calendrier : il modifia la semaine bamoun, qui comprenait huit jours et était mal adaptée à ses efforts de modernisation, en la ramenant à sept jours. Le sultan Njoya mourut le 30 mai 1933 à Yaoundé, où une résidence administrative lui avait été assignée depuis 1931.

Pour toutes ces raisons historiques et artistiques, le Vieux palais mérite d'être conservé. Actuellement, par suite du glissement du terrain de soutènement et de l'effondrement de la plus grande partie des petits murs des terrasses, la façade sud du bâtiment est lézardée et menace de s'écrouler (fig. 60, 61). A l'intérieur, une partie des poutres est en très mauvais état, sinon pourrie, et il est devenu dangereux de marcher sur les planchers des étages supérieurs.

En accord avec le sultan actuel, El Hadj Seidou Njimoluh Njoya, l'auteur du présent article propose que ce palais, avec les vingt pièces qu'il comporte, soit restauré puis utilisé comme musée. Ce serait un musée historique bamoun, c'est-à-dire

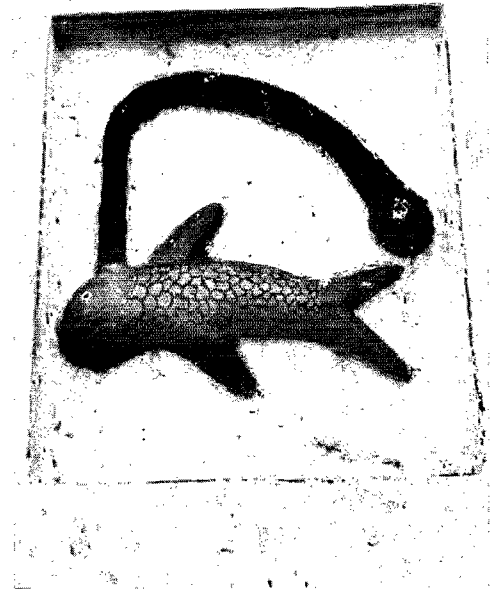
un musée régional, extrêmement utile en ce lieu, qui recevrait non seulement les collections de trésors royaux dont le sultan assume la responsabilité, mais également les collections de l'ancien musée de l'Institut français d'Afrique noire (IFAN)⁵. Ces deux catégories de collections appartiennent naturellement à des propriétaires différents, mais il s'agit là d'une question juridique interne, facile à régler.

Le plan d'utilisation du Vieux palais avait, en fait, été fixé par le sultan Njoya, qui voulait faire de cet édifice un bâtiment fonctionnel et l'avait conçu, en 1917, en vue de faciliter l'administration de ses sujets plutôt que pour perpétuer, comme on l'a dit, le souvenir de son règne. Les travaux de construction durèrent six ans. Le plan était des plus rigoureux et répondait à des besoins fonctionnels : chaque pièce était conçue pour être affectée à une société secrète déterminée ou à une catégorie d'agents de l'administration royale ayant des tâches précises et identiques. Le dessin et la superficie de chaque cour étaient prévus pour un événement particulier. C'est dire que rien n'était laissé au hasard et que tout répondait à des impératifs précis de nature traditionnelle.

Il faudrait retenir, pour le musée régional, cette intention d'affecter chaque pièce à une société secrète déterminée. En langage muséographique, cela signifie que l'on disposerait dans les pièces le ou les tambours et les masques de la société correspondante en indiquant leur fonction, leur valeur morale, leur statut juridique et leur rôle dans la structure sociale.

Le premier travail devrait consister à consolider la terrasse sur laquelle repose le palais, puis à vérifier et à remplacer certains éléments des poutres. Une conception strictement européenne de ces opérations, faisant appel à une technique coûteuse, se heurterait à des difficultés financières. Il importerait donc que l'architecte puisse étudier au préalable les ressources locales, les moyens d'action et les techniques bamoun (y compris celle des briques cuites), ainsi que l'artisanat de Foumban.

Le sultan a accepté, si le bâtiment était reconstruit, de faire don de la totalité de ses trésors dynastiques. En y ajoutant les collections de l'actuel Musée de Foumban, il serait possible de créer un important musée d'histoire bamoun, possédant des collections précieuses et rares, inventoriées dans leur totalité. Musée régional ou musée d'histoire, ce serait en fait un musée d'un type particulier : grâce à la disposition spéciale des salles, grâce aux objets de caractère rituel, il serait bien plus qu'une simple collection ethnographique — il devrait exprimer la sagesse des masques, et symboliser les notions d'ordre, de morale et de cohésion sociale qui constituent les fondements d'une société traditionnelle.



53. PALAIS DE GUÉZO, Abomey. Ce bas-relief de l'*adjalala* de Guézo est l'illustration plastique d'un proverbe : "Le poisson qui n'a pas peur de l'hameçon se fera attraper et jeter sur la berge". L'hameçon représente Guézo, le poisson les Nago, peuple ennemi du littoral.

53. This bas-relief from Guézo's *Adjalala* is an illustration of a proverb: "The fish which has no fear of the hook is sure to be caught and thrown on the bank". The hook represents Guézo and the fish the Nago people, an enemy inhabiting the coastal area.

54. PALAIS DE GUÉZO, Abomey. Entrée (*bonnuva*) du palais. Avec ses cinq portes et ses quatre trumeaux, cette entrée s'ouvre à l'ouest sur la place Singbodji. Pour rester dans l'esprit des traditions et pour des raisons fonctionnelles, cette porte serait l'entrée principale de l'ensemble des musées et palais royaux. A droite, la façade est de la case à étage.

54. King Guézo's gateway (*bonnuva*) of the palace. This gateway, with its five doors and four piers, opens on to Singbodji Square to the west. For functional reasons and in order to remain faithful to the spirit of tradition, this gateway will provide the main access to the group of museums and royal palaces. On the right, the eastern façade of the "two-storey hut".

5. Voir : *Museum*, vol. IV (1951), n° 2, "Les musées africains du Cameroun", par R. Lecoq, p. 137.

Historical monuments in Dahomey and Cameroon: restoration plans¹

by Jean Gabus

THE ROYAL PALACES AT ABOMEY

It would be easy to follow conventional terminology, and classify the royal palaces at Abomey in the category of "open-air museums" or in that of "historical sites and monuments". But these terms, though no doubt correct, would be too restrictive. The royal palaces which, with their temples, tombs, portable altars and thrones, "narrate" the history of the successive reigns of ten kings from the 17th to the early 20th century, remain partly linked with ritual, religious and social traditions, even though four-fifths of them lie in ruins.

The whole ensemble has to be conceived, therefore, in terms of history, but of a very special and typically African aspect of history, namely, the presence of the past as actually embodied in everyday life, something which is beyond our own concept of time. This remark by an Abomean well illustrates what is meant: "A king must be such not only according to the living, but also according to the dead."²

A study of the general plan (fig. 50) and of the detailed plan of the palaces of Guézo and Glèlè (fig. 51) gives an idea of the situation. At present, there are four buildings used as museums: the "throne room" or *Zinkpobo*, which is still used for the original purpose (fig. 51,1, 52, 53); the "assin³ room" or *Adjalala*, also still used for the original purpose (fig. 51,2); the "jewel room" or *Adjalala*, where jewels, fabrics, costumes and sunshades are displayed (fig. 51,5); the "hut of courage" or *Adandjebo* containing the collections of royal sabres, daggers, guns and other weapons (fig. 51,6).

The buildings to be reconstructed are all in the north-east wing of the old palaces of Guézo (fig. 54) and Glèlè, and constitute a group surrounding the "two-storey hut" (fig. 51, 16). The latter which is to serve as an introduction to the group of buildings, is already protected by a roof. The first floor is to be fitted up as a storeroom (fig. 55). This would therefore leave the following buildings to be restored:

1. The annex (in ruins) to the old "hut of wives" of King Guézo (fig. 51, 18). This small room was probably the "statuette room". It could easily be used again for the same purpose, as we have a number of statuettes or fetishes in our possession whose functions we know, which could be shown with commentaries in this traditional place.

2. The "silk hut" (fig. 51, 20). Only the ruins of the old structure remain, but the museum would restore this annex to its original use, that is, for the display of costumes, fabrics and embroidery work, arranged in such a way as to evoke the former salon, known as the *Aghasa*, where the king spent some time in the company of his wives.

3. The second building (fig. 51, 17) which completes the *Zinkpobo* courtyard group. This building (at present completely in ruins) should serve its former purpose as the royal "throne-hut"; it was there that the thrones were watched over by Hotosu, one of Guézo's wives. It should therefore be used essentially for displaying material relating to King Guézo's reign.

4. To the north of the courtyard, against the surrounding wall, what appears to have once been a storehouse (now in ruins) (fig. 51, 21). This building would provide additional space which could be used as a storeroom, so that the present cluttered presentation of the collections could be improved.

All these buildings would come under the responsibility of the Ministry of Education and reconditioned in the same way as the "two-storey hut"; i.e., the material (sun-dried brick) would be improved by adding cement in the proportion of one-third. The external appearance would remain unchanged.

Given the state of disrepair of the buildings (palaces and temples) and the inadequacy (or total absence) of maintenance of the royal treasures (for lack of



55. PALAIS DE GUÉZO, Abomey. Case à étage (*singbo*) du roi Guézo. L'aspect extérieur est semblable à celui des bâtiments en *banco*. Une couverture de chaume devrait compléter le placage en tôle de la toiture.

55. King Guézo's "two-storey hut" (*Singbo*). The outward appearance is similar to that of ordinary *banco*. The sheet-metal roofing is to be supplemented by a thatch covering.

1. At the request of the Dahomean and Cameroonian Governments, Unesco sent Professor Gabus on a mission to study the restoration, maintenance and use for museographic purposes of the royal palaces at Abomey and of the Old Palace at Foumban. The following is a brief summary of the report of this first mission. Later, Professor Gabus undertook a second mission. Thus the information on the palaces of Abomey has been completed by detailed plans by Walter Rüegg, architect, and an exhaustive inventory of the site established with the help of M. Sagbadjou Glèlè, head of the royal dynasties, and of M. Clément Da Cruz, curator of the Abomey museums (*Editor's note*).

2. P. Mercier, *Guide du Musée d'Abomey: études daboméennes*.

3. Portable altars used for ancestor worship.

technical resources), and also given the extent of the ruins of the old palaces and of the ramparts which are built of sun-dried brick (an area of 37 hectares), the author of this article has made the following proposals:

1. Restoration of the buildings housing the existing collections.
2. Construction of new buildings permitting an improvement in the presentation of the royal collections by providing adequate space.
3. Preparation of an exact model (2.30 × 4.85 metres) of the ruins in their present state. The model should be exhibited in King Guézo's "two-storey hut", as an introduction to the history of the ten reigns of the Dahomean kings shown on the walls in graphic and iconographic presentation. The walls would then take on something of the character of the pages in a lavishly illustrated book recounting history in epic form.
4. Maintenance of the ruins in their present state by a team of masons versed in the use of *banco*,⁴ and annual repairs to the *banco* after the rainy season. Maintenance of this kind, however, would need to preserve the appearance of the material (fig. 56), as shown in the model, which would serve as an historical reference.
5. Layout over the 37 hectares of the site of a botanical garden to be designed by a Japanese master gardener and landscape architect in accordance with the precepts of the art of gardens which originated in the Far East some three thousand years ago. This art is based on the harmony of forms and colours taking into account the irregularities of the site. Often rocks are set amid flowers and shrubs—a parallel, in fact, of the jeweller's art: in the present case, the "jewels" would be the ruins, which would become the essence—the justification as it were of the botanical garden as a whole (fig. 57). This enhancement of the ruins by the very layout of the park would not only represent a tribute to history, but would also, of course, lend national prestige to the site.

Dahomeans and foreign tourists from Cotonou can reach Abomey by an excellent road (a distance of 140 km) in two-and-a-half hours at the outside, which means that the return journey can be made in one day.



THE OLD PALACE AT FOUMBAN, CAMEROON

The problem here was to give an opinion on the present state, maintenance and possible utilization of the Old Palace at Foumban, built between 1917 and 1922. Externally, this is a two-storey building 16 metres in height in German-Portuguese colonial style (fig. 58, 59) made of baked bricks produced in local kilns, and covering an area of 90 square metres. Although, externally, it is simply a copy of a former palace of the German Governor at Buea, the internal style and arrangement of the rooms are highly original and of extreme interest, inspired, of course, by the history of Sultan Njoya Ibrahima, its constructor.

The Sultan was not only a great soldier but also a great statesman. Having managed to avoid war with the Germans, he decided in 1902 to devote himself to organizing an era of peace. In co-operation with his dignitaries, he invented a script comprising 1,300 ideographs and symbols reduced, after twenty years' experience, to thirty characters which in combination permitted full expression of his ideas. He then had this Bamoun script taught in the schools. Today, it is still known and used to some extent. The Sultan left a book of fables, an account of the history and customs of the Bamoun, and a pharmacopoeia. He also invented a secret language, *chumom*, for the

56. PALAIS DE GUÉZO, Abomey. Aspect actuel du matériau des ruines, aspect qu'il faudrait sauvegarder. C'était à l'origine du *banco* ou pisé, c'est-à-dire des briques crues faites d'argile et de paille hachée. Sous l'action de la pluie, le matériau s'est raviné. Pour de très petits volumes, il pourrait être protégé par un coagulant ou encore, selon l'usage traditionnel, par une imprégnation d'huile de palme. Mais ces solutions sont coûteuses et impensables pour de grandes surfaces. Par contre, des maçons pourraient entretenir les murs en leur état actuel.

56. Present appearance of the construction material (of the ruins) which would need to be preserved. The original material was *banco* or "pisé", i.e., sun-dried bricks made of clay and chopped straw, and it has been scored as a result of the action of the rain. In the case of very small areas, it could be protected by a coagulant or, in accordance with traditional practice, by impregnation with palm oil. However, these solutions are expensive, and are out of the question for larger areas. On the other hand, it would be possible for masons to keep up the walls in their present state.

4. Sun-dried bricks made of clay, chopped straw, sand and water.



sole use of his dignitaries. In addition, he took an active interest in the arts; he supported craftsmen and artists, and commissioned important works from them, particularly for his palaces at Foumban (permanent residence) and Mantoum (summer residence).

In agriculture, he abolished certain arbitrary property rights and ruled that "if a Bamoun plants a tree on an unoccupied piece of land, that tree shall belong to him", and that "if a Bamoun occupies a piece of land for ten successive years and continues to till it, that land shall belong to him". He even made changes in the calendar, reducing the Bamoun week of eight days, which was ill-suited to his policy of modernization, to seven. Sultan Njoya died on 30 May 1933 at Yaoundé, where an administrative residence had been assigned to him in 1931.

For all these historical and artistic reasons, the Old Palace deserves to be preserved. The present position is that the south façade of the building is cracked as a result of the sliding of the supporting earth and the collapse of most of the small terraced walls, and is in danger of collapsing (fig. 60, 61). Inside the building, some of the rafters are in a very bad state of repair, if not rotted, and it is now dangerous to walk the floors of the upper storeys.

In agreement with the present Sultan, El Hadj Seidou Njimoluh Njoya, the author of this article proposes that the palace, with its twenty rooms, be restored and used as a Bamoun History Museum. A regional museum of this kind would be extremely useful in this locality. It would house not only the collections of dynastic treasures for which the Sultan is responsible, but also the collections of the former museum of the Institut Français d'Afrique Noire (IFAN).⁵ These two categories of collections belong, of course, to different owners, but this is an internal legal question which can easily be settled, if only by means of indications in the inventory.

Actually, the original plan for the use of the Old Palace had been proposed by Sultan Njoya, who wished it to serve as a functional building, and had conceived it, in 1917, along the following lines: "This palace was designed to facilitate the administration of his subjects rather than to perpetuate, as has been said, the memory of his reign. The building operations lasted six years; the building plan was conceived

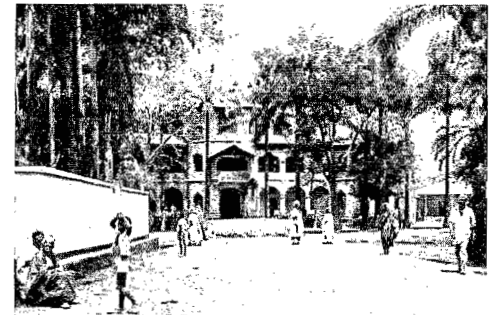
5. see: *Museum*, Vol. IV, 1951, no. 2, p. 137, "African museums in French Cameroon" by R. Lecoq.

on the most rigorous lines and corresponded to functional needs, for example, each room was designed for a particular secret society or for a category of royal administrative officials entrusted with precise and identical tasks. The form and area of each courtyard were conceived in relation to the particular purpose it was intended to serve. Thus nothing was left to chance, and everything in this palace corresponded to definite traditional needs.

For the regional museum, therefore, it should be borne in mind that according to the original intention, each room was designed for a particular secret society. In museographical terms, that means the drum or drums and the masks of each society, their functions, moral value, legal status and their role in the social structure.

The most urgent work to be undertaken is that of strengthening the terrace on which the palace is built, and then the inspection and replacement of some of the rafters. An exclusively European conception of this work, calling for costly techniques, would run into financial difficulties. The architect should therefore first study the local resources, available facilities and Bamoun techniques (including the use of baked bricks), and consult the craftsmen at Foumban.

On condition that the building is reconstructed the Sultan has promised to donate to it all his dynastic treasures. If these collections are added to those of the present Foumban Museum, a major Bamoun History Museum can be set up, stocked with



58. ANCIEN PALAIS DU SULTAN NJOYA, Fouban. Façade. Style colonial germano-portugais. Certaines salles du rez-de-chaussée sont encore utilisées par la justice coutumière.

58. Façade of the old Palace of Sultan Njoya. German-Portuguese colonial style. Several of the ground-floor rooms are still used for legal proceedings, under customary laws.

59. ANCIEN PALAIS DU SULTAN NJOYA, Fouban. Détail de la porte d'entrée. De nombreuses sculptures dues aux artisans bamoun ornent la façade et certaines salles.

59. Detail of the entrance. The façade and several of the rooms are lavishly decorated with carvings by Bamoun craftsmen.

60. ANCIEN PALAIS DU SULTAN NJOYA, Foumban. La façade sud est soutenue par un talus. Malheureusement, les terrasses ne sont pas entretenues, le terrain glisse et, par conséquent, l'édifice se lézarde. Il conviendrait de restaurer d'urgence talus et façade. La construction est faite de briques cuites, provenant de fours créés par le sultan Njoya.

60. The southern façade had a hillside buttress. Unfortunately, the terraces have not been looked after, the soil is slipping, and there are cracks in the building as a result. The slope and the façade should be restored as a matter of urgency. The building consists of baked bricks from kilns installed by Sultan Njoya, father of the present Sultan Seidou.



61. ANCIEN PALAIS DU SULTAN NJOYA, Foumban. Détail de l'escalier descendant sur les jardins. Le crépi ayant disparu de la plupart des murs, l'appareil de brique apparaît, avec ses lézardes.

61. Detail of the stairway leading down to the gardens. The rough-cast has disappeared from most of the walls, and the cracked brick-work now shows.



precious and rare objects, which have been fully inventoried. Whether a regional or a history museum, this would be a very special museum, for the particular arrangement of the rooms and the ritual objects make it more than a mere ethnographical collection; it is designed to express the wisdom implicit in the masks and to symbolize the fundamental concepts of order, morality and social cohesion which form the bases of a traditional society.

[Translated from French]

“Christine, reine de Suède”, exposition au Musée national de Stockholm

En 1958, le Conseil de l'Europe inscrivait à son programme une nouvelle série d'expositions consacrées à de grandes personnalités européennes. Cette série débuta brillamment par l'exposition *Charlemagne* organisée à Aix-la-Chapelle. La seconde exposition a eu lieu au Musée national de Stockholm, du 29 juin au 30 octobre 1966. Elle avait pour thème *Christine, reine de Suède*.

Ce choix peut étonner au premier abord. En effet, il est difficile d'imaginer personnalités plus opposées que celles du grand bâtisseur d'empire et de cette princesse nordique, exceptionnellement douée, mais turbulente, fantasque, contradictoire, qui, à vingt-huit ans, abdiqua le trône de ses ancêtres pour se convertir au catholicisme et aller vivre le reste de ses jours à Rome. Cependant, par ses contradictions mêmes, et par son esprit rebelle, ouvert, curieux de tout, Christine paraît proche de notre temps. On la nomme parfois “la première femme moderne”. Ce fut aussi une Européenne, voire une universaliste, convaincue. Elle vécut en Suède, en Allemagne, dans les Flandres, en France, en Italie ; dès sa jeunesse, elle s'entoura d'une cour des plus cosmopolites, et dans les “Maximes” qu'elle écrivit se trouvent des phrases comme celle-ci : “On doit compter tout le genre humain pour ses parents et tout l'univers pour sa patrie”.

Le rôle qu'elle joua dans la vie intellectuelle et artistique du Grand Siècle ne fut pas des moindres. Jeune reine de Suède, elle attira à Stockholm des savants, des écrivains, des peintres de réputation européenne et, plus tard, elle transforma sa résidence romaine, le Palazzo

Riario, en un véritable centre culturel. Elle en fit aussi un musée remarquable où elle arrangerait avec goût et ingéniosité les grandes collections qu'elle avait en grande partie déjà réunies à Stockholm : tableaux et dessins de maîtres, sculptures antiques et modernes, tapisseries, médailles et monnaies, objets d'art et curiosités de toutes sortes, imprimés et manuscrits de grande valeur.

L'exposition de Stockholm avait par conséquent un triple but : a) retracer la vie et la personnalité de Christine de Suède en laissant parler ses nombreux portraits, ses lettres, ses écrits, le jugement de ses contemporains et d'autres documents de tout genre ; b) évoquer l'époque du baroque, ses fastes et ses misères, ses révoltes et ses découvertes, en mettant l'accent sur les milieux dans lesquels évolua la “Minerve du Nord” et sur les foyers culturels qui se cristallisèrent autour d'elle ; c) présenter, dans les limites du possible, un choix de ses vastes collections.

Les difficultés s'avérèrent nombreuses. Les historiens suédois modernes qui ont étudié la personnalité de Christine de Suède en ont donné des interprétations contradictoires. On connaît assez mal la vie et les activités politiques et culturelles de la reine après son abdication. Enfin, bien que l'histoire de ses collections, éparpillées à travers le monde, ait été éclaircie, entre autres par O. Granberg, il reste encore énormément à faire à cet égard.

C'est autour de ce dernier thème, ainsi que des voyages de Christine et de l'évocation du milieu dans lequel elle vécut à Rome, que se sont orientées principalement les recherches entre-

prises de façon systématique au Musée national lui-même depuis une quinzaine d'années, et celles menées à l'Université de Stockholm et ailleurs. Ces recherches ont permis de reconstituer une image vivante et précise de Christine et de son siècle².

Il va de soi que bien des problèmes demeurent tout de même en suspens. Mais n'est-ce pas précisément l'un des buts d'une exposition comme celle-ci que d'inciter à de nouvelles recherches et à de nouvelles découvertes ?

Il faut ajouter que la coopération très active et généreuse des autres pays membres du Conseil de l'Europe, et tout particulièrement de l'Italie, du Vatican, de l'Espagne et de la Grande-Bretagne, a permis de trouver la trace et d'obtenir le prêt d'objets aussi nombreux qu'importants.

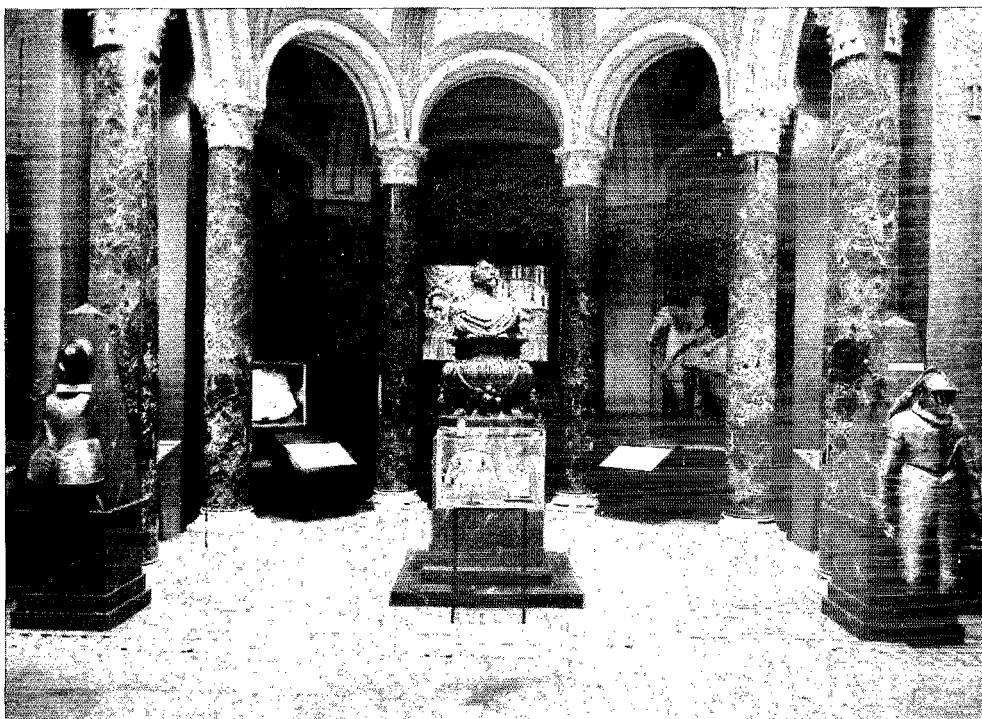
Présentation

L'exposition était divisée en deux parties, l'une historique, l'autre artistique. D'une part, la vie et l'époque, de l'autre, les collections de Christine de Suède. La partie historique, dont le décor³ était à la fois sobre et imposant, comprenait des sections consacrées

1. M. Carl Nordenfalk, directeur du Musée national de Stockholm, fut l'initiateur et l'animateur de l'exposition.

2. Les résultats de ces recherches figurent notamment dans les trois volumes d'*Analecta reginensia*, publiés par le Musée national à l'occasion de l'exposition, ainsi que dans le catalogue rédigé par M. Per Bjurström.

3. Le décor était signé par Sven Erik Skawonius.

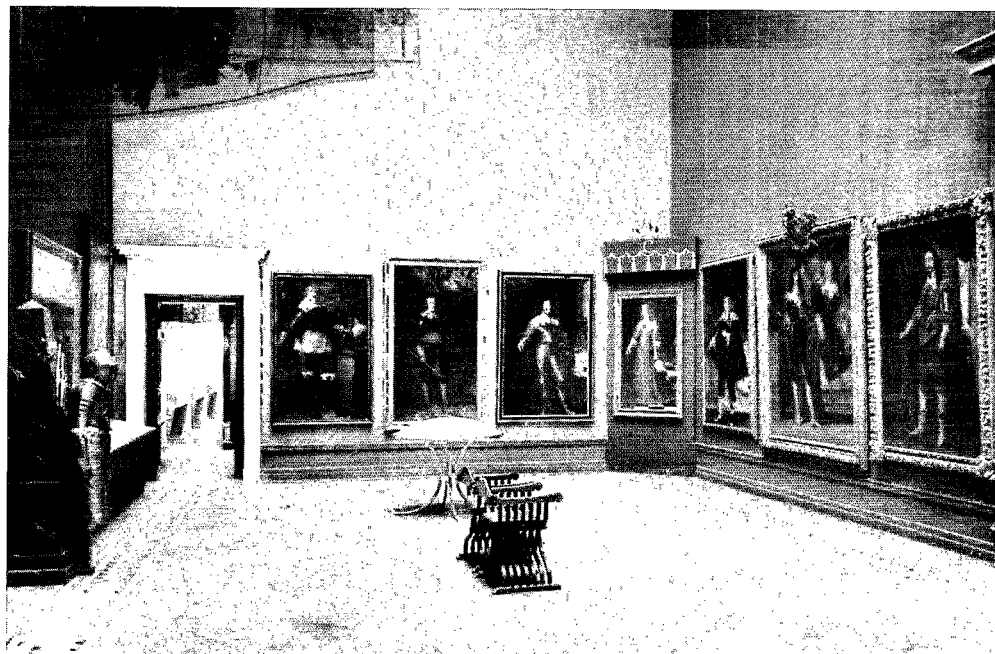


62. NATIONAL MUSEET, Stockholm. Salle 1 : *Enfance et jeunesse*. Dès l'entrée, le visiteur apercevait un buste de Gustave-Adolphe derrière une vitrine contenant une robe que Christine porta dans son enfance, un portrait qu'elle peignit de son père et une lettre qu'elle lui adressa en Allemagne. Au fond, des souvenirs de la mort du roi à Lützen, en 1632.

62. Room 1: *Childhood and youth*. On entering, visitors beheld a bust of Gustavus Adolphus behind a showcase with a dress that Christina wore as a child, a portrait she painted of her father and a letter she sent him when he was in Germany. In the background, souvenirs of the King's death at Lützen in 1632.

63. NATIONAL MUSEET, Stockholm. Salle 1: *Enfance et jeunesse*. Christine de Suède adolescente, vers 1642, entourée des principaux souverains européens: de gauche à droite, les rois du Danemark et d'Espagne, l'empereur Ferdinand III, Vladislas IV de Pologne, Louis XIII et Charles I^{er} d'Angleterre.

63. Room 1: *Childhood and youth*. Christina of Sweden as a young girl, about 1642, surrounded by the principal crowned heads of Europe—from left to right, the Kings of Denmark and Spain, Emperor Ferdinand III, Vladislav IV of Poland, Louis XIII, and Charles I of England.



aux années suédoises (1626 à 1654), à la période des voyages (1654 à 1658) et à l'installation définitive de la reine à Rome (1658 à 1689).

La section suédoise était la plus vaste, non seulement parce que l'exposition se tenait en Suède et s'adressait, en premier lieu, au public de ce pays, mais surtout parce que les documents se rapportant aux années où Christine régnait sur l'une des grandes puissances de l'Europe du XVIII^e siècle nous étaient parvenus en nombre particulièrement abondant.

Les neuf grandes salles de l'exposition étaient disposées de la façon suivante :

Enfance et jeunesse (salle 1). Comme dans toute exposition de cette ampleur, il s'agissait essentiellement de mettre en valeur une multitude de documents divers sans perdre de vue les grandes lignes et les thèmes principaux de l'exposition. La salle d'entrée était donc arrangée de façon à créer une ambiance, à suggérer dès l'abord la destinée de cette princesse montée sur le trône à l'âge de six ans. Une robe qu'elle avait portée dans sa deuxième ou troisième année et quelques

souvenirs d'enfance étaient placés au-dessous d'un buste faisant ressortir l'air martial de son père Gustave-Adolphe, contre un fond sombre où était évoquée la mort du roi sur le champ de bataille de Lutzen (fig. 62). Ensuite, le portrait de la jeune reine âgée de huit ans figurait entre ceux des régents du royaume, sévères et rigides ; en face, on la voyait à quinze ans, pâle, frêle et sérieuse, environnée des portraits d'apparat des principaux souverains de l'Europe (fig. 63). Depuis sa plus tendre enfance, Christine vécut ainsi dans une atmosphère strictement masculine. Son éducation austère, studieuse et virile, dans un pays et à une époque plutôt rudes, détermina pour toujours son caractère et ses manières de penser et d'agir.

Traité de Westphalie et couronnement de Christine (salle 2). La paix de 1648 est une des dates les plus marquantes de l'histoire de l'Europe moderne. La salle 2 était consacrée au traité, aux théories qui l'inspirèrent, aux documents de ratification, et aux fêtes qui en célébrèrent la conclusion. Au centre apparaissait Christine,

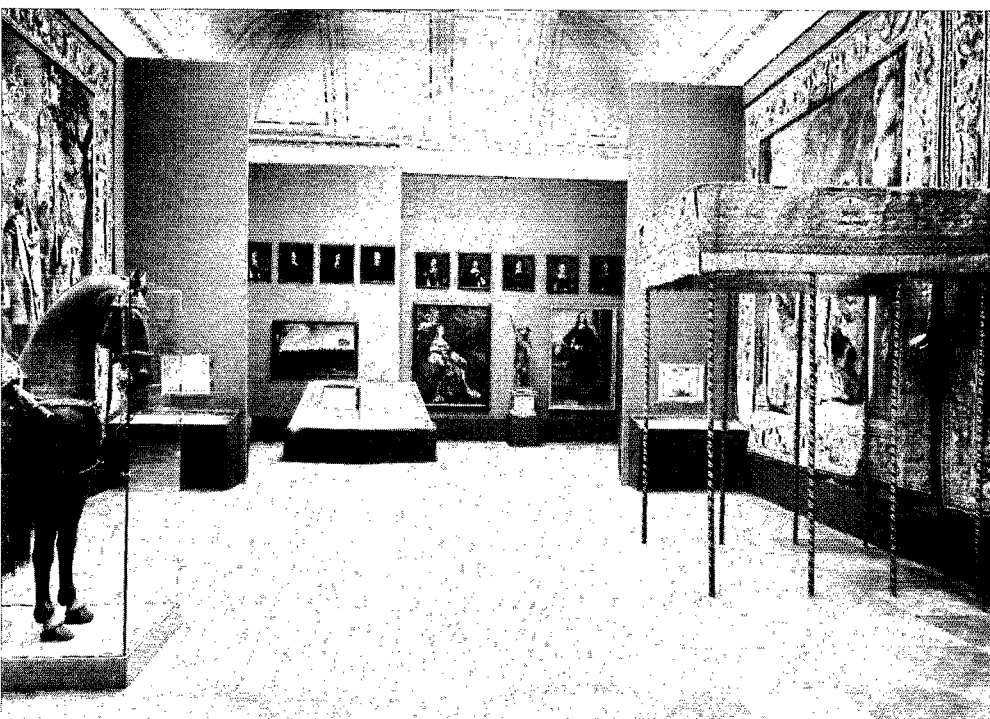
qui avait poussé ses délégués à hâter les pourparlers en leur envoyant des "lettres foudroyantes", et qui fut acclamée comme "reine de la paix" (fig. 64).

Son sacre à Stockholm, deux ans plus tard, fut célébré avec une magnificence qui témoignait de la nouvelle importance reconnue par le traité à son pays, sur le plan international. Les insignes royaux, le trône et la plupart des objets précieux qui servirent à cette occasion ont été conservés jusqu'à nos jours. Ils faisaient de cette salle la plus fastueuse de l'exposition (fig. 65).

La cour de Stockholm (salle 3). Des portraits, des gravures, des livres donnaient une idée de l'effervescence qui caractérisa les cinq ou six dernières années du règne de Christine. A la place d'honneur, on pouvait admirer son grand portrait équestre, chef-d'œuvre de Sébastien Bourdon, prêté par le Musée du Prado. Ce tableau, qui faisait ressortir l'élégance sophistiquée de Christine, sa grâce mondaine et continentale, donnait d'emblée la mesure de la

64. NATIONAL MUSEET, Stockholm. Salle 2: *Traité de Westphalie*. Au fond, dans la vitrine du centre, sous la rubrique *Pax Optima Rerum*, les documents de ratification du traité de Westphalie. Derrière, une série de portraits des principaux délégués qui négocièrent la paix.

64. Room 2: *Treaty of Westphalia*. In the background, under the heading *Pax Optima Rerum*, in the centre showcase, were the documents of ratification of the Treaty of Westphalia and, at the top, a series of portraits of the principal delegates who negotiated the peace.



métamorphose subie par la reine depuis son enfance et par sa cour (fig. 68).

Vers de nouvelles contrées (salle 4). Après les premières salles, claires et spacieuses, venait une salle aménagée en spirale où était contée l'histoire mouvementée des années où Christine, après avoir quitté son pays natal, vécut aux Pays-Bas, en Allemagne, en Italie et en France. L'accent était mis ici sur son abdication, en 1654, sa conversion officielle au catholicisme, l'année suivante, et sa réception triomphale à Rome et à Paris (fig. 67).

Installation à Rome (salle 5). Dans la grande salle suivante, on revenait aux thèmes principaux de l'exposition. Tendue de pourpre cardinalice (comme la salle 2 l'était de bleu "royal" et la salle 3, de jaune "lion", les couleurs suédoises), dominée par un immense tableau représentant un carrousel organisé en l'honneur de la souveraine nordique en 1656, et par un buste monumental de Christine entouré des portraits des quatre souverains pontifes de l'époque, cette pièce cherchait à recréer l'ambiance solennelle du baroque romain.

Les cabinets voisins donnaient un aperçu plus détaillé des activités politiques, scientifiques, littéraires et musicales de Christine — de même que les cabinets situés dans la section suédoise avaient résumé la vie politique, religieuse et intellectuelle de la Suède sous son règne.

Le théâtre Barberini (salle 6). Des banquettes, des tapisseries et, au fond, une reconstitution de la scène du théâtre Barberini à Rome le soir de la représentation de l'opéra *Il Trionfo della Pietà*, donnée en l'honneur de Christine (1656), avaient été installées dans une salle, conçue également comme un lieu de détente et de délasserment, où l'on offrait au public de la musique et d'autres divertissements dont il sera question plus loin (fig. 69).

Collections (salles 7, 8, 9). La seconde partie de l'exposition comprenait un choix d'objets représentatif des collections que la reine Christine eut en sa possession à Stockholm, puis à Rome. Il y avait là des peintures, des sculptures, des antiquités, des tapisseries, des

objets d'art (fig. 66) et, dans les cabinets adjacents, des armes, des dessins, des manuscrits et des livres somptueusement reliés. La salle 7 était principalement consacrée aux tableaux italiens (Raphaël, Titien, Véronèse, etc.), la salle 8 aux tapisseries et à la Schatzkammer; la dernière salle contenait des œuvres de maîtres allemands, flamands et hollandais du XVI^e siècle.

L'abondance des matériaux permettait une présentation relativement serrée, dans le goût du XVII^e siècle. Et même sur une paroi, un accrochage allant jusqu'à la cimaise rappelait, mais avec plus de modération, la façon dont les tableaux couvraient entièrement les murs chez Christine elle-même (fig. 70).

Muséographie

Quelques autres procédés utilisés pour la présentation de l'exposition de Stockholm méritaient d'être signalés.

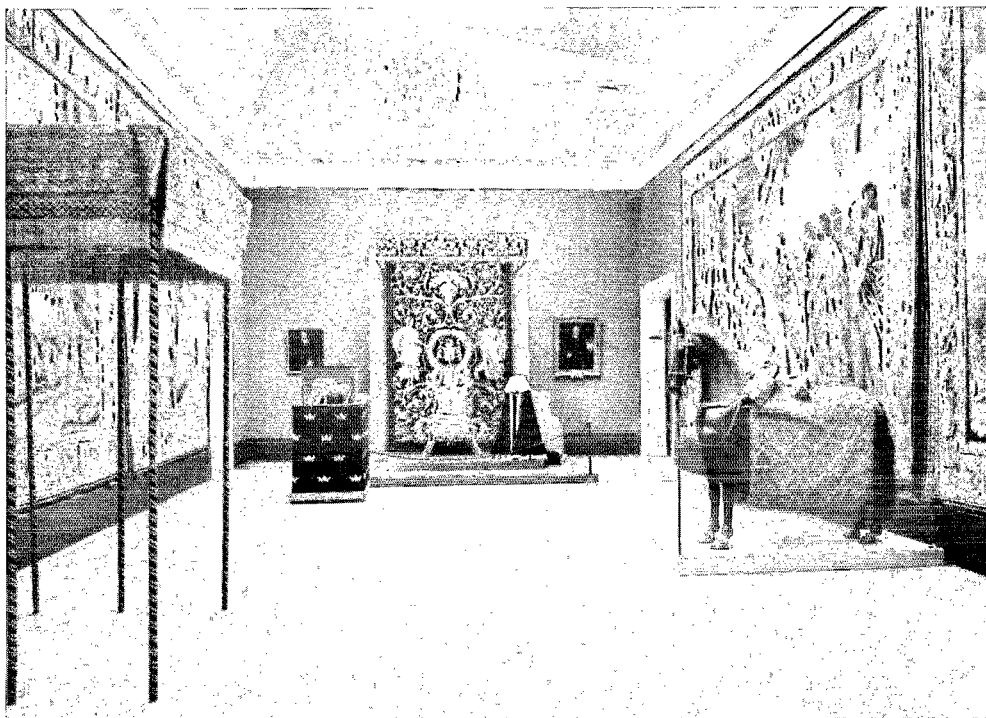
Dans toute la partie historique, on avait fait une large place à des agrandissements de gravures contemporaines, juxtaposées aussi discrètement que possible aux documents originaux. Citons les plus spectaculaires : Gustave-Adolphe sur son lit de parade (fig. 62) ; les processions lors du couronnement de Christine et de son entrée solennelle à Rome ; le théâtre Barberini. Ce dernier, presque de grandeur nature, avait été reconstitué exclusivement à l'aide des gravures de G.B. Galestruzzi montrant l'avant-scène et les différents décors conçus pour l'opéra *Il Trionfo della Pietà*. Ces agrandissements géants n'étaient ni retouchés, ni colorés ; leur caractère factice était souligné par les grands lustres blancs, en matière plastique, accrochés au plafond. Pourtant, ces simili s'accordaient fort bien avec les objets authentiques du XVII^e siècle qui les entouraient : tapisseries, marbres et peintures.

Un jeu de lumières suggérait, en outre, l'étonnant feu d'artifice tiré en 1655 sur la scène même du théâtre devant une audience stupéfaite (elle ignorait que ce feu était truqué : les étincelles et les crépitements étaient produits par de la résine embrasée).

Ce n'était pas l'unique distraction que cette salle de théâtre offrait au public de 1966. La musique, aussi chère au cœur de la reine

Christine, sinon plus, que les arts plastiques, était aussi l'un des agréments de l'exposition. Des microphones, installés dans la salle 4, permettaient d'écouter un enregistrement de chansons panégyriques composées en l'honneur de Christine en 1655. Cet enregistrement, gravé sur le disque microsillon édité par le Musée national pour l'exposition, comportait une suite de compositions, pour la plupart inédites, qui furent exécutées à la cour de la reine et dont certaines avaient été écrites spécialement pour elle, notamment par Corelli, Scarlatti, Pasquini, Cesti, etc. Il était diffusé en permanence dans la salle Barberini ; à quelques occasions, un orchestre de chambre et des chanteurs vinrent exécuter de la musique "christinienne" sur la petite scène, qui se prêta également à des récitations de "maximes" de Christine et à des danses du XVII^e siècle. En outre, au cours d'une soirée mémorable, une procession en costumes d'époque traversa la ville et on tira un feu d'artifice, reconstituant fidèlement ceux qui avaient lieu au XVII^e siècle. Ainsi, pour rendre vivante et proche de nous une personnalité historique ou une époque révolue, le Musée national de Stockholm a eu recours à de nombreux moyens de suggestion visuelle, auditive, etc. C'est là un exemple qui mérite d'être étudié et suivi.

PONTUS GRATE



65. NATIONAL MUSEET, Stockholm. Salle 2 : *Le couronnement de Christine*. Objets précieux utilisés lors du couronnement de la reine, en 1650 : on voit notamment des tapisseries commandées à Amsterdam, son trône d'argent sous un dais magnifiquement brodé et les insignes royaux placés dans une vitrine construite pour la circonstance (la vitrine était posée sur le coffre-fort à l'intérieur duquel elle était rangée pendant la nuit).

65. Room 2: *Coronation of Christina*. Precious objects used at the Queen's Coronation in 1650, including the tapestries that were commissioned in Amsterdam, her silver throne on a magnificently embroidered dais and the royal insignia in a showcase that was built specially for the occasion. The showcase stood on the safe where it was put away at night.

“Christina, Queen of Sweden”, Exhibition in the National Museum in Stockholm

In 1958, the Council of Europe included in its programme a new series of exhibitions devoted to great European figures. The series started brilliantly with the *Charlemagne* exhibition in Aix-la-Chapelle. The second exhibition was held in the National Museum in Stockholm, from 29 June to 30 October 1966. Its theme was *Christina, Queen of Sweden*.

This choice may at first sight seem surprising. It is indeed hard to imagine two more dissimilar personalities than the great empire builder and this Nordic princess who, with her exceptional gifts but restless, temperamental and contradictory nature, at the age of 28 abdicated her ancestral throne to become converted to catholicism and spend the rest of her days in Rome. However, precisely because of her contradictions, her rebellious, frank nature and inquiring mind, Christina seems very close to our times. Indeed, she is sometimes called “the first modern woman”. She was also a quite convinced European, universalist even. She lived in Sweden, Germany, Flanders, France and Italy; even as a young girl she gathered round her one of the most cosmopolitan of courts, and in her maxims we find sentences such as this: “We should consider the whole of mankind as our kin and the whole universe as our own country.”

She played no mean part in the intellectual and artistic life of the 17th century. As the young Queen of Sweden, she drew to Stockholm scholars, writers and painters who were famed throughout Europe, and later on she made her residence in Rome, the Palazzo Riario, a true cultural centre. She also turned it into a remarkable museum in which she arranged tastefully and ingeniously the great collections that she had already largely built up in Stockholm—paintings and drawings by masters, ancient and modern sculptures, tapes-

tries, medals and coins, all kinds of curios and *objets d’art*, printed books and manuscripts of great value.

The purpose of the Stockholm exhibition was therefore threefold: (a) to depict the life and personality of Christina of Sweden by allowing her many portraits, her letters and writings, the opinions of her contemporaries and other documents of every description to speak for themselves; (b) to conjure up the baroque period, with all its splendour and squalor, its revolts and discoveries, directing special attention to the circles where this “Minerva of the North” lived and the cultural centres that crystallized around her; (c) to display within the limits of what was possible, a selection from her huge collections. The difficulties proved numerous. Modern Swedish historians who have studied the personality of Christina of Sweden have given conflicting interpretations of it and we have little accurate knowledge of her life or her political and cultural activities after her abdication. Although the history of her collections, which are scattered all over the world, has been studied, in particular by O. Granberg, much still remains to be done on this score.

It is on this last theme, as well as on Christina’s travels and the circle in which she lived in Rome, that the research carried out systematically at the National Museum, the University of Stockholm and elsewhere has largely been concentrated for the past fifteen years or so.¹ It has thus been possible to reconstruct, in many respects, a living and detailed picture of Christina and her epoch.²

Naturally many problems still remain unsolved. But is it not precisely one of the aims of an exhibition such as this to encourage further research and new discoveries?

It should be added that, thanks to the very active and generous co-operation of the other member countries of the Council of Europe, especially Italy, the Vatican, Spain and the United Kingdom, it was possible to trace and obtain on loan many important items.

Layout of the exhibition

The exhibition was divided into two parts, historical and artistic: the life and times of Christina of Sweden and her collections. The historical part in a sober and impressive setting³ consisted of sections devoted to her years in Sweden (1626-1654), the years of travel (1654-1658) and to the Queen’s years of residence in Rome (1658-1689).

The Swedish section was the largest, not only because the exhibition was being held in Sweden and was intended mainly for the Swedish public, but above all because the documentation relating to those years when Christina reigned over one of the great European powers of the 17th century which has survived is particularly rich.

The nine galleries containing the exhibition were laid out as follows:

Childhood and youth (Room I). As in any exhibition of this size, the main aim was to highlight a large number of different documents, while not losing sight of the exhibition’s main lines, its main themes. The first room was therefore arranged so as to create an atmosphere suggesting from the very start the destiny of this princess who ascended the throne at the age of 6. A dress she had worn when she was 2 or 3 years old and a few childhood souvenirs were placed below a bust of her father, Gustavus Adolphus, with his martial bearing set against a

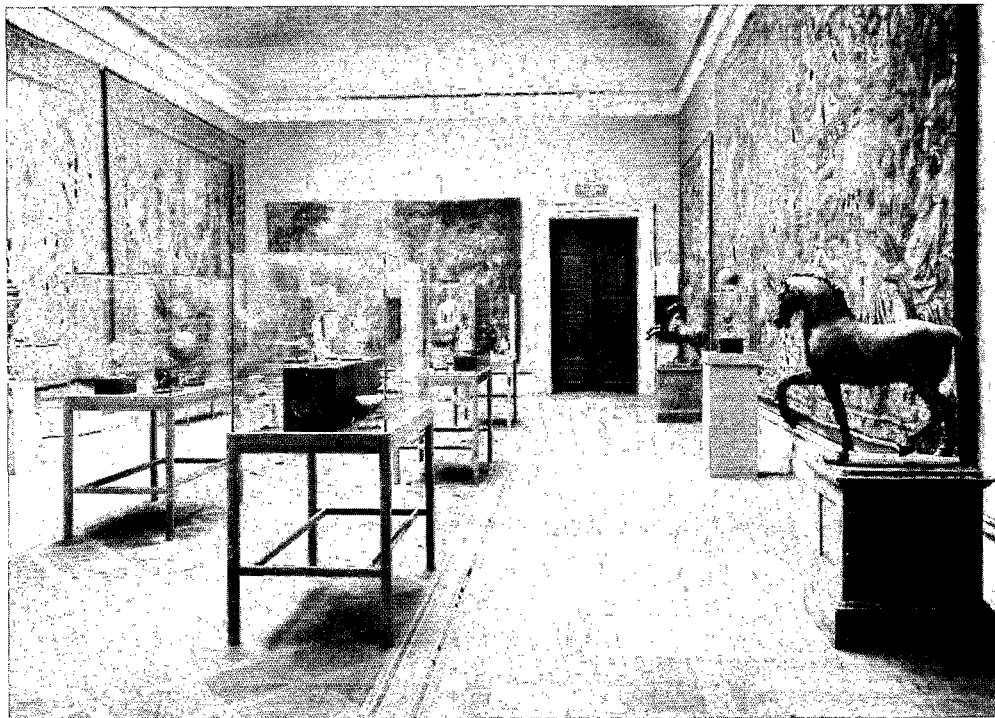
66. NATIONAL MUSEET, Stockholm. Salle 8: *Collections*. Les objets d’art de la collection de Christine étaient exposés dans des vitrines modernes et légères en bois clair. Sur les murs, quelques magnifiques tapisseries de la reine, aux tons dorés. À droite, deux chevaux en bronze, d’Adrien de Vries.

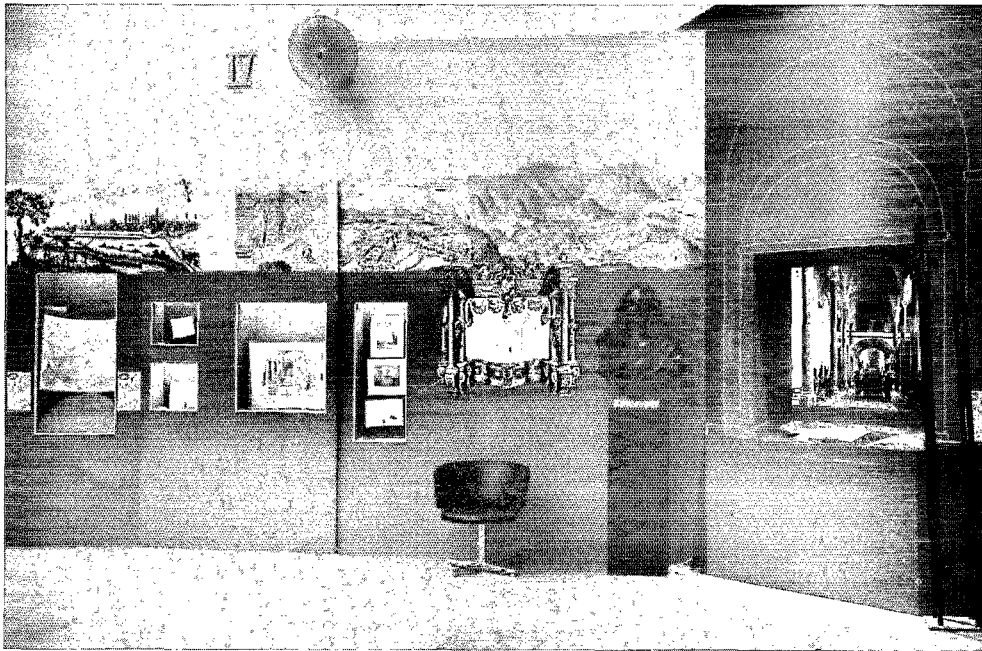
66. Room 8: *Collections*. The *objets d’art* from Christina’s collection were displayed in modern, light showcases of blond wood. On the walls, some of the queen’s magnificent tapestries, with their gold tints. On the right, two bronze horses by Adrien de Vries.

1. The originator and moving spirit of the exhibition was Mr. Carl Nordenfalk, Director of the Stockholm National Museum.

2. The results of this work are to be found in particular in the three-volume *Analecta Reginensia* published by the National Museum on the occasion of the exhibition and in the catalogue compiled by Mr. Per Bjurström.

3. The setting was designed by Sven Erik Skawonius.





67. NATIONAL MUSEET, Stockholm. Salle 4: *Vers de nouvelles contrées*. Série de reproductions d'après des gravures de l'époque, montrant les lieux où Christine séjourna au cours de son voyage de Stockholm à Rome (1654-1655). A droite, une photographie en couleurs de la Hofkirche d'Innsbruck, scène de sa conversion officielle. Au centre, la scène d'un opéra qu'on donna en son honneur à Innsbruck : en appuyant sur un bouton, le visiteur pouvait voir défiler les huit décors de cet opéra, reproduits d'après des gravures contemporaines.

67. Room 4: *In new climes*. A series of reproductions from engravings of the period showing where Christina stayed during her journey from Stockholm to Rome, from 1654 to 1655. On the right, a coloured photograph of the Hofkirche in Innsbruck, the scene of her official conversion. In the centre, the stage on which an opera was performed in her honour in Innsbruck; by pressing a button, visitors could see in succession the opera's eight sets reproduced from contemporary engravings.

background picturing his death on the battle field of Lützen (fig. 62). The portrait of the young queen at the age of 8 was shown between those of the regents of the kingdom, stern and tense; opposite, she was shown at the age of 15—pale, delicate and serious, surrounded by the state portraits of the principal crowned heads of Europe (fig. 63). Thus, from her earliest childhood, Christina grew up in a purely masculine atmosphere. Her austere, studious and male upbringing, in a country and in an age when life was harsh, permanently moulded her character and her way of thinking and acting.

Treaty of Westphalia and coronation of Christina (Room II). The peace of 1648 is one of the major landmarks in the history of modern Europe. Room II covers the treaty, the theories that inspired it, the instruments of ratification and the celebrations that were held to mark its conclusion. The central figure of all this was Christina, who had impelled her delegates to speed up the talks by sending them "thundering letters", and was acclaimed as the "Queen of the Peace" (fig. 64). Her coronation in Stockholm, two years later, was celebrated with a lavishness that betokened the new international importance of her country recognized by the treaty. The royal insignia, the throne and most of the precious objects used on this occasion, which have survived down to the present time, make this room the most magnificent of the whole exhibition (fig. 65).

The Court in Stockholm (Room III). Portraits, engravings and books managed to convey an idea of the excitement that marked the last five or six years of Christina's reign. Occupying the place of honour was the great portrait of her on horseback, a masterpiece by Sébastien Bourdon on loan from the Prado Museum. In its sophisticated elegance, its fashionable, continental gracefulness, this picture revealed straight away the extent of the transformation which the queen and her court had undergone since the days of her childhood (fig. 68).

In new climes (Room IV). After the first rooms, light and spacious, an exhibition layout in spiral form in the next room introduced various items recounting the story of the eventful years Christina spent, after leaving her native land, in the Low Countries, Germany,

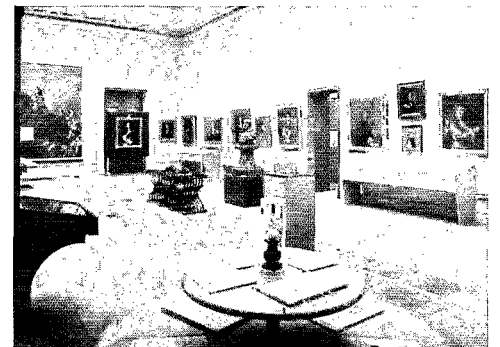
Italy and France. The emphasis here was on her abdication in 1654, on her official conversion to catholicism the following year and on her triumphant reception in Rome and Paris (fig. 67).

Christina settles in Rome (Room V). The next great room brought us back once more to the exhibition's principal theme. Hung with scarlet (Room II with royal blue and Room III with lion yellow—the Swedish colours), dominated by a huge picture representing a tournament held in honour of the Nordic sovereign in 1656 and by a monumental bust of her surrounded by the portraits of the four Popes of the time, this room sought to recreate the atmosphere of solemnity of the Roman baroque style.

Adjoining rooms gave a more detailed insight into Christina's political, scientific, literary and musical activities, just as the rooms in the Swedish section provided a picture of political, religious and intellectual life in Sweden during her reign.

The Barberini Theatre (Room VI). Seats, tapestries and, in the background, a reconstruction of the stage of the Barberini Theatre in Rome on the evening of the performance of the opera *Il Trionfo della Pietà* given in Christina's honour (1656) set up in a room which was also designed as a place for relaxation, where the public was offered music and other entertainment, of which more later on (fig. 69).

Collections (Rooms VII, VIII, IX). The second part of the exhibition comprised a representative choice of items from the collections Queen Christina had in her possession in Stockholm, then in Rome. Here there were paintings, sculptures, antiquities, tapestries, *objets d'art* and, in adjoining rooms, weapons, drawings and sumptuously bound books and manuscripts. Room VII was mainly devoted to Italian masters—Raphael, Titian, Veronese, and others; Room VIII to tapestries and the *Schatzkammer* (fig. 66); the last room to the 17th-century German, Flemish and Dutch masters. Thanks to the wealth of material, a comparatively compact display in the 17th-century manner was possible. One wall was hung with pictures right down to the dado, in a fashion somewhat reminiscent of the arrangement in Christina's own household, where the walls were completely covered with pictures (fig. 70).

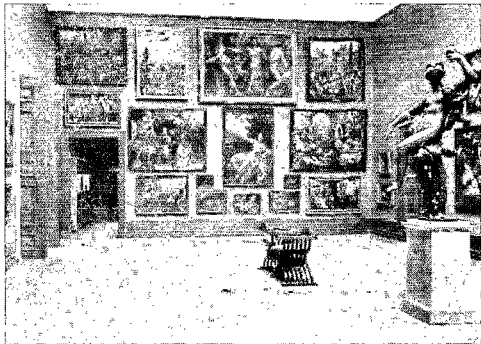
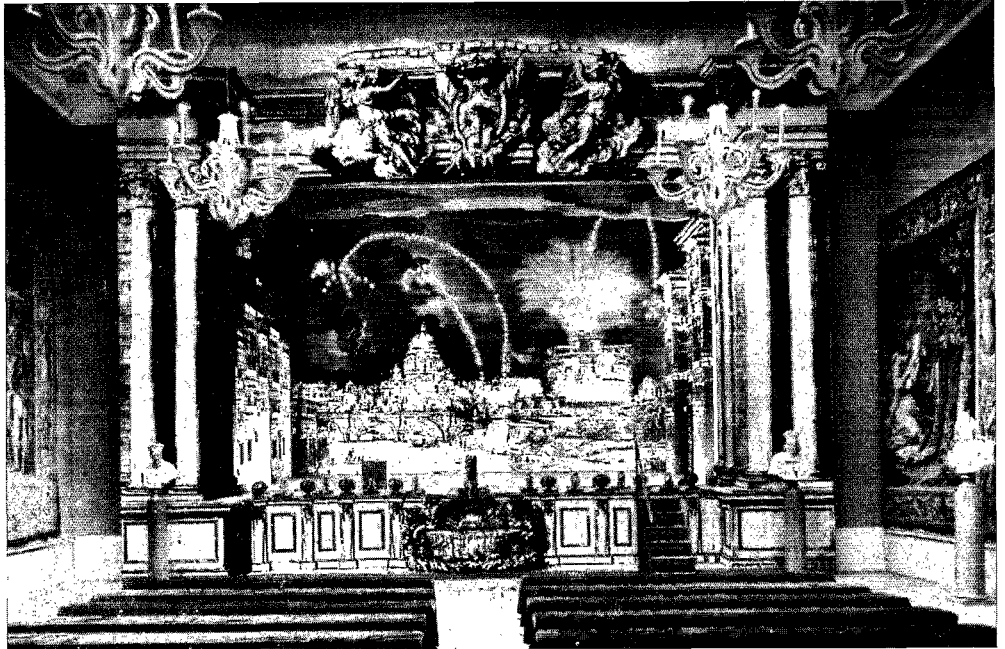


68. NATIONAL MUSEET, Stockholm. Salle 3: *La cour de Stockholm*. Au fond, à côté du grand portrait équestre par Sébastien Bourdon, on entrevoit toute une série de portraits de la reine. Lesquels sont de la main de Bourdon, et lesquels viennent de son atelier ou sont dus à des copistes contemporains? C'est le problème que l'exposition se proposait d'éclairer par cette juxtaposition de portraits.

68. Room 3: *The Court in Stockholm*. In the background, next to the large portrait of her on horseback by Sébastien Bourdon, can be seen a whole series of portraits of the queen. Deciding which were the work of Bourdon and which came from his atelier or contemporary copies was the problem that the exhibition was designed to solve by thus displaying them side by side.

69. NATIONAL MUSEET, Stockholm. Salle 6
Le théâtre Barberini. Scène du théâtre Barberini
 où fut joué l'opéra *Il Trionfo della Pietà*, cons-
 truite à l'aide d'agrandissements de gravures
 du XVII^e siècle. Un jeu de lumières évoquait le
 feu d'artifice tiré du château Saint-Ange à la
 fin de la représentation qui eut lieu le 31 janvier
 1656 en l'honneur de la reine Christine.

69. Room 6: *The Barberini Theatre*. The stage of
 the Barberini Theatre for the opera *Il Trionfo
 della Pietà*, built with the help of enlargements
 of 17th-century engravings. Coloured lighting
 effects recalled the fireworks display given at
 the Chateau Saint-Ange at the end of the
 performance given on 31 January 1656 in
 honour of Queen Christina.



70. NATIONAL MUSEET, Stockholm. Salle 9 :
Collections. A droite, une statue de Psyché par
 Adrien de Vries; sur le mur du fond, des
 peintures de Cranach, Bueckelaer, Van Aachen,
 de Vos, Van Hemessen, etc., assez rapprochées,
 de manière à évoquer la façon dont les tableaux
 étaient présentés chez Christine, à Stockholm,
 puis à Rome.

70. Room 9: *Collections*. Right, a statue of
 Psyche, by Adrien de Vries; wall at background
 hung with pictures by Cranach, Bueckelaer,
 Van Aachen, de Vos, Van Hemessen and others,
 fairly closely arranged to recall their presentation
 in Christina's household in Stockholm, later in
 Rome.

Museography

A number of other methods used in setting out
 the Stockholm exhibition deserve mention.

Throughout the historical part, prominence
 was given to enlargements of contemporary
 engravings, arranged as discreetly as possible
 side by side with the original documents. The
 most spectacular were Gustavus Adolphus
 lying in state, the processions at Christina's
 coronation and upon her solemn entry into
 Rome, and the Barberini Theatre (fig. 62). The
 last one, which was almost life-size, had been
 reconstructed solely with the aid of G. B.
 Galestruzzi's engravings, showing the apron
 and the scenery designed for the opera *Il
 Trionfo della Pietà*. These giant enlargements
 were neither touched up nor coloured;
 their artificiality was enhanced by the big,
 white plastic chandeliers hanging from the
 ceiling. These imitations nevertheless har-
 monized with the genuine 17th-century exhibits
 surrounding them—tapestries, marbles and
 paintings.

Further, there were coloured lighting effects
 suggesting the extraordinary fireworks display
 actually held on the stage of the theatre in 1655
 before an amazed audience (who did not
 know that it was faked—the sparks and
 crackling noise came from burning resin!).

This was not the only entertainment this
 theatre had to offer the 1966 public. Music, of
 which Queen Christina was at least as fond as
 she was of the visual arts, was another of the
 exhibition's attractions. From microphones set
 up in Room IV it was possible to hear a
 recording of panegyric songs composed in
 Christina's honour in 1655. The recording is a
 long-playing one produced especially for the
 exhibition by the National Museum. It contains
 a series of compositions, mostly unpublished,
 which were performed at the court and
 some of which were written for the queen by
 Corelli, Scarlatti, Pasquini, Cesti, and others.
 The record was played permanently in the
 Barberini Room and, on a few occasions, a
 chamber orchestra and singers performed
 "Christinian" music on the small stage, which
 was also used for recitals of Christina's maxims
 and performances of 17th-century dances. On
 one memorable evening, there was a procession
 in period costume through the city and a
 fireworks display, exactly like those of the 17th
 century. In thus seeking to bring to life an
 historic figure or bygone age, it is only right
 that a museum should resort to the many
 means of evocation—visual, auditory, and so
 on—that are at our command today.

PONTUS GRATE

Les cours de spécialisation pour la conservation et la restauration des monuments historiques, à Rome

Une conscience aiguë de l'intérêt historique, artistique, éthique et même économique et politique des monuments a amené presque tous les pays à prendre des initiatives pour la sauvegarde et la mise en valeur de leur patrimoine monumental, partie essentielle de l'héritage culturel de l'humanité tout entière.

Mais l'un des plus grands obstacles à la réalisation de cette tâche colossale est la pénurie de cadres spécialisés. Toutefois, dans le contexte de la mission que lui a confiée l'Unesco, le Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels, dont le siège est à Rome, s'est attaché notamment au grave problème de la formation des architectes et des techniciens appelés à se charger de la conservation et de la restauration des monuments anciens.

La Scuola di Perfezionamento per lo Studio dei Monumenti, créée au sein de la Faculté d'architecture de l'Université de Rome, ayant, de son côté, déjà abordé ce problème avec succès, une collaboration s'est établie entre les deux organismes en vue d'assurer cet enseignement sur le plan international depuis 1965. Cette initiative répond à un vœu formulé à Venise en 1964 par le deuxième Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques, ainsi qu'aux préoccupations du Conseil international des monuments et des sites (ICOMOS).

Le programme du cours, établi par un comité *ad hoc*, vise à donner une formation aussi complète et aussi approfondie que possible aux architectes, archéologues et historiens d'art intéressés, dans les nombreux domaines de la conservation et de la restauration : histoire de la restauration des monuments dans les différentes régions du monde ; méthodologie de la recherche et de la documentation ; théories, méthodes et techniques de conservation et de restauration de monuments et, enfin, législation et réglementation internationales touchant la protection des monuments.

Le cours donné en 1965-1966 a consisté, au total, en deux cents heures de leçons environ, complétées par des visites guidées de monuments et de travaux de restauration, et par des stages dans des chantiers de fouilles et de restauration (fig. 71, 72), sous la direction de professeurs de la Faculté d'architecture et d'autres spécialistes italiens, auxquels se sont joints des professeurs venus de France (fig. 73), de Belgique, d'Autriche, de Pologne et du Royaume-Uni. Il a été suivi par trente étudiants originaires des pays suivants : Autriche, Bulgarie, États-Unis d'Amérique, Grèce, Hongrie, Indonésie, Iran, Israël, Italie, Malte, Mexique, Philippines, Pologne, Portugal, Suède, Tchécoslovaquie, Turquie, Venezuela, Yougoslavie.

Mais ces données forcément arides illustrent seulement un aspect du cours. Ce qui a le plus frappé les organisateurs et les professeurs, c'est l'enthousiasme et la volonté des étudiants. Toujours assidus aux cours et aux exercices pratiques, ils ont suivi avec un grand intérêt l'exposé des doctrines et des méthodes, et participé avec passion et compétence aux discussions des séminaires.

Parmi les principaux stages et exercices pratiques, il convient de citer le stage de Terracina (restauration de la cathédrale et fouilles du Capitoliium, restauration et consolidation de la cathédrale de Gaete et de l'église de Saint-Pierre à Minturno) ; la visite des travaux de restauration exécutés à Florence, Pistoia et Pise ; enfin, le stage de Ligurie (restauration de la cathédrale d'Albenga : relevés, exercices et discussions ; travaux de restauration et fouilles stratigraphiques à Vintimille ; visite de Gênes et examen des projets pour l'assainissement du centre historique de la ville ; visite à La Turbie, en France) qui se termina par une démonstration des méthodes modernes de consolidation de la pierre dans l'église de San Michele à Pavie (fig. 74).

A la fin du cours, les archéologues et les historiens d'art reçurent un certificat ; quant aux architectes, ils ont passé des examens en vue d'obtenir également le diplôme de l'Université de Rome, après avoir présenté un projet de restauration d'un monument ou d'un site historique.

Pour le cours suivant (qui a commencé le 16 janvier 1967), le programme reste pratiquement inchangé. Mais, tout en insistant sur l'importance fondamentale des exposés théoriques, on entend augmenter la durée et le nombre des stages (même hors de l'Italie) et ceux des exercices pratiques, de façon à initier les étudiants d'une manière plus concrète aux problèmes de conservation.

On peut donc conclure que le bilan de ce premier cours international a été positif, tant par le nombre et la qualité des professeurs et des étudiants, que par le choix des matières et des exercices, et, enfin, par l'assiduité et le zèle de tous les étudiants. Il importe de signaler, en outre, un autre avantage du cours : l'esprit de camaraderie et de véritable amitié qui s'est rapidement établi parmi les participants, en dépit de la diversité de leurs nationalités et de leurs convictions religieuses et politiques. Comme l'a écrit un étudiant, "C'est un très heureux exemple de l'établissement d'un esprit de solidarité par la culture, un but dont l'Unesco est le vrai champion". Mais n'était-ce pas Vitruve qui exigeait de l'architecte la formation spirituelle la plus riche possible ? N'est-ce pas une qualité à exiger également des spécialistes de la restauration ?



71. CENTRE INTERNATIONAL D'ÉTUDES POUR LA CONSERVATION ET LA RESTAURATION DES BIENS CULTURELS, Rome. Pendant une visite aux fouilles d'Ostie, le professeur M. G. Zevi commente certaines méthodes de restauration.

71. INTERNATIONAL CENTRE FOR THE CONSERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL PROPERTY, Rome. During a visit to excavations in Ostia: Professor G. Zevi commenting on restoration methods.



72. CENTRE INTERNATIONAL D'ÉTUDES POUR LA CONSERVATION ET LA RESTAURATION DES BIENS CULTURELS, Rome. Illustration d'une technique de sondage archéologique à Cerveteri.

72. INTERNATIONAL CENTRE FOR THE CONSERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL PROPERTY, Rome. Illustration of an archaeological boring technique at Cerveteri.

Courses for the training of specialists in the preservation and restoration of historic monuments, in Rome

A keener awareness of the historical, artistic, ethical and even economic and political value of monuments has led nearly every country to take steps to protect and exploit its inheritance of historic monuments which form a vital part of the cultural heritage of mankind as a whole.

But one of the main obstacles to the accomplishment of this tremendous task is the shortage of qualified specialists. However, as part of the work entrusted to it by Unesco, the International Centre for the Study of the Preservation and the Restoration of Cultural Property, the headquarters of which are in Rome, has concerned itself in particular with the serious problem of training architects and technicians who will be responsible for the the preservation and restoration of ancient monuments.

Since the Scuola di Perfezionamento per lo Studio dei Monumenti, set up within the Faculty of Architecture of the University of Rome had, for its part, already started to tackle this problem successfully, the two bodies decided to work in collaboration, so as to provide teaching of this kind at an international level as from 1965. This step meets a wish expressed in Venice, in 1964, at the second International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments and the keen concern manifested by the International Council on Monuments and Sites (ICOMOS).

The teaching programme, which was drawn up by an *ad hoc* committee, is aimed at giving the architects, archaeologists and art historians concerned as complete and thorough a training as possible in the various fields of preservation and restoration, i.e., the history of the restoration of monuments in different parts of the world; methodology of research and documentation; theories, methods and

techniques relating to the preservation and restoration of monuments; and, lastly, international legislation and regulations governing the protection of monuments.

The 1965-1966 course comprised, in all, roughly 200 teaching hours, which were supplemented by conducted visits to monuments and to see restoration work, and by periods of work on excavation and restoration sites (fig. 71, 72) under the supervision of professors of the Faculty of Architecture and other Italian specialists, who were joined by professors from France (fig. 73), Belgium, Austria, Poland and the United Kingdom. The course was attended by thirty students from the following countries: Austria, Bulgaria, Czechoslovakia, Greece, Hungary, Indonesia, Israel, Iran, Italy, Malta, Mexico, Philippines, Poland, Portugal, Sweden, Turkey, United States of America, Venezuela and Yugoslavia.

But these inevitably bald facts illustrate only one aspect of the course. What most struck its organizers and the professors was the students' enthusiasm and determination. Regularly attending the courses and practical exercises, they followed with great interest the lectures on doctrines and methods, and showed their keenness and ability in the seminar discussions.

Their main practical courses in the field included one at Terracina (restoration of the cathedral and excavations of the Capitolium, restoration and strengthening of the cathedral of Gaete and of the church of St. Peter in Minturno), and a visit to see restoration work going on in Florence, Pistoia and Pisa. Secondly, there was a period of work in Liguria (restoration of the cathedral of Albenga), which included the recording of inscriptions, exercises and discussions; restoration work and stratigraphic excavations at Ventimiglia; visit to

Genoa and study of plans to improve the sanitation of the historic centre of the city; visit to La Turbie in France; and, finally, a demonstration of modern methods of stone consolidation in the church of S. Michele Maggiore in Pavia (fig. 74).

At the end of the course, the archaeologists and art historians were given a certificate, while the architects also took examinations for the diploma of the University of Rome, after submitting a plan for the restoration of a monument or historic site.

For the following course, which began on 16 January 1967, the programme remains practically unchanged. However, while the fundamental importance of the theoretical tuition is still stressed, it is intended to increase the duration and number of practical courses in the field (even outside Italy), so as to introduce the students in a more practical way to the problems of conservation.

It may therefore be concluded that this first international course has proved a success, owing as much to the number and quality of the professors and students as to the choice of subjects and field work and the regular attendance and keenness of all the students. Another positive result was the comradeship and genuine friendship which quickly developed among the participants, despite their different nationalities and religious and political convictions. As one of the students wrote: "It is a very fine example of solidarity achieved through culture—a goal of which Unesco is the true champion." Was it not Vitruvius who said that architects should have the richest spiritual training possible? Is it not also a quality that ought to be required of specialists in restoration work?



73. CENTRE INTERNATIONAL D'ÉTUDES POUR LA CONSERVATION ET LA RESTAURATION DES BIENS CULTURELS, Rome. M. Albert Chauvel, inspecteur général des monuments historiques en France, fait un cours sur la conservation des centres historiques.

73. INTERNATIONAL CENTRE FOR THE CONSERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL PROPERTY, Rome. Mr. Albert Chauvel, Inspector-General of France's historic monuments, lecturing on the preservation of historic centres.



74. CENTRE INTERNATIONAL D'ÉTUDES POUR LA CONSERVATION ET LA RESTAURATION DES BIENS CULTURELS, Rome. M. Piero Sanpaolesi, professeur de restauration à l'Université de Florence, explique la technique qu'il emploie pour la conservation de la pierre à l'église de San Michele, Pavie.

74. INTERNATIONAL CENTRE FOR THE CONSERVATION AND RESTORATION OF CULTURAL PROPERTY, Rome. Mr. Piero Sanpaolesi, Professor of restoration at the University of Florence, explaining his technique for the preservation of stone at the church of S. Michele Maggiore, Pavia.

UN MUSEO GAUGUIN EN TAHITÍ

por el Rdo. P. O'Reilly

El Museo Gauguin de Tahití fue creado por una fundación privada francesa, la Fundación Singer-Polignac. Está situado a 50 km de Papeete, dentro de la reserva botánica de Motu Oviní en un lugar muy tranquilo, entre el bosque tropical y el "lagoon", frente a las crestas montañosas de la península de Taiarapu.

Los edificios están distribuidos alrededor de un vasto patio rectangular. Su estilo es a la vez moderno por los materiales utilizados y los vivos colores de los muros y de inspiración muy clásica, racional y equilibrada. Patio desnudo y transparente, tejados con aristas puntiagudas, vidrieras sobrias y translúcidas, viguetas metálicas aparentes, tejados de tejas de asfalto rojas, torre monumental que da una nota ideal al conjunto horizontal: no se trata de ninguna imitación sino de una obra original, de carácter muy funcional y que ofrece al visitante, un ambiente propicio, gracias sobre todo a la visión del maravilloso "lagoon" y de la vegetación costera que tan pronto aparecen como desaparecen de su vista. Todo es aquí cortado y abierto, color y asimetría, acogedor y ligero. Los planos han sido concebidos de tal forma que el visitante no necesita ser dirigido.

Era empresa arriesgada el dedicar un museo a Gauguin sin disponer siquiera de una sola obra original. Sin embargo, no parecía imposible instalar en Tahití, donde el artista vivió durante tantos años, un museo biográfico en el que se evocan su vida y su obra.

Multitud de documentos, objetos y fotografías recuerdan a Gauguin en todas las fases de su vida. Hay una veintena de estudios macrofotográficos, ejecutados por el laboratorio del Museo del Louvre en los que puede examinarse la "escritura" pictórica de Gauguin. Un menhir traído de Bretaña se yergue en la sala dedicada a Pont-Aven. Tres *tikis* (estatuas de divinidades polinesias) adornan los jardines circundantes. Varias ampliaciones fotográficas de textos de Gauguin, en los que a menudo sólo figuran algunas palabras del pintor, constituyen una especie de catálogo condensado de la exposición.

Se han tomado todas las disposiciones necesarias para paliar los efectos del clima: selección de metales utilizados en la construcción naval, vitrinas absolutamente estancas, tratamiento anticriptogámico de los suelos, pinturas o barnices especiales, etc.

Inaugurado a principios de 1955, este museo ya ha acogido a numerosos visitantes tanto tahitianos como extranjeros.

En una dependencia del museo se ha abierto también una pequeña galería de arte indígena.

Se está gestionando con los Estados Unidos la posibilidad de organizar una exposición de obras de Gauguin que se encuentran en ese país. El Museo Gauguin de Papeari, en el que se tiene el propósito de crear un centro de documentación sobre Gauguin, está llamado a convertirse en un centro de arte y de cultura en ese rincón del Pacífico meridional.

MUSÉE GAUGUIN, Papeari, Tahití

1. El museo está situado a orillas del "lagoon", entre el mar y el jardín botánico del Motu Oviní. Vista aérea.

2. Plan del Museo. a) Edificio de entrada. Puesto de venta, agencia postal. b) Gauguin antes de Tahití: sus comienzos; época bretona. c) Gauguin en Oceanía. El último taller. Gauguin escultor. d) Gauguin escritor, grabador y polemista. En el primer piso, el despacho del conservador. e) Muerte y supervivencia de Gauguin. ¿Dónde están los Gauguin? La cotización de los Gauguin. f) Emplazamiento de los *tikis*. g) Estacionamiento de vehículos. h) Casa del guarda.

3. Un rincón del patio interior. Un pasillo cubierto conecta los edificios. El techo de la torre piramidal está hecho de "bardeaux", tejas de cedro rojo que no atacan los termes.

4. Una gran vitrina. Se titula "Años apacibles y prósperos". Con un ramo de flores de casada, muebles de época, objetos de tocador, álbumes de fotografías, se restituye el ambiente de la vida de la burguesía de los años 1880. La vitrina se cierra casi herméticamente, gracias a un sistema de cristales corredizos (sistema Dennery).

5. En Arles, con Van Gogh. Vitrinas planas. Todas las notas impresas y estratificadas son inalterables.

6. El último taller. Un lienzo sin acabar, su caja de pinturas y sus pinceles, sus herramientas de escultor, sus instrumentos de música, sus libros, sus objetos familiares, crean el ambiente de la cabaña de Gauguin en las Islas Marquesas. Decoración hecha con paredes de fibras vegetales entretejidas, un suelo de tarugos de coco-tero bajo un techo rústico abocinado.

7. Sala de la torre. Gauguin escritor, Vitrina mural, con los principales manuscritos de Gauguin.

8. Edificio consagrado a la muerte y a la supervivencia de Gauguin. Al fondo, un gran panel mural: "¿Dónde están las obras de Gauguin?". Composición de R. Dessirier, pintada a la caseña sobre madera; relieves de metal laqueado al horno.

9. Estudios fotográficas de obras de Gauguin ejecutados por el laboratorio del Museo del Louvre.

10. La cotización de los Gauguin. Panel mural en el que se comparan los precios de venta de 6 cuadros de Gauguin desde 1903 a 1962.

11. Sala del periodo bretón. Muros exteriores de guijarros con armaduras de cemento. Muros interiores de perpiños blancos. Techo blanco con vigas al descubierto. Suelo de cemento policromado. La luz está tamizada por vidrieras translúcidas. No hay ninguna abertura que dé al jardín; el interés del visitante se concentra en los objetos. En un pequeño estanque, un menhir auténtico de granito simboliza Bretaña.

12. Dos *tikis* (esculturas polinesias de piedra), a orillas del mar, en un rincón del jardín.

MUSEO DE LA UNIVERSIDAD JAGELLON, CRACOVIA

por K. Estreicher

El edificio donde está instalado el Museo de la Universidad Jagellon en Cracovia, llamado Collegium Maius, constituye en sí mismo un monumento histórico de los más interesantes. Construido en el siglo xv, posee un patio interior enteramente rodeado de pórticos. En el piso bajo están las salas de lectura denominadas "lectoria", decoradas con valiosas pinturas. Una de las más interesantes es la que lleva el nombre de Alquimia, y en la que se conservan viejos accesorios de esa ciencia y objetos de las ciencias ocultas.

Las colecciones del Museo de la Universidad Jagellon se empezaron a reunir a comienzos del siglo xv y aumentaron luego con numerosas donaciones y legados de alhajas, plata labrada, globos, instrumentos astronómicos, brocados, cuadros y retratos de profesores. En la sala de honor, un conjunto de pinturas murales relata la historia de la Universidad. El museo fue devastado durante la última guerra y se reconstituyó en virtud de una decisión del Senado de la Universidad Jagellon, tomada en 1948. Se restauró al mismo tiempo el Collegium Maius, bajo la dirección del profesor K. Estreicher.

El museo posee actualmente una colección de retratos de reyes, rectores, profesores y protectores de la Universidad, colocados en la sala de honor, cuyo techo está ricamente decorado con artesanos del siglo xv; una colección de esculturas relativas a Cracovia y a sus alrededores; una

colección de artes gráficas, de cubos xilográficos y de placas de cobre grabado, todo ello del siglo xv. La colección de monedas y medallas se inició en el siglo xvi. En la colección de orfebrería se destacan cuatro cetros de rectores, el más antiguo de 1400 aproximadamente.

Una colección de estaños y de cobres adorna la sala denominada Stuba Communis, es decir, el antiguo refectorio de los profesores.

La arqueología está representada por objetos de arte egipcio, de cerámica griega y romana y una interesante colección de utensilios chipriotas.

La colección de instrumentos científicos tiene como fondo los tapices y los retratos de los profesores, mientras que los objetos están colocados entre las obras de arte y los muebles antiguos y expuestos a veces en unas repisas.

Entre los instrumentos de astronomía, de física, de química y de geografía se destacan un conjunto de aparatos del siglo xv que utilizó seguramente Copérnico durante sus estudios en Cracovia. El museo posee una colección de microscopios del siglo xviii, termómetros y globos, estos últimos del siglo xvi.

La colección de tejidos comprende brocados y gobelinos franceses, persas y flamencos y fragmentos de tejidos coptos de los siglos iv a viii.

MUZEUM UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO,
Cracovia

13. Patio del *Collegium Mains*.

14. Sala de los Jagellon.

15. *Stuba communis*.

EL MUSEO DE ARTES DECORATIVAS DE LA HABANA

por Angel B. Martí D'Pena

Fundado hace poco más de dos años, este museo presenta al público un brillante panorama de las artes decorativas de todo el mundo. En 1961, el Consejo Nacional de Cultura tomó posesión de la residencia y de las colecciones de la condesa de Reveilla de Camargo a las que se añadieron posteriormente los valiosos objetos reunidos por Oscar B. Cintas. Sólo se exponen en el museo las dos terceras partes de las colecciones, reservándose el tercio restante a fin de poder renovar los objetos expuestos y conferir al museo un carácter dinámico. Con sus modernas vitrinas y un sistema de iluminación que realza el valor de las colecciones sin menoscabo del ambiente dieciochesco de la instalación, el museo ocupa las dos plantas del inmueble. Los diversos acondicionamientos, la selección de los objetos, el establecimiento de los archivos

técnicos y la formulación de programas de actividades del museo, se han ejecutado con arreglo a las instrucciones de la Dirección Nacional de Artes Plásticas.

Las colecciones del museo se componen de muebles cubanos, europeos y orientales de los siglos xvii y xviii, cerámicas y porcelanas chinas, francesas, alemanas e inglesas, tapices europeos y orientales, bronce cincelados y dorados, tallas de granito, cristalería, orfebrería, etc. Las correspondientes fichas descriptivas contribuyen a hacer más instructiva la visita de la exposición.

Con motivo de una exposición monográfica, el museo presentó doscientos ejemplares de abanicos europeos, orientales y cubanos, dispuestos en vitrinas enteramente tapizadas de negro.

Para las exposiciones trimestrales que organiza el museo se editan catálogos explicativos y boletines de información.

Recientemente, el museo ha iniciado la organización de las denominadas "exposiciones para peatones", consistentes en tableros fijados en la verja exterior del museo con reproducciones de obras de arte susceptibles de inducir a los transeúntes a visitar el museo.

El museo organiza además conferencias muy especializadas, charlas de carácter más general y conciertos. Está abierto desde el martes al domingo de 18 a 23 h, pero pueden autorizarse también horarios especiales.

MUSEO DE ARTES DECORATIVAS, La Habana

16. Salón ambientado dentro del gusto del siglo xviii.

17. Vajillas del siglo xviii. Vitrina en el primer plano: soperas y refrescador de botellas de porcelanas de Sevres, Meissen y Compañía de las Indias. Vitrina al fondo: vajilla el "Négrillon", porcelana de la Compañía de las Indias.

18. Salón de los maestros ebanistas franceses del siglo xviii (detalle). *Secrétaire* Luis XVI, Jean H. Riesener del Guarda Mueble de la reina María Antonieta; asientos Luis XVI; espejos Luis XV; candelabros, porcelana "bleu de Chine" Kang-Hsi, bronce cincelado y dorado Luis XVI.

19. Ángulo del Salón de los tapices. Tapiz de Aubusson, carton de Oudry, med. S. xviii. De una serie.

20. Sala de orfebrería. Vitrinas con montantes de hierro y proyectores colgados.

21. Vista parcial de la exposición temporal: *Carteles ingleses 1964-1965*.

22. Vista del "jardín de noche".

EL MUSEO DE WILANÒW

por W. Fijałkowski

El Museo residencial de Wilanów, cerca de Varsovia, está compuesto de varios elementos; los principales son: el palacio barroco del rey Juan III Sobieski (1674-1696), el jardín y las dependencias. El conde Potocki, propietario de Wilanów en 1805, construyó una galería para instalar una colección de pintura, de escultura y de objetos de arte del

Extremo Oriente, a la que incorporó los objetos procedentes de las excavaciones hechas por él en Noli, cerca de Nápoles.

Sus sucesores aumentaron mucho esas colecciones. Además de preocuparse de la construcción y del acondicionamiento de los interiores, los condes Potocki se dedicaron a mejorar la presentación de sus colecciones, que abrieron al público. A la entrada de las galerías se colocó la siguiente inscripción *Cunctis patet ingressus* indicando que la entrada era libre para todo el mundo.

Desde fines del siglo pasado hasta la última guerra mundial, una tercera parte de la residencia era accesible al público. Después de la guerra, Wilanów fue nacionalizado y desde 1945, constituye una filial del Museo Nacional de Varsovia. Se emprendieron y realizaron importantes trabajos de conservación y de adaptación. El piso bajo, que constituye el cuerpo principal del edificio, se destinó a exposición de los interiores históricos de los siglos xvii al xx, dispuestos y amueblados teniendo en cuenta la documentación histórica (memorias, actas de viajeros, etc.) y la iconografía, y en armonía con las formas arquitectónicas y plásticas reconstruidas. En la antigua galería de pintura del primer piso, se expuso una gran colección de retratos (de los siglos xvi al xix).

La presentación actual de los objetos con una iluminación que permite apreciarlos mejor ha mejorado mucho. Se ha buscado una nueva manera de distribuir las pequeñas lámparas, se han electrificado las antiguas, las arañas y los candelabros de las paredes y se han instalado numerosos enchufes en las molduras y pedestales para poder colocar el número conveniente de candelabros y reflectores. Se ha adoptado un sistema especial para casos de avería, así como un acondicionamiento de aire que mantiene la temperatura de los locales entre 15° y 18° y la humedad del aire en los límites de 60 a 70%. El aire húmedo entra por las rejillas encastradas en el suelo, en los pedestales y en las antiguas chimeneas.

El nuevo sistema de construcción aplicado al efectuar la restauración permite utilizar el sótano para instalar unos guardarropas modernos y una sala de espera donde se presentó la historia de Wilanów y de su restauración (presentación gráfica).

El jardín está incluido en el programa didáctico del museo. Durante la restauración se destacaron las partes correspondientes a los siglos xvii, xviii y xix. En el viejo invernadero de naranjos reconstruido se instaló la primera galería de la escultura polaca contemporánea que ocupa además una parte del jardín contiguo. Para el año 1966 está prevista la inauguración de un pabellón de una sola nave todo de vidrio y acero que contendrá la exposición del cartel polaco. Se organizarán también en él reuniones artísticas relativas a esa exposición. No deja de pensarse en la posibilidad de exponer los carteles en el jardín.

La administración y los edificios para la explotación están instalados en las antiguas dependencias, que contienen los talleres de

conservación, equipados según las modernas exigencias.

Para los próximos años están previstos otros trabajos, entre ellos el acondicionamiento del terreno de ciento cincuenta hectáreas del parque que rodea Wilanów. Se piensa instalar en él un museo al aire libre para los edificios de madera de Polonia, lugares de descanso y distracción, un pequeño centro de natación, etc.

MUZEUM W WILANOWIE, Wilanow

23. Fachada principal.

24. Plano general: 1. Palacio; 2-5. Anexos; 6-7. Galería de escultura polaca del siglo xx; 8-9. Dependencias; 10-18. Pabellones y esculturas del jardín; 19. Capilla; 20-24. Restaurante, bar y café; 25. Galería de carteles; 26. Estación del ferrocarril de vía estrecha; 27. Espacio de aparcamiento.

25. Antecámara real (siglo xvii).

26. Salón púrpura (siglos xviii-xix).

27. Galería de retratos polacos (siglo xviii).

28. Antecámara con una exposición sobre la historia de la restauración y conservación del castillo de Wilanów.

29. "Orangerie". Galería de escultura polaca del siglo xx.

30. Proyecto de acondicionamiento del terreno A. Conjunto museográfico del castillo y del jardín; B. Centro de deportes náuticos; C. Terrenos de recreo y reposo; D. Museo de construcciones polacas de madera (tipo Skansen); E. Terrenos de fiestas y juegos populares.

"SALVAGUARDIA Y RESTAURACIÓN", UNA EXPOSICIÓN EN EL CASTILLO VISCONTI EN PAVÍA

por Adriano Peroni

En el Castello Visconteo di Pavia (Italia). fue abierta el 24 de septiembre de 1966 una exposición de obras restauradas. Comprendería pinturas procedentes de las iglesias de la ciudad, entre ellas obras atribuidas a Michelino de Besozzo, Bonifacio Bembo y a otros maestros lombardos, y además otras pinturas y una colección de dibujos (entre los cuales figuraban obras de Cambiaso, Farinati, Morazzone (procedentes de colecciones de arte municipales).

Pero la novedad singular fue una sección que muestra documentalmente con fotografías, gráficos, piezas originales y copias, la obra de restauración, que se está todavía ejecutando, en la fachada de la iglesia de San Michele Maggiore de Pavia, una obra maestra del arte románico, en la cual, bajo la dirección del profesor Piero Sanpaolesi, se aplican nuevas y atrevidas técnicas de consolidación de la piedra arenisca, que reviste el monumento. Esta sección, concebida con criterios museológicos apropiados, está destinada a seguir abierta después de la clausura oficial, y a ser modificada poco a poco a

medida que prosiga la restauración y se extienda al edificio entero.

De esta manera quedará incorporada al conjunto del museo, que es uno de los más importantes de Europa, en lo que respecta a la escultura y a la arquitectura románicas, una parte de gran actualidad que suscitará en los visitantes interés por los problemas de la conservación de monumentos.

CASTELLO VISCONTEO, Pavia

31 a, b, c. Vista de la sección dedicada a las obras de restauración de San Michele Maggiore, instalada en la exposición de Pavia. Esta sección, compuesta principalmente de fotografías, gráficos, piezas originales, calcos y de la recomposición de una parte de la galería, permaneció abierta después de la clausura oficial de la exposición, para poder ir poniéndola al día a medida que prosigan las obras y se extiendan a las otras partes del monumento. Todas las vicisitudes de la restauración están documentadas: desde la situación de las molduras, a la extracción y al tratamiento de los materiales, en todos los detalles técnicos.

32 a, b. La proximidad de estas dos fotografías, que forma parte del conjunto de pruebas gráficas de la exposición de Pavia, muestra de una manera impresionante el estado de deterioro de la fachada de San Michele, de la cual se ve la parte de la derecha. La primera fotografía se tomó a fines del siglo xix (fig. 32 a), y la segunda es de 1964, inmediatamente antes del comienzo de las obras (fig. 32 b). El tratamiento aplicado bajo la dirección del profesor Sanpaolesi detiene definitivamente la exfoliación de la piedra, que desgraciadamente ha borrado gran parte de los relieves.

33. Gráfico presentado en la exposición, que figura en el catálogo, y en el que se ven los trabajos realizados en la fachada de San Michele de Pavia hasta fines de septiembre de 1966 (del catálogo de la exposición).

34 a, b. Estas otras dos fotografías muestran la importancia dramática de la situación de San Michele en otro punto delicado e importante, el cimborrio lombardo. Sólo con dos años de distancias (la fig. 34 a es de 1964, la 34 b de 1966) se ve que ha caído una columnita del cimborrio, mientras que su vecina está a punto de desmoronarse. Esta obra de restauración va a ser en realidad una lucha contra el tiempo.

LA RESTAURACIÓN DE OBRAS DE ARTE EN URSS

por Ivan Gorine

En la Unión Soviética, los estudios teóricos relativos al trabajo de restauración de las obras de arte de los museos están dirigidos por el Laboratorio Científico Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte, dependiente del Ministerio de Cultura de la URSS. Los trabajos prácticos los ejecuta el taller central de restauración artística Grabar. Existen también talleres de restauración en varias repúblicas federadas (en Ucrania, en Lituania, etc.).

El Museo de Bellas Artes Puschkin, el Museo Ruso, la Galería Tretiakov, el Museo

de Historia y otros establecimientos poseen secciones autónomas de restauración, la más importante de las cuales es la del Ermitage de Leningrado.

Los principales problemas de que se ocupan dos especialistas de estas organizaciones y sobre todo los del Laboratorio Central son los del perfeccionamiento de los procedimientos físicos y físico-químicos para el estudio de las obras de arte, los métodos biológicos de protección de obras expuestas al público, el mejoramiento de los medios de restauración y conservación de los cuadros y de las obras de arte aplicado, la determinación precisa de los métodos de restauración y conservación de las pinturas murales, la identificación de las obras, la determinación de las condiciones y regímenes más ventajosos para la conservación de colecciones de los museos, la organización científica del servicio de información, etc. Los resultados de las investigaciones aparecen en una publicación trimestral titulada *Informations*.

Se están realizando también grandes trabajos para perfeccionar y construir nuevos aparatos y dispositivos. Se está haciendo un uso cada vez más frecuente de los polímeros, de la metalurgia, de los silicatos, de la radioscopia médica y técnica, de la microbiología y de la óptica. El estudio multidisciplinario de las obras de arte comienza a adquirir una importancia de primer orden.

VSESOJUZHNAJA CENTRALNAJA NAUCNO — ISSLEDOVATCL'SKAJA LABORATOZIJA PO KONSERVACII I RESTAVRACII MUZEJNYH HUDOZESTVENNYH CENNOSTEJ (Vcnilkr), Moscú

35 a, b. Detalle de un cuadro. Gran resquebrajadura reticular escamosa: a) antes de la restauración; b) después de la restauración.

36 a, b, c. Paisaje con un puente, del Museo Puschkin: a) estado del cuadro antes de la restauración; b) detalle del cuadro durante su restauración. Quitando la laca amarilla y una parte de la pintura añadida, se hizo aparecer la pintura original; c) el cuadro después de la desaparición total de la laca amarilla y de la pintura añadida; se ve ahora la pintura original. (Especialista encargado de la restauración: G. Erkhova.)

37. El Salvador, icono "no pintado por mano de hombre" (siglo xvi), procedente de la aldea de Volosovo, provincia de Vologodska, limpiado por capas sucesivas.

38. Aparato electrocalentador con su juego de espátulas para reforzar la capa de pintura y el fondo.

39 a, b, c. Icono del arcángel Gabriel (siglo xvi), del Sagrario de la Catedral de Santa Sofía de Novgorov, después de su restauración: a) vista general; b) detalle; c) otro detalle.

40. Detalles que muestran cómo se fija y tiende una tela en bastidor ideado y patentado por el ingeniero N. D. Beletichkov.

EL MUSEO DE ANTROPOLOGÍA Y ETNOGRAFÍA “PEDRO EL GRANDE”

por I. P. Trufanov

En 1964 se cumplieron doscientos cincuenta años de la fundación del más antiguo de los museos nacionales rusos, que en un principio fue la “Kunstkamera” de Pedro I y que es hoy uno de los más importantes museos etnográficos del mundo, el Museo de Antropología y Etnografía de la Academia de Ciencias de la URSS. Los objetos expuestos en ese museo son materiales originales que dan idea del desarrollo de las fuerzas de producción, la artesanía, el arte, las creencias populares, las costumbres y diversos aspectos de la cultura de los pueblos de Asia y África, así como de las poblaciones aborígenes de Australia, Oceanía y América del Norte y del Sur. Además de los materiales etnográficos, el museo tiene también interesantísimas colecciones de antropología y arqueología.

El Museo de Antropología y Etnografía tuvo su origen en la colección de la Petrovskaja Kunstkamera (Museo de Curiosidades) que fue el primer museo ruso de historia y ciencias naturales, fundado por decreto de Pedro I en 1714. Durante los siglos XIX y XX, sus fondos fueron enriqueciéndose con valiosos materiales recogidos por los viajeros y los sabios rusos en Asia, África, Australia, Oceanía y América del Norte y del Sur. Entre los coleccionistas figuran viajeros e investigadores tan conocidos como N. N. Miklujo-Maklay, J. Cook, V. V. Junker, N. G. Voznesensky, L. A. Zagoskin, Y. F. Lisyansky, G. G. Manizer, G. I. Langsdorf, etc.

En 1933 se creó a base del Museo de Antropología y Etnografía el Instituto Etnográfico Miklujo-Maklay de la Academia de Ciencias de la URSS. Al mismo tiempo que desarrolla una fecunda labor de investigación científica, el Instituto Etnográfico continúa completando sus colecciones, prepara nuevas exposiciones y lleva a cabo una vasta labor de carácter científico y educativo. El Museo de Antropología y Etnografía es muy conocido y apreciado, no sólo en la Unión Soviética sino mucho más allá de sus fronteras y aporta una valiosa contribución a la noble causa de la amistad entre los pueblos. Dado el carácter único de sus colecciones, el Museo de Antropología y Etnografía ha de desempeñar asimismo un papel decisivo en la solución de los grandes y complejos problemas de investigación científica que se plantean a los etnógrafos soviéticos.

GOSUDARSTVENNYJ MUSEJ ETNOGRAFIJ
NARODOV, Leningrado

41. Vista general del edificio de la antigua *Kunstkamera*, donde está instalado actualmente el Museo de Antropología y Etnografía “Pedro el Grande”.

42. Biombo de un palacio (China).
43. Sección de Indonesia.
44. El tambor de la boda en el Beluchistán. Sección del Oriente Cercano y Medio.
45. Sección de Australia y Oceanía.
46. Mujer aleutiana trenzando. Sección de América del Norte.
47. Sala “Indios de América del Sur”.
48. Indio mundurucú en traje de danza. Sección de América del Sur.
49. Sala de antropología y arqueología.

MONUMENTOS HISTÓRICOS EN DAHOMEY Y CAMERÚN: PROYECTOS DE RESTAURACIÓN

por Jean Gabus

A petición de los gobiernos de Dahomey y Camerún, la Unesco confió al profesor Gabus una misión de estudio que tenía por objeto restaurar, conservar y utilizar para fines museográficos los palacios reales de Abomey y el viejo palacio de Fumban. (NDLR.)

Los palacios reales de Abomey. Aun en ruinas, esos palacios no han roto con sus tradiciones rituales, religiosas y sociales. Por consiguiente, todo debe concebirse en función de la Historia, es decir de una presencia del pasado incorporada a la vida cotidiana.

Existen actualmente cuatro edificios utilizados como museos (fig. 51, 1, 2, 5, 6). Los edificios que deben reconstruirse están agrupados en torno a la “casa de piso”, ya con techo, que servirá de entrada al conjunto. Esos edificios son: el anexo de la antigua “casa de las mujeres” del rey Guezo, que era probablemente la “sala de las estatuas” y en la que se expondrían estatuas o fetiches; la “casa de seda”, donde el rey estaba con sus mujeres; la “casa de los tronos del rey” y un antiguo depósito.

Propuestas. Habida cuenta del mal estado de conservación de los edificios, así como de las ruinas de los antiguos palacios y de las murallas de adobes, proponemos: a) la restauración de los edificios en que se hallan actualmente las colecciones; b) la construcción de nuevos edificios, que permitirían una mejor presentación del conjunto de las colecciones; c) el establecimiento de una maqueta exacta del estado actual de las ruinas que, colocada en la “casa de piso del rey Guezo”, sería el punto de partida de una explicación, presentada gráficamente sobre los muros, de la historia de los diez reinos de los reyes de Dahomey; d) conservar las ruinas en su estado actual empleando un equipo de albañiles especializados en el “banco”¹ y en las reparaciones que necesita cada año después de la estación de las lluvias; e) el trazado, por un paisajista japonés, de un jardín botánico sobre las 37 hectáreas del lugar, concebido con el fin de poner de relieve las ruinas.

1. Ladrillo crudo, mezcla de arcilla, paja desmenuzada, arena y agua.

Abomey se halla unido a Cotonú por una excelente carretera de 140 km, lo que permite hacer la excursión de ida y vuelta en un día.

El viejo palacio de Fumban. Este palacio, construido entre 1917 y 1922, con ladrillo cocido, presenta sumo interés por la concepción y disposición de las salas en su interior. Ese interés se halla ligado a la historia de su constructor, el sultán Njoya Ibrahim, gran hombre de Estado que supo instaurar una era de paz, que inventó una escritura y una lengua secreta, dejó una colección de fábulas, un libro de historia y costumbres de los bamunes, así como una farmacopea, encargó importantes trabajos a artesanos y artistas, suprimió algunas contribuciones territoriales arbitrarias y modificó el calendario bamún.

Hoy, debido a un corrimiento del terreno de sostén, la fachada sur del edificio corre el riesgo de derrumbarse. En el interior, parte de las vigas se hallan en muy mal estado.

Propuestas. De acuerdo con el sultán actual, El hadj Seidou Njmeluh Njoya, proponemos que se restaure el palacio con mano de obra local, y que después se utilice como museo regional, teniendo en cuenta la intención primitiva de que “cada sala estaba concebida para afectarla a una sociedad secreta determinada”.

Lo más urgente sería consolidar, con medios y técnicas modernos, la terraza sobre la que descansa el palacio, y después examinar y sustituir algunos elementos del envidado.

Si el edificio se deja en buen estado, el Sultán hará donación de la totalidad de sus tesoros dinásticos, que junto con las colecciones del actual museo de Fumban constituirían un gran museo de historia bamún. Gracias a la disposición especial de las salas, y a los objetos de carácter ritual, ese museo podría ser mucho más que una mera colección etnográfica; debería expresar el concepto profundo del orden, de una moral y de la cohesión en una sociedad tradicional.

LOS PALACIOS REALES, Abomey

50. Plan general: 1. Centro de iniciación de Djena. Esta escuela ritual ha conservado una intensa vida religiosa. 2. Pequeña concesión privada situada fuera del recinto amurallado. 3. Al pie de las murallas, pero con una parte en el interior del recinto, el pequeño mercado *agbo janagan* sigue vivo. 4. Ruinas de los palacios de las reinas madres. 5. Palacio de la reina madre del rey Glele. 6. Tumba del rey Glele. 7. Residencia del jefe de la colectividad real (construcción moderna). 8. Plaza *singbodji* y entrada principal del conjunto de los museos. Era la antigua *bonnwa*, puerta del rey Agonglo. 9. Residencia actual del descendiente del rey Ago-li-Agbo. 10. Muralla reconstruida. 11. Entrada al antiguo palacio del rey Pengla (en ruinas); 12. Tumbas de los reyes Guezo y Agonglo. 13. Estas dos moradas o pequeños templos están dedicados al totem de la familia real: *agassu* (la pantera). Han conservado su carácter ritual; 14. Tumba del rey Pengla; 15. Ruinas de las tres antiguas casas denominadas *Dosoèmè*, residencias de las

mujeres que encarnaban a los reyes en determinadas ceremonias. 16. Ruinas del antiguo palacio de los reyes de Abomey; 17. Tumbas en ruinas de reyes. 18. Pequeños templos, siempre funcionales, dedicados a Lisa, representación del "espíritu" por excelencia. 19. Entrada (en ruinas) del palacio de Agadja; 20. Palacio en ruinas del rey Agadja. 21. Tumbas reales (en ruinas) del Palacio del rey Ouegbadja. Tumbas reales.

57. Palacios de Guezo y Glele. Plano: 1. Sala de los tronos *zinkpobo*, donde están conservados los tronos, bastones (*récaðes*), tapicerías reales y algunas estatuas de carácter simbólico. Al norte, dos edificios con techo de bálago denominadas "casas de las perlas" son santuarios reales; 2. Sala de los altares portátiles o *adjalala*. 3. Tumba del rey Glele; 4. Patio de los *abosi* y tumba de las reinas. Al morir el rey Glele y con arreglo a la costumbre se enterró en vida a cuarenta y una esposas reales en esa tumba de forma circular. 5. La *adjalala* o "sala de las joyas"; 6. La *adandjebo* o "casa del valor"; 7. El *djebo* del rey Glele; 8. Antiguo emplazamiento de carnicería; 9. Nuevo edificio (1964) destinado al jefe de la colectividad real. 10. Gran patio de recepción, llamado *kopododji*. 11. El *djononbo* o "casa de los extranjeros"; 12. Casa de los *legèdè*, servidores del ministro del palacio e informadores secretos del rey. 13. *Honnuwa* de Glele; 14. *Honnuwa* de Guezo; 15. Pequeña sala, prolongación de la "casa de piso" del rey Guezo; 16. *Singbo* o "casa de piso" del rey

Guezo; 17. Patio de *zinkpobo*; 18. Anexo en ruinas de la casa de las mujeres del rey. 19. Casa de las mujeres del rey (en ruinas); 20. "Casa de seda" del rey Guezo; 21. Emplazamiento en ruinas. 22. Patio y casa en ruinas. Esa casa servía para guardar los palanquines y efectos del rey.

52. "Sala de los tronos" (*zinkpobo*) del rey Guezo. Es una de las salas del museo actual, reservada efectivamente a los tronos. Una serie de bajorrelieves evocan a su vez la función del edificio, reproduciendo el trono del rey Guezo flanqueado por los dos bastones de mando atribuidos a ese rey.

53. Este bajorrelieve de la *adjalala* de Guezo es la ilustración plástica de un proverbio: "El pez que no teme el anzuelo se convierte en pescado fuera del agua". El anzuelo representa a Guezo, y el pescado a los *nago*, pueblo enemigo del litoral.

54. Entrada (*honnuwa*) del rey Guezo. A la derecha, la fachada Este de la "casa de piso".

55. "Casa de piso" (*singbo*) del rey Guezo. El aspecto exterior es análogo al "banco" habitual. La cubierta de hojalata de la techumbre debería completarse con el revestimiento de bálago.

56. Aspecto actual del material (de las ruinas), aspecto que sería necesario conservar. En su origen era *banco* o *pixé*, es decir, adobes de arcilla y paja desmenuzada. Debido a la acción de la

lluvia, se han formado en ellos hendiduras. En volúmenes muy pequeños, podrían ser protegidos con un coagulante o también, como es tradicional, impregnándolos de aceite de palma. Pero son soluciones costosas e inadecuadas para grandes superficies. En cambio, los albañiles pueden conservar los muros en su estado actual.

57. Ruinas del palacio de Agadja.

EL ANTIGUO PALACIO DEL SULTÁN NJOYA, Foumban (Camerún)

58. Fachada. Estilo colonial germano-portugués. Algunas salas de la plata baja, a la izquierda, las utiliza todavía la justicia consuetudinaria.

59. Detalle de la puerta de entrada. Numerosas esculturas obra de artesanos bambún ornan la fachada y algunas salas.

60. La fachada sur está sostenida por un talud. Por desgracia, no se han hecho trabajos de conservación de las terrazas, el terreno cede y se abren grietas en el edificio. Convendría restaurar urgentemente el talud y las fachadas. La construcción está hecha con ladrillos cocidos, procedentes de los hornos establecidos por el sultán Njoya.

61. Detalle de la escalera por la que se baja a los jardines. En la mayor parte de la superficie de los muros ha desaparecido el enlucido, quedando al descubierto el aparejo de ladrillos con sus grietas.

Crónica

"CRISTINA DE SUECIA",
EXPOSICIÓN EN EL
MUSEO NACIONAL, ESTOCOLMO

por Pontus Grate

En 1958 el Consejo de Europa incluyó en su programa una serie de exposiciones dedicadas a grandes personalidades europeas. La primera fue la exposición Carlomagno organizada en Aquisgrán. La segunda, que tuvo lugar en Estocolmo de junio a octubre de 1966, estaba dedicada a Cristina de Suecia, mujer europea, incluso universalista, y mujer rebuscada de ideas, que desempeñó un importante papel en la vida intelectual y artística del Gran Siglo y que reunió importantes colecciones de obras de arte.

La exposición de Estocolmo tenía por objeto dar a conocer la vida y la personalidad de Cristina de Suecia y evocar la época barroca, los medios en que vivió la "Minerva nórdica" y los focos culturales que se manifestaron a su alrededor y, por último, presentar una selección de sus vastas colecciones.

Las dificultades con que se tropezó, se debieron a las opiniones contradictorias de los historiadores modernos sobre la personalidad de Cristina de Suecia así como al hecho de que no se conocen con suficiente

exactitud la vida y actividades políticas y culturales de la Reina después de su abdicación. Los resultados de las investigaciones emprendidas con motivo de la exposición se dieron a conocer en las *Analecta reginensia* publicadas por el Museo Nacional así como en el catálogo de la exposición. Varios países miembros del Consejo de Europa contribuyeron en la celebración de esta exposición. La primera parte mostraba la vida y la época de Cristina de Suecia. Había un gran número de ampliaciones de grabados contemporáneos, yuxtapuestas a los documentos originales, así como una reconstrucción del escenario del Teatro Barberini de Roma la noche de la representación de la obra *Il trionfo della Pietà* dada en honor de Cristina (1656); se instaló en una sala en la que se organizaron para el público conciertos de música (sobre todo de obras compuestas en honor de la reina por Corelli, Scarlatti, Pasquini, Cesti, etc.), así como recitales en los que se leyeron las máximas de Cristina, y recitales de danzas del siglo XVII.

La segunda parte de la exposición contenía una selección representativa de objetos de las colecciones que la reina Cristina poseía en Estocolmo y más tarde en Roma. La abundancia de materiales permitió una presentación bastante completa y muy remanente del gusto del siglo XVII.

Durante una velada memorable, un desfile con trajes de la época recorrió las calles de Estocolmo y se encendió un castillo de fuegos artificiales, que era una reconstrucción fiel de los del siglo XVII.

NATIONAL MUSEET, Estocolmo

62. Sala 1: *Infancia y Juventud*. Al entrar en la exposición lo primero que veía el visitante era un busto de Gustavo-Adolfo detrás de una vitrina donde estaba expuesto un vestido que Cristina llevó en su infancia, un retrato de su padre pintado por ella y una carta que escribió a su padre en Alemania. Al fondo, recuerdos de la muerte del rey en Lutzen, en 1632.

63. Sala 1: *Infancia y Juventud*. Cristina de Suecia adolescente, hacia 1642, rodeada de los principales soberanos europeos. De izquierda a derecha, los reyes de Dinamarca y de España, el emperador Fernando III, Ladislao IV de Polonia, Luis XIII y Carlos I de Inglaterra.

64. Sala 2: *Tratado de Westfalia*. Al fondo, bajo el título de *Pax optima rerum*, figuraban en la vitrina del centro los documentos de ratificación del Tratado de Westfalia, y en la parte superior, una serie de retratos de los principales delegados que negociaron la paz.

65. Sala 2: *Coronación de Cristina*. En ella se exponían objetos preciosos que sirvieron para la coronación de la reina, en 1650, sobre todo tapices encargados a Amsterdam, su trono de plata bajo un dosel magníficamente bordado y las insignias reales en una vitrina especialmente construida, que estaba colocada sobre la caja fuerte en cuyo interior quedaba protegida durante la noche.

66. Sala 3: *Corte de Estocolmo*. Al fondo, al lado del gran retrato ecuestre de Sebastián Bourdon, se ve toda una serie de retratos de la reina, unos pintados por Bourdon, y otros que son obra de su taller o de copistas contemporáneos. Ese es el problema que la exposición quería ilustrar gracias a esa yuxtaposición.

67. Sala 4: *Hacia nuevos países*. Una serie de reproducciones de grabados de la época mostraba los lugares o sitios que visitó Cristina en su viaje de Estocolmo a Roma, entre 1654 y 1655. A la derecha, una fotografía en color de la Hofkirche de Innsbruck, lugar de su conversión oficial. En el centro, la escena de una ópera dada en su honor en Innsbruck. Apretando un botón, el visitante podía ver desfilar los ocho decorados de esa ópera, reproducidos gracias a grabados contemporáneos.

68. Sala 6: *El Teatro Barberini*. El escenario del Teatro Barberini para la ópera "Il triunfo della Pietà" se construyó a base de ampliaciones de grabados del siglo XVIII. Una combinación de luces evocaba los fuegos artificiales encendidos en el castillo de Sant'Angelo al final de la representación que tuvo lugar el 31 de enero de 1656 en honor de la reina Cristina.

69. Sala 8: *Colecciones*. Los objetos de arte de la colección de Cristina se expusieron en vitrinas de madera clara, de aspecto moderno y ligero. En los muros, algunos magníficos tapices de la reina, de tonos dorados. A la derecha, dos caballos de bronce, de Adrien de Vries.

70. Sala 9: *Colecciones*. Se exponía una estatua de "Psiquis", de Adrien de Vries, y en el muro del fondo había pinturas de Cranach, Bueckelaer, van Aachen, de Vos, van Hemessen, etc., dispuestas muy cerca unas de otras, recordando la manera en que estaban colocadas en el palacio de la reina Cristina en Estocolmo, y luego en Roma.

LOS CURSOS DE ESPECIALIZACIÓN PARA LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE MONUMENTOS HISTÓRICOS, EN ROMA

por Italo Carlo Angle

Una conciencia más aguda de los valores históricos, artísticos, éticos e incluso económicos y políticos del monumento ha inducido a casi todos los países a tomar iniciativas para conservar y revalorizar su patrimonio monumental.

Uno de los mayores obstáculos con que ha tropezado la realización de tan inmensa tarea estriba en la escasez de personal especializado. Ateniéndose a la misión que le ha asignado la Unesco el Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales de Roma se ha interesado por la formación de arquitectos y técnicos especializados en la conservación y restauración de monumentos antiguos.

La Scuola di Perfezionamento per lo Studio dei Monumenti establecida en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Roma ya se había ocupado con éxito de este problema. Ahora se ha establecido una colaboración entre ese organismo y el centro a fin de organizar esta enseñanza en el plano internacional a partir de 1965. El programa de los cursos tiene por objeto dar a los arquitectos, arqueólogos e historiadores de arte interesados, la formación más completa y profunda posible en todo lo relativo a la conservación y restauración: historia de la restauración de monumentos en las diversas regiones del mundo; metodología de la investigación y de la documentación; teoría, métodos y técnicas de conservación y de restauración de monumentos; legislación y reglamentación internacionales sobre la protección de monumentos.

El curso 1965-1966 comprendió un total de unas 200 horas de lecciones, completadas con visitas con guía a monumentos así como a trabajos de restauración y con trabajos prácticos en lugares donde se efectúan exca-

vaciones y talleres de restauración. A los profesores de la Facultad de Arquitectura y otros especialistas italianos se han unido diversos profesores de Francia, Bélgica, Austria, Polonia y Reino Unido. Los 30 alumnos de dicho curso procedían asimismo de diversos países: Austria, Bulgaria, Checoslovaquia, Estados Unidos, Filipinas, Grecia, Hungría, Indonesia, Israel, Irán, Italia, Malta, México, Polonia, Portugal, Suecia, Turquía, Venezuela y Yugoslavia. Todos manifestaron mucho interés y entusiasmo, estableciéndose rápidamente entre ellos un ambiente de camaradería.

Al terminar el curso los arqueólogos e historiadores del arte recibieron un certificado, mientras que los arquitectos presentaron un proyecto de restauración de un monumento o de un lugar de interés histórico o arqueológico y pasaron diversos exámenes para obtener el diploma de la Universidad de Roma.

Para el segundo curso (iniciado el 16 de enero de 1967) el programa es prácticamente idéntico, pero se tiene el propósito de aumentar la duración y número de cursillos y trabajos prácticos de manera que permita a los alumnos enfocar del modo más concreto los problemas que plantea la conservación. Vitruvio exigía del arquitecto una excelente formación espiritual. ¿No cabe exigirla también de los especialistas de la restauración?

CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS PARA LA CONSERVACIÓN Y LA RESTAURACIÓN DE LOS BIENES CULTURALES, ROMA

71. Durante su visita a las excavaciones de Ostia, el profesor G. Zevi explica los métodos de restauración.

72. Demostración de una técnica de sondeos arqueológicos en Cerveteri.

73. El Sr. Albert Chauvel, inspector general de monumentos históricos de Francia, con algunos alumnos de su curso sobre conservación de centros históricos.

74. Piero Sanpaolesi, profesor de restauración en la Universidad de Florencia, durante una demostración de su técnica de conservación de la piedra en la iglesia de San Michele, de Pavía.

МУЗЕЙ ГОГЕНА НА ТАИТИ

автор О'Рейли

Музей Гогена на Таити был создан частным французским фондом Сенже-Полиньяк. Он расположен в 50 км от Папеэте в ботаническом заповеднике Моту Овини. Музей окружен кокосовыми пальмами, перед ним расстилается лагуна, а позади возвышаются горные вершины полуострова Таирапу. Все это создает впечатление тишины и спокойствия.

Здания расположены вокруг обширного прямоугольного двора. Их архи-

тектурный стиль является одновременно очень современным, благодаря примененным материалам и яркой окраске стен, и чрезвычайно классическим, рациональным и уравновешенным. Внутренний дворик, открытый и прозрачный, загнутые гребни крыш, строгие пергаментные витражи, видимые металлические балки, крыши, покрытые черепицей из красного асфальта, монументальная башня, идеально вписанная в горизонтальный ансамбль. Никакого подражания: музей — оригинальное произведение функционального характера, погружающее посетителя в благоприятную для созерцания атмосферу, благодаря главным образом наличию то пропадающей, то опять возникающей перед его глазами величественной лагуны

и окружающей ее растительности. Здесь все подрезано, открыто, расцвечено, асимметрично, приветливо и воздушно. Посетителя влечет за собой сама планировка музея.

Создать музей Гогена, не имея ни одного подлинного произведения автора, на первый взгляд невыполнимая задача. Однако на Таити, где художник прожил долгие годы, можно было, по-видимому, организовать биографический музей, отражающий его жизнь и произведения.

Документы, предметы и фотографии показывают Гогена в периоды всей его жизни. Около двадцати макрофотоснимков, выполненных лабораторией Луврского музея, показывают художественный «почерк» Гогена.

В зале, посвященном Понт-Авену,

находится менгир, привезенный из Бретани.

В окружающих музей садах размещены три «тикиса» — статуи полинезийских божеств. Тексты — часто несколько слов Гогена — увеличенные при помощи фотографии, образуют как бы обобщенный каталог.

Весь музей построен с учетом местного климата: металлы, применяемые в подводных конструкциях, герметические витрины, особая обработка почвы, особая окраска и т. д....

Музей, открытый в начале 1955 г., уже посетили многочисленные туристы и местные жители.

В одном крыле музея была открыта небольшая галерея современного искусства Таити.

В настоящее время ведутся переговоры, с тем чтобы попытаться организовать выставку произведений Гогена, находящихся в США. Музей Гогена в Папеари, к которому надеются присоединить центр документации, посвященной Гогену, должен стать центром искусства и культуры в этой части Тихого океана.

Musée Gauguin, Papeari, Tahiti

1. Музей расположен на берегу лагуны между морем и ботаническим садом Моту Овини.

2. План музея: а) Вход и вестибюль музея. Киоск, почтовое отделение. б) Период жизни Гогена до Таити: детство; бретонский период. в) Гоген в Океании. Последняя мастерская. Гоген — скульптор. д) Гоген — писатель, гравер и публицист. На втором этаже — кабинет хранителя. е) Смерть и бессмертие Гогена. Где находятся картины Гогена? Цены на картины Гогена. ф) Месторасположение тикисов. г) Стоянка автомашин. h) Сторожка.

3. Уголок внутреннего дворика. Крытая галерея соединяет все постройки. Крыша пирамидальной башни, покрытая «дранкой» из красного кедра, напоминает собой гнездо термитов.

4. Большая витрина, носящая название «Годы покоя и благополучия». Свадебный букет, соответствующая эпохе мебель, женский туалетный столик с аксессуарами, альбомы фотографий воссоздают атмосферу мелкобуржуазного дома периода 1880 гг. Применение системы подвижных стекол, со специальными запорами (системы Денери), обеспечивает предохранение витрины от воздействия влаги.

5. Плоские витрины. Все экспонируемые печатные и рисованные материалы являются подлинными.

6. Последняя мастерская. Неоконченное полотно, ящик с красками и кисти, инструменты скульптора, музыкальные инструменты и книги художника, а также предметы домашнего обихода воссоздают атмосферу дома Гогена на Маркизских островах. Стены украшены дранкой, уложенной в виде плетенки, земляной пол выложен круглыми плитками из кокосовой пальмы, наклонный потолок деревенского типа.

7. Зал в башне. Гоген писатель. Настенная витрина с основными рукописями Гогена.

8. Здание, посвященное смерти и бессмертию Гогена. В глубине зала расположено большое настенное панно под названием: «Где находятся произведения Гогена?», композиция Р. Десирье, исполненная акварельными красками на дереве; балки опор и перекрытий сделаны из эмалированного металла.

9. Результаты исследования картин Гогена фотографическим способом в лаборатории музея Лувра.

10. Цены на картины Гогена. Настенное панно показывает стоимость шести картин Гогена, проданных соответственно в период с 1903 г. по 1962 год.

11. Зал бретонского периода. Внешние стены сделаны из речной гальки, положенной на цемент. Внутренние стены отделаны белыми плитками из белого проемного камня. Крыша белая с выступающими балками. Пол покрыт разноцветным цементом. Свет поступает через полупрозрачные витражи. Выходов или окон в сад не имеется; внимание посетителей сосредоточивается на экспонатах. В бассейне подлинный гранитный менгир (каменный столб), символизирующий Бретань.

12. Тикис (полинезийские скульптуры из камня). Два тикиса расположены на берегу моря в одном из уголков сада.

МУЗЕЙ ЯГЕЛЛОНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

автор К. Эстрейхер

Здание, в котором расположен музей Ягеллонского университета в Кракове, так называемый «Коллегиум Майус», само по себе является исключительно интересным историческим памятником. Это здание построено в XV веке и имеет внутренний двор, окруженный со всех сторон галереями. На первом этаже расположены читальные залы, называемые «лекториями», украшенные богатой росписью. Самым интересным из них является зал, именуемый залом алхимии, где до сих пор хранятся старинные приборы и приспособления алхимиков, а также атрибуты оккультных наук.

Коллекции музея Ягеллонского университета собирались с начала XV века и пополнялись за счет многочисленных даров и пожертвований драгоценностей, серебра, глобусов, астрономических инструментов, парчи, картин и портретов профессоров. Коллекция настенной живописи в актовом зале отражает историю университета. Поврежденный и разграбленный во время последней войны, музей восстанавливается в соответствии с решением Сената Ягеллонского университета, принятым в 1948 г. Одновременно ведутся работы по реставрации «Коллегиум Майус». Эти работы ведутся под руководством проф. К. Эстрейхера.

В настоящее время музей располагает: коллекцией портретов королей, ректоров, профессоров и благотвори-

телей университета, выставленной в актовом зале, потолок которого богато украшен кессонами XVI века, коллекцией скульптур, имеющих отношение к Кракову и его окрестностям, коллекцией гравюр, деревянныхксилографических блоков и гравюр на меди, относящихся к XVI веку. Коллекция монет и медалей собирается с XVI века. В коллекции ювелирных изделий наибольший интерес представляют 4 скипетра ректоров университета, самый древний из которых относится приблизительно к 1400 году.

Коллекция оловянных и медных изделий украшает зал, называемый *Stuba Communis*, т. е. бывшую трапезную преподавательского состава.

Археология представлена предметами египетского искусства, греческой и римской керамикой и интересной коллекцией домашней утвари с Кипра.

Коллекция научных инструментов экспонирована на фоне гобеленов и портретов профессоров; эти предметы расположены среди произведений искусства, старинной мебели и иногда расположены в нишах.

Среди приборов (астрономических, физических, химических и географических) выделяется коллекция приспособлений XV века, которыми по-видимому пользовался Коперник во время своей работы в Кракове. Музей располагает коллекциями микроскопов XVIII века, термометров и глобусов; эта последняя коллекция относится к XVI веку.

Коллекция тканей включает французскую парчу и гобелены, персидские ковры, фламандские ковры и фрагменты коптских тканей периода IV—VIII веков.

Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Krakow

13. Двор *Collegium Maius*.

14. Бывшая аудитория, так называемый «Зал Ягеллонов».

15. *Stuba communis*.

МУЗЕЙ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА В ГАВАНЕ

Автор Анхел Б. Марти Д'Пена

Музей, созданный немногим более двух лет назад, предлагает посетителям панораму наиболее замечательных произведений декоративного искусства в мире.

В 1961 году Национальный совет культуры получил в свое распоряжение гостиницу и коллекции, принадлежавшие графине де Ревейла де Камарго. К этим коллекциям были добавлены ценные предметы, собранные Оскаром Б. Синтасом. Экспонируются только две трети коллекций, одна треть находится в запасниках, с тем чтобы иметь воз-

возможность обновлять экспонаты, а также придать музею динамичный характер. Современные витрины и соответствующая система освещения, подчеркивающая ценность экспонатов и не позволяющая им диссонировать со стилем XVIII века, — все это организовано в двух этажах здания. Такая планировка, вместе с отбором предметов, созданием технических архивов и программ мероприятий музея, была выполнена в соответствии с указаниями Национального управления по вопросам изобразительного искусства.

Коллекции музея включают кубинскую, европейскую и восточную мебель XVII и XVIII веков, китайскую, французскую, немецкую и английскую керамику и фарфор, европейские и восточные ковры и гобелены, чеканную и позолоченную бронзу, изделия из твердого камня, гравюры, а также хрустальные и ювелирные изделия. Объяснительные таблички делают выставку образовательной.

По случаю специальной выставки двести вееров из Европы, стран Востока и Кубы были представлены в витринах, внутри затянутых черной материей.

Трехмесячные выставки, организуемые музеем, сопровождаются выпуском пояснительных каталогов и информационных бюллетеней.

Недавно музей предпринял организацию «выставок для пешеходов»: панно, укрепленные на внешней решетке музея, на улице, для показа прохожим репродукций произведений искусства с целью вызвать интерес к посещению музея.

Музей организует узкоспециализированные конференции и беседы самого общего характера, а также концерты. Он открыт со вторника по воскресенье с 18 до 23 часов. Однако по просьбе предоставляются специальные часы для посещений.

MUSEO DE ARTES DECORATIVAS, La Habana
16. Зал быта и вкусов XVIII века.

17. Галерея столовой посуды XVIII века. Витрина на переднем плане, супницы и сосуды для охлаждения вина из северского фарфора, работа мастеров Компании Лас Индиас. Витрина в глубине, столовая посуда «Негрийон», фарфор Компании Лас Индиас.

18. Зал французских мастеров краснодеревщиков XVIII века (фрагмент). Секретер Людовика XVI, Жан Риснер; коллекция мебели королевы Марии Антуанеты; кресло Людовика XVI; зеркала Людовика XV; канделябры, фарфор «голубой китайский» Канг-Ши, чеканная позолоченная бронза Людовика XVI.

19. Уголок зала гобеленов. Гобелен Обюссона, эскиз де Удри, середина XVIII века. Из одной серии.

20. Зал ювелирных изделий. Витрина с металлической рамой и подвесной светильник.

21. Часть экспозиции английских афиш плакатов 1964—1965 гг., декабрь 1965 года.

22. Вид на «Сад ночи».

ВИЛАНОВСКИЙ МУЗЕЙ

автор В. Фиалковский

Музей-резиденция в Виланове состоит из нескольких элементов, главными из которых являются: замок в стиле барокко короля Яна III Собеского (1674—1696 гг.), сад и служебные строения. Владелец Вилановского замка в 1805 г., граф Потоцкий, разместил в галерее, которую он специально построил, коллекцию картин, скульптур и произведений искусства Дальнего Востока, к которым он присоединил также предметы, найденные в результате проведенных лично им раскопок в Ноли возле Неаполя.

Его потомки значительно дополнили эти коллекции. Деятельность графов Потоцких сопровождалась, помимо этого, строительством и приспособлением внутренних помещений для экспонирования своих коллекций, которые они открыли для доступа публики. Специальная табличка была прикреплена у входа в галерею, гласившая, что галерея открыта бесплатно для всех *Cunctis patet ingressus*.

С конца прошлого столетия до второй мировой войны треть резиденции была открыта для публики. После войны Вилановский музей был национализирован и с 1945 г. является филиалом Национального музея Варшавы. Были осуществлены большие работы по реставрации и переоборудованию помещений музея. Первый этаж, являющийся главной частью здания, был предназначен для экспозиции исторических интерьеров XVII—XX веков, размещенных в соответствии с письменными историческими документами, (мемуарами, отчетами путешественников и т. д.) и иконографии. Вся экспозиция гармонирует с реставрированными архитектурными формами и лепными украшениями. Большая портретная галерея (с XVI по XIX век) была размещена в бывшей картинной галерее во втором этаже.

Нынешняя экспозиция обеспечивает для художественных экспонатов такое освещение, которое подчеркивает их достоинства. Это достигается благодаря новому размещению светильников и электрификации старинных светильников, люстр и бра, оборудованию многочисленных розеток в планках и подставках, что позволяет включать желаемое количество канделябров и рефлекторов. Была создана специальная аварийная система, а также установка для кондиционирования воздуха, которая позволяет поддерживать температуру

в помещениях в пределах 15—18 гр. Ц. и влажность воздуха в пределах 60—70 процентов. Увлажненный воздух поступает через специальные решетки, размещенные в полу, в подставках и в старинных каминах.

Новая система оборудования подвальных помещений, примененная во время реставрационных работ, позволяет использовать подвалы для современных гардеробных и зала ожидания, где организована выставка, посвященная истории Вилановского музея и его реставрации.

Территория парка включена в программу осмотра музея. Во время реставрационных работ были обновлены части музея, относящиеся к XVII, XVIII и XIX векам. В реконструированной старой оранжерее разместили первую галерею польской современной скульптуры, которая занимает также часть прилегающего сада. В 1966 г. предусмотрено также открыть отдельный павильон, сделанный из стекла и стали, в котором будет размещена выставка польского плаката. Здесь будут проводиться также концерты и художественные выступления, посвященные этой выставке. Не исключается возможность экспозиции плакатов непосредственно в парке.

Администрация и подсобные помещения размещены в старинных хозяйственных постройках. Здесь находятся мастерские по консервации и реставрированию, оснащенные согласно современным требованиям.

На будущие годы запланировано произвести и другие работы, в частности, работы по благоустройству территории парка площадью в 150 га, который окружает Вилановский музей. Имеется проект создания музея под открытым воздухом, где будут экспонироваться деревянные строения польских мастеров и созданы места отдыха и досуга, а также небольшой водный стадион и другие объекты.

Muzeum w Wilanowie

23. Главный фасад здания.

24. Общий план: 1. дворец; 2—5. хозяйственные строения; 6—7. галерея польской скульптуры XX века; 8—9. подсобные помещения; 10—18. павильоны и садовые статуи; 19. церковь; 20—24. ресторан, бар и кафе; 25. галерея плаката; 26. станция местной железнодорожной ветки; 27. площадка для автомашин.

25. Королевская передняя (XVII век).

26. Пурпурный салон (XVII—XIX вв.).

27. Галерея польского портрета (XVIII век).

28. Зал экспозиции истории реставрации и сохранения Вилановского замка.

29. Оранжерея. Галерея польской скульптуры XX века.

30. Проект благоустройства территории: А. общий ансамбль музея, замка и сада; В. водный стадион; С. площадки для отдыха и развлечения; D. музей польской архитектуры из дерева (тип Сканден); Е. поле для массовых игр.

СОХРАНЕНИЕ И РЕСТАВРАЦИЯ — ЭКСПОЗИЦИЯ В ЗАМКЕ ВИСКОНТЕО (ПАВИЯ)

автор Андриано Перони

С сентября по декабрь 1966 г. в замке Висконтео (Павия) была организована выставка реставрированных произведений искусства. Среди экспонатов фигурировали произведения живописи, принадлежавшие храмам этого города, в частности, картины, приписываемые Микелино де Безоццо, Бонифацио Бембо и другим ломбардским мастерам, произведения других художников и коллекция рисунков (в том числе рисунки Камбиасо, Фаринати и Мораццоне, входящие в состав художественных коллекций муниципалитета).

Однако, особой новизной отличался отдел, где при помощи фотографий, рисунков, оригинальных произведений и их копий документально отражена работа по реставрации фасада храма Сан Микеле Маджоре де Павия, который является одним из шедевров романского искусства; в ходе этой работы, осуществляемой под руководством проф. Пьеро Санпаолози, применяются новые и чрезвычайно смелые методы оздоровления песчаника, которым облицован данный памятник. Этот отдел, организованный с учетом современных музееведческих принципов, останется открытым и после официального закрытия выставки, причем он будет изменяться и пополняться по мере завершения работ по реставрации всего храма в целом.

Таким образом, он станет составной частью самого музея, который считается одним из наиболее значительных музеев Европы в области романской скульптуры и архитектуры; актуальность выставленных в нем экспонатов вызовет у посетителей новый интерес к проблемам сохранения памятников старины.

CASTELLO VISCONTEO, PAVIA

31 а, б, с. Вид на отдел выставки в городе Павия, посвященный реставрации произведений искусства, собранных в храме Сан Микеле Маджоре. Этот отдел, состоящий в основном из фотографий, рисунков, оригинальных произведений, калек и воспроизведения части галереи, останется открытым и после официального закрытия выставки, с тем чтобы отразить дальнейшее развитие работ по восстановлению и реставрации других частей храма. Здесь отражены все этапы работы по реставрации, начиная с расположения карнизов и кончая выемкой и обработкой материалов.

32 а, б. Сопоставление этих двух фотографий, являющихся частью графического отдела выставки в Павии, показывает со всей ясностью степень разрушения фасада храма Сан Микеле, особенно в его правой части. Первая фотография была снята в конце XIX века (фиг. 32а), а вторая в 1964 г., непосредственно после начала восстановительных работ (фиг. 32б). Работа, проведенная под руководством проф. Санпаолози, окончательно задержала деградацию камня, которая нанесла значительный ущерб большинству рельефов.

33. Рисунок, экспонируемый на выставке. Он фигурирует на заглавном листе каталога и отражает состояние работ, предметом которых явился фасад храма Сан Микеле де Павия на конец сентября 1966 г. (заглавный лист каталога выставки).

34 а, б. Эти две фотографии показывают с большой выпуклостью состояние другой весьма значительной части храма Сан Микеле, то есть одного из его ломбардских сводов. Только на протяжении двух лет (см. фиг. 34а, снятую в 1964 г. и фиг. 34б, снятую в 1966 г.), развалилась одна из колонн этого свода, в то время как соседняя с ней колонна находится под угрозой разрушения. Реставрация этих произведений искусства явится победой над временем.

РЕСТАВРАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА В СССР

Автор И. Горин

Руководство теоретическими исследованиями в области работ по реставрации произведений искусства, находящихся в музеях, осуществляется в Советском Союзе Центральной научной лабораторией по сохранению и реставрации произведений искусства при Министерстве культуры СССР. Практические работы выполняются Центральной художественной реставрационной мастерской имени Грабаря. Реставрационные мастерские имеются также в ряде союзных республик (на Украине, в Латвии и т.д.).

Музей изобразительных искусств имени Пушкина, Русский музей, Третьяковская галерея, Исторический музей и другие имеют самостоятельные реставрационные отделы. Наиболее крупным из них является отдел Ленинградского Эрмитажа.

Основными проблемами, над которыми работают специалисты этих организаций и прежде всего Центральной лаборатории, являются совершенствование физических и физико-химических процессов при изучении произведений искусства, биологические методы для защиты экспонируемых произведений, совершенствование методов реставрации и сохранения картин и произведений прикладного искусства, разработка методов сохранения и реставрации стеновой живописи, идентификация произведений, разработка наиболее благоприятных условий и режимов для сохранения коллекций музеев, научная организация службы информации. Результаты исследований публикуются в ежеквартальном издании «Информация».

Большая работа проводится также по усовершенствованию и созданию новых приборов и приспособлений. Все более широко используются полимеры, металлы, силикаты, медицинская и техническая рентгенокопия, микробиология и оптика. Многостороннее изучение произведений искусства начинает приобретать первостепенное значение.

VSESOUZNAJA CENTRALNAJA NAUČNO- ISSLEDOVATEL'SKAJA LABORATORIJA PO KONSERVACII I RESTAVRACII MUZEJNYH HUDOŽESTVENNYH CENNOSTej (VCNILKR)

35 а, б. Фрагмент картины. Крупный сетчатый чешуйчатый кракелюр до укладки; б) после укладки кракелюра.

36 а, б, с. *Пейзаж с мостом* из собрания Государственного музея изобразительных искусств им. Пушкина; а) общий вид картины до реставрации; б) фрагмент картины в процессе реставрации. Удален желтый лак и частично записи, в результате открылся авторский слой живописи; с) Общий вид картины после удаления желтого лака и записей. Открылась авторская живопись. (Реставратор Г. Ерхова.)

37. Спас нерукотворный. Вологодская область, Каргопольский район, деревня Волосово, XVI век. Послойная расчистка.

38. Электронагревательный прибор и набор шпателей для укрепления красочного слоя и грунта.

39 а, б, с. Икона Архангела Гавриила из иконостаса Новгородского Софийского собора, деисусного ряда, XVI в. После реставрации; а) общий вид; б) фрагмент; с) другой фрагмент.

40. Детали крепления и натяжения холста на подрамник конструкции инженера Белличкова Н. Д. Авторское свидетельство.

МУЗЕЙ АНТРОПОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ ИМ. ПЕТРА ВЕЛИКОГО

автор И. П. Трифанов

В 1964 г. исполнилось 250 лет со времени основания старейшего, русского, государственного музея — *Петровской Кунсткамеры*, наследником которой является один из крупнейших этнографических музеев мира — *Музей Антропологии и Этнографии* АН СССР. Экспозиции музея на подлинных материалах раскрывают уровень развития производительных сил, художественные ремесла, искусство, народные верования, обычаи и культурный облик народов Азии, Африки и коренного населения Австралии и Океании, Северной и Южной Америки. Наряду с этнографическими экспозициями в Музее также богато представлены антропологические и археологические коллекции.

Музей Антропологии и Этнографии, возникший на базе коллекций Петровской Кунсткамеры (Палаты редкостей) — первого русского естественно-научного и исторического музея, основанного по указу Петра I в 1714 г., непрерывно пополнялся и в XIX и XX веках ценными материалами, собранными русскими учеными и путешественниками в Азии, Африке, Австралии и Океании, Северной и Южной Америке. Среди

собираателей встречаются имена таких известных путешественников и исследователей, как: Н. Н. Миклухо-Маклай, Д. Кук, В. В. Юнкер, И. Г. Вознесенский, Л. А. Загоскин, Ю. Ф. Лисянский, Г. Г. Маннзер, Г. И. Лангсдорф и многие другие.

В 1933 г. на базе Музея Антропологии и Этнографии был создан Институт Этнографии Академии Наук СССР им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Наряду с плодотворной научно-исследовательской деятельностью Институт Этнографии успешно продолжает комплектование коллекций, разрабатывает новые экспозиции и ведет большую научно-просветительную работу. Музей Антропологии и Этнографии приобрел заслуженную известность и популярность не только в Советском Союзе, но и далеко за его пределами. Он вносит ценный вклад в благородное дело сближения разных народов и укреплению дружбы между ними. Уникальным коллекциям Музея Антропологии и Этнографии суждено также играть важную роль в решении больших и многогранных научно-исследовательских задач, которые стоят перед советскими этнографами.

Музей Антропологии и Этнографии им. Петра Великого

41. Общий вид здания бывшей Кунсткамеры, где сейчас помещается Музей Антропологии и Этнографии им. Петра Великого в Ленинграде.

42. Дворцовая ширма (Китай).

43. Зал «Индонезия».

44. Белудж барабанщик на свадьбе (Ближний и Средний Восток).

45. Зал «Австралия и Океания».

46. Алеутская женщина за плетением (Северная Америка).

47. Зал «Индейцы Южной Америки».

48. Индеец мундуруку в танцевальном наряде (Бразилия).

49. Зал антропологии и археологии.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПАМЯТНИКИ В ДАГОМЕИ И КАМЕРУНЕ: ПРОЕКТЫ РЕСТАВРАЦИИ

автор Жан Габюс

По просьбе правительств Дагомеи и Камеруна, ЮНЕСКО поручило профессору Габюсу совершить научную командировку в марте, апреле и августе 1964 г. в целях реставрации, содержания в порядке и использования в музееграфических целях королевских дворцов Абомеи и старинного дворца Фумбан. (NDLR).

Королевские дворцы Абомеи. Даже развалины этих дворцов сохраняют свои ритуальные, религиозные и социальные традиции. Поэтому все должно быть выдержано в духе истории, т. е. так,

чтобы прошлое пропитывало всю повседневную жизнь.

В настоящее время существует четыре здания, используемые как музей (снимки 51, 1, 2, 5, 6). Здания, которые необходимо восстановить, располагаются вокруг уже крытой «африканской двухэтажной постройки», которая будет служить введением ко всему ансамблю. Ансамбль состоит из пристройки к древней «хижине жен» короля Гезо (вероятно «зал статуэток», где могут быть выставлены статуэтки или фетиши), «хижины шелков», где король проводил время со своими женами, «тронной хижины» и старого склада.

Предложения. Учитывая плохое состояние и отсутствие ухода за зданиями, а также развалины старинных дворцов и крепостных стен, сделанных из необожженного кирпича, мы предлагаем: *a)* реставрацию зданий, в которых ныне находятся коллекции; *b)* строительство новых зданий, которые позволят лучше оформить все коллекции; *c)* создание точного макета в их нынешнем состоянии, который, будучи установлен «в африканской двухэтажной постройке короля Гезо» послужит началом объяснения истории десяти правлений королей Дагомеи, исполненной графическим способом на стенах; *d)* поддержание развалин в нынешнем состоянии при помощи бригады каменщиков, специалистов по изготовлению «банко»¹, и по их ежегодному ремонту после сезона дождей; *e)* создание японским пейзажистом ботанического сада на всем участке площадью в 37 гектаров, с целью предоставить развалины в наиболее благоприятном окружении.

Абомеи связан с Котону отличной дорогой, протяженностью в 140 км, что позволяет совершать однодневные экскурсии.

Старый дворец Фумбан. Этот дворец, построенный в 1917—1922 гг. из обожженного кирпича, интересен своей концепцией и внутренним расположением залов. Этот интерес связан с историей его строителя султана Нжойа Ибрагима, крупного государственного деятеля, организатора мира, создателя письменности и секретного языка. Он оставил после себя сборник басен, книгу по истории и обычаям племени бамун, а также фармакопею, заказывал большие работы ремесленникам и художникам, отменил некоторые незаконные земельные права, изменил календарь бамун.

В настоящее время, в результате оползней, южному фасаду здания грозит разрушение; внутри некоторые стропила находятся в плохом состоянии. *Предложения.* По соглашению с нынешним султаном Эль хадж Сейду Нджи-молу Нджойа мы предлагаем, чтобы

¹ Банко-кирпич-сырец, изготавливаемый из глины, рубленой соломы, песка и воды. (Примечание переводчика).

дворец был восстановлен при помощи местной рабочей силы и затем использовался как областной музей, учитывая, что по замыслу его создателей «каждая комната предназначалась для определенного тайного общества».

В первую очередь необходимо укрепить с помощью современных технических средств площадку, на которой построен дворец, а затем проверить и заменить, в случае необходимости, соответствующие детали стропил. Султан согласился, если здание будет в порядке, предоставить все свои династические сокровища, которые вместе с коллекциями нынешнего музея в Фумбане составили бы хороший музей истории бамунов. Благодаря особому расположению залов и наличию предметов ритуального характера, этот музей мог бы стать чем то гораздо более значительным, чем простой этнографической коллекцией. Он мог бы глубоко отразить понятие порядка, морали и ответственности в традиционном обществе.

Королевский дворец в Дагомеи

50. Общий план: 1. Дженский центр посвящения. В этой жреческой школе, расположенной вблизи храма Лиза, продолжается активная религиозная жизнь. 2. Небольшая обитаемая частная ферма, расположенная вне крепостной стены. 3. Маленький рынок «агбо джанаган». Он расположен за пределами крепостной стены, но частично заходит и внутрь поселения. В этом месте, где по традиции к торговцам относились с радушием, старый рынок продолжает жить. 4. Развалины дворцов королев-матерей. 5. Дворец королевы-матери короля Глеле. Этот дворец, или по крайней мере часть его, поддерживается в сохранности одним из потомков королевской семьи, который живет там же. 6. Гробница короля Глеле. Собственность королевской семьи, поддерживаемая и охраняемая ею же. 7. Резиденция главы королевской семьи (современная постройка). 8. Площадь «Сингбоджи» и главный вход в музей (центральное здание на линии крепостной стены). Здесь находилась «хоннува», врата короля Агонгло. 9. Нынешняя резиденция потомка короля Аго-ли-Агбо. 10. Восстановленная крепостная стена. Ее можно закончить вплоть до прямого угла, образуемого развалинами прежней крепостной стены. Общая реконструкция укреплений, протяженностью примерно в 4 км., представляется нам бесцельной ввиду высокой стоимости работ, трудности поддержания памятников в хорошем состоянии и несоответствия этой идеи современной концепции. 11. Вход в старый дворец короля Пенгла (развалины). 12. Гробницы королей Гезо и Агонгло. Эти гробницы поддерживаются потомками королевской семьи под общим руководством ее главы. 13. Эти два маленьких храма посвящены Агасу (пантере), тотему королевской семьи. Алтари были воздвигнуты Агонгло, отцом короля Гезо. Они сохраняют свой ритуальный характер под контролем традиционного вождя Сагбаджу-Глеле. 14. Гробница короля Пенгла. 15. Развалины трех «Досомэ» (отводились для женщин, олицетворявших королей в ходе некоторых церемоний). 16. Развалины старого дворца Агаджа. 17. Руины коро-

левских гробниц. Среди них — могила Агаджа. 18. Маленькие действующие храмы Лиза — божества, воплощающего чистый дух, который все видит и слышит. 19. Развалины входа во дворец Агаджа. 20. Развалины дворца короля Агаджа. 21. Королевские гробницы у дворца короля Уэгбаджа. Эти гробницы поддерживаются потомками королевской семьи.

51. Дворец Гезо и Глеле. План. 1. Тронный зал «Зинкпохо», в настоящее время — музей. Здесь находятся троны, скипетры, драпировки королей и несколько статуэток символического характера. На севере — две хижины с соломенными крышами, доходящими до земли; большая, овальной формы — «Джехо Гезо»; другая, круглая — «Джехо Зоинди». Эти «Джехо» («хижины жемчужин») отведены под королевские святилища. Первая посвящена Гезо, вторая — матери короля Глеле Зоинди, которую именовали «Мать пантеры», или «Мать короля». 2. Алтарный зал *Адзсалама*. 3. Гробница короля Глеле. 4. Двор *Ахоси* и гробница королей. После смерти короля Глеле, в соответствии с обычаем, сорок одна королевская жена была заживо погребена в могиле круглой формы. 5. Сокровищница «Аджалала». Из этого зала король Глеле смотрел на танцы во дворе «Кпододжи», предназначенном для приема людей, дождавшихся королевской аудиенции. В музее, находящемся в этом зале, имеются драгоценности, костюмы и зонты, которые ранее охранялись женщиной, назначавшейся начальником «Аджалала». 6. *Адан-джего* — «хижина храбрых». 7. «Джехо» короля Глеле. 8. Бывшая бойня. 9. Новое здание с двором и стеной, построенное в 1964 г., на развалинах бывшей бойни. Оно предназначено для главы королевской семьи, который, видимо, здесь живет в настоящее время. Бетонная стена — той же высоты, что и старая крепостная стена, однако, в отличие от последней, она не покрашена в цвет охры. Тем не менее мы надеемся, что этот цвет будет восстановлен с тем, чтобы сохранить ощущение ансамбля. 10. Большая площадь приемов *Кпододжи*. 11. *Джсононго* — «дом чужестранцев». 12. Хижина «Лежеде». «Лежеде» являлись слугами Аджакхо, министра Двора и тайного информатора короля. В этом доме жили также барабанщики там-тама Догба. 13. *Хоннува* Глеле. 14. *Хоннува* короля

Гезо с пятью проходами и четырьмя простенками. Выходит на площадь «Сунгбоджи», центр политической жизни страны. Эти ворота следовало бы сохранить как главный вход во дворцовый ансамбль королей Гезо и Глеле. 15. Малый зал, где был проделан проход (в настоящее время закрыт), является продолжением «двухэтажной постройки» короля Гезо. 16. *Сингбо* или «двухэтажная постройка» короля Гезо. 17. Двор *Зинкпохо*. 18. Развалины пристройки к хижине королевских жен. 19. Хижина королевских жен (развалины). 20. Пристройка к хижине королевских жен. Этот длинный зал, в настоящее время разрушенный (в прошлом — «хижина шелков» короля Гезо), можно было бы немедленно приспособить для нужд музея. Там можно было бы хранить костюмы и зонты, в настоящее время нагроможденные в здании № 5. 21. В настоящее время — развалины. 22. Двор и хижина — развалины. В этой хижине хранились паланкины и личные вещи короля.

52. «Зинкпохо» (тронный зал) короля Гезо. Это один из залов нынешнего музея, где в настоящее время хранятся троны. Группа барельефов напоминает о функции этого здания, воспроизводя в повторении трон короля Гезо в окружении двух скипетров, принадлежавших этому королю.

53. Этот барельеф «аджалалы» Гезо является пластической иллюстрацией пословицы: «Наглая рыба всегда попадает на удочку». Истолковать эту пословицу можно следующим образом: враги Гезо в конце концов всегда вынуждены отдаться на его милость, как рыбы, попавшиеся на удочку. Удочка воплощает Гезо, а рыбы — «Наго» — враждебный народ, живущий на побережье.

54. «Хоннува» (врата) короля Гезо. Эти врата с пятью проходами и четырьмя простенками открываются с запада на площадь «Сингбоджи». В соответствии с традициями и с точки зрения целесообразности следовало бы устроить здесь главный вход в ансамбль музеев и королевских дворцов. Справа — восточный фасад «двухэтажной постройки».

55. «Сингбо» (двухэтажная постройка) короля Гезо. Это жилище длиной в 30 м. и высотой в 6 м. отремонтировано. Для постройки использовался особо прочный ма-

териал типа кирпича-сырца, состав которого $\frac{2}{3}$ глины и $\frac{1}{3}$ цемента. По внешнему виду этот материал напоминает обычное «банко». Солома должна была бы дополнить толстое покрытие крыши. Эта «двухэтажная постройка», или так называемый «Большой дом», выходящий во внутренний двор короля Гезо, мог бы служить отправной точкой для осмотра дворцового ансамбля.

56. Нынешний вид строительного материала (руины), который следовало бы сохранить. Вначале это был так называемый «банко», или «пизе», иначе говоря кирпич-сырец, изготовленный из глины и армированный измельченной соломой. В результате действия дождей материал деформировался. Лишь очень небольшая часть его может быть сохранена при помощи соответствующего коагулятора или же в результате пропитывания пальмовым маслом по традиционному обычаю. Но это обойдется очень дорого, к тому же такой вариант немыслим в применении к большим площадям. Однако стены могли бы поддерживаться каменщиками в их нынешнем состоянии.

57. Развалины дворца Агаджа. Бывший Дворец султана Нджойа, Камерун.

58. Фасад бывшего дворца султана Нджойа. Отдельные залы на первом этаже слева все еще используются Судом обычного права. Здание выдержано в германо-португальском колониальном стиле. Построено между 1917 и 1922 гг. Общая площадь 90 кв. м., высота 15 м.

59. Главный вход. Многочисленные скульптуры, изготовленные бамунскими ремесленниками, украшают фасад и отдельные залы.

60. Юго-восточный фасад установлен на склоне. К сожалению, поскольку земляные работы не проводятся, почва оползает и в результате появляются трещины в здании. Следовало бы срочно укрепить скат и фасады. Здание построено из обожженных кирпичей, которые изготовлены в печах, построенных султаном Нджойа, отцом Сейду, нынешнего султана.

61. Дворец в Фумбане. Вид лестницы, выходящей в сад. С большей части стены штукатурка осыпалась. Видна кирпичная кладка с зазорами и трещинами.

Хроника

ВЫСТАВКА *Христина, королева Швеции* В СТОКГОЛЬМЕ

автор Понтий Грате

В 1958 г. Европейский совет включил в свою программу серию выставок, посвященных выдающимся европейским личностям. Первой в этой серии была выставка в Ахене, посвященная Карлу Великому, вторая была открыта в Стокгольме с июня по октябрь 1966 г., она была посвящена королеве Швеции Христине, женщине европейских, даже универсалистских воззрений и глубоких

убеждений, которая играла важную роль в интеллектуальной и художественной жизни XVII века и собрала значительные коллекции произведений искусства.

Стокгольмская выставка имела целью ознакомить с жизнью и личностью Христины, показать эпоху барокко, круги, в которых проходила жизнь «Северной Минервы», и культурные очаги, которые кристаллизовались вокруг нее, и, наконец, представить избранные экспонаты из ее обширных коллекций.

Противоречивые мнения современных историков о личности Христины и недо-

статок достоверных сведений о жизни и политической и культурной деятельности королевы после ее отречения вызвали определенные трудности. Результаты исследований, предпринятых в связи с выставкой, вошли в издание «*Analecta Reginensia*», опубликованное Национальным музеем, а также в каталог выставки. Многие страны-члены Европейского совета оказали содействие в организации этой выставки. Первый раздел выставки был посвящен жизни

и эпохе королевы Христины. Большое место было отведено увеличенным репродукциям гравюр того времени, экспонировавшимся вместе с оригинальными документами. В одном из залов была воспроизведена сцена театра Барберини в Риме в вечер представления оперы «Il trionfo della Pietà», в честь Христины (1656 г.). В этом зале для публики устраивались концерты с исполнением музыкальных произведений (в частности, произведений, написанных для королевы композиторами Корелли, Скарлатти, Паскуини, Чести и т. д.), чтением изречений Христины и показом танцев XVII века.

Во втором разделе выставки демонстрировались избранные произведения искусства из коллекций, принадлежавших королеве Христине в Стокгольме, а затем в Риме. Обилие материала позволило составить довольно сжатую экспозицию во вкусе XVII века.

Был организован праздничный вечер, в ходе которого по городу прошла процессия в костюмах той эпохи и был устроен фейерверк, который был точным воспроизведением подобных зрелищ XVII века.

NATIONAL MUSEUM, Stockholm

62. Зал 1. *Детство и юность*. Начиная осмотр выставки, посетитель прежде всего замечает бюст Густава Адольфа позади витрины, содержащей платье, которое Христина носила в детстве, написанный ею портрет отца и письмо, которое она ему направила в Германию. В глубине расположены экспонаты, связанные со смертью короля в Лютцене в 1632 году.

63. Зал 1. *Детство и юность*. Христина Шведская в юности, вероятно 1642 год, окруженная основными европейскими суверенами: слева направо, короли Дании и Испании, император Фердинанд III, польский король Владислав IV, Людовик XIII и английский король Карл I.

64. Зал 2. *Вестфальский договор*. В глубине — первая часть этого зала, где под рубрикой «*Rax Orbis Regum*» в центральной витрине экспонируются документы, связанные с ратификацией Вестфальского договора; выше расположены портреты основных делегатов, которые вели мирные переговоры.

65. Зал 2. *Коронация Христины*. Здесь находятся ценные предметы, связанные с коронацией королевы в 1650 году, в частности, ковры, заказанные в Амстердаме, ее серебряный трон под великолепно вышитым балдахинном и знаки королевской власти в специально сделанной витрине, находящейся в сейфе, в котором она закрывается на ночь.

66. Зал 3. *Стокгольмский двор*. В глубине, рядом с большим портретом Себастиана Бурдона, изображенного сидящим на коне, размещается целая серия портретов королевы. Неизвестно, какие портреты принадлежат кисти Бурдона, а какие сделаны в его мастерской или современными художни-

ками. Выставка предлагает решить эту проблему путем сопоставления.

67. Зал 4. *Новые страны*. Серия репродукций гравюр того времени показывает места, которые посетила Христина, по пути из Стокгольма в Рим в 1654/1655 гг. Справа находится цветная фотография церкви Хофкирш в Инсбруке, в которой она официально изменила вероисповедание. В центре, сцена из оперы, которую давали в ее честь в Инсбруке; нажимая на кнопку, посетитель видит поочередно 8 декораций этой оперы, воспроизведенные в соответствии с гравюрами того времени.

68. Зал 6. *Театр Барберини*. Сцена театра Барберини для оперы «Il trionfo della Pietà» построена с помощью увеличенных гравюр XVIII века. Игра света воссоздает фейерверк, зажженный в замке Сент-Анж в конце представления, имевшего место 31 января 1656 года, в честь королевы Христины.

69. Зал 8. *Коллекции*. Предметы искусства из коллекции Христины, экспонируемые в современных и легких витринах из светлого дерева. На стенах несколько великолепных ковров, принадлежавших королеве, выполненные в золотых тонах. Справа две лошади из бронзы работы Адриена де Фриса.

70. Зал 9. *Коллекции*. Сбоку — статуя «Психея» работы Адриена де Фриса. В глубине на стене расположены картины Крайна, Бюкелера, ван Аахена, де Воса, ван Хемессена и др., повешенные довольно тесно в том виде, как они были представлены у Христины в Стокгольме, а затем в Риме.

СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫЕ КУРСЫ ПО СОХРАНЕНИЮ И РЕСТАВРАЦИИ ИСТОРИЧЕСКИХ ПАМЯТНИКОВ

Автор: Стало Карло Англе

По мере осознания исторических, художественных, этических и даже экономических и политических ценностей памятников, почти все страны начинают заботиться о спасении и освоении своих исторических памятников.

Однако самым большим препятствием на пути осуществления этой великой задачи является нехватка специализированных кадров. В рамках миссии, вверенной ему ЮНЕСКО, Международный центр исследований по сохранению и реставрации культурных ценностей заинтересовался подготовкой архитекторов и техников, призванных обеспечивать сохранение и реставрацию памятников старины.

Поскольку «*Scuola di Perfezionamento per lo Studio dei Monumenti*» при архитектурном факультете Римского университета уже с успехом решает эту задачу, между обоими учреждениями установилось сотрудничество, позволившее им обеспечить, начиная с 1965 года, это обучение в международном плане.

Программа курсов имеет целью дать заинтересованным в этом деле архитекторам, археологам и историкам максимально полную и глубокую подготовку в области сохранения и реставрации. Она предусматривает преподавание следующих предметов: история реставрации памятников в различных районах мира; методика исследований и документация; теория, методы и способы сохранения и реставрации памятников и, наконец, международное законодательство и нормы по сохранению памятников.

Курсы 1965—1968 гг. включали в общей сложности около 200 часов занятий, дополненных пояснительными посещениями памятников и мест проведения реставрационных работ, а также стажировкой на работах по раскопкам и реставрации. Совместно с преподавателями архитектурного факультета и другими итальянскими специалистами работали преподаватели, приехавшие из Франции, Бельгии, Австрии, Польши и Соединенного Королевства. Слушатели, число которых достигало 30, являлись гражданами Австрии, Болгарии, Соединенных Штатов, Греции, Венгрии, Индонезии, Израиля, Ирана, Италии, Мальты, Мексики, Филиппин, Польши, Португалии, Швеции, Чехословакии, Турции, Венесуэлы и Югославии. Они отнеслись к этому делу с большим интересом и энтузиазмом, причем между ними очень быстро установился дух подлинного товарищества.

По окончании курсов археологи и искусствоведы получили удостоверение, в то время как архитекторы, представившие проекты реставрации какого-либо памятника или памятного места и сдавшие ряд экзаменов, получили диплом Римского университета.

Для вторых курсов (начавшихся 16 января 1967 года) программа остается практически неизменной, однако предполагается расширить продолжительность и число стажировок и практических занятий, с тем чтобы позволить студентам подойти более конкретно к решению проблем сохранения. Витрувий требовал от архитектуры богатого духовного содержания. Нельзя ли требовать его и от специалистов по реставрации?

Международный исследовательский центр по сохранению и реставрации культурных ценностей

71. Во время визита к месту раскопок в Ости г-н Ж. Зеви демонстрирует методы реставрации.

72. Демонстрация техники археологических зондирований в Серветери.

73. Генеральный инспектор исторических памятников Франции г-н Альберт Шовель ведет курс по сохранению исторических центров.

74. Проф. Флорентийского университета по вопросам реставрации г-н Пьеро Санпаолози демонстрирует свои методы сохранения камня (церковь Св. Михаила, Павия).

IVAN PAVLOVITCH TRUFANOFF

Ethnologue et sociologue. De 1961 à 1966, directeur du Musée d'anthropologie et d'ethnographie Pierre le Grand, à Leningrad. Actuellement attaché de recherches à la section de sociologie de l'Institut d'ethnographie de l'Académie des sciences de l'URSS, à Leningrad. Membre de la Société de géographie de l'URSS. A fait des recherches sur l'ethnographie de la population de Singapour et sur la sociologie urbaine. Publications: articles parus dans *Sovetskaya ethnographiya* (Moscou), dans *Countries and peoples of the East* (Moscou) et dans *Current anthropology* (Chicago).

Ethnographer and sociologist. Director of the Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography, Leningrad, from 1961-1966. At present on the research staff of the sociological section of the Institute of Ethnography of the Academy of Sciences of the U.S.S.R., Leningrad. Member of the Geographical Society of the U.S.S.R. Has carried out studies on the ethnography of the population of Singapore and in the field of urban sociology. Publications: articles in *Sovetskaya Ethnographiya* (Moscow), *Countries and peoples of the East* (Moscow), *Current Anthropology* (Chicago).

WOJCIECH FIJAŁKOWSKI

Né en 1927. A étudié l'histoire de l'art à l'Université de Varsovie jusqu'en 1952. A commencé sa carrière de muséologue et de conservateur des monuments historiques en 1948, au Musée national de Varsovie. Occupe, depuis 1954, le poste de conservateur en chef de la section de ce musée qui est installée au château de Wilanow. Auteur du programme de conservation et de l'aménagement actuel de ce château. A publié de nombreux articles consacrés aux problèmes de conservation et plusieurs études sur la résidence du roi Jean III Sobieski et sur les collections rassemblées à Wilanow. A séjourné en URSS, en Italie et en Allemagne, grâce à des bourses du Ministère de la culture et des arts (1958-1964), et en Angleterre, grâce à une bourse du British Council (1965).

Born in 1927. Studied the history of art at Warsaw University until 1952. Embarked on his career as museologist and curator of historical monuments in 1948, at the National Museum in Warsaw. Since 1954 has been Chief Curator of the section of this museum which is housed in the Castle of Wilanow. Originated the programme for the preservation and present arrangement of the Castle. Author of a number of articles on the problems involved in preservation and of several studies on the residence of King John III Sobieski and the collections at Wilanow. Was enabled by study grants from the Ministry for Culture and the Arts to spend some time in the U.S.S.R., Italy and Germany (1958-1964), and by a study grant from the British Council to visit England (1965).

RÉVÉREND PÈRE PATRICK O'REILLY

Né le 19 mai 1900, à Saint-Mihiel, Meuse (France). Religieux mariste depuis 1922, est aumônier à Paris depuis 1930. Remplit les fonctions de secrétaire général de la Société des océanistes à Paris (1945) et de rédacteur en chef du journal de cette société. S'intéressant à l'histoire des missions, à l'ethnographie et à l'histoire du Pacifique sud, a souvent eu l'occasion de travailler en Océanie. A surtout écrit des ouvrages de référence — des bibliographies et des dictionnaires biographiques — sur les territoires français du Pacifique. En 1961, a été chargé par la fondation Singer-Polignac d'établir et d'organiser le Musée Gauguin à Tahiti. Est membre de l'Académie des sciences d'outre-mer.

Born on 19 May 1900 at Saint-Mihiel, in the Meuse, France. Joined the Marist Order in 1922, and since 1930 has been a chaplain to students in Paris. Has been Secretary-General of the Société des Océanistes, Paris, since 1945, and is the editor of the society's *Journal*. Interests include the history of missionary activity, ethnography and the history of the South Pacific and has on many occasions worked in Oceania. Main writings have been reference works—bibliographies and biographical dictionaries—on the French Pacific territories. In 1961, the Singer-Polignac Foundation appointed him to set up and organize the Gauguin Museum in Tahiti. A member of the Académie des Sciences d'Outre-mer.

KAROL ESTREICHER

Né à Cracovie en 1906. A étudié l'histoire de l'art à l'Université Jagellon. Professeur d'histoire de l'art dans cette même université, dont il dirige également le musée. Président de la Société des amis des beaux-arts de Cracovie. Collabore à la rédaction de la *Bibliographie de Pologne*, relevé des imprimés polonais du xv^e au xix^e siècle. Éditeur de cette publication, qui a paru depuis 1872 sous la direction de trois générations successives d'Estreicher. S'est spécialisé dans l'étude de l'art médiéval: *Guide de Cracovie* (1938), *Miniatures du Code de Behem* (1931), *Triptyque de la Trinité* (1938), *Tombeau de Ladislas Jagellon* (1951). Chargé de récupérer dans les pays occidentaux et notamment en France, au Royaume-Uni et aux États-Unis d'Amérique, les œuvres d'art pillées en Pologne par les Allemands pendant la seconde guerre mondiale. A dirigé, à partir de 1947, les travaux de restauration du Collegium Maius de l'Université Jagellon et la mise sur pied du Musée universitaire, ouvert en 1964 à l'occasion du six-centième anniversaire de la fondation de l'université. Outre des ouvrages scientifiques, a publié un recueil de nouvelles sur Cracovie (1946) et un roman historique, *Krystiana*, en 1957.

Born in Cracow in 1906. Studied the history of art at the Jagellon University. Professor of the

History of Art at the same university and Director of its museum. President of the Society of Friends of the Fine Arts, Cracow. Co-operates in the compilation of the *Bibliography of Poland*, which lists Polish printed books published from the 15th to the 19th centuries. Editor of this publication, which, since 1872, has been issued under the direction of three successive generations of members of the Estreicher family. Has specialized in the study of mediaeval art: *Cracow Guide* (1938), *Miniatures of the Behem Code* (1931), *Triptych of the Trinity* (1938), *Tomb of Ladislas Jagellon* (1951). Entrusted with the task of retrieving in Western countries—more particularly in France, the United Kingdom and the United States of America—the works of art pillaged in Poland by the Germans during the Second World War. Since 1947, in charge of the operations for the restoration of the "Collegium Maius" of the Jagellon University and of the organization of the university museum, opened in 1964 on the occasion of the university's six hundredth anniversary. In addition to his scientific works, has published a book of short stories on Cracow (1946) and an historical novel (*Krystiana*, 1957).

ANGEL B. MARTÍ D'PENÀ

Né à La Havane en 1937. Spécialiste au Musée national, 1962; a classé la collection de porcelaines européennes de ce musée et entrepris la constitution des archives correspondantes. Directeur du Musée des arts décoratifs de La Havane depuis 1964; a organisé et classé les collections du musée, et collaboré au classement des collections du mobilier du Musée national et du Museo de Sancti Spiritus. A inauguré des cours de muséologie pour les étudiants de l'Université de La Havane qui préparent la licence d'histoire de l'art. A publié diverses études sur les collections du musée qu'il dirige et des articles sur les arts décoratifs et l'artisanat cubain dans des revues nationales et étrangères.

Born Havana, Cuba, 1937. Employed on the technical staff of the National Museum, 1962. Classified and catalogued its collection of European porcelain. Director of the Museum of Decorative Art, Havana, 1964. Organized and classified its collections; collaborated in classifying the furniture collections at the National and the Sancti Spiritus Museums. Has started lectures in museology for art students at the University of Havana. Published various reports on collections in his own museum, and articles on decorative art and Cuban craft work in Cuban and foreign reviews.

IVAN GORINE

Né en 1925. Titulaire d'un diplôme d'esthétique; directeur du Laboratoire scientifique central

chargé de la conservation et de la restauration des chefs-d'œuvre des musées. A terminé en 1956 ses études à l'Université de Moscou (Faculté d'histoire et de théorie des beaux-arts). A publié des articles sur les problèmes de l'art dans divers recueils et revues. Membre de l'Union des artistes peintres de l'URSS et du Comité international de l'Exposition de Rostock (Allemagne orientale) *La biennale du Nord*, président du Conseil d'expertise artistique pour le contrôle de la qualité des œuvres d'art, dépendant du Ministère de la culture de l'URSS.

Born 1925, graduate in aesthetics. Director of the Central Laboratory for the conservation and restoration of museum masterpieces. In 1956 completed his studies in the faculty of history and theory of fine arts at Moscow University. Has published in various reviews and publications on art. Member of the Union of Soviet Artists and of the International Committee of the Rostock (GDR) *Biennale of the North* exhibition. Chairman of the U.S.S.R. Ministry of Culture Council of Art Experts which supervises the quality of works of art.

JEAN GABUS

Docteur ès lettres de l'Université de Fribourg. Directeur du Musée d'ethnographie, à Neuchâtel (Suisse). Professeur à l'Université de Neuchâtel (chaire de géographie humaine et d'ethnologie). Président du comité national suisse de l'ICOM.

D. Litt. of Freiburg University. Director of the Ethnographical Museum of Neuchâtel (Switzerland). Professor of Neuchâtel University (Chair of Human Geography and Ethnology). Chairman of the Swiss National Committee, ICOM.

Publications: Articles (dans *Anthropos*; *Acta tropica*; *Bulletin de la Société neuchâteloise de géographie*). Ouvrages: *Sous les tentes japonaises*, Neuchâtel, Attinger; *Iglous (Chez les Esquimaux-Caribous)*, *ibid.*; *Touctou (Chez les hommes-qui-vivent-loin-du-sel)*, *ibid.*; *Vie et coutumes des Esquimaux Caribous*, Lausanne, Payot; *L'Afrique aux trois visages*, *ibid.*; *Agpa, chasseur esquimau*, Zurich, Œuvres suisses pour la jeunesse; *Au bout du monde*, Neuchâtel, La Baconnière; *La Béroche*, *ibid.*; *Le Jura fantastique*, *ibid.*; *Les fresques de Hans Erni ou la vie sociale des musées*, 1955, *ibid.*; *Au Sahara, les hommes et leurs outils*, *ibid.*; *Au Sahara: arts et symboles*, 1958, *ibid.*; *Trois sondages dans les domaines de la connaissance, de l'art et de la culture matérielle*, extraits, Bibliothèques et musées de la ville de Neuchâtel, Rapport, 1961; *Parures et bijoux dans le monde*, 1962, Neuchâtel, Avanti Club; *Initiation au désert*, illustrations de Hans Erni, Neuchâtel, Éditions du Griffon (Collection: Vie et documents du xx^e siècle).

ADRIANO PERONI

A fait ses études aux universités de Pavie, de Münster en Westphalie, et d'Aix-en-Provence. Docteur ès lettres (1953). A été, en 1955 et 1956, boursier de la Fondation A. von Humboldt au Zentralinstitut für Kunstgeschichte de Munich. Attaché aux musées municipaux de Brescia de 1957 à 1962, a participé à des fouilles et à des recherches sur les monuments du haut moyen âge. Depuis 1962, directeur des instituts municipaux d'art et d'histoire de Pavie, et depuis 1964, chargé de cours d'histoire de l'art à l'université de cette ville. Membre du comité de rédaction de la

revue *Studi medievali*. S'est occupé de l'aménagement des musées de Pavie, de l'organisation d'expositions dans ces musées, et de l'établissement des catalogues. Auteur d'essais sur l'art lombard des xv^e et xvi^e siècles (notamment *L'architettura e la scultura nei secoli XV e XVI. Storia di Brescia, II*, Milan, 1963) et sur l'art médiéval (*La ricomposizione degli stucchi preromanici di S. Salvatore a Brescia*, Milan, 1962). Actuellement sous presse: le catalogue des pièces d'orfèvrerie et des métaux travaillés du haut moyen âge découverts sur le territoire de Pavie.

Studied at the Universities of Pavia, Münster in Westphalia and Aix-en-Provence. Doctor's degree in literature (1953); A. von Humboldt Foundation Fellowship for studies at the Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Munich (1955-56). Worked at the Civic Museums of Brescia from 1957 to 1962, taking part in excavations and research on mediaeval monuments. Since 1962, has been Director of the Pavia Civic Institutes of Art and History; since 1964 has lectured on the History of Art at the University of Pavia. Member of the editorial committee of the journal *Studi Medievali*. Has organized various methods of presentation and exhibitions in the Pavia museums, and prepared catalogues for them. Author of essays on Lombard art in the 15th and 16th centuries (including *L'Architettura e la scultura nei secoli XV e XVI. Storia di Brescia, II*, Milan 1963) and on medieval art (*La ricomposizione degli stucchi preromanici di S. Salvatore a Brescia*, Milan 1962). In the press: Catalogue of early mediaeval objects of art in gold and wrought metals in the region of Pavia.

PHOTOGRAPHIES | PICTURE CREDITS

1, Schmitter; 3-8, 10-12, A. Sylvain, Fondation Singer-Polignac; 9, Gilles Artur; 13-15, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Krakow; 16-22, Museo de Artes Decorativas, La Habana; 23-30, Bożena Seredynska, Warszawa; 31, Giuliano Carraro, Pavia; 32-34, Castello Visconteo, Pavia; 35-40, Novosti Press Agency, Moscow; 41-49, Musée d'anthropologie et d'ethnographie Pierre le Grand / Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography, Leningrad; 52-61, Musée d'ethnographie, Neuchâtel; 62-70, National Museet, Stockholm; 71, 72, Itoy de Leon, Roma; 73, Altero Bragagnini, Roma; 74, Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels / International Centre for the Study of the Preservation and the Restoration of Cultural Property, Rome.

Publications de l'Unesco: agents généraux / Unesco publications: national distributors

- AFGHANISTAN Panuzai, Press Department, Royal Afghan Ministry of Education, KABUL.
- ALBANIA/ALBANIE N. Sh. Botimeve Naim Frasherri, TIRANA.
- ALGERIA/ALGÉRIE Institut pédagogique national, 11, rue Zäatcha, ALGER.
- ARGENTINA/ARGENTINE Editorial Sudamericana, S.A., Humberto I-545, T.E. 30.7518, BUENOS AIRES.
- AUSTRALIA/AUSTRALIE Longmans of Australia Pty. Limited, Railway Crescent, CROYDON (Victoria). *Sub-agent / Sous-agent*: United Nations Association of Australia, Victorian Division, 4th Floor, Askew House, 364 Lonsdale Street, MELBOURNE, C. 1 (Victoria). "The Courier" only / "Le Courier" seulement: Dominic Pty. Ltd., 463 Pittwater Road, BROOKVALE (N.S.W.).
- AUSTRIA/AUTRICHE Verlag Georg Fromme & Co., Spengergasse 39, WIEN 5.
- BELGIUM/BELGIQUE All publications / Toutes les publications: Editions "Labor", 342, rue Royale, BRUXELLES 3, N.V. Standard Wetenschappelijke Uitgeverij, Belgiëlei 147, ANTWERPEN, I. "The Courier" and slides only / "Le Courier" et les diapositives seulement: Louis de Lannoy, 112, rue du Trône, BRUXELLES 5.
- BOLIVIA/BOLIVIE Librería Universitaria, Universidad San Francisco Xavier, apartado 212, SUCRE.
- BRAZIL/BRÉSIL Fundação Getúlio Vargas, Praia de Botafogo 186, RIO DE JANEIRO, GB ZC-02.
- BULGARIA/BULGARIE Raznoiznos, 1 Tzar Assen, SOFIA.
- CAMBODIA/CAMBODGE Librairie Albert Portail, 14, avenue Bouilloche, PHNOM-PENH.
- CAMEROON/CAMEROUN Papeterie moderne, Maller & C^o, B.P. 495, YAOUNDÉ.
- CANADA The Queen's Printer, OTTAWA (Ont.).
- CEYLON/CEYLAN Lake House Bookshop, Sir Chittampalam Gardiner Mawata, P.O. Box 244, COLOMBO 2.
- CHILE/CHILI All publications / Toutes les publications: Editorial Universitaria, S.A., avenida B. O'Higgins 1058, casilla 10220, SANTIAGO. "The Courier" only / "Le Courier" seulement: Comisión Nacional de la Unesco, Mac-Iver 764, dpts. 63, SANTIAGO.
- CHINA/CHINE The World Book Co. Ltd., 99 Chungking South Road, section 1, TAIPEI (Taiwan/Formosa).
- COLOMBIA/COLOMBIE Librería Buchholz Galería, avenida Jiménez de Quesada 8-40, BOGOTÁ. Ediciones Tercer Mundo, apartado aéreo 4817, BOGOTÁ. Distribuidores Ltda., Pío Alfonso García, carrera 4^a, n.º 36-119 y 36-125, CARTAGENA, J. Germán Rodríguez N., oficina 201, Edificio Banco de Bogotá, apartado nacional 83, GIRARDOT, Cundinamarca. Librería Universitaria. Universidad Pedagógica de Colombia, TUNJA.
- CONGO (DEM. REP. OF THE / RÉP. DÉM. DU) LA Librairie, Institut politique congolais, B.P. 2307, KINSHASA.
- COSTA RICA All publications / Toutes les publications: Librería Trejos, S.A., apartado 1313, SAN JOSÉ. "The Courier" only / "Le Courier" seulement: Carlos Valerín Sáenz y Co. Ltda., "El Palacio de las Revistas", apartado 1924, SAN JOSÉ.
- CUBA Cubartimpex, Simon Bolívar n.º 1, Palacio Aldama Building, apartado 1764, LA HABANA.
- CYPRUS/CHYPRE "MAM", Archbishop Makarios, 3rd Avenue, P.O. Box 1722, NICOSIA.
- CZECHOSLOVAKIA / TCHÉCOSLOVAQUIE SNTL, Spalena 51, PRAHA 1 (Permanent display / Exposition permanente). Zahranicni literatura, Bilkova 4, PRAHA 1.
- DENMARK/DANEMARK Bjar Munksgaard Ltd., Prags Boulevard 47, KØBENHAVN S.
- DOMINICAN REPUBLIC / RÉPUBLIQUE DOMINICAINE Librería Dominicana, Mercedes 49, apartado de correos 656, SANTO DOMINGO.
- ECUADOR/ÉQUATEUR Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Pedro Moncayo y 9 de Octubre, casilla de correo 3542, GUAYAQUIL.
- EL SALVADOR Librería Cultural Salvadoreña, S.A., Edificio San Martín, 6^a calle Oriente n.º 118, SAN SALVADOR.
- ETHIOPIA/ÉTHIOPIE International Press Agency, P.O. Box 120, ADDIS ABABA.
- FINLAND / FINLANDE Akateeminen Kirjakauppa, 2 Keskuskatu, HELSINKI.
- FRANCE Librairie de l'Unesco, place de Fontenoy, PARIS-7^e. CCP 12598-48.
- FRENCH WEST INDIES / ANTILLES FRANÇAISES Librairie J. Bocage, rue Lavoisier, B.P. 208, FORT-DE-FRANCE (Martinique).
- GERMANY (FED. REP.)/ALLEMAGNE (RÉP. FÉD.) R. Oldenbourg Verlag, Unesco-Vertrieb für Deutschland, Rosenheimerstrasse 145, MÜNCHEN 8.
- GHANA Methodist Book Depot Ltd., Atlantis House, Commercial Street, P.O. Box 100, CAPE COAST.
- GREECE/GRÈCE Librairie H. Kauffmann, 28, rue du Stade, ATHÈNES. Librairie Eleftheroudakis, Nikkis 4, ATHÈNES.
- GUATEMALA Comisión Nacional de la Unesco, 5^a calle 9,27, zona 1, GUATEMALA.
- HAITI/HAÏTI Librairie "A la Caravelle", 36, rue Roux, B.P. 111, PORT-AU-PRINCE.
- HONDURAS Librería Cultural, apartado postal 568, TEGUCIGALPA, D.C.
- HONG KONG Swindon Book Co., 64 Nathan Road, KOWLOON.
- HUNGARY / HONGRIE Akadémiai Könyvesbolt, Váci u. 22, BUDAPEST V. Á.K.V. Könyvtárosok Boltja, Népköztársaság utja 16, BUDAPEST VI.
- ICELAND/ISLANDE Snaebjörn Jonsson & Co., H.F., Hafnarstraeti 9, REYKJAVIK.
- INDIA/INDE Orient Longmans Ltd.: Nicol Road, Ballard Estate, BOMBAY 1; 17 Chittaranjan Avenue, CALCUTTA 13; 36 A Mount Road, MADRAS 2; Kanson House, 1/24 Asaf Ali Road, P.O. Box 386, NEW DELHI 1. *Sub-depots / Sous-dépôts*: Oxford Book and Stationery Co., 17 Park Street, CALCUTTA 16, and/et Scindia House, NEW DELHI. Indian National Commission for Co-operation with Unesco, Ministry of Education, NEW DELHI 3.
- INDONESIA/INDONÉSIE P.T.N. "Permata-Nusantara", c/o Department of Commerce, 22, Djalan Nusantara, DJAKARTA.
- IRAN Commission nationale iranienne pour l'Unesco, avenue du Musée, TÉHERAN.
- IRAQ/IRAK McKenzie's Bookshop, Al-Rashid Street, BAGHDAD. University Bookstore, University of Baghdad, P.O. Box 75, BAGHDAD.
- IRELAND/IRLANDE The National Press, 2 Wellington Road, Ballsbridge, DUBLIN 4.
- ISRAEL/ISRAËL Emanuel Brown, formerly Blumstein's Bookstores, 35 Allenby Road and/et 48 Nahlat Benjamin Street, TEL AVIV.
- ITALY/ITALIE Librería Commissionaria Sansoni S.p.A., via Lamarmora 45, casella postale 552, FIRENZE. Librería Internazionale Rizzoli, Galleria Colonna, Largo Chigi, ROMA. Librería Zanichelli, Portici del Pavaglione, BOLOGNA. Hoepli, via Ulrico Hoepli 5, MILANO. Librairie française, piazza Castello 9, TORINO.
- IVORY COAST / CÔTE-D'IVOIRE Centre d'édition et de diffusion africaines, boîte postale 4541, ABIDJAN PLATEAU.
- JAMAICA/JAMAÏQUE Sangster's Book Room, 91 Harbour Street, KINGSTON.
- JAPAN/JAPON Maruzen Co. Ltd., 6 Tori-Nichome, Nihonbashi, P.O. Box 605, Tokyo Central, TOKYO.
- JORDAN/JORDANIE Joseph I. Bahous & Co., Dar-ul-Kutub, Salt Road. P.O. Box 66, AMMAN.
- KENYA / ESA Bookshop, P.O. Box 30167, NAIROBI.
- KOREA/CORÉE Korean National Commission for Unesco, P.O. Box Central 64, SEOUL.
- KUWAIT/KOWEÏT The Kuwait Bookshop Co. Ltd., P.O. Box 2942, KUWAIT.
- LEBANON/LIBAN Librairies Antoine A. Naufal et Frères, B.P. 656, BEYROUTH.
- LIBERIA/LIBÉRIA Cole & Yancy Bookshops Ltd., P.O. Box 286, MONROVIA.
- LIBYA/LIBYE Orient Bookshop, P.O. Box 255, TRIPOLI.
- LIECHTENSTEIN Eurocan Trust Reg., P.O. Box 5, SCHAAN.
- LUXEMBOURG Librairie Paul Bruck, 22, Grand-Rue, LUXEMBOURG.
- MADAGASCAR All publications / Toutes les publications: Commission nationale de la République malgache, Ministère de l'éducation nationale, TANANARIVE. "The Courier" only / "Le Courier" seulement: Service des œuvres post- et périscolaires, Ministère de l'éducation nationale, TANANARIVE.
- MALAYSIA/MALAISIE Federal Publications, Ltd., Times House, River Valley Road, SINGAPORE 9. Pudu Building (3rd floor), 110 Jalan Pudu, KUALA LUMPUR.
- MALTA/MALTE Sapienza's Library, 26 Kingsway, VALLETTA.
- MAURITIUS / ILE MAURICE Nalanda Co., Ltd., 30 Bourbon Street, PORT-LOUIS.
- MEXICO / MEXIQUE Editorial Hermes, Ignacio Mariscal 41, MÉXICO, D.F.
- MONACO British Library, 30, boulevard des Moulins, MONTE-CARLO.
- MOROCCO / MAROC All publications / Toutes les publications: Librairie "Aux Belles Images", 281, avenue Mohammed V, RABAT. (CCP 68.74). "The Courier" only (for the teachers) / "Le Courier" seulement (pour les enseignants): Commission nationale marocaine pour l'Unesco, 20, Zenkat Mourabidine, RABAT. (CCP 324.45).
- MOZAMBIQUE Salema & Carvalho Ltda., caixa postal 192, BEIRA.
- NETHERLANDS / PAYS-BAS N.V. Martinus Nijhoff, Lange Voorhout 9, 's-GRAVENHAGE.
- NETHERLANDS ANTILLES / ANTILLES NÉERLANDAISES G.C.T. Van Dorp & Co. (Ned.Ant.) N.V., WILLEMSTAD (Curaçao, N.A.).
- NEW CALEDONIA / NOUVELLE-CALÉDONIE Reprex, avenue de la Victoire, immeuble Painbouc, NOUMÉA.
- NEW ZEALAND / NOUVELLE-ZÉLANDE Government Printing Office, 20 Molesworth Street (Private Bag), WELLINGTON. Government Bookshops: AUCKLAND (P.O. Box 5344), CHRISTCHURCH (P.O. Box 1721), DUNEDIN (P.O. Box 1104).
- NICARAGUA Librería Cultural Nicaragüense, calle 15 de Septiembre y avenida Bolívar, apartado n.º 807, MANAGUA.
- NIGERIA CMS (Nigeria) Bookshops, P.O. Box 174, LAGOS.
- NORWAY / NORVÈGE All publications / Toutes les publications: A.S. Bokhjornet, Akersgt. 41, OSLO 1. "The Courier" only / "Le Courier" seulement: A.S. Narvesens Litteraturjeneste, Box 6125, OSLO 6.
- PAKISTAN The West-Pak Publishing Co. Ltd., Unesco Publications House, P.O. Box 374, G.P.O., LAHORE. Showrooms: Urdu Bazaar, LAHORE, & 57-58 Murree Highway, G/6-I, ISLAMABAD.
- PARAGUAY Agencia de Librerías Nizza, S.A., Estrella n.º 721, ASUNCIÓN.
- PERU/PÉROU Distribuidora INCA, S.A., Emilio Althaus 470, apartado 3115, LIMA.
- PHILIPPINES The Modern Book Co., 928 Rizal Avenue, P.O. Box 632, MANILA.
- POLAND / POLOGNE Ośrodek Rozpowszechniania Wydawnictw Naukowych PAN, Pałac Kultury i Nauki, WARSZAWA.
- PORTUGAL Dias & Andrade Lda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70, LISBOA.
- PUERTO RICO / PORTO RICO Spanish English Publications, Eleanor Roosevelt 115, apartado 1912, HATO REY.
- RUMANIA/ROUMANIE Cartimex, P.O. Box 134-135, 3, rue 13 Decembrie, BUCUREȘTI.
- SENEGAL/SÉNÉGAL La Maison du livre, 13, avenue Roume, B.P. 20-60, DAKAR.
- SINGAPORE/SINGAPOUR See Malaysia / Voir Malaisie.
- SOUTH AFRICA / AFRIQUE DU SUD Van Schaik's Bookstore (Pty) Ltd., Libri Building, Church Street, P.O. Box 724, PRETORIA.
- SOUTHERN RHODESIA / RHODÉSIE DU SUD Text-book Sales (PVT) Ltd., 67 Union Avenue, SALISBURY.
- SPAIN / ESPAGNE All publications / Toutes les publications: Librería Científica Medinaceli, Duque de Medinaceli 4, MADRID 14. "The Courier" only / "Le Courier" seulement: Ediciones Iberoamericanas S.A., calle de Oñate 15, MADRID.
- SUDAN/SOUDAN Al Bashir Bookshop, P.O. Box 1118, KHARTOUM.
- SWEDEN / SUÈDE All publications / Toutes les publications: A/B C. E. Fritzes Kungl. Hovbokhandel, Fredsgatan 2, STOCKHOLM 16. "The Courier" only / "Le Courier" seulement: The United Nations Association of Sweden Vasagatan 15-17, STOCKHOLM C.
- SWITZERLAND/SUISSE Europa Verlag, Rämistrasse 5, ZÜRICH. Librairie Payot, 6, rue Grenus, 1211 GENÈVE 11.
- SYRIA/SYRIE Librairie internationale Avicenne, boîte postale 2456, DAMAS.
- TANZANIA / TANZANIE Dar es Salaam Bookshop, P.O. Box 9030, DAR ES SALAAM.
- THAILAND/THAÏLANDE Sukspan Panit, Mansion 9, Rajdamnern Avenue, BANGKOK.
- TUNISIA / TUNISIE Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, TUNIS.
- TURKEY/TURQUIE Librairie Hachette, 469 Istiklal Caddesi, Beyoglu, ISTANBUL.
- UGANDA/UGANDA Uganda Bookshop, P.O. Box 145, KAMPALA.
- USSR/URSS Mezhdunarodnaja Kniga, Moskva G-200.
- UNITED ARAB REPUBLIC / RÉPUBLIQUE ARABE UNIE Librairie Kasr El Nil, 38, rue Kasr El Nil, LE CAIRE. *Sub-depot / Sous-dépôt*: La Renaissance d'Égypte, 9, Sh. Adly Fasha, LE CAIRE.
- UNITED KINGDOM / ROYAUME-UNI H.M. Stationery Office, P.O. Box 569, LONDON, S.E.1. Government bookshops: London, Belfast, Birmingham, Cardiff, Edinburgh, Manchester.
- UNITED STATES OF AMERICA / ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE Unesco Publications Center (NAIP), 317 East 34th Street, NEW YORK, N.Y. 10016.
- URUGUAY Editorial Losada Uruguaya, S.A., Colonia 1060, MONTEVIDEO. (Téléfono 8-75-71.)
- VENEZUELA DIPUVEN, avenida Libertador, Qta. "DIPUVEN", Urb. Los Caobos, apartado de correos n.º 10440, CARACAS.
- VIET-NAM (REPUBLIC OF) / VIÊT-NAM (RÉPUBLIQUE DU) Librairie-papeterie Xuân-Thu, 185-193, rue Tu-Do, B.P. 283, SAIGON.
- YUGOSLAVIA/YOUGOSLAVIE Jugoslovenska Knjiga, Terazije 27, BEOGRAD.

BONS DE LIVRES UNESCO UNESCO BOOK COUPONS

Utilisez les bons de livres Unesco pour acheter des publications de caractère éducatif, scientifique ou culturel. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez vous adresser au Service des bons Unesco, place de Fontenoy, Paris-7^e (France). Unesco Book Coupons can be used to purchase all books and periodicals of an educational, scientific or cultural character. For full information please write to: Unesco Coupon Office, place de Fontenoy, Paris-7^e (France).

