

Museum

Vol VII, n° 1, 1954

Miscellaneous articles

Articles divers

MUSEUM

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

MUSEUM, qui succède à *Mousetion*, 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.

EDITORIAL ADVISORY BOARD / COMITÉ DE RÉDACTION CONSULTATIF

Selim Abdul-Hak, Damas. - Naji al Azil, Baghdad.
 Torsten Althin, Stockholm. - Leigh Ashton, London. - Martin Baldwin, Toronto. - Luan Boribal Buribhand, Bangkok. - Julien Cain, Paris.
 Maurice Chehab, Beyrouth. - Chen Te-K'un, Chengtu. - Laurence Vail Coleman, Washington.
 Harold S. Colton, Flagstaff. - Daniel Defenbacher, Minneapolis. - Nicolas Delgado, Quito.
 P. Deraniyagala, Colombo. - Jože Kastelić, Ljubljana. - Gottfried W. Locher, Leiden.
 August Loehr, Wien. - H. O. McCurry, Ottawa.
 Kasimir Michalowski, Warszawa. - Jiri Neustupny, Praha. - Frans Olbrechts, Tervuren.
 Tahsin Öz, Istanbul. - Albert E. Parr, New York.
 A. R. Penfold, Sydney. - Nicolas Platon, Herakleion.
 Eduardo Quisumbing, Manila. - Daniel Catton Rich, Chicago. - Paul Rivet, Paris. - D. C. Röell, Amsterdam. - Daniel F. Rubin de la Borbolla, Mexico, D.F. - Georges Salles, Paris.
 W. J. H. B. Sandberg, Amsterdam.
 Malik Shams, Lahore. - Hamid Sirry, Giza.
 Philippe Stern, Paris. - George Stout, Worcester.
 Bengt Thordeman, Stockholm.
 Achille Urbain, Paris. - Luis E. Valcarcel, Lima.
 Jose Valladares, Bahia. - Yukio Yashiro, Tokyo.
 Fernanda Wittgens, Milano.

BOARD OF EDITORS / COMITÉ DE RÉDACTION

Honorary Member / Rédactrice honoraire :
 Grace L. McCann Morley.

President / Président : André Lévillé.

The Head of the Museums and Historic Monuments Division, Unesco / Le chef de la Division des musées et monuments historiques de l'Unesco: J.K. van der Haagen.
 The Director of the International Council of Museums / Le directeur du Conseil international des musées : Georges Henri Rivière.

Correspondence to: Raymonde Frin, Editor, Programme Specialist, Museums and Historic Monuments Division, Unesco.

Adresser la correspondance à : Raymonde Frin, secrétaire de rédaction, spécialiste du programme, Division des musées et monuments historiques, Unesco.

MUSEUM

Each number : \$1.50 or 6s. Annual subscription rate (4 issues or corresponding double issues) : \$5 or 21s.
 Le numéro : 300 fr. Abonnement annuel (4 numéros ou numéros doubles équivalents) : 1.000 fr.

Editorial and Publishing Offices / Rédaction et édition : Unesco, 19 av. Kléber, Paris-16^e, France.

Printed in France

UNESCO, PUBLICATION CUA. 54.II 26. AF.

PHILIP RHYS ADAMS : <i>Towards a strategy of presentation</i> / <i>Stratégie de la présentation</i>	1
HERMANN GOETZ : <i>The Baroda Museum and Picture Gallery</i> / <i>Le Musée de Baroda et sa galerie de peintures</i>	15
MARGARET A. JARDEN : <i>Concepts of Man in Sculpture, an exhibition in the Newark Museum</i> / <i>Les concepts de l'homme et la sculpture, une exposition au Newark Museum</i>	26
FUAD SAFAR: <i>Archaeological Finds of 1952 on exhibition in the Iraq Museum, Baghdad</i> / <i>Exposition des découvertes archéologiques de l'année 1952 au Musée d'Irak, Bagdad</i>	33
SELIM ABDUL-HAK : <i>Archaeological Finds of 1952 on exhibition in the Damascus Museum</i> / <i>Exposition des découvertes archéologiques de l'année 1952 au Musée de Damas</i>	37
M. J. LIECHTENSTEIN : <i>A Museum of Baroque Art, the Österreichisches Barockmuseum in Vienna</i> / <i>Un musée d'art baroque, l'Österreichisches Barockmuseum à Vienne</i>	44
STEPHEN F. DE BORHEGYI : <i>Installation of Archaeological and Ethnological Material in the Guatemalan National Museum</i> / <i>Présentations archéologiques et ethnologiques au Musée national guatémalien</i>	52

MUSEUM NOTES / CHRONIQUE

The Museums of the Service des Métiers et Arts marocains / *Les musées du Service des métiers et arts marocains* (Musée Prosper Ricard), 64. *How to plan an exhibition of works belonging to the museums of a same province* / *Comment concevoir une exposition d'œuvres appartenant aux musées d'une même province* (Pierre Quarré), 66. *Statens Historiska Museet, Stockholm*, 69. *Musée d'histoire naturelle de la région parisienne, Paris* (Georges Bresse), 71. *Germanisches National-Museum, Nürnberg* (Ludwig Grote), 72.

ICOM has decided to grant subscribers to MUSEUM a 50 % discount on the subscription to *Icom News* (\$2 and 10s. instead of \$4 and £1). This favour however cannot be extended to subscribers who have already been granted a discount. / Par décision de l'ICOM, une réduction de 50 % est accordée aux abonnés à MUSEUM sur le prix d'abonnement à *Icom News* (500 fr. au lieu de 1.000 fr.). Cet avantage ne peut s'ajouter à une réduction déjà consentie.

TOWARDS A STRATEGY OF PRESENTATION

by PHILIP RHYS ADAMS

A 'philosophy of presentation', would be much too pretentious a title under which to discuss the limited adventure of a single museum, yet on the other hand, a 'theory of presentation', sounds too vague for the highly concrete, sometimes knotty problems encountered over a seven-year programme of renovation in an actual Mid-western art museum. So perhaps, in spite of unpleasant associations, the word 'strategy', with its active principle of tactics, would be more appropriate.

If then the word is allowed, the strategic problem of the Cincinnati Art Museum might be described as an effort to tie together into a purposeful and educative whole no less than four generations' differing notions of what an art museum should be, notions that were bodied forth in a wonderful variety of architectural styles (*fig. 1a*), and an equally various but meaningful array of collections.

The eighteen-eighties for example had raised a Romanesque crag of granite and limestone on a wooded hill, high over the Ohio River. It is physically close to the commercial heart of the city but intentionally remote in spirit. Its campanile concealed a smokestack, and its grand entrance hall, achieved after a climb of sixty-nine steps from the streetcar stop, ushered the visitor into an imposing gloom suitable for Barbarossa's sleep possibly, or the forging of Nothung, but hardly the most congenial atmosphere in which to force the average museum-goer's budding sensibilities.

Nevertheless, there is something to be said for the romantic and monumental in museum building; the practical wisdom of movie magnates cannot be lightly dismissed. The fine arts, if they are that, are not commonplace or ordinary experiences, and a widespread public sense of the fitness of things requires that the setting of a masterpiece should itself be a little out of the ordinary.

By 1907 these monumental instincts found expression in a piously Doric temple attached as by an afterthought to the Romanesque monastery of 1882-1886. It was a suitable shrine for the plaster casts of Hellenistic sculptures which 1907 considered to be the chief end of an American art museum's collections, and in 1910 was studded with the new marvel of naked electric light bulbs. Then the École des Beaux-Arts classicism of the late nineteen-twenties threw three wings, rich with columns and reproduction panelling, around a pleasant garden court. The spirit of 1937 found it 'opportune to contemplate its fore-fathers' and matched the original Romanesque façade while designing an efficiently modern wing to house an auditorium, library, offices and temporary exhibition galleries.

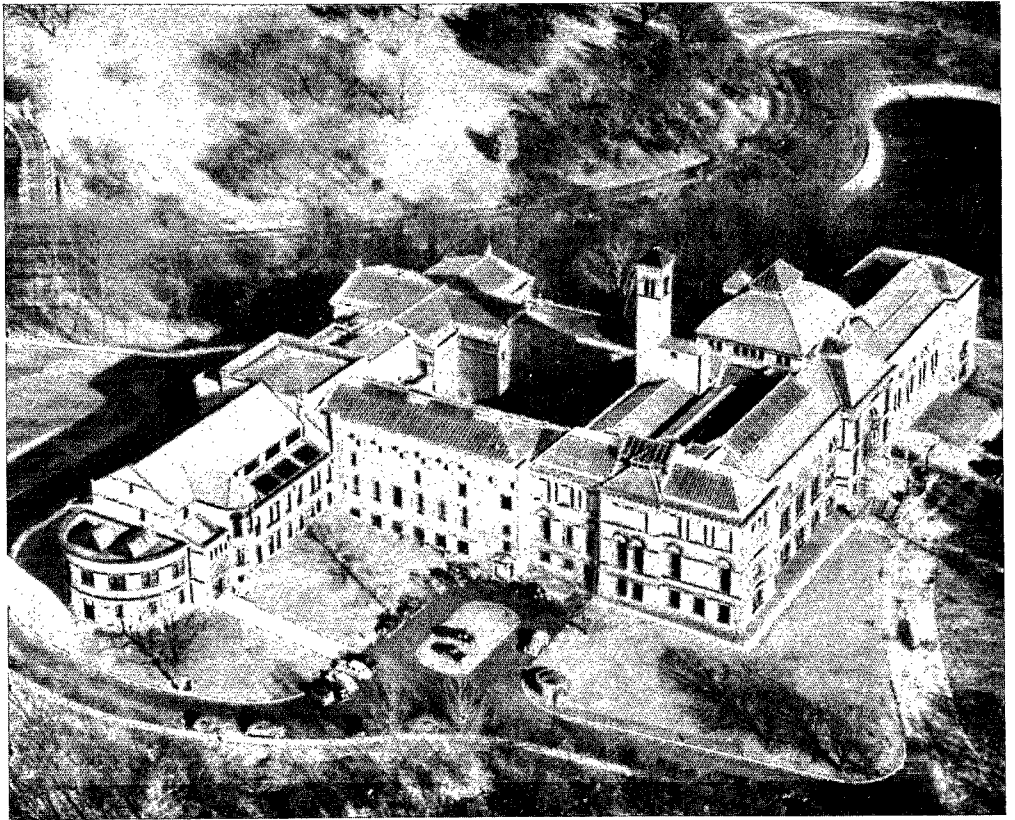
Every conceivable type of floor surface, wall covering, heating and ventilation system, size, shape and lighting of exhibition space was jumbled into this accidental but symbolic pile, this living history of the 'idea' of an art museum.

The collections were, if possible, an even more exact reflection of what each generation had thought to be the rare, the valuable, the artistic. Cincinnati is old as American cities go, and the Museum had become the attic as well as the showcase of the community. Hence the task of the nineteen-thirties was to sort out this often distinguished confusion, screening a handful of art objects from the more than hundred thousand ethnological artifacts, tending the growth of the painting and print collections, setting up an effective educational programme, and almost but not quite banishing the casts.

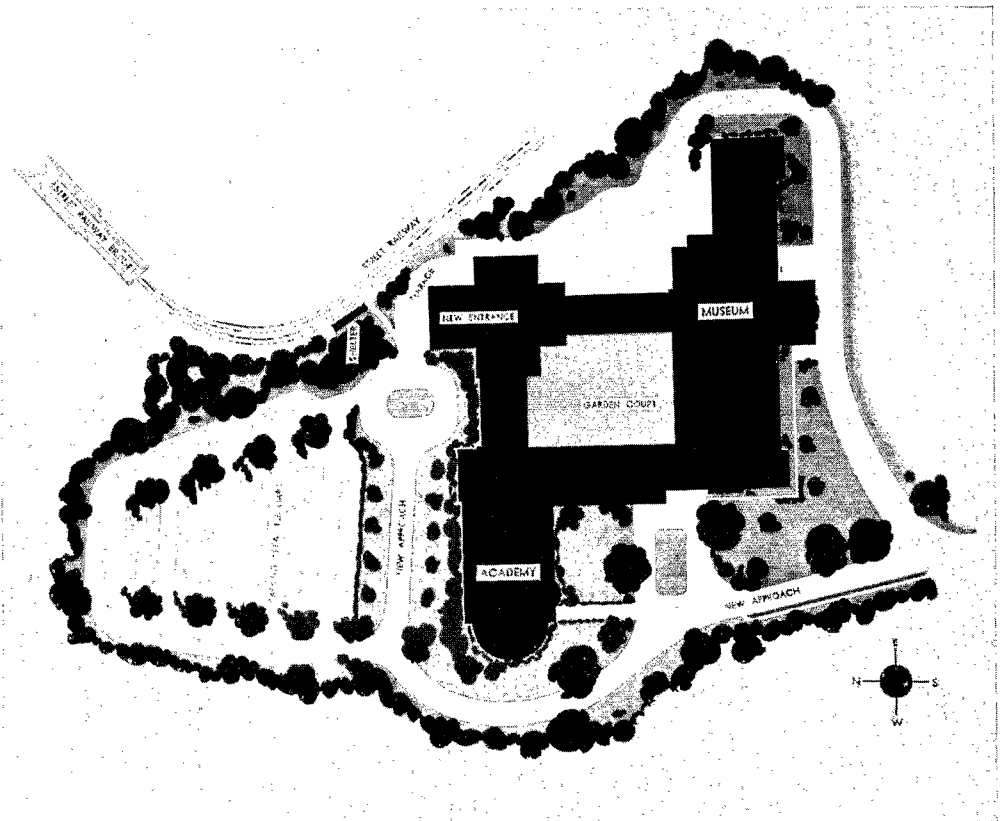
After a quiescent war-time interval the present generation, no less patient with its predecessors and no less sure of its own convictions, attacked its problem. This time the casts were completely banished while a small but representative collection of originals from the great sculptural epochs was formed. New departments of Near Eastern and Far Eastern art were called into being. An old and remarkably complete collection of musical instruments was resurrected from the basement, with strangely apocalyptic effect since nothing so surely rifts a lute as 30 humid years of Ohio Valley storage. Period rooms of the XVIIIth and

M U S E U M
VOLUME VII / N° I 1954

1a. CINCINNATI ART MUSEUM, Cincinnati, Ohio.
 General view.
 1a. Vue générale.



1b. CINCINNATI ART MUSEUM, Cincinnati, Ohio.
 Plan of the Museum grounds, with the new entrance.
 1b. Nouvelle entrée du musée. Plan du site, avec
 la nouvelle entrée du musée.

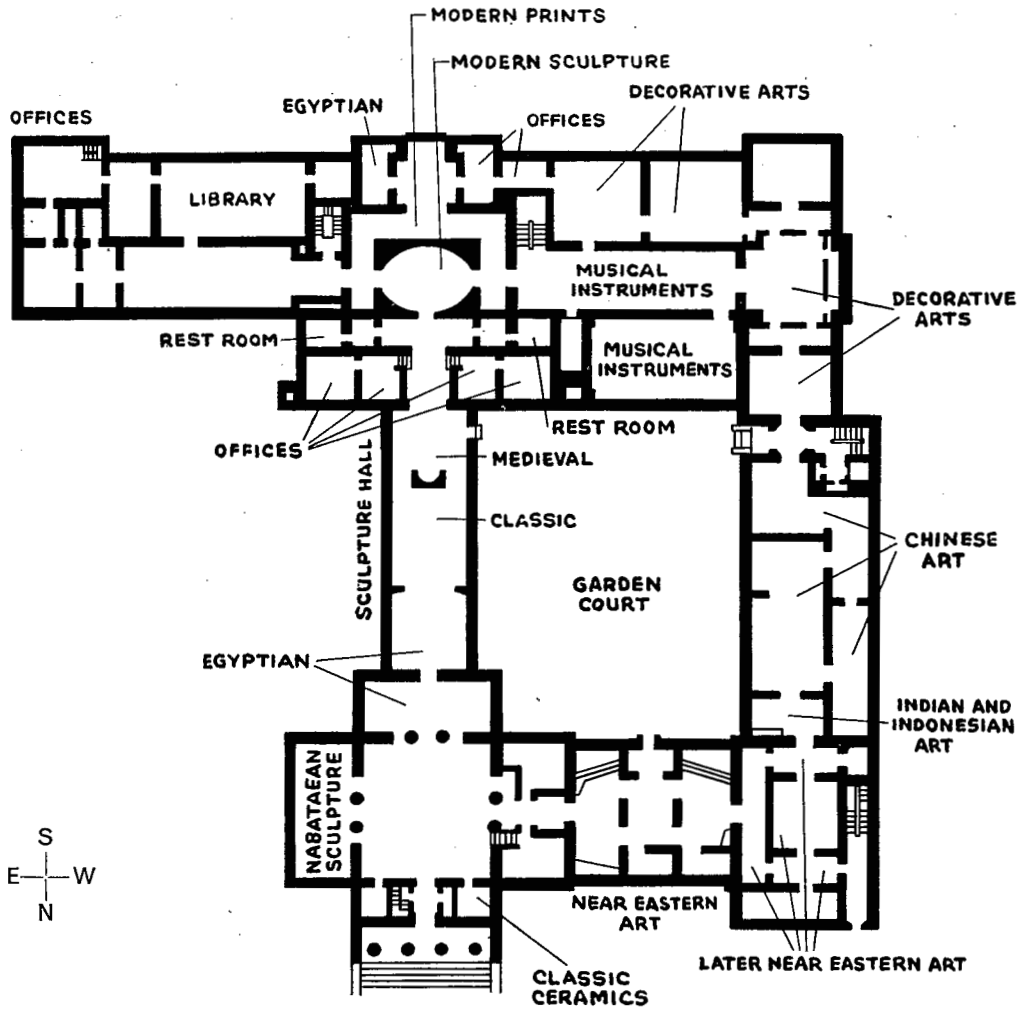


ninth centuries were added to the decorative arts department, and the growth of the painting and print departments was stimulated. After the admirable nature of museum collections, all these species proceeded to beget their own kind, so the seven years were fat years indeed, well stored against the lean years which it is hoped may never come.

The growth of its collections is obviously the first concern of an art museum. But second in importance, and not so far second at that, is the obligation of presentation, the bringing of the art objects to their audience, giving them maximum appropriate accessibility. This is the strategic purpose of presentation, and all other educational or promotional considerations are secondary, since the work of

1c. CINCINNATI ART MUSEUM, Cincinnati, Ohio.
Plan of the Museum.

1c. Plan du Musée.



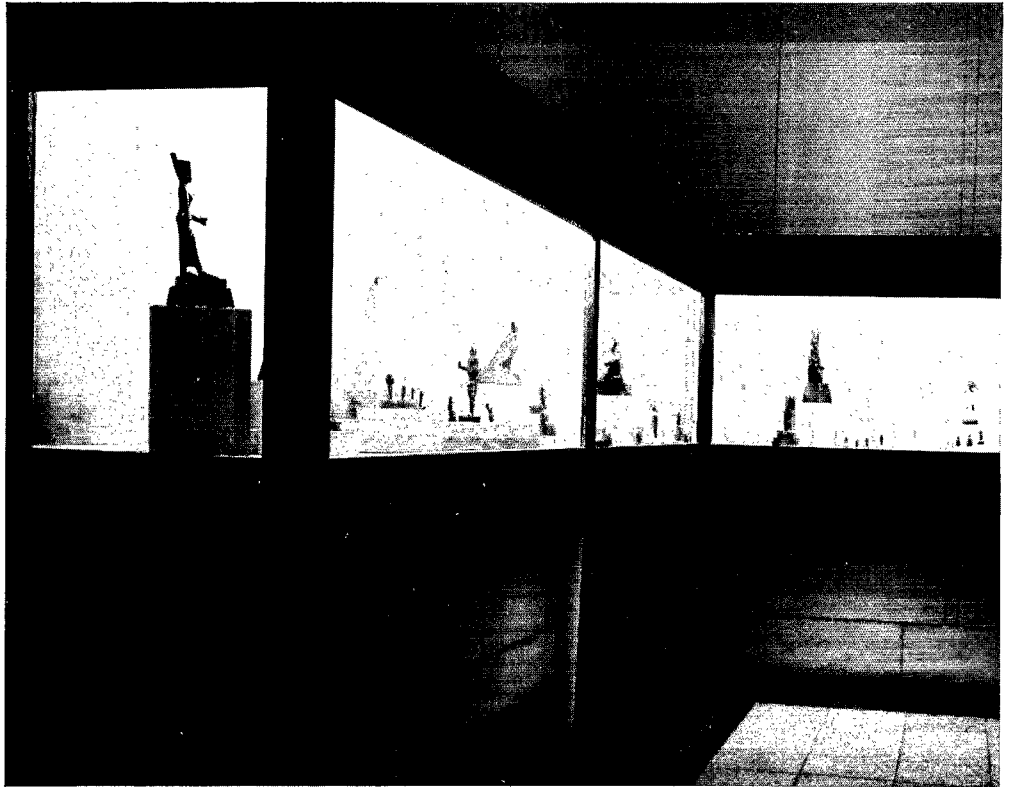
art is its own first advocate, its best advocate, and in some respects its only advocate. But how to accomplish this? That is the tactical problem.

First came the problem of physical accessibility. The years 1886 and 1907 did not have to reckon with an automobile culture, and all agencies of an American community in the nineteen-thirties were slow to grasp the needs of a society that had begun to move solely by automotive power. But 1945 was forced to realize that no public institution in America could hope to survive without adequate and convenient automobile approaches. So the Romanesque cavern with its 69 steps had to go. The Doric temple opposite it was not only a more humane entrance, it had a mere eleven steps leading to its tetrastyle and was nearby the only possible site where a small hill could be cut down to develop a landscaped parking area for two hundred cars. This literal revolution, turning the building around by locking one door and opening another, also brought the visitor into newer, lighter, generally more presentable exhibition galleries while retiring the working rooms to the rear of the building. The change had its educational merits, too, since visitors on their way from the parking lot to a non-museum programme in the auditorium, or Saturday morning children surging into their classrooms, were constrained through a series of permanent exhibition galleries. Occasional complaints about this inconvenience confirm the wisdom of the move (*fig. 1b*).

But this was a fairly practical change and could be judged by a traffic engineer's logic. The real problem of giving the art objects the setting they deserved in scale, or the proper space about them, in colour and texture that should enhance as well as merely decorate, of setting them in meaningful relationship to their own and very different kinds, this was another and much more difficult matter. To help the works of art communicate themselves is the ideal; to avoid actually harming them is perhaps all that can be hoped for. After all not many museums err in questions of taste, if taste is a polite side-stepping of vulgarity. As a rule their arrangements are discreetly neutral and do no active hurt to their collections. But most museums do err in matters of intelligence, in clearing out the natural channels

between observed and observer, in fostering a free-flowing communion between the two.

In this highly important sense the museum is really an impresario, or more strictly a régisseur, neither actor nor audience, but the controlling intermediary who sets the scene, induces a receptive mood in the spectator, then bids the actors take the stage and be their best artistic selves. And the art objects do have their exits



2. CINCINNATI ART MUSEUM, Cincinnati, Ohio. Egyptian archaeology at entrance of sculpture hall. Horizontal slit-cases artificially lighted to reduce scale of large gallery, to suit the display of small objects.

2. Archéologie égyptienne à l'entrée de la salle des sculptures. Longues vitrines horizontales à éclairage artificiel, disposées de façon à réduire l'échelle de cette grande salle et à l'adapter à une exposition de petites sculptures.

and their entrances; motion—the movement of the visitor as he enters a museum and as he goes or is led from object to object—is a present element in any installation.

First there is the all-over effect, the vital first impression that no later developments can quite erase. Here for a brief moment the individual work of art must play a supporting role in an ensemble, as the building or exhibition room first commands the visitor's attention. This is the moment that architects love as they flourish the pomp of columns and fine materials, or the theatrical austerities of modern decor. But no play can be all prologue, and if the architect will not leave willingly he may have to be dragged from the stage. For if the art object is submerged in this secondary role one instant too long irreparable harm may be done. How long should this moment be? There are no rules, only principles; and every single work of art, every different building and room has a diabolic way of posing single and unprecedented problems.

On entering the Cincinnati Art Museum the visitor finds himself in an airy entrance hall flanked by plaster Doric columns. Pure white for the columns and Pompeian black for the walls acknowledge the artificial nature of the architecture. To the left, beyond a sales and information desk, tawny limestone sculptures from Transjordan are set against blue walls, as blue as they can well be without overpowering the Nabataean carvings. The blue attempts to suggest, no more than to suggest, the sky of their original mountain-top site. This unique part of the Museum's collections is an architectural dead-end, leading nowhere, just as Nabataean art for all its interest was apart from the main stream of Mediterranean culture (*fig. 1c*).

From this point the visitor can turn to his right, leaving the coast of Syria to take his way through the world of Islam and reach the China Sea. Or he can walk straight ahead through the episodes of a western pageant beginning with the archaeology of Egypt, represented by a series of small sculptures. Surprisingly monumental in themselves, they were threatened with extinction by the sheer size of the entrance hall they adjoin, so they are shown in two horizontal or 'slit' cases,

as the Museum calls them, each 75 feet long with a twenty-inch aperture (*fig. 2*). Such slit cases are used throughout the Museum since the eye sees most easily in the horizontal plane, tiring swiftly if forced to unaccustomed vertical movement, a tendency reinforced in America by the optical physiology of driving or dodging automobiles.

Archaeology contains art, but art rises above archaeology, and an art museum is ill-advised to mix them too often. So, after an archaeological introduction the visitor enters a hall of sculpture where the artistic fact of sculpture remains the chief emphasis, though the works of art are grouped in culturally sympathetic zones, units of a larger whole. Here as elsewhere the Museum tried to remind itself that it was primarily an art museum and not a three-dimensional history textbook. But chronology has its uses, since there must be some sequence of events, so Egypt leads into Greece by way of finwalls that hold Egyptian reliefs. They are slightly sloped or canted on the Egyptian side, partly to trap the best possible raking light for the reliefs and partly to draw the visitor kinesthetically forward (*fig. 3*). It is the principle of a fishtrap, and a museum may be permitted to guide its visitors in so guileful a fashion, provided that the guile is well hidden. Again it is difficult to tell where kinesthesia stops and claustrophobia begins.

A large pier, flat on the Graeco-Roman side and hollowed to an apse shape on the mediaeval side, divides the current of traffic and separates the next two zones. It acts as a background for an Attic lion and as a shrine for a Romanesque wood sculpture, while serving also to interrupt a too-long vista—that delight of architects. A vista can easily tire the visitor with its threat of too much lying ahead, and can also effectively shrink the objects along its length, drawing the visitor much too magnetically down its corridor-like sweep. The Museum tries to avoid this unfortunate result by laying an unobtrusive zig-zag course from object to object.

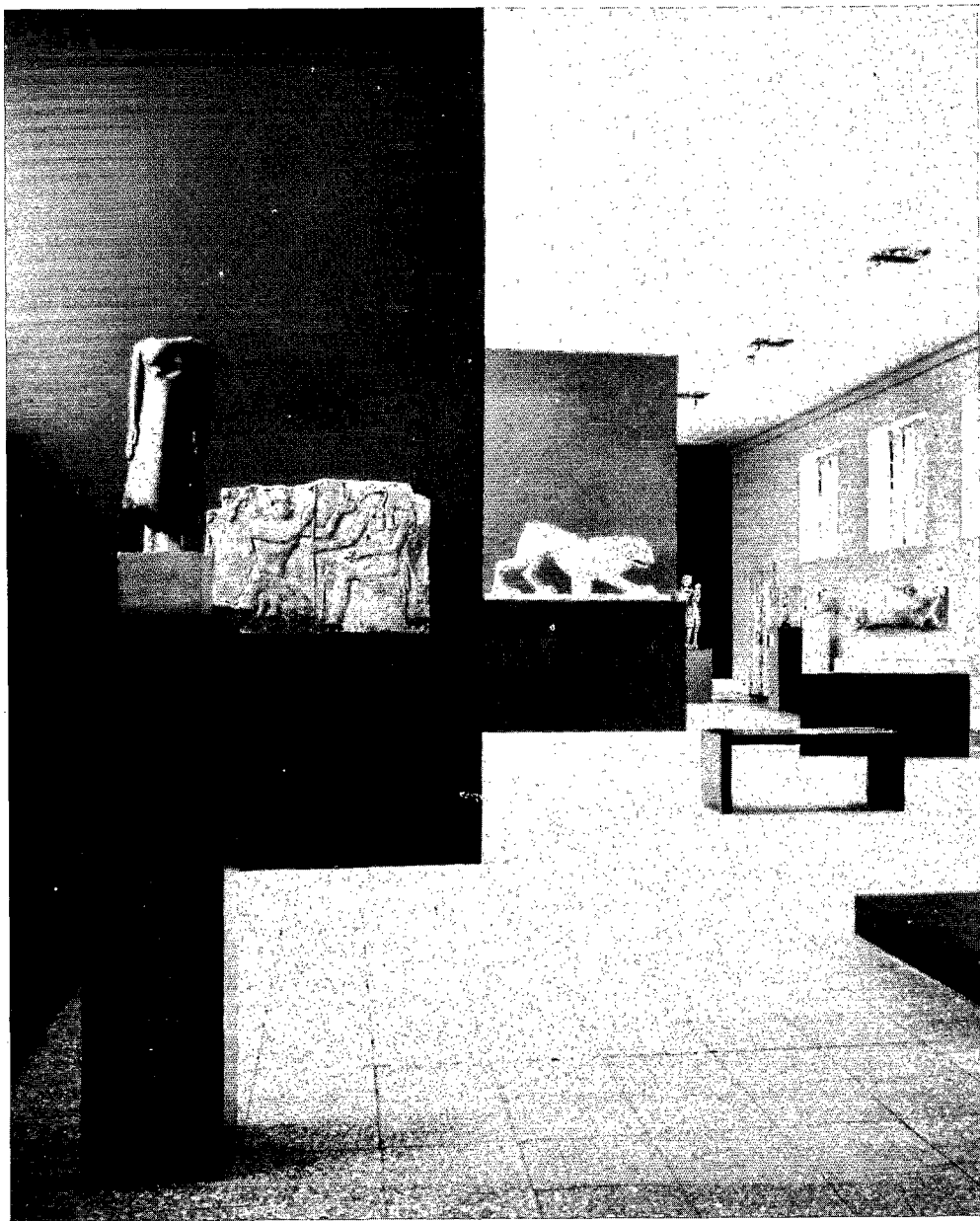
Colour unifies the three zones with a white ceiling; French grey side walls and charcoal grey fin and end walls, varying to a dark brown at the beginning of the Egyptian section to assert the warmth of two massive limestone Coptic capitals. This tonality is accented by occasional vermilion on pedestals and benches. Bold colour is always tempting, but the Museum has found over the years that strong local colour can too easily shout down the modesty of old stone and wood, and has come to rely almost exclusively on value contrasts for decorative effect. Sometimes the contrast of off-white and near-black can be brilliant indeed, or at least elegant, and earth colours have proved their staying power.

Up to this point there has been only natural light, surely the best light for sculpture, changing as it does from hour to hour, lending an extra dimension of movement to the carved forms. But for the Romanesque Virgin in her azure niche artificial light seemed dramatically advisable, as it did for the XIIIth century French saint who ends the historic sculpture sequence in a chapel-like narrowing of the hall where Gothic capitals are set at cloister height in the walls (*figs. 4, 5*).

Beyond him the current of sculpture flows on into new areas reclaimed from the 'cave of the Nibelungen', the old entrance hall. This vast reserve of unusable cubic space, familiar to all but the most recently built museums, was floored-over at surprisingly low cost to provide a large painting gallery at the second floor level and a smaller oval room for modern sculpture below. The oval shape is a welcome relief from the tyranny of rectangles, and is surrounded by inset wall cases for the arts, primarily the sculpture, of primitive cultures. The pictorial arts also enter here, with modern colour prints on the outside walls continuing the aesthetic interplay of modern and primitive (*fig. 6*).

The visitor is possibly now ready for a change of subject, and from the artificially lighted oval gallery of modern sculpture he can approach those most abstract and culturally definitive shapes, musical instruments, announced by a visual fanfare of trumpets and drums (*fig. 7*). Here an army of exhibition problems arose. Painting and sculpture have always been formal arts, at home in the monumental setting that most museums provide. But the decorative arts, arts of use, are lamentably ill at ease, not infrequently even ridiculous. And of all things clamouring for use, to be warmed into life by human hands, musical instruments die the coldest death when hung on a wall or laid on a museum shelf. The best solution the Museum could

find was to show them in their playing position, suspended as if by invisible hands. Plastics and wire were used to float the instruments (*fig. 8*), and if to the unsympathetic eye they seem to swim in an aquarium, fish are functionally beautiful creatures too. Slit cases along two walls of a double room were lined with grey velvet to suggest the affectionate interior of a violin case, and the intervals in the row of square columns that divided the room were walled up to



3. CINCINNATI ART MUSEUM, Cincinnati, Ohio. Sculpture hall. Egyptian section looking towards Greek section, showing canted fin walls. Vermilion pedestals and bench.

3. Salle des sculptures. La section égyptienne, plus loin la section grecque. Cloisons en épi obliques. Socles et banc de couleur vermillon.

and down to four glassed-in apertures the Museum calls window cases. These window cases permit the instruments to be seen in the round and to perform in two areas at the same time. An art museum may not be primarily dedicated to the brotherhood of man, but it need not be opposed to the idea, and if its visitors can look through a window case of European lutes to see their Asiatic cousins certainly no harm has been done. First developed in the musical instruments galleries, window cases have since been used all over the Museum, wherever a new wall was built or an old one could be conveniently pierced. They have the pre-eminent virtue of making glass enclosed objects feel organically related to the building, and avoid the sensation of a vitrine jungle that too many museum galleries give. They also allow a judicious mixture of artificial light through frosted glass ceilings with natural light from the sides. They can be inexpensively made and installed by a staff carpenter, which is not the least of their merits.

Costumes, furniture and other accessories of human existence are almost equally difficult to show, that is to show with conviction. The Museum's decorative arts galleries run the gamut of exhibition devices from the Victoria and Albert's logical method of showing an architectural fragment as an end in itself to a Victorian ballroom, complete with gilt chairs, in daily use as the Museum's social centre. The ballroom is, incidentally, an expedient period setting for

dated paintings, since the existence and disconcerting popularity of Bouguereau and Gérôme cannot be denied by hiding their canvases in the basement. One recent solution of the continuing decorative arts problem has been to turn a series of small early xixth century American rooms into costume cases by closing their doors with plate glass on a population of stylized mannequins surrounded by the lived-in clutter which is probably closer to the truth of historic style than the chaste recreations of scholar-decorators (*figs. 9, 11*). Another working formula has emerged from many experiments with the showing of glass, silver, tableware, jewellery and other impedimenta of daily life; it is that quantity can sometimes compensate for quality, provided the objects have at least a minimum exhibition value. In other words, if single excellence is not present to warrant single emphasis, it is sometimes better to mass things into an effect of profusion.

The oriental galleries raised thorny, almost insoluble problems of scale. Persian miniatures are literally miniature, intimate book illustrations meant for the hand. Applying them flat to a barn-like gallery wall reduces them to the value of postage stamps. Furthermore they were meant to be seen in the seclusion of a walled garden

or the inner privacy of a house. A museum is wise to recreate as far as it can, while remembering its public function and avoiding the precious, something of the physical circumstance for which a work of art was intended. So the Museum shows its Near Eastern miniatures always at a slight angle from the plane of the wall, either in batten strips which also mat the small paintings, or on sloping-topped tables in raised alcoves overlooking the garden court, with slit cases of painted pottery nearby (figs. 10, 12, 14). The alcoves also allow a variety of colour schemes within the unit of a large hall, colour schemes naturally suggested by the coloured pavilions of Bahram Gur's queens.

Chinese scroll paintings are a still more tricky problem, a problem in time as well as scale, since the Chinese amateur looked at only a section at a time. It is evidently impossible to reproduce this condition in a public art museum, but the entire scroll, with its variety of calligraphy, can be shown in a suspended slit case so that a visitor walking slowly along it can approximate the original experience. For its galleries of Chinese art the Museum subdivided a cumbersome large room into five smaller areas, leaving a central hall, which tried to achieve something of the monumental serenity of its Buddhist sculptures, surrounded by narrow galleries for the lightly-held and artificially lighted scroll paintings. Ritual bronzes and later potteries in window cases connect the rooms, and working with paintings on one hand and sculpture on the other, help to relate individual styles and mediums to the whole of Chinese art.

Painting galleries occupy the Museum's second floor, approached by a new stairway from the main entrance hall. Here the Museum tried to consider the total problem of the pictorial arts, not only the needs of the disproportionately popular art of painting. For it seemed regrettable that a print collection of great distinction should be seen only in casual fragments or otherwise available only to a handful of specialists who knew how to seek out its curator. Furthermore the experience of six years had shown that certain galleries were not too efficiently planned for the exhibition of paintings. Features such as smallness, narrowness or relatively poor light, that made them undesirable for paintings, often made them especially suitable for the different and more intimate demands of prints. Taking this cue the Museum now alternates print and painting galleries through the whole second floor (fig. 13), so that Italian prints, for example, from Pollaiuolo to Piranesi can be seen next to a gallery of Renaissance paintings, Northern print masters alongside their own or contemporary paintings, Goya's *Caprichos* in suitable propinquity to the painters of xviii century Spain, and so on. The prints take on colour and pertinence, as well as accessibility, while the story of Western painting can be much more fully told than is usually possible within the limits of a single collection. It is a simple arrangement, but not without its tactical logic, or so the Cincinnati Art Museum hopes.



4. CINCINNATI ART MUSEUM, Cincinnati, Ohio. XIIIth century Virgin from Toulouse, in blue niche, reverse of central pier. Grotesques from Angers (XIIIth century) and from Provence (XIIth century) set in pier. Large label with sketch map standard throughout the Museum.

4. Vierge du XII^e siècle, provenant de Toulouse, placée au revers de l'élément central, dans une niche peinte en bleu. Figures grotesques provenant d'Angers (XIII^e siècle) et de Provence (XII^e siècle) fixées à la cloison. Texte explicatif comportant une carte schématique : ce même type d'étiquetage se retrouve dans tout le musée.

STRATÉGIE DE LA PRÉSENTATION

par PHILIP RHYS ADAMS

S'IL est vrai que le titre de philosophie de la présentation nous a paru prétentieux pour ce compte rendu des réalisations entreprises par un seul musée en un champ limité, celui de théorie de la présentation était trop vague pour s'appliquer aux problèmes extrêmement concrets, parfois ardu, rencontrés pendant une période de sept années, au cours de la rénovation d'un musée d'art du Middle West américain. En dépit d'associations d'idées désagréables, stratégie sera notre enseigne, puisque le principe n'en est autre que la tactique.

Si donc l'on nous permet ce terme, on pourrait dire qu'au Cincinnati Art Museum le problème stratégique à résoudre consistait à organiser, en un ensemble intelligible et éducatif, les conceptions d'au moins quatre générations successives sur ce que devait être un musée d'art, conceptions qui se projetaient dans l'extraordinaire diversité des styles architecturaux (*fig. 1a*) et dans le déploiement de collections tout aussi variées et significatives.

C'est ainsi que, vers 1880, une vaste construction de style roman en granit et en calcaire fut édifiée sur une colline boisée surplombant le fleuve Ohio. Ce bâtiment qui est situé matériellement au cœur des affaires, au centre de la ville, en a été intentionnellement éloigné en esprit. Son campanile dissimulait la cheminée, et son grand hall d'entrée auquel on parvenait après avoir gravi 69 marches au sortir de l'autobus, plongeait le visiteur dans un jour sombre et mélancolique qui, peut-être propice au sommeil de Frédéric Barberousse ou au forgeron de Nothung, ne constituait pas une atmosphère favorable à l'épanouissement de la sensibilité artistique encore naissante des visiteurs moyens.

On peut, quoi qu'il en soit, plaider en faveur du style romantique et monumental dans les musées, il ne faut pas dédaigner le sens pratique des magnats du cinéma.

L'œuvre d'art, si elle mérite son nom, n'est pas chose courante ou banale, et le public estime en général que les chefs-d'œuvre doivent être présentés dans un décor qui sorte lui-même quelque peu de l'ordinaire.

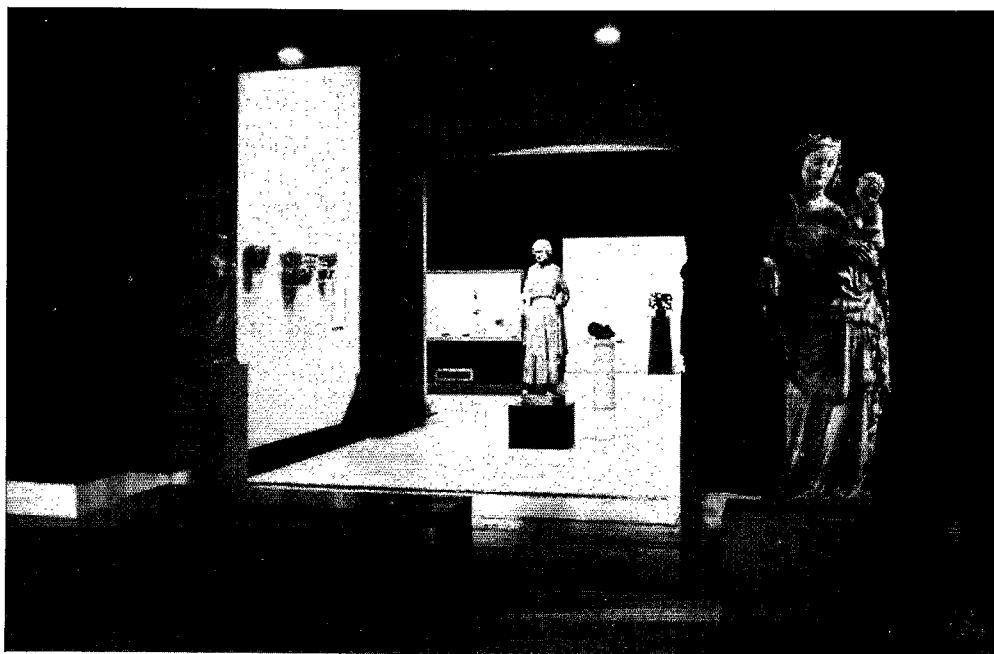
Vers 1907, ce goût du monumental trouva son expression dans la construction d'un temple fidèlement inspiré du dorique, ajouté, comme une sorte d'annexe, au monastère roman de 1882-1886. Ce temple, qui constituait un cadre approprié aux moulages des sculptures hellénistiques considérées en 1907 comme le plus bel ornement des collections d'un musée d'art américain, fut parsemé, en 1910, d'une multitude d'ampoules électriques nues — mode d'éclairage nouveau et merveilleux. Plus tard, entre 1925 et 1930, la mode étant au style classique genre école des beaux-arts, on bâtit trois

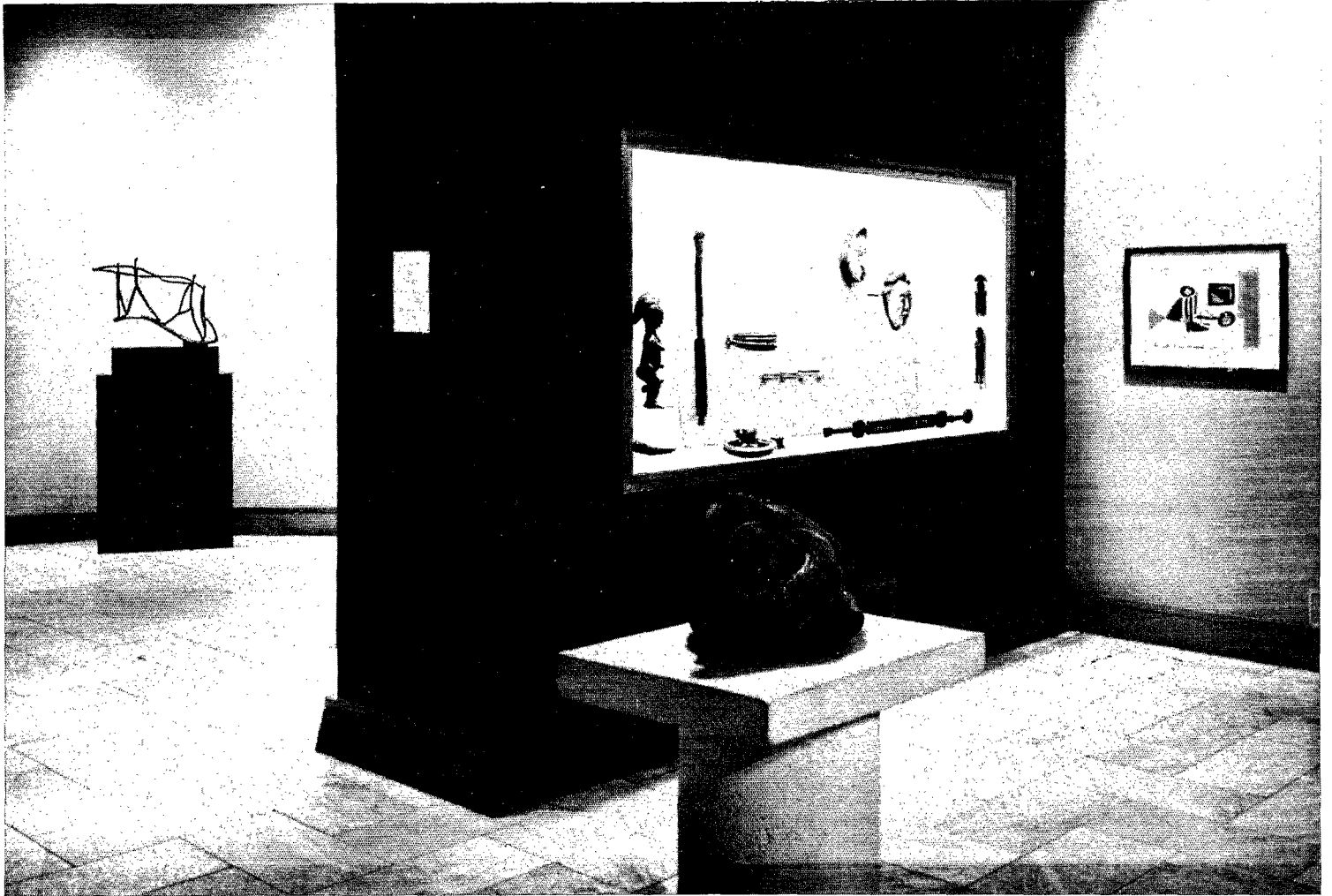
ailes disposées autour d'un agréable jardin intérieur et ornées de multiples colonnes et de copies de lambris. En 1937, on jugea « opportun de songer aux ancêtres » et l'on donna pour pendant à la façade romane primitive une aile moderne et pratique avec salle de conférences, bibliothèque, bureaux et salles d'expositions temporaires.

Tous les types imaginables de sols, de revêtements muraux, de systèmes de chauffage et de ventilation, de grandeurs, de formes et d'éclairages des lieux d'exposition se rencontraient pêle-mêle dans ce bâtiment disparate, mais symbolique — cette histoire vivante de l'idée de musée d'art.

5. CINCINNATI ART MUSEUM, Cincinnati, Ohio. XIIIth century French saint, style of Rheims, at the end of the historic sculpture hall which leads to cases of primitive sculpture.

5. Saint, œuvre française du XIII^e siècle, style de Reims, au fond de la salle des sculptures historiques, qui conduit aux vitrines des sculptures primitives.





Les collections donnaient la mesure plus exacte encore de ce que chaque génération avait regardé comme rare ou précieux ou artistique. Comparée aux autres villes américaines, Cincinnati est déjà ancienne; son musée était le grenier, aussi bien que la vitrine, de la communauté. Aussi s'imposa-t-on vers 1930, pour mettre de l'ordre dans cette confusion distinguée, la tâche de sélectionner une poignée d'objets d'art parmi quelque 100.000 pièces ethnologiques, de veiller à l'accroissement des collections de peintures et d'estampes, et d'établir un programme éducatif efficace, enfin de bannir — ou presque — les moulages.

Les activités se ralentirent pendant la guerre; mais la génération actuelle, aussi soucieuse de faire preuve de compréhension à l'égard de ses prédécesseurs et non moins pénétrée de la justesse de ses propres convictions, s'attaqua au problème à son tour. Cette fois, les moulages furent complètement bannis, tandis qu'était constituée une collection d'originaux peu nombreuse, mais caractéristique des grandes époques de la sculpture. De nouveaux départements furent créés pour l'art du Proche-Orient et de l'Extrême-Orient; on rendit la vie à une collection ancienne, remarquablement complète, d'instruments de musique dont l'apparence était apocalyptique à la remontée des sous-sols car rien n'expose aussi sûrement un luth à des fissures que trente années d'abandon dans un magasin de réserve, sous l'humide climat de l'Ohio. Des salles spécialement consacrées aux époques des XVIII^e et XIX^e siècles furent aménagées dans le département des arts décoratifs et l'on s'attacha au développement des départements de peintures et d'estampes. La nature même des collections de musée fit que toutes les variétés d'objets se mirent à augmenter, si bien que ces sept années furent vraiment des années d'abondance, nous permettant d'attendre de pied ferme des années de disette qui d'ailleurs, il faut l'espérer, ne viendront jamais.

Il est évident que l'accroissement des collections est la première préoccupation du musée d'art. Mais la seconde préoccupation, à peine moins importante, est de mettre les collections à la portée du public, de les rendre aussi accessibles que possible. Tel est l'objectif stratégique de la présentation; toutes les autres questions

6. CINCINNATI ART MUSEUM, Cincinnati, Ohio. Primitive and Modern Art. Modern American sculpture in foreground and rear. Case of African sculpture. Colour lithograph by Picasso.

6. Art primitif et art moderne. Sculpture américaine moderne au premier plan et à l'arrière-plan. Vitrine de sculpture africaine. Lithographie en couleurs de Picasso.

d'éducation ou d'enrichissement sont secondaires car le premier, le meilleur et à certains égards le seul interprète de l'œuvre d'art, c'est l'œuvre d'art elle-même. Comment parvenir à cette fin? C'est là tout le problème tactique.

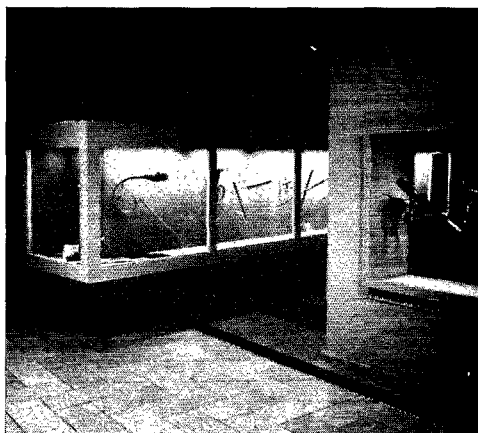
Tout d'abord se pose la question des moyens d'accès au musée. Pas plus en 1886 qu'en 1907, l'ère de l'automobile n'était ouverte, et vers 1930 les institutions d'une communauté américaine étaient lentes à comprendre quels seraient désormais les besoins d'une société qui avait commencé à ne plus se déplacer qu'au moyen de véhicules à moteur. Toutefois, en 1945, il fallut bien reconnaître qu'aucune institution publique ne pouvait espérer survivre sans offrir d'accès approprié et commode aux automobiles. L'édifice roman avec son escalier de 69 marches devait donc disparaître. Le temple dorique situé à l'autre extrémité constituait une entrée plus humaine; 11 marches conduisaient au péristyle. Il y avait en outre, à proximité, le seul lieu des environs où en rasant une petite levée de terre on pouvait aménager un parc automobile pour 200 voitures sans déparer le paysage. On opéra donc une véritable révolution qui, en faisant de l'entrée du bâtiment la sortie, permit également d'introduire le visiteur dans des salles de construction plus récente, plus claires et généralement plus appropriées tandis que les salles de travail se trouvaient rejetées à l'arrière de l'édifice. Cette modification eut également d'heureuses conséquences sur le plan éducatif, car les visiteurs qui se rendaient du parc automobile à l'auditorium du musée où l'on donnait tel ou tel programme, ainsi que les groupes d'enfants du samedi matin allant dans leurs salles d'études, avaient à passer par une série de salles du musée. Quelques protestations soulignant cet inconvénient confirmèrent la sagesse de la transformation (*fig. 1b*).

Toutefois c'était là une modification d'ordre pratique ne relevant que de la logique d'un agent de la circulation. Le véritable problème, infiniment plus délicat, était autre : il s'agissait de donner aux objets d'art un cadre digne d'eux, à leur échelle, avec l'espace nécessaire, avec des couleurs et un matériel les mettant en valeur tout en produisant un effet de décor; de faire ressortir enfin les liens existant entre les objets de même nature et les objets d'autres catégories. Aider l'œuvre d'art à transmettre son message, tel est l'idéal; mais en fait, éviter de lui porter tort est peut-être tout ce qu'on peut espérer faire. Après tout, les musées qui commettent des erreurs de goût sont peu nombreux, s'il est vrai que le goût est une manière polie d'échapper à la vulgarité. En règle générale, les modes de présentation adoptés par les musées ont le caractère discret de la neutralité et ils ne portent pas atteinte aux collections. Mais la plupart des musées commettent des erreurs lorsqu'il s'agit de rendre les collections intelligibles, de déblayer les voies de passage naturelles entre l'objet et le sujet — l'observé et l'observateur — et d'entretenir entre eux le libre cours d'une communion.

Dans ce sens extrêmement important, le musée agit à la manière de l'impresario ou plus exactement du régisseur — ni l'acteur ni le spectateur, mais bien l'intermédiaire qui dirige la mise en scène et crée chez le spectateur un état de réceptivité, puis invite les acteurs à paraître et à faire montre de tout leur talent. Les objets d'art ont bien leurs entrées et leurs sorties; en ce sens, la circulation du public, c'est-à-dire les mouvements du visiteur qui passe d'un objet à l'autre ou est conduit de salle en salle, constitue effectivement l'un des éléments de toute installation.

Il faut tout d'abord songer à l'impression d'ensemble, cette première impression essentielle que, par la suite, rien ne pourra entièrement effacer. L'œuvre d'art, prise en elle-même, joue comme partie de l'ensemble pendant un bref moment, car l'attention du visiteur est encore retenue par le bâtiment ou par la salle d'exposition. C'est le moment que prévoient les architectes lorsqu'ils font jouer leurs imposantes colonnades et leurs beaux matériaux ou les austérités spectaculaires du décor moderne. Mais une pièce de théâtre n'est pas toute dans le prologue et, si l'architecte ne veut pas s'en aller de bon gré, il faudra le faire sortir de force de la scène. Un mal irréparable peut en effet être causé à l'œuvre d'art si elle reste plus longtemps cantonnée dans ce rôle secondaire qui a été le sien un instant. Quelle doit être la durée de ce bref instant? Il n'y a pas de règle absolue à cet égard mais des principes; et toute œuvre d'art, tout édifice, toute salle aura le don diabolique de poser à cet égard des problèmes nouveaux et sans précédents.

Le visiteur qui pénètre au Cincinnati Art Museum se trouve dans un vaste hall d'entrée, flanqué de colonnes doriques en staff. La blancheur pure des colonnes et



7. CINCINNATI ART MUSEUM, Cincinnati, Ohio. Musical instruments: slit-case of horns and woodwinds. Window-case of horns. Light grey colour against dark grey.

7. Instruments de musique dans une longue vitrine horizontale, cuivres et bois. Cuivres dans une vitrine-fenêtre. Contraste de couleurs : gris clair et gris foncé.



8. CINCINNATI ART MUSEUM, Cincinnati, Ohio. Window-case showing evolution of the violin and other stringed instruments. Prints illustrating use of instrument on wall at rear.

8. Vitrine-fenêtre montrant l'évolution du violon et d'autres instruments à cordes. Au fond, estampes illustrant l'emploi de divers instruments.

le noir pompéien des murs annoncent le caractère artificiel de cette architecture. Sur la gauche, au-delà d'un bureau de renseignements et de vente, des sculptures transjordaniennes en pierre calcaire fauve sont présentées le long de murs bleus — dont le bleu est aussi prononcé qu'il peut l'être sans faire pâlir à l'excès les œuvres nabathéennes. Ce ton de bleu vise à suggérer, mais sans plus, le ciel du site de montagne que ces œuvres ont eu pour pays d'origine. Nous sommes là devant la seule partie des collections du musée qui soit aménagée, à la limite du plan architectural, dans une salle finissant en impasse — tout comme l'art nabathéen qui, de quelque intérêt qu'il fût, est resté à l'écart du principal courant de la culture méditerranéenne (*fig. 1c*).

A partir du hall d'entrée, le visiteur peut se diriger vers la droite, laisser la côte de Syrie et atteindre la mer de Chine en traversant l'Islam. Il peut aussi, en allant tout droit, suivre les divers épisodes d'une représentation de l'histoire d'Occident en commençant par l'archéologie égyptienne sous la forme d'une série de petites sculptures. Celles-ci, bien que d'un style monumental étonnant, risquaient de se trouver écrasées par les dimensions du hall d'entrée voisin : aussi sont-elles exposées dans deux longues vitrines horizontales, mesurant chacune 23 m de long et 50 cm



d'ouverture (*fig. 2*). Ce type de vitrine est utilisé dans toutes les salles du musée; on a jugé normal et reposant pour l'œil de se mouvoir dans le plan horizontal alors que le déplacement inaccoutumé dans le plan vertical le fatigue rapidement, et c'est une tendance que renforce aux États-Unis d'Amérique la physiologie optique nouvelle liée à la conduite des automobiles.

L'art est un élément de l'archéologie, mais il va bien au-delà et un musée d'art aurait tort de vouloir les mêler trop souvent. C'est pourquoi, après une introduction purement archéologique, le visiteur va pénétrer dans une salle de sculpture où le fait artistique reçoit une consécration évidente, bien que les œuvres d'art aient été groupées selon des zones d'affinités culturelles faisant partie d'un tout beaucoup plus vaste. Là encore, on s'est efforcé de se rappeler que l'on était un musée d'art et non pas un manuel présentant l'histoire sous trois dimensions. La chronologie est restée cependant le fil conducteur des événements : l'Égypte va mener le visiteur à la Grèce le long de cloisons en épi portant des bas-reliefs égyptiens. Ces cloisons sont placées en oblique, en léger biseau du côté égyptien pour que les bas-reliefs puissent bénéficier d'un éclairage frisant et que le visiteur soit entraîné en avant (*fig. 3*). C'est là le principe de la nasse; tout musée a le droit de recourir à des ruses de ce genre pour guider ses visiteurs, pourvu seulement que l'artifice soit habilement dissimulé. D'autre part, il est difficile de dire à quel moment l'attraction kinesthésique cesse de jouer et la claustrophobie commence à se manifester.

Un gros pilastre, plat du côté gréco-romain et concave du côté médiéval, divise le courant des visiteurs et il sépare les deux zones suivantes. Ce pilastre sert d'arrière-plan à un lion attique et de niche à une sculpture sur bois romane tout en interrompant une de ces perspectives trop longues pour lesquelles les architectes ont une prédilection. Une perspective démesurée peut facilement fatiguer le visiteur en lui donnant l'impression qu'il y a trop de choses à voir; elle risque également d'étriquer les objets en attirant irrésistiblement le visiteur vers la fin de cet interminable couloir. Le musée s'efforce, pour éviter ces résultats malheureux, d'organiser discrètement un parcours en zigzag.

La couleur donne à ces trois sections l'unité d'un plafond blanc; murs latéraux gris trianon, cloisons terminales et cloisons en épi gris fusain, brun foncé à l'ouverture de la section égyptienne afin de faire ressortir la chaude tonalité des deux

9. CINCINNATI ART MUSEUM, Cincinnati, Ohio. Approach to period-costume rooms from gallery of American painting.

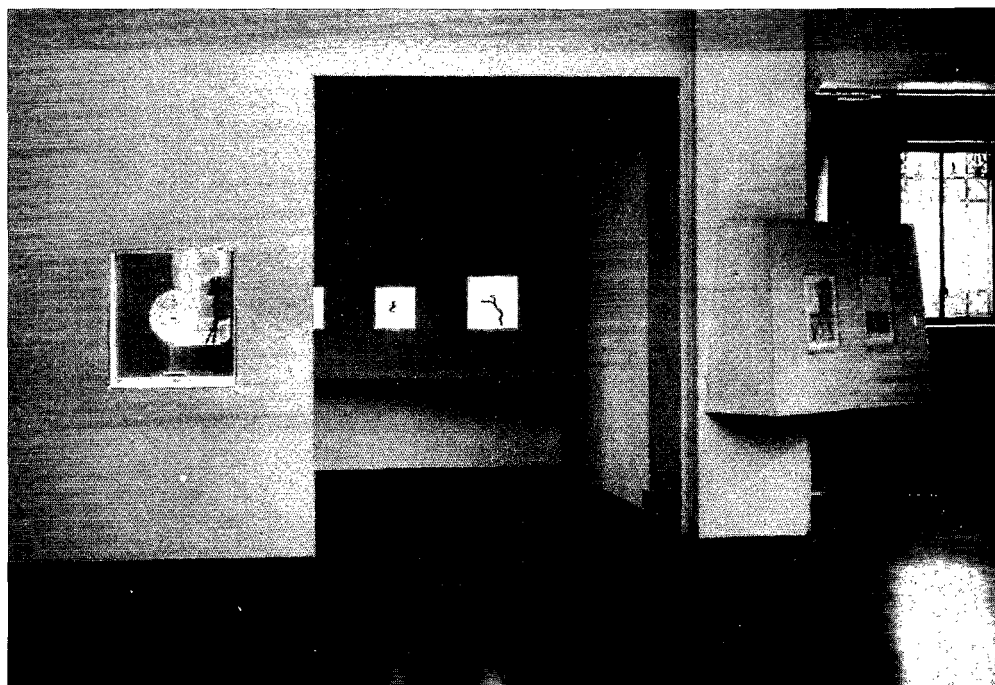
9. Salles d'histoire du costume, où l'on pénètre en quittant la salle de la peinture américaine.

gros chapiteaux coptes en calcaire. L'effet d'ensemble est rehaussé par des touches de vermillon qu'on rencontre çà et là sur les socles et les bancs. Les couleurs vives sont toujours tentantes, mais des années d'expériences nous ont montré qu'en employant des teintes trop éclatantes on risque de nuire à la discrétion de la pierre et des bois anciens et qu'il vaut mieux faire appel presque exclusivement aux contrastes de valeurs pour obtenir des effets décoratifs. Le contraste du blanc cassé

et du noir presque franc peut donner parfois des effets très heureux ou tout au moins élégants; la résistance des bruns naturels est bien connue.

Jusqu'ici, seul l'éclairage naturel a été utilisé; c'est certainement celui qui convient le mieux à la sculpture puisqu'il varie d'heure en heure et prête aux formes sculptées une dimension supplémentaire, celle du mouvement. Toutefois on a estimé que la lumière artificielle rendait plus saisissante la vierge romane dans sa niche bleu ciel; il en va de même pour le saint, œuvre française du XIII^e siècle qui termine la séquence des sculptures historiques, dans une partie resserrée du hall évoquant une chapelle, avec des chapiteaux gothiques scellés au mur à la hauteur où ils seraient dans un cloître (*fig. 4, 5*).

A partir d'ici, les collections de sculptures occupent les emplacements



10. CINCINNATI ART MUSEUM, Cincinnati, Ohio. Pre-Islamic alcove in Persian gallery: from left to right, window-case with Sasanian silver plate, 7th century A.D., niche cases with pre-Islamic bronzes, batten strip holding miniatures.

10. Alcôve avec objets pré-islamiques dans la salle persane; de gauche à droite : vitrine-fenêtre avec un plateau d'argent sassanide, 7^e siècle après J.-C.; petites vitrines encastrées, avec bronzes pré-islamiques; miniatures encadrées dans un panneau passe-partout.

récupérés sur la caverne des Nibelungen — l'ancien hall d'entrée. Cette vaste réserve d'espace inutilisable que l'on retrouve dans tous les musées, sauf les plus modernes, a été divisée dans le sens de la hauteur, pour un prix étonnamment bas, ce qui a permis d'obtenir un étage supérieur pour une vaste galerie de peintures et un plan inférieur pour une salle ovale plus petite consacrée à la sculpture moderne. La forme ovale de cette petite salle est un heureux dérivatif à la tyrannie des angles droits. Autour de la salle se trouvent des vitrines encastrées dans les murs où sont présentés les arts, et notamment la sculpture des civilisations primitives. En outre, on aborde ici le domaine de la peinture; des gravures modernes en couleurs, disposées sur les murs extérieurs, continuent à associer le moderne au primitif en une sorte de contrepoint esthétique (*fig. 6*).

Il semble que le public doive maintenant être prêt à passer à un autre sujet; en quittant la salle ovale de la sculpture moderne, éclairée artificiellement, il pourra aborder l'étude de ces objets aux formes abstraites, définies par des normes culturelles, que lui offrent les instruments de musique, et qui sont annoncés par la fanfare visuelle des trompettes et des tambours (*fig. 7*). Les problèmes de présentation auxquels on s'est heurté ici sont légion. En effet, si la peinture et la sculpture ont toujours été des arts formels, parfaitement à leur place dans le décor monumental propre à la plupart des musées, les arts décoratifs, les arts usuels en revanche y ont une présentation malaisée, parfois même ridicule. Et parmi tous les objets qui demandent à être utilisés par des mains humaines entre lesquelles ils reprendront vie, les instruments de musique souffrent la mort la plus triste, une fois accrochés au mur ou posés sur l'étagère du musée. La meilleure solution que l'on ait pu trouver a consisté à les placer dans la position que leur donnent les exécutants comme s'ils étaient tenus par des mains invisibles. Les instruments sont suspendus au moyen de matières plastiques et de fils (*fig. 8*) et, s'il est vrai qu'aux yeux d'un visiteur peu bienveillant ils « semblent nager dans un aquarium », c'est qu'après tout les poissons ont eux aussi la beauté d'une exacte adaptation fonctionnelle. De longues vitrines horizontales (*slit cases*) qui suivent les murs d'une salle double ont été tapissées de velours gris rappelant l'intérieur habituel des boîtes à violon; les espaces restés libres entre la série de piliers carrés qui divisent la salle en deux ont été murés de façon à ménager quatre ouvertures vitrées, que le musée appelle

vitrines-fenêtres (*window cases*), et qui permettent de faire voir les instruments sous toutes leurs faces et de les faire figurer simultanément dans les deux parties de la salle. Un musée d'art n'a sans doute pas pour but principal de montrer que tous les hommes sont frères, mais rien ne l'oblige à écarter cette idée, et si ses visiteurs peuvent, en plongeant le regard à travers ces vitrines-fenêtres contenant des luths européens, apercevoir des instruments asiatiques de même famille, ce n'est certes pas un mal. D'abord aménagées dans cette salle, des vitrines-fenêtres ont été placées dans toutes les autres parties du musée, chaque fois qu'un mur devait être construit ou qu'une ancienne cloison devait être percée. Elles ont en effet l'immense avantage d'établir un lien organique entre les objets exposés et la structure de l'édifice, et elles évitent de donner aux salles l'aspect d'un dédale de vitrines comme c'est souvent le cas dans les musées. Elles permettent, en outre, de combiner judicieusement l'éclairage artificiel tamisé par des plafonds de verre dépoli et la lumière naturelle entrant par les côtés. Enfin, elles peuvent être construites à peu de frais et installées par le menuisier du musée, ce qui n'est pas le moindre de leurs mérites.

Les difficultés d'exposition des costumes, mobiliers et autres accessoires de l'existence humaine, qu'on rencontrait dès qu'on cherchait à exposer ces objets avec quelque conviction, étaient chaque fois à peu près égales. Le musée a mis en jeu pour ses salles d'arts décoratifs toute la gamme des moyens d'exposition connus depuis la méthode logique du Victoria and Albert Museum qui vise à la présentation d'un fragment architectural comme à une fin en soi, jusqu'à la salle de bal victorienne complète avec ses chaises dorées, servant tous les jours de centre social du musée. En outre, cette salle de bal fournit très opportunément le cadre d'une époque pour l'exposition de peintures datées, car l'existence et même la popularité déconcertante d'un Bouguereau et d'un Gérôme sont des faits qu'on ne saurait nier en cachant leurs toiles dans les sous-sols. Plus récemment, une autre solution donnée au continuel problème des arts décoratifs a consisté dans la transformation d'une série de petites salles d'art américain du début du XIX^e siècle en vitrines à costumes : on a condamné les portes d'entrée au moyen de larges glaces après avoir peuplé les salles de mannequins stylisés qu'entourent de nombreux accessoires, en un beau désordre à la fois plein de vie et probablement plus proche de la réalité que les chastes reconstitutions des décorateurs experts (*fig. 9, 11*). Un autre procédé s'est dégagé au cours des expériences relatives à la présentation des cristaux, de l'argenterie, des services de table, des bijoux et autres objets d'usage quotidien; il est apparu qu'en effet dans ces cas la quantité peut parfois compenser la qualité, pourvu que les objets aient un intérêt d'exposition quelconque. En d'autres termes, quand des objets pris individuellement n'offrent pas un intérêt suffisant pour être exposés isolément, il est parfois bon de les disposer en masses pour créer un effet d'abondance.

Les salles d'art oriental ont soulevé de leur côté d'épineux et presque insolubles problèmes d'échelle. Les miniatures persanes sont miniatures au sens littéral de petites illustrations destinées à être feuilletées. Les appliquer à plat, sur le mur d'une salle nue comme une grange, c'est les réduire en grandeur à la signification des timbres-poste. En outre, il s'agit là d'œuvres d'art d'un caractère intime, destinées à être contemplées dans la solitude d'un jardin clos ou à l'intérieur de la maison. Il convient que le musée, sans oublier son rôle d'institution publique et en évitant toute recherche excessive, s'efforce de recréer, dans toute la mesure du possible, le cadre matériel en vue duquel l'objet d'art avait été conçu. C'est pourquoi, au Musée de Cincinnati, les miniatures du Proche-Orient sont toujours placées de façon à former un angle avec le plan du mur soit au moyen de panneaux passe-partout qui servent également de supports aux petites peintures, soit sur des tables-pupitres disposées à proximité de longues vitrines horizontales contenant des poteries peintes, dans des alcôves au sol rehaussé, prenant vue sur le jardin (*fig. 10, 12, 14*). Ces alcôves ménagées à l'intérieur d'un grand hall permettent de varier les combinaisons de couleurs que justifient naturellement les coloris des tentes peintes des reines de Bahram Gur.

Les peintures chinoises sur rouleaux posent un problème plus délicat encore — un problème aussi bien de temps que d'échelle, car l'amateur chinois ne regardait qu'une seule section de ces peintures à la fois. Il est évidemment impossible de



11. CINCINNATI ART MUSEUM, Cincinnati, Ohio. Cincinnati drawing-room, 1830-1850.

11. Un salon à Cincinnati, 1830-1850.



12. CINCINNATI ART MUSEUM, Cincinnati, Ohio. Alcove in Persian gallery. Slit-cases of early pottery, early miniatures set in table top with prototype pottery painting related to them.

12. Alcôve dans la salle persane : longues vitrines horizontales contenant des poteries anciennes. Des miniatures anciennes sont emboîtées dans le dessus de la vitrine-table sur laquelle sont également exposés des prototypes de peinture sur poterie se rapportant à ces miniatures.

retrouver cette situation dans un musée d'art, mais on peut exposer l'ensemble du rouleau, avec ses diverses calligraphies, dans une longue vitrine horizontale afin que le visiteur, en se déplaçant lentement devant cette vitrine, obtienne une impression assez semblable. Pour installer les collections d'art chinois, on a divisé une salle vaste et incommode en cinq sections, avec hall central, celui-ci visant à produire un effet de sérénité architecturale convenant aux sculptures bouddhiques

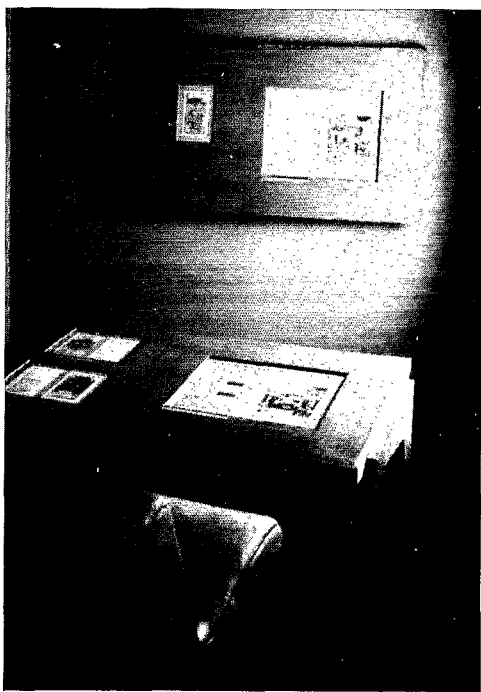
13. CINCINNATI ART MUSEUM, Cincinnati, Ohio. Painting galleries alternate with print galleries. The former, painted French grey; the latter, dark red-brown.

13. Les salles de peintures alternent avec les salles d'estampes. Les murs des premières peints en gris Trianon; ceux des dernières, en rouge brun foncé.



14. CINCINNATI ART MUSEUM, Cincinnati, Ohio. Alcove in Persian gallery, 3 steps higher than general room. Windows open on garden court at right. xvth and xvith century miniatures set in angled table top, and held in batten strips angled from wall. Walls old rose, seat off-white. Table and batten in natural birch.

14. Alcôve dans la salle persane, surélevée de trois marches par rapport à la salle principale. A droite, les fenêtres ouvrent sur un jardin. Des miniatures du xv^e et du xvi^e siècle sont placées sur une vitrine-pupitre. D'autres s'encadrent dans un panneau passe-partout disposé obliquement par rapport au mur. Murs de couleur vieux rose, siège d'un blanc teinté, table et panneau de bouleau naturel.



qui y sont placées. Tout autour de ce hall s'ouvrent les petites pièces étroites où se trouvent les peintures sur rouleau suspendues avec légèreté et éclairées artificiellement. Des bronzes rituels et des poteries moins anciennes présentés dans des vitrines-fenêtres relient les salles et, s'aidant des peintures d'un côté et des sculptures de l'autre, rattachent les styles et les modes d'expression individuels à l'ensemble de l'art chinois.

Enfin, les salles de peintures occupent l'étage du musée auquel donne accès un nouvel escalier partant du hall d'entrée principal. On s'est appliqué à prendre en considération l'ensemble des œuvres de l'art pictural et non pas seulement les tableaux proprement dits, qui jouissent d'une popularité trop exclusive. Il semblait en effet bien dommage qu'une collection de gravures très remarquable ne puisse être présentée que par fragments occasionnels et pour le reste ne soit connue que d'une poignée de spécialistes sachant trouver le conservateur. En outre, six années d'expérience avaient montré que certaines salles ne convenaient pas à l'exposition des tableaux, du fait qu'elles étaient trop petites, trop étroites ou mal éclairées; or cela, en revanche, les rendait souvent tout à fait propres à servir de cadre aux gravures, œuvres d'un caractère différent et plus intime. Partant de ce principe, on fait maintenant alterner les salles de gravures et de peintures dans tout l'étage (fig. 13); les gravures italiennes de Pollaiuolo à Piranesi, par exemple, sont placées à côté de tableaux de la Renaissance; les œuvres des maîtres des écoles de gravure du Nord à côté de leur peinture ou de celle des contemporains; les *Caprices* de Goya dans le voisinage des peintures du xvii^e siècle espagnol, etc. Les gravures acquièrent ainsi un intérêt plus vif et une plus large signification en même temps qu'elles deviennent plus aisément visibles; cette méthode permet de retracer l'histoire de la peinture occidentale de façon beaucoup plus complète qu'on ne le peut en général en se limitant aux ressources d'une seule collection. C'est là un aménagement fort simple mais qui n'est pas dépourvu d'éléments tactiques; tel est du moins l'espoir du musée.

(Traduit de l'anglais.)

THE BARODA MUSEUM AND PICTURE GALLERY

by HERMANN GOETZ

INDIA is passing through an extraordinary cultural revolution; from a world of age-old, long since ossified traditions a modern nation is emerging. Though its progress may still appear insufficient vis-à-vis the needs of the country and the standards of our time, it has already assumed a breath-taking speed when measured against the economic, technical and human resources available.

That this revolution has affected the museums also needs no special explanation. It is only comparatively recently that museums in the modern sense began to be known anywhere, though India, like other countries, had possessed its picture galleries, treasuries, curiosity cabinets and menageries. The museums started under British rule had been intended mainly for the preservation of the vestiges of a dying past, and only subsidiarily as a preparation for the future. Museums were the last haven of refuge for interesting architectural fragments, sculptures and inscriptions which saved them from the hands of an ignorant and indifferent public or from unscrupulous contractors who would have burned them to lime, sunk them into foundations or melted them down. Into the museums were brought old manuscripts, picture albums, firmans and costumes, etc., the neglected heirlooms of impoverished landholders or of princes intent on modernizing their palaces. Museums were the dumping ground for the discarded European acquisitions of maharajas and mill-owners. In the museums the products of the declining indigenous industries were accumulated, in the vain hope that they might serve as models for the inspiration of artisans and the public. Mineralogical, botanical, zoological and ethnological collections were likewise started, though rarely developed systematically: often they did not grow beyond sets of hunting trophies.

Museums, on the whole, had been rather dead institutions because they had no positive task. The public frequented them as a wonder-house—a sort of government-run fair booth. Tourists visited them with varying interest, and only a handful of scholars made serious use of their treasures. The reasons for this failure were manifold. Historical and archaeological collections still too fragmentary to coalesce into an intelligible picture of the past could, of course, be of interest only to specialists. The models of industrial art failed to inspire a revival because naive village art proved economically unattractive to capitalist production, and the luxury art which had supplied the landed aristocracy was unmarketable in a growing middle-class society. Natural history collections found no response from a public still living in a world of myths and, therefore, not yet interested in the exciting adventures of new economic or social experiments.

In recent decades, however, the position has considerably improved. The Government today regards the building up of a modern nation as its principal task, and the idea of visual education for the masses is therefore in the air. True, the majority of visitors still consists of curious crowds enjoying the wonder-house, but an intelligent and appreciative public is developing which really wants to learn from the collections, and these have become sufficiently complete to be capable of conveying a coherent story and a valuable message. Moreover, most of the old tasks of the great museums have become superfluous, because in the meantime colleges, hospitals, schools of art, cottage industry institutes and experimental farms have built up their own demonstration collections, and even transformed them into small museums accessible to the public. With all these changes a new task has been set the leading museums: that of providing a general civic education. They have, that is to say, to give the intelligent visitor a picture of his region, his country, or even of Asia and, indeed, the whole world, in a balanced display of well-explained exhibits with all their essential visual aspects—from minerals, stones, plants and animal life to the arts of the past and of the present. And they must build up all the facilities for rendering this documentation intelligible and interesting.

We are still far from the materialization of such an ideal, but the ideal, at least, is now accepted by most experts in the country, and by a number of statesmen and

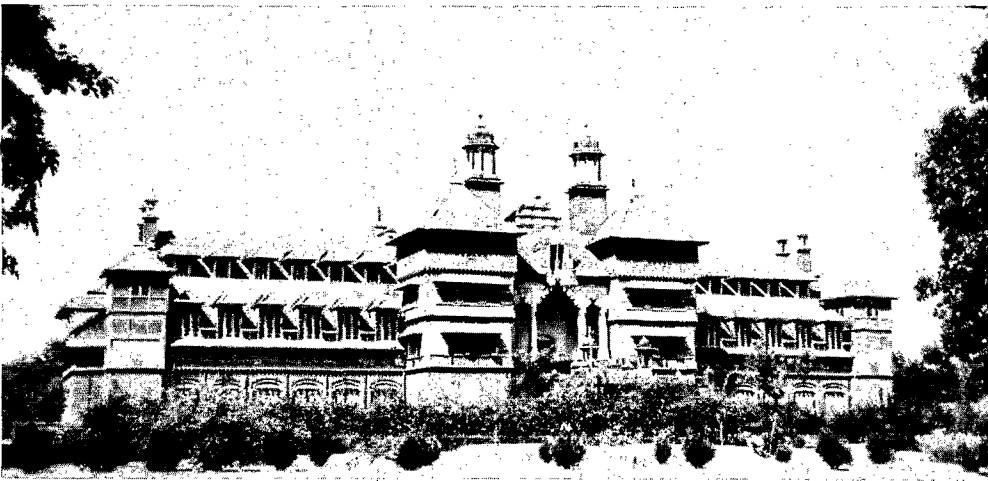
reformers in the administration. It has been propagated for years by the Museums Association of India. On the other hand the majority even of the educated and the official public have still very hazy ideas in this respect. Government funds are lacking, since more fundamental tasks such as irrigation, road construction, key industries, defence, primary education, have to be awarded considerable priority. Private benefactors are usually willing to support schools or social reform schemes, but very few are interested in museums or art. Finally, the number of well-trained curators is quite insufficient.

Yet despite all these handicaps there is some development, though at present progress has to be achieved mainly through individual centres, which can set an example capable of arousing public opinion to a realization of the great rôle museums could play in the present cultural revolution.

The Baroda Museum (*fig. 15*) has had just such an opportunity of doing pioneer work. The late Maharaja Gackwar Sayaji Rao III (1875-1939) of Baroda had been a Maecenas who not only founded both a museum and a picture gallery, but developed them into one of the most comprehensive and best collections in India. Sir V.T. Krishnamachari, now vice-chairman of the National Planning Commission, inaugurated as diwan of the state a modernization of its display which, notwithstanding endless difficulties in the subsequent political transition period, was

brought to a successful conclusion under the later Baroda State ministries and finally under the Bombay Government.

Thanks to the acquisitions made by the Maharaja during his many travels, the museum possessed good collections from all over the world. The material was available therefore for exhibitions covering all the civilizations and arts of mankind. What was needed was a re-grouping of the display, which had up till then been arranged without much regard to the countries of origin, according to their kind (inscriptions, archaeological sculptures, paintings, objects of iron, leather, glass, etc.). A new scheme was



15. BARODA MUSEUM, Baroda. View of the principal building.

15. Vue du bâtiment principal.

devised whereby the exhibits would be co-ordinated under the various civilizations and, within these, in a historical sequence, so far as might seem advisable. The scheme recommended itself, not only because it would serve the greatest number of educational purposes, such as geography, ethnology, history and art history, but also because it would best bring out all the artistic qualities of the exhibits.

This latter point deserved special attention, as the cultural crisis of the last hundred years (i.e. since the construction of the great railway lines) had utterly disorientated the aesthetic sense of a nation which in the past had brought forth one of the most sensitive arts of mankind. For this reason, however, certain limits had to be set to a systematic arrangement, so as to subordinate it to an evocation of the original atmosphere, as far as was practicable without interfering with the original objects and the measures necessary for their safety and conservation.

Other considerations worked in a similar direction. An entirely modern display was not workable not only because the limited funds available demanded the continued use of old equipment wherever possible, but also because of the shortage of modern materials and of artisans able to handle them in an up-country provincial town. Isolation of the individual exhibits was, on the whole, out of the question. Technically it proved impracticable because there was only limited accommodation for a study collection in the space available, because lack of funds did not permit of a frequent change of the display; and because the clumsiness of the illiterate staff at the disposal of the single technician would have made such recurrent changes rather dangerous for the exhibits. Neither was it desirable educationally. The average visitors, living in rather primitive conditions, would never have appreciated a pretentious display which isolated individual works of art like rare jewels, but would have resented being deprived of so many 'curios'. The

educated public, who may be some 10 per cent of an annual total of 400,000 visitors, starved as they are of intellectual opportunities, would likewise have insisted on seeing all the good pieces in the museum. And the travellers, Indians as well as foreigners, who represent the most intelligent and appreciative contingent of visitors, would have complained no less had they not been able to inspect everything of interest within the few hours at their disposal.

Under these circumstances a comparatively closely packed display had to be envisaged, just sufficiently thinned out to set the artistic qualities of the individual exhibits in the right light. Thus the aesthetic co-ordination of the individual objects was a factor no less important than their systematic classification, the evocation of the local atmosphere and the considerations of safety and conservation. The result had to be a compromise, a grouping according to civilizations and cultural periods, with the accent sometimes on showcases faintly reminiscent of an Indian palace hall, a Chinese ancestor shrine, a Japanese tokonoma with its paintings, a Gothic chapel, or a Louis XV salon; sometimes a more systematic arrangement was used, though even there it had always to appear to be natural. It should be emphasized, however, that we never attempted any real reconstructions.

We wanted to create the right atmosphere for appreciation, but never to obliterate its character as a modern museum in a modern world.

In this connexion colour played a decisive rôle. Colour as a common background is a mighty force for binding together the most divergent objects; colour as an emotional agent is no less an instrument for evoking the receptivity of the visitor. Again there was no reconstruction, no imitated ornaments or forms, but mere suggestion through plain, yet characteristic colour combinations. For instance, the Maratha Room we planned in a deep red-brown enlivened by built-in wood-carved brackets, trellis windows, painted doors and friezes of Rāgmāla miniatures, as in an old Sardar's mansion. The Chinese Gallery we laid out in lacquer-red, with black showcases and white spray-painted windows, against which the blue-and-white or celadon porcelain, the gilt bronzes and enamels, the ink paintings would be set off beautifully. The Japanese Gallery had simple wax-polished showcases against cream-coloured walls. The Tibetan Gallery was in a warm blue with deep-brown showcases having dark blue, green, red or gold-brown backgrounds. The Graeco-Roman Room was given Pompeian red walls, the Earlier European Room was done in the light-blue characteristic of the Florentine Renaissance and of the Rococo, with a star-spangled blue for the Mediaeval showcase (*fig. 16*), Venetian red for that of the Italian Renaissance, brown and gold (gilt oakwood panelling) for that of the Northern Renaissance, and a grey silk background for the Baroque-Rococo vitrine. Other cases proved more difficult. In the Picture Gallery we preferred plain, unobtrusive gunny; the Prehistoric and Greater Indian Rooms were kept in a warm green (symbolical of spring), the Indian Archaeological Hall was carried out in the warm sandstone brown of so many North Indian temples. The later Indian sections we again kept neutral, to allow the fullest effect to the bright



16. BARODA MUSEUM, Baroda. Showcase of Mediaeval European Art.

16. Vitrine de l'art européen du moyen âge.

textiles used as backgrounds in all the showcases. This seemed the most satisfactory solution, as neither space nor resources permitted of a special textile section.

Artistically a slight mixing of exhibits of related styles proved advantageous, as it looks more natural. However, it demanded a careful display of thinly distributed exhibits on glass shelves or on Perspex stands, which rather enhanced than disturbed the enjoyment of the beauty of the textile backgrounds and, in their turn, were supported by the latter.

In this manner we tried to achieve a systematic layout for the whole museum. The whole central axis of the older building was reserved for a survey of Indian civilization and art (*fig. 17*), from palaeolithic times to the middle of the XIXth century. This was surrounded by galleries devoted to Egypto-Babylonian, Muslim, Tibeto-Nepalese, Greater Indian, Chinese and Japanese art. In the other building are housed the European rooms (Greece and Rome, pre-industrial and industrial European art), the special exhibition hall, the prints and coins room, the library, the European and the modern Indian Picture Gallery (*fig. 18*).

In detail, of course, many difficulties had to be solved. In the Archaeological section we had to keep the arrangement comparatively fluid because of the section's rapid development; moreover, the heavy weight of the sculptures forced us to follow the iron pillars and beams supporting the floor. Both the Archaeological and the Later Indian hall had to be broken up into smaller room-units by arranging the showcases to act as partitions.

The later Indian section raised a number of special problems which could not be solved completely. Here industrial art predominates. But it is not easy to classify, because types of style overlap in time as well as geographically. For instance, Mogul art was introduced and flourished by the side of older local traditions over the whole area of the Mogul Empire, and continued to be a living tradition after the Empire fell, even amongst Rajputs or Marathas. Thus the same type of *sārī* or Mogul design is or was fabricated at Delhi, Benares, Patna, Jaipur, Surat, Poona or Paithān in Hyderabad. Bidri work is made not only in Bidar in the Deccan, but also at Murādabād, Lucknow and Ludhiana, in Northern India. Mogul enamel survived at Jaipur. And yet, in such secondary centres the style changed, e.g. the Hindu artist would introduce parrots, peacocks and brahmanical deities, into the Muslim design. In Gujarat, on the other hand, we find South Indian wood-carving and metal-work combined with local ivory and ebony mosaic. In Kashmir art, elements of early Muslim, Mogul, Pahārī-Rajput, Sikh and Chinese (Ladakhi) styles are fused. Innumerable cases might be cited, though these examples may suffice. Thus a style-historical arrangement proved only slightly less confusing than a geographical one; but at least artistically it was much more satisfactory and instructive (*figs. 19, 20*).

European art posed a similar problem. We sacrificed national differences; for, seen from Asia, Europe is as much one unit as India. On the whole we tried to follow the great style periods: Byzantine-Romanesque, Gothic, Renaissance, Baroque and Rococo; and for the XIXth century, Classicism, the style of the Restoration Period, 'historical' fashions of the age of industrial and colonial expansion, and at last the impact of the East (Japan, China, Persia, etc.). But here, too, we had to ignore confusing minor differences in time, especially as often enough only copies or imitations were at our disposal.

For pictorial art we had to follow a different approach. Oil paintings—and there is an excellent collection of old European masters—and water-colours had to be kept together because of the special problems of their conservation. For the Indian climate, with its intensive sunlight, and extreme alternations of cold and heat, desert dryness and dripping humidity¹, is murderous for European as well as for many modern Indian pictures. Though proper air-conditioning has so far not proved financially possible, we had at least to provide a comparatively constant—though rather high—temperature, a humidity changing not too much, and a protection against direct sunlight. Of course, this prevented a modern display, and the oil-paintings had to hang as crowded together as in any old-style gallery. Even so, the conservation of the pictures was a serious problem.

The collections of Indian miniatures, on the other hand, are so rich (predominantly Rajasthānī schools) that we could permanently exhibit only a selection

1. MUSEUM, Vol. III, 1950, pp. 16, 22, 58, 324-327.

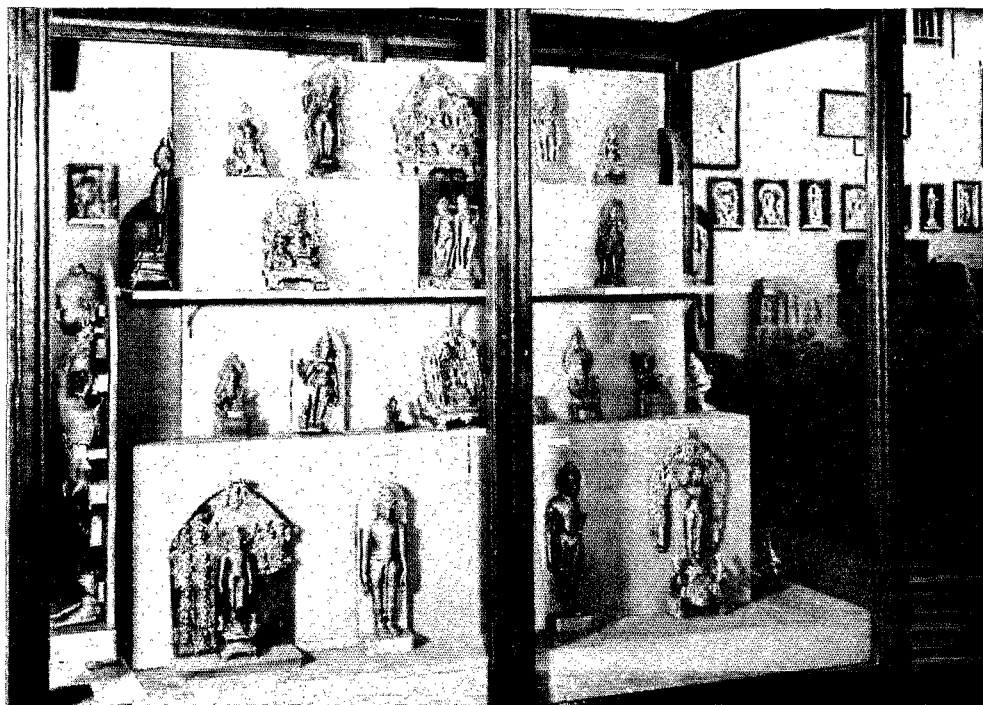
of the best pieces, displaying the rest in turns behind the vast glass screens of the prints and coins room. Another overflow arrangement was the display of the archaeological section in the garden.

On the whole, we provided for extensive labelling, though for the most part merely on typewritten cards, oil-paint being reserved for picture frames and showcase captions, and enamel numbers for the garden section, as even the best oil-paint crumbles under one year's exposure to sun and monsoon. However, by using variously coloured cardboard harmonizing with the exhibits, any unpleasant effect has been avoided. Only where hardly any changes in the arrangement were to be expected, were simple numbers on small golden discs used, referring to the lengthy labels, of the common type, by the side of the showcase. In general, English as the *lingua franca* of the educated classes still predominates, but Gujarātī and Hindī have been added for the benefit of those who do not understand it. In this case the text has often to be adjusted to the different cultural backgrounds of the public, and parallels drawn with Indian religion and mythology. Thus, Athena defeating the Titans on the reliefs of the Pergamon altar was compared with Durgā fighting the Asuras, as described in the *Devī-Māhatmya*.

The time is not yet ripe for a detailed catalogue of the collections. As in many Indian museums, most of the exhibits had not until recently been labelled or even properly identified. It is not, in fact, an easy job; Indian art is still a little explored subject, and for certain centuries, even its general development is not really known. When it comes to the art of individual regions, there are many blanks, and the whole history of Indian painting is full of uncertainties. Though industrial art has been fairly well known for the last hundred and fifty years, even there the chaotic tradition proves confusing. Proper cataloguing of foreign art also is handicapped by the utter insufficiency of reference material.

Thus for years we have had to be satisfied with preliminary research work, publishing the results in seven volumes of a copiously illustrated *Bulletin*. Only a matter of months ago were we able to bring out, as the eighth volume, a *Handbook* of the Collections which, notwithstanding its concision will at last offer a survey of most of the available exhibits of interest. It is intended rather as a souvenir or reference book for scholars than as a real guide for the visitor, since the majority of the educated visitors are too poor to buy a guide-book and the labels have to be self-explanatory. Cheap picture postcards are for sale, and photos of several thousand exhibits are available on order. It would, of course, be desirable to arrange for regular guided tours through the museum. However, this has had to be postponed until the completion of the modernization, and we have contented ourselves with weekly film shows, occasional lectures and two part-time guides for Purdah ladies. We depend, above all, upon regular special exhibitions partly from our own stock, or from books, and partly from loans.

However, now that the modernizing of the collections has been completed the foundation has been laid on which a useful educational and research activity can be built up in the future. For we stand on the threshold of a new development. Many aspects of Indian nature, civilization and art are still insufficiently explored, and foreign countries little known. A vast amount of devoted work will be necessary before Indian museums can meet the needs of the country and the standards our times demand. They offer, nevertheless, a great opportunity for constructive pioneer work.



17. BARODA MUSEUM, Baroda. The Akota Treasure of Jain Bronzes, vth-viiith centuries A.D.

17. Trésor d'Akota : bronzes Jains, v^e-viii^e siècles après J.-C.

LE MUSÉE DE BARODA ET SA GALERIE DE PEINTURES

par HERMANN GOETZ

L'INDE connaît actuellement une révolution culturelle extraordinaire. D'un monde de traditions séculaires et depuis longtemps fixées émerge une nation moderne. Bien que ce progrès puisse encore apparaître insuffisant eu égard aux besoins du pays et aux normes de notre temps, il s'effectue à un rythme qu'on a le droit de juger étourdissant si l'on pense aux moyens limités qui peuvent être mis en œuvre sur le plan économique, technique et humain.

Le fait que les musées aient, eux aussi, subi l'influence de cette révolution n'appelle pas d'explication spéciale. Les musées tels qu'on les conçoit aujourd'hui ont fait leur apparition à une époque relativement récente, bien que l'Inde comme les autres pays possédât déjà des galeries de peintures, des trésors, des collections de curiosités et des jardins zoologiques. Les musées créés sous l'influence britannique avaient pour mission essentielle d'assurer la conservation des vestiges d'un passé en voie de disparition, la préparation de l'avenir n'étant alors que secondaire. Les musées étaient le dernier refuge des fragments architecturaux, sculptures ou inscriptions de valeur; ils les sauvaient des méfaits d'un public ignorant et indifférent, comme aussi de ces entrepreneurs sans scrupules qui les auraient convertis en chaux, utilisés dans les fondations ou même refondus. Dans les musées venaient échouer les vieux manuscrits, les albums d'images, les firmans, les costumes et tous autres objets auxquels avaient cessé de s'intéresser ceux qui les avaient hérités : propriétaires terriens appauvris ou princes avant tout désireux de moderniser leurs palais. Dans les musées venaient se déverser les objets acquis en Europe par des maharajahs ou par des industriels qui souhaitaient maintenant s'en débarrasser. On y réunissait également les produits de certaines industries indigènes en voie de disparition, dans le vain espoir que les artisans et le grand public sauraient s'inspirer des modèles. On avait aussi vu se créer des collections minéralogiques, botaniques, zoologiques et ethnologiques, mais rares étaient celles qu'on avait systématiquement développées; beaucoup d'entre elles conservaient l'aspect de simples collections de trophées de chasse.

Dans l'ensemble, les musées demeuraient des institutions peu vivantes parce qu'ils n'avaient aucune tâche positive à accomplir. En eux le grand public voyait quelque chose comme des palais des merveilles ou des baraques de foire administrées par le gouvernement. Les touristes s'y intéressaient pour des motifs divers, mais seuls quelques érudits savaient tirer effectivement parti de leurs trésors. Les raisons de cet insuccès étaient multiples. Les collections historiques et archéologiques étaient encore trop fragmentaires pour composer du passé un tableau intelligible et ne pouvaient, de ce fait, intéresser que des spécialistes. Les modèles de l'art industriel n'entraînaient aucune renaissance, parce que l'art villageois sous sa forme naïve était peu compatible, du point de vue économique, avec une production capitaliste et parce que l'art luxueux, qui jadis avait fourni l'aristocratie terrienne, ne trouvait plus de clientèle dans une société où la classe moyenne se développait de plus en plus. Les collections d'histoire naturelle n'exerçaient aucun attrait sur un public qui vivait encore dans un monde peuplé de mythes, et qui, par conséquent, restait indifférent aux aventures passionnantes que constituaient les expériences économiques ou sociales nouvelles.

Depuis quelques dizaines d'années, la situation s'est considérablement améliorée. Le gouvernement de l'Inde considère aujourd'hui que l'édification d'une nation moderne est la plus importante de ses tâches et, pour cette raison, l'idée de l'éducation des masses par les moyens visuels a pris corps. S'il est vrai que la plupart des visiteurs d'un musée continuent à former une foule curieuse qui s'y promène comme dans un palais des merveilles, il se constitue néanmoins un public intelligent, capable de comprendre, et ce public veut être instruit par la présentation des collections. Celles-ci d'ailleurs se sont suffisamment complétées pour qu'on puisse y trouver une histoire cohérente des faits, en même temps qu'un précieux message. Et, qui plus est, une grande partie des tâches qui incombaient jusqu'alors aux

grands musées ne sont plus de leur ressort du fait qu'actuellement d'autres établissements — universités, hôpitaux, écoles d'art ou d'artisanat, fermes modèles, etc. — ont constitué les collections nécessaires à leurs démonstrations et les ont même parfois transformées en de petits musées accessibles au grand public. Tous ces changements ont abouti à placer les grands musées devant une tâche nouvelle : celle de contribuer, de façon générale, à la formation civique de la population.

Autrement dit, les musées doivent, au moyen d'une présentation bien équilibrée d'objets clairement expliqués en fonction de leurs qualités visuelles, donner au visiteur intelligent le tableau entier de sa région, de son pays, ou même de l'Asie et du monde, allant des connaissances de base relatives aux minéraux, aux rochers, aux plantes et à la vie animale, jusqu'aux arts du passé et du présent; et tous les moyens possibles doivent être mis en œuvre par les musées pour rendre cette documentation intelligible et attirante.

Ce but est encore loin d'être atteint; mais il est du moins accepté maintenant par la plupart des spécialistes dans le pays et par de nombreux hommes d'État ou réformateurs dans l'administration. L'Association des musées de l'Inde s'efforce depuis des années de répandre cet idéal. D'autre part, même les milieux cultivés et les hauts fonctionnaires n'ont encore, à cet égard, que des idées peu précises. Le gouvernement n'accorde pas les fonds dont on aurait besoin, parce que des travaux essentiels plus pressants — irrigation, construction de routes, développement des industries clés, défense nationale, instruction primaire — doivent recevoir la priorité. Les particuliers qui veulent faire œuvre de bienfaiteurs sont généralement prêts à aider les écoles ou à favoriser les réformes sociales, mais très peu s'intéressent aux musées et aux arts. Enfin, le nombre des conservateurs ayant reçu une formation appropriée est tout à fait insuffisant.

Malgré tous ces obstacles, on constate un certain progrès : il est dû à des initiatives individuelles dont l'exemple peut amener l'opinion publique à comprendre le grand rôle que pourraient jouer les musées dans la présente révolution culturelle.

Le musée de Baroda (*fig. 15*) a précisément eu l'occasion de jouer ce rôle d'avant-garde. Le maharajah de Baroda, Gackwar Sayaji Rao III (1875-1939), qui était un mécène, n'avait pas seulement fondé un musée général et un musée des beaux-arts, mais il en avait fait l'une des collections publiques les plus riches et les mieux organisées de l'Inde. Sir V.T. Krishnamachari, aujourd'hui vice-président de la Commission nationale de planification, entreprit en sa qualité de diwan de l'État de moderniser cette collection, et cette modernisation, malgré les difficultés sans fin auxquelles on se heurta au cours de la période ultérieure de transition politique, s'est poursuivie avec succès sous l'égide des ministères de l'État de Baroda et finalement du gouvernement de Bombay.

Grâce aux acquisitions effectuées par le maharajah au cours de ses nombreux voyages, le musée possédait de bonnes collections d'objets provenant de toutes les régions du monde. Il disposait donc des matériaux nécessaires à l'organisation d'expositions relatives à toutes les civilisations et à tous les arts de l'humanité. Ce qu'il fallait, c'était regrouper ces matériaux qu'on avait jusqu'alors, sans attacher beaucoup d'importance à leur provenance, classés d'après leur nature (inscriptions, sculptures archéologiques, peintures, objets de fer, de cuir, de verre, etc.). Selon un nouveau plan, ces pièces diverses seraient coordonnées à l'intérieur des différentes civilisations à illustrer et, dans la mesure où cela semblerait souhaitable, dans une séquence



18. BARODA MUSEUM, Baroda. Picture Gallery, Modern Art: Paintings by N. and S. Roerich, Magda Nachman, etc.

18. Galerie de peinture moderne : tableaux de N. et S. Roerich, Magda Nachman, etc.

historique. Un tel plan se recommandait de lui-même, non seulement comme étant de nature à servir l'éducation du public en de nombreux domaines (géographie, ethnologie, histoire, histoire de l'art, etc.), mais aussi comme le plus propre à faire ressortir la valeur artistique des objets exposés.

Cette dernière considération méritait de retenir tout particulièrement l'attention, du fait que la crise culturelle qui sévissait depuis cent ans, c'est-à-dire depuis la



19. BARODA MUSEUM, Baroda. Later Indian Section, Rājput Paintings, old Gujarātī brassware, Rājasthānī lacquer boxes.

19. Section d'art indien, temps modernes : Peintures rājputes, cuivres anciens du Gujarat, coffrets de laque Rājasthānī.

construction des premières grandes lignes de chemin de fer, avait complètement désorienté le sens esthétique d'une nation qui avait produit dans le passé un des arts les plus sensibles de l'humanité. Toutefois, pour cette même raison, il ne fallait pas s'imposer de système de présentation trop strict. Cette systématisation devait être subordonnée à l'évocation de l'atmosphère où s'étaient situés les objets à l'origine, à condition toutefois de ne pas porter atteinte à des objets originaux ou de ne pas compromettre les mesures nécessaires à leur sécurité et à leur conservation.

Il y avait d'ailleurs d'autres facteurs qui jouaient dans le même sens : si une présentation entièrement moderne ne pouvait pas être envisagée, ce n'était pas seulement parce que l'insuffisance des fonds dont on disposait obligeait à conserver, dans la mesure du possible, l'équipement qui avait servi jusqu'alors, mais aussi parce que, dans une agglomération comme Baroda, ville provinciale du haut pays, on manquait à la fois de matériel moderne et d'artisans capables de le manier. Il ne fallait pas songer à isoler les uns des autres les objets exposés. Une telle présentation était techniquement impossible, parce qu'on disposait tout juste d'un espace suffisant pour loger une collection d'étude, parce que le manque d'argent ne permettait pas de monter des expositions fréquemment renouvelées et parce que la maladresse d'un personnel illettré, que dirigeait un seul technicien, aurait rendu de tels renouvellements assez dangereux pour les objets exposés. Du point de vue éducatif, de telles restrictions n'étaient pas souhaitables non plus : le visiteur moyen, habitué à des conditions de vie assez primitives, n'aurait pas apprécié un système d'exposition prétentieux aboutissant à isoler chaque œuvre d'art comme un joyau rare; il aurait simplement été mécontent d'être privé de la contemplation de multiples curiosités. Quant au public instruit, qui représente peut-être 10 % du nombre total des visiteurs (400.000 par an), il aurait, lui aussi, dans sa quête incessante de satisfactions intellectuelles, réclamé qu'on lui laissât voir tous les objets intéressants des collections. Enfin, les voyageurs, indiens ou étrangers, qui, parmi les visiteurs, forment le groupe le plus intelligent et le plus cultivé, se seraient également plaints

de ne pas pouvoir, dans les quelques heures dont ils disposent, examiner toutes les pièces de quelque intérêt.

Dans ces conditions, il fallait s'en tenir à une exposition assez compacte ne desserrant les objets que dans la mesure indispensable pour mettre en lumière la valeur artistique de chacun d'eux. La coordination esthétique des différents objets devenait ainsi un facteur non moins important que les considérations relatives à leur classement systématique, à leur sécurité, à leur conservation ou à l'évocation de l'atmosphère originale. On ne pouvait manquer d'aboutir à un compromis; les objets seraient groupés par civilisation et par période culturelle, mais parfois la première place serait donnée à des vitrines rappelant vaguement un palais indien, un sanctuaire chinois consacré aux ancêtres, un tokonoma japonais avec ses peintures, une chapelle gothique ou un salon Louis XV, et parfois aussi à des arrangements de caractère plus systématique mais qui devraient cependant toujours sembler naturels. Il faut bien noter que nous n'avons jamais tenté de véritables reconstitutions. Nous avons cherché à créer l'atmosphère la plus propre à faire apprécier les objets sans cependant jamais nuire aux caractères que doit avoir un musée moderne dans un monde moderne.

La couleur a joué, à cet égard, un rôle décisif. La présentation sur un fond de même couleur d'objets hétéroclites établit entre ces objets un lien puissant : la couleur peut également, de par son pouvoir d'ordre affectif, servir à stimuler, chez les visiteurs, la réceptivité. Là encore, aucune reconstitution, aucune imitation d'ornements ou de formes n'a été tentée; nous nous sommes simplement servi de la force de suggestion qui se dégage de certaines combinaisons de couleurs à la fois simples et caractéristiques. C'est ainsi, par exemple, que pour la salle maharatte nous avons choisi un ton brun foncé tirant sur le rouge, que sont venues égayer des consoles en bois sculpté encastrées dans le mur, des fenêtres treillisées, des portes peintes et des frises faites de miniatures de Rāgmālā comme dans un ancien château de sardar. La galerie chinoise a été décorée en rouge laque, parce que cette couleur devait, avec les vitrines noires et les fenêtres peintes en blanc au pistolet, faire magnifiquement ressortir les porcelaines bleu et blanc ou céladon, les bronzes dorés, les émaux et les compositions à l'encre. Dans la galerie japonaise furent installées de simples vitrines encaustiquées, se détachant sur les murs de couleur crème. La galerie tibétaine aux murs d'un bleu chaud fut pourvue de vitrines brun foncé, au fond bleu foncé, vert, rouge ou mordoré. Pour la salle gréco-romaine, on utilisa le rouge Pompéi; enfin, pour la salle de l'Europe ancienne, on choisit le bleu clair caractéristique de la renaissance florentine et du rococo, en se servant pour les vitrines des tons suivants : bleu parsemé d'étoiles pour la vitrine médiévale (fig. 16), rouge vénitien pour celle de la renaissance italienne, brun et or (panneaux de chêne doré) pour celle de la renaissance en Europe septentrionale et fond de soie grise pour la vitrine consacrée au rococo baroque.

Dans d'autres cas, la solution s'est révélée plus délicate. Pour la galerie de tableaux, nous avons choisi une toile de jute simple et discrète; pour les salles de la préhistoire et de la grande Inde, nous avons conservé un vert chaud, symbole du printemps, et pour la salle d'archéologie indienne, nous avons utilisé le brun ardent de ce grès dont sont faits tant de temples de l'Inde septentrionale. Pour les sections indiennes plus récentes, nous sommes aussi restés dans les teintes neutres afin de laisser tout leur effet aux tissus brillants qui servent de fond dans toutes les vitrines. C'était là, semblait-il, la meilleure solution, puisque le manque de place et de ressources financières s'opposait à la création d'une section spéciale des textiles.

Il y a intérêt, du point de vue artistique, à mêler quelques objets de styles voisins, car l'effet obtenu est plus naturel. Mais il a fallu présenter avec soin, en les plaçant sur des plaques de verre ou des socles de perspex et en les espaçant, certains objets qui, au lieu de la déparer, mettaient en valeur la beauté des tissus servant de fond, lesquels, à leur tour, ajoutaient à celle des objets.

C'est ainsi que nous avons essayé de réaliser une présentation systématique pour le musée tout entier. La partie centrale du bâtiment le plus ancien a été réservée à une présentation d'ensemble de la civilisation et de l'art indien (fig. 17), depuis l'époque paléolithique jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Autour de cette partie centrale étaient aménagées des galeries consacrées à l'art égypto-babylonien, musulman, tibéto-népalais, indien du temps de la grande Inde, chinois et japonais. Dans l'autre



20. BARODA MUSEUM, Baroda. Later Indian Section, Costume showcase: Mogul warrior, Hindu of the XVIII^e century.

20. Section d'art indien, temps modernes : Vitrine des costumes : guerrier mongol, Hindou du XVIII^e siècle.

bâtiment se trouvent les salles européennes (la Grèce et la Rome antique, l'art européen préindustriel et industriel), le hall des expositions spéciales, la salle des estampes et des monnaies, la bibliothèque, la galerie des tableaux européens et des tableaux indiens modernes (*fig. 18*).

Naturellement, il y a eu bien des difficultés de détail à résoudre. Nous avons dû laisser une certaine souplesse à l'aménagement de la section d'archéologie, en raison de son développement rapide; en outre, le poids des sculptures nous a obligés à les disposer en suivant la ligne des poutres et des piliers de fer qui soutiennent le plancher. Il a fallu subdiviser en salles plus petites la section d'archéologie et la section de l'Inde moderne en disposant les vitrines de telle sorte qu'elles pussent servir de cloisons.

La section de l'Inde des temps modernes a posé un certain nombre de problèmes spéciaux qui n'ont pu être entièrement résolus. Là, c'est l'art industriel qui a la prédominance. Mais il n'est pas facile d'en classer les manifestations, car les différents styles chevauchent aussi bien dans le temps que dans les régions géographiques. C'est ainsi que l'art mongol a été introduit et a prospéré côte à côte avec des traditions locales plus anciennes dans toute l'étendue de l'empire mongol, et qu'il est demeuré une tradition vivante après la chute de l'empire, même parmi les Radjpoutes ou les Mahrattes. C'est ainsi encore que le même type de sari, aux motifs mongols, est ou était fabriqué à Delhi, à Bénarès, à Patna, à Jaipur, à Surat, à Poona ou à Paithan, dans l'Hyderabad. Les étains de Bidri sont exécutés, non seulement à Bidar, dans le Deccan, mais aussi à Muradâbad, Lucknow et Ludhiana, dans l'Inde septentrionale. Les émaux mongols existent toujours à Jaipur. Et pourtant, dans ces centres secondaires, le style s'est modifié : l'artiste hindou a introduit des perroquets, des paons et des divinités brahmaniques dans les motifs musulmans. En revanche, dans le Gujarat, nous trouvons des sculptures sur bois et sur métal propres à l'Inde méridionale, combinées à des mosaïques locales d'ivoire et d'ébène. Dans l'art du Cachemire se retrouvent des éléments des styles musulman primitif, mongol, pahari-radjpoute, sikh et chinois (Ladakhi). Nous nous bornerons à ces quelques exemples, mais nous pourrions en citer bien d'autres. Ainsi, nous avons constaté qu'une disposition par styles historiques était à peine moins déroutante qu'une présentation géographique, mais que, du point de vue artistique tout au moins, elle était beaucoup plus satisfaisante et instructive (*figs 19, 20*).

L'art européen a posé un problème analogue. Nous avons sacrifié les différences nationales; en effet, vue de l'Asie, l'Europe constitue un tout au même titre que l'Inde. Dans l'ensemble, nous avons essayé de suivre les grandes périodes : style byzantin-roman, style gothique, style renaissance, style baroque et rococo; et, pour le XIX^e siècle, le classicisme, le style de la restauration, les modes historiques de la période d'expansion industrielle et coloniale, et enfin celles des influences orientales (Japon, Chine, Perse, etc.). Mais, dans ce cas également, il nous a fallu négliger certaines différences chronologiques secondaires qui auraient été une source de confusion, d'autant que, bien souvent, nous ne disposions que de copies ou d'imitations.

En ce qui concerne les tableaux, nous avons adopté une méthode différente. Les peintures à l'huile — nous possédons une excellente collection de vieux maîtres européens — et les aquarelles devaient rester groupées en raison des problèmes spéciaux que pose leur conservation. En effet, le climat indien, étant donné l'intensité de la lumière solaire et l'alternance de températures extrêmes, la coexistence d'une sécheresse désertique et d'une humidité qui suinte partout¹, est infiniment dangereux pour les tableaux européens, comme d'ailleurs pour de nombreux tableaux indiens modernes. S'il n'a pas encore été possible, pour des raisons financières, de réaliser une climatisation appropriée des musées, il a fallu du moins obtenir une température relativement constante, bien qu'assez élevée, un degré d'humidité qui ne fût pas trop variable, et empêcher la lumière solaire de frapper de plein fouet. Naturellement, une présentation moderne devenait impossible de ce fait, et les peintures à l'huile n'ont pas pu être plus espacées que dans n'importe quelle galerie de tableaux à l'ancienne mode. Et même alors, la conservation des peintures posait un grave problème.

En revanche, nos collections de miniatures indiennes sont si riches — elles sont composées essentiellement de manifestations des écoles Rajasthani — qu'il

1. MUSEUM, vol. III, 1950, p. 16, 22, 58, 324-327.

ne nous était possible d'exposer en permanence qu'une sélection des meilleures pièces, en présentant les autres successivement à l'abri des grandes plaques de verre de la salle des estampes et des monnaies. On a dû décider, en raison du manque de place, d'aménager dans le jardin les collections en excès de la section d'archéologie.

Dans l'ensemble, l'étiquetage est très détaillé ; mais, dans la plupart des cas, nous utilisons simplement des fiches dactylographiées, les étiquettes peintes à l'huile étant réservées aux cadres des tableaux et aux légendes des vitrines, et l'émail à la section installée dans le jardin, car la meilleure peinture à l'huile s'effrite après avoir été exposée pendant une année au soleil et à la mousson. Toutefois, nous avons réussi à éviter tout aspect déplaisant en utilisant du carton de couleurs diverses s'harmonisant avec les objets exposés. Dans le seul cas où aucun changement n'était à prévoir dans l'installation, on faisait usage de numéros inscrits sur de petits disques dorés, qui correspondaient aux légendes plus détaillées du type courant placées à côté de la vitrine. En général l'anglais, *lingua franca* des milieux cultivés, prédomine ; mais, à l'intention de ceux qui l'ignorent, on a ajouté des inscriptions en gujarati et en hindi. Dans ce cas, il a souvent fallu adapter le texte aux différentes cultures des visiteurs et recourir à des comparaisons avec la religion et la mythologie indiennes : c'est ainsi que la victoire d'Athena sur les Titans (bas-relief de l'autel de Pergame) a été comparée à la lutte de Durgā contre les Asuras, contée dans le Devi-Mahātmya.

Le temps n'est pas encore venu d'établir un catalogue détaillé de ces collections. Dans nombre de musées indiens, il y a peu de temps encore, la plupart des pièces n'avaient pas été étiquetées ni même véritablement identifiées. En vérité, ce n'est pas là une tâche facile. L'art indien est encore un sujet peu connu. En somme, pour certains siècles, on ignore jusqu'à son évolution générale, et quant à l'histoire de l'art des différentes régions on n'en sait à peu près rien. De très nombreux points d'interrogation restent posés dans les annales de la peinture indienne. L'art industriel n'est assez bien connu que depuis cent cinquante ans, et même pour cette période la confusion des traditions est assez déroutante. Il est difficile de procéder de façon satisfaisante à l'établissement du catalogue des arts étrangers en raison de l'extrême insuffisance des éléments de référence.

Ainsi, et pendant des années, il a fallu se contenter de travaux de recherches préliminaires, dont les conclusions ont été publiées dans les sept volumes d'un *Bulletin* abondamment illustré. C'est seulement il y a quelques mois, lors de la publication du huitième volume, que nous avons pu donner un *Répertoire* des collections qui, en dépit de sa concision, permettra enfin de se faire une idée de la plupart des pièces intéressantes dont nous disposons. Plutôt qu'un véritable guide à l'intention des visiteurs, ce répertoire est un souvenir ou un livre de référence pour les érudits ; en effet, la majorité des visiteurs instruits étant trop pauvres pour acheter un guide, il faut que l'étiquetage soit suffisamment clair. En outre, des cartes postales illustrées sont en vente à des prix peu élevés et il est possible de se procurer sur commande des photographies de plusieurs milliers de pièces. Naturellement, il y aurait intérêt à organiser régulièrement des visites guidées dans le musée. Mais, pour cela, il faut attendre que soient terminés les travaux de modernisation, et nous avons dû nous contenter de séances cinématographiques hebdomadaires, de conférences organisées de temps à autre, des services de deux guides à temps partiel à l'usage des femmes purda, et surtout d'expositions spéciales régulières, composées pour partie de pièces ou de livres nous appartenant et pour partie de prêts.

Mais maintenant que les projets de modernisation de nos collections ont été menés à bien, nous disposons d'une base sur laquelle nous pouvons organiser pour l'avenir une activité féconde dans le domaine de l'éducation et de la recherche. En effet, nous sommes à l'aube d'une ère nouvelle. Bien des aspects de la nature de l'Inde, de sa civilisation et de son art ne sont pas encore suffisamment connus, et les pays étrangers y sont presque ignorés. De longs efforts et un grand dévouement seront encore nécessaires avant que les musées indiens puissent répondre aux besoins du pays et aux normes de notre temps ; du moins nous offrent-ils de magnifiques occasions de faire œuvre constructive.

(Traduit de l'anglais.)

CONCEPTS OF MAN IN SCULPTURE

AN EXHIBITION IN THE NEWARK MUSEUM

by MARGARET A. JARDEN

IT may be of interest to the readers of MUSEUM to know how it provided the inspiration for the theme of this exhibition. Actually a complete cycle of events brings the present article into print in this magazine. The cycle began in 1948, when the General Assembly of the United Nations adopted the Universal Declaration of Human Rights. This document stirred the imaginations of many museum people to question how they might utilize their collections to illustrate this great document. We at Newark were among those groping for some practical ideas on how to go about it. Then, in MUSEUM,¹ we read the article by W. E. Williams on the Unesco *Human Rights* Exhibition held at the Musée Galliera in Paris. Reading therein that a smaller version was being contemplated for general circulation, we hoped it might be possible to obtain it for showing in Newark. It was disappointing to learn later that the plan was found impractical. However, through correspondence with the Unesco Relations Staff in Washington, we acquired a copy of the Unesco

21. NEWARK MUSEUM, Newark, N. J. *Concepts of Man in Sculpture*. Exhibition 1952. Plate 92, from *Exhibition-Album : Human Rights* published by Unesco.

21. *Concepts of Man in Sculpture* (Les concepts de l'homme et la sculpture). Exposition 1952. Planche 92 de l'*Album-exposition : Droits de l'Homme* publié par l'Unesco.

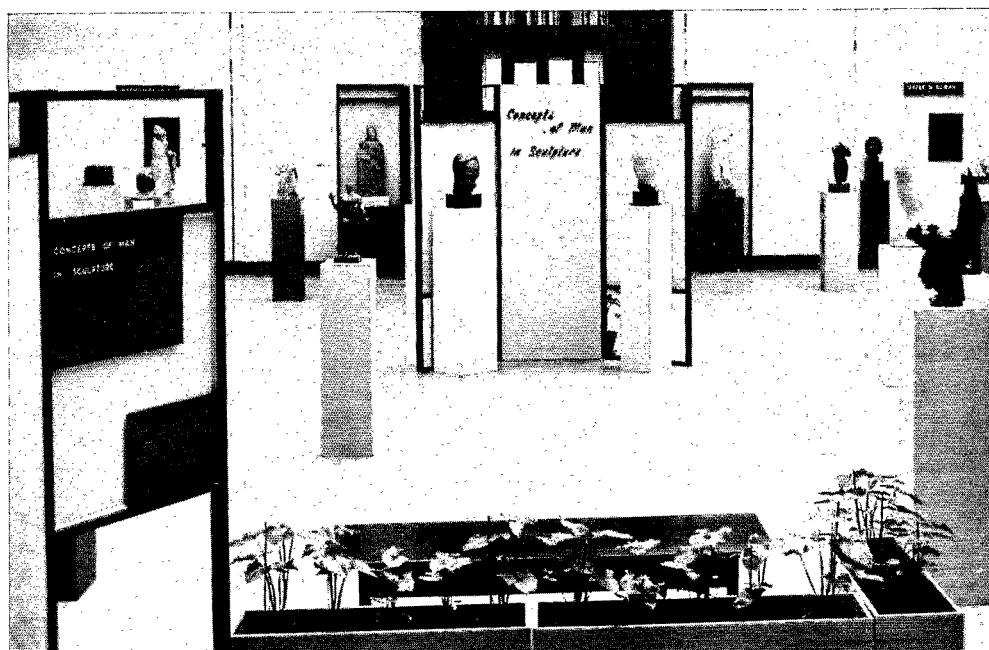


*Exhibition-Album*² which includes an excellent pictorialization of some of the material used in the Paris exhibition. Finally after considering various ambitious plans, we settled upon one theme: *Concepts of man in sculpture*. Sculpture was chosen in this instance, as being one of the most ancient and forceful media through which man gives form to his concepts about his world by his creation of images of himself and his deities. This theme was suggested by a single plate, No. 92, in the *Unesco Album*³ (fig. 21).

Though ignorant of the tongue of other nations, we may see their thoughts and ways reflected in that which issues in plastic terms from creative minds and hands. This exhibition of over one hundred pieces of sculpture is principally from the Newark Museum's collection, but it is supplemented by some important loans from the Cloisters and the Metropolitan Museum of Art, the Brooklyn Museum, and several New York collectors. In these forms, significant for simple as well as sophisticated peoples, one sees that many traditions have been transmitted from

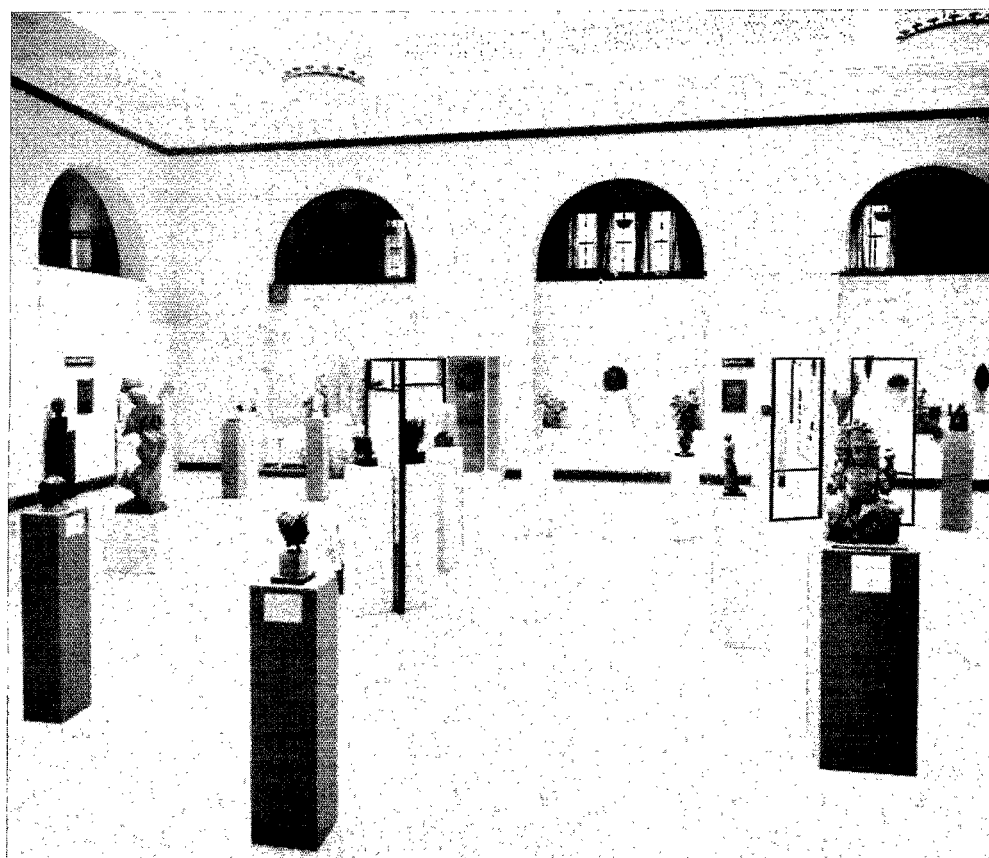
1. MUSEUM, Vol. II, 1949, pp. 201-206.

2. *Exhibition-Album : Human Rights. A Short History of Human Rights*, 36 pp. (32 × 14,5 cm). 110 Illustrated Sheets + Explanatory Captions (31,5 × 48,5 cm). Official Text of the *Universal Declaration of Human Rights* (62 × 96 cm.) and brochure of presentation. Unesco 1950.



22. NEWARK MUSEUM, Newark, N. J. *Concepts of Man in Sculpture*. View from the entrance to the exhibition: the centre title panel; examples of 20th century sculpture; to the back of this on the left are Mediaeval stone and wood carvings contrasting with selections from Greece and Rome on the right. In the left foreground a photostatic label states the purpose of the exhibition, i. e. men of all times and places seek understanding of their world; while their sculpture reflects individual viewpoints it also reveals man's similarities.

22. Vue prise de l'entrée de l'exposition : Panneau central portant le titre, exemplaires de la sculpture du 20^e siècle. A l'arrière-plan et à gauche, œuvres médiévales en pierre et en bois, contrastant avec celles de la Grèce et de Rome à droite. Au premier plan et à gauche, notice en photostat sur les buts de l'exposition : les hommes cherchent en tous temps et en tous lieux à s'expliquer le monde où ils vivent; en même temps que leur sculpture reflète leurs points de vue individuels, elle révèle leurs points de ressemblance.



23. NEWARK MUSEUM, Newark, N. J. *Concepts of Man in Sculpture*. General view. From right to left, back: Section of primitive art, including African Negro, Pacific Islanders and American Indian. Then come the Egyptian, Cypriote and Greek and Roman. In the lower left, the two heads, a Rodin and a St. Gaudens, are from the 19th century; while in the centre area, from left to right, Chaim Gross, Jacob Epstein, Gaston Lachaise, William Zorach, Oronzio Maldarelli, Jacques Lipchitz, and Amedeo Modigliani represent the 20th century. On the lower right a Brahma from the Asiatic Section.

23. De droite à gauche, à l'arrière-plan : section des arts primitifs, sculptures de l'Afrique noire, des îles du Pacifique et des Amérindiens; puis œuvres égyptiennes, cypriotes, grecques et romaines. En bas et à gauche, les deux têtes, un Rodin et un St-Gaudens, appartiennent au 19^e siècle tandis que dans la partie centrale de gauche à droite, des œuvres de Chaim Gross, Jacob Epstein, Gaston Lachaise, William Zorach, Oronzio Maldarelli, Jacques Lipchitz et Amedeo Modigliani représentent le 20^e siècle. En bas et à droite un Brahma de la section asiatique.

one culture to another and have taken new shapes in the process. Thus these forms become a mixture of varying concepts from many cultural streams. Here also may be seen the truth of two views expressed in the 1950 Unesco Statement on Race,¹ namely: the likenesses among men are far greater than their differences and men's natures are alike; it is their habits that carry them apart.

In the limited space of an article it is not possible to describe the exhibition *Concepts of man in sculpture* in detail; but perhaps the photographic illustrations (figs. 21-28) and brief comments will give the reader some idea of what was attempted. Approaching the exhibition from its main entrance (fig. 22) or from an alternate entrance (fig. 23) one gets a bird's-eye view of the entire gallery. It is an open, sunken court, in size approximately 3,000 square feet. It will be seen that there are eight main sections, each defined with cut-out letter headings, under which hang negative photostat statements of the concepts illustrated by the sculpture therein. We found it something of a problem to make this heterogeneous group

1. 'Text of the Statement issued by Unesco, 18 July 1950.' *Unesco and Its Programme, III.—The Race Question*.

See also: Ashley Montagu, *Statement on Race*, 1951. Henry Schuman, New York, 172 pp. (21 cm).



of sculpture look harmonious and still tell a connected story, in such a wide-open area. Finally it was decided that the unity of cultural groups would have to be preserved so as to avoid confusion. Therefore, African, Oceanic and American Indian are adjacent to each other, while Egyptian, Cyprian, Greek and Roman, Mediaeval, Renaissance, Baroque, XIXth and XXth century Western, as well as Asiatic, are each grouped individually. The exhibit device used to point out likenesses is a simple, black wood frame screen 7' 6" x 2' 9", either left completely open or partially covered. These screens made it possible to make divisions in groupings, but still to frame-in vistas showing direct relationships. Take for example (fig. 24) the bronze head by Modigliani, with its exaggerated but simple monumentality, and the African Negro carvings which are silhouetted through and to the right of an open screen.

The central unit (figs. 22, 23) consists of contemporary pieces, almost all from the United States. Although we would have preferred to include more from other countries, they were not available. The purpose in making these the central group is to show how our art forms have either been influenced by, or have deviated from, the traditional Western values and turned for stimulation to other culture forms, such as that of the African Negro. Allied with this restless searching for values is a strong psychological interest and an attitude toward nature far removed from the harmony of the Renaissance or Classical periods. Contemporary sculptural concepts of man have also been influenced by scientific explorations of space and time which have led to a new vision no longer dependent on a single point of observation. The bronze standing figure by Jacques Lipchitz (fig. 25, right) serves to illustrate the attempt to express the continuously changing flow of forms in space. Placed as it is, it enables the restlessness of its abstraction to be compared with a Cycladic marble figurine (not shown in photograph), the most ancient piece in the exhibition, which looks so modern because of its own sophisticated abstraction of the human form.

Because of the open circulation dictated by the nature of the exhibition gallery, the visitor is free to choose his own path through it. If he proceeds from any point in the centre, various contemporary pieces provide natural transitions into other sections of this story of concepts of man. For instance, the Gaston Lachaise pieces (fig. 23, left) are reminiscent of the imposing grandeur of Oriental figures. Lachaise's mature and swelling forms, his suppression of detail and his impersonal, goddess-like heads express the same contemplative simplicity as may be seen in the Kwan-yin figures in the Asiatic section (fig. 27). Here Indian, Chinese and Japanese sculpture show that the keynote is not naturalistic representation but expression of religious feeling. Or if one starts first with the marble head of a woman by William Zorach (fig. 23, right) it will be seen that the XXth-century sculptor has shown interest in the ancient worlds of Egypt and Greece, and has carved this solid compact piece with formal subtlety and elegance to express a reticent, harmonious poise. While constructed according to traditional principles, it is far from being an imitation. But a step from this figure is the Greek and Roman section (figs. 26, 28). Although we think of both Greek and Roman sculpture as classical, the two arts are not expressions of the same point of view. What they had in common was a concern with mankind as the central theme, but the concepts of it they portrayed were different, as exemplified in the exhibition.

Throughout the exhibition labels continue to point out how relationships and traditions have been transmitted from one culture to another and transformed in the process. It has been rewarding to see how many of our visitors pause to read them through. However it has been noted in the past that sculpture always seems to arouse more than a passing interest in our general museum public.

In conclusion, the final step in the cycle mentioned at the beginning of this article, was taken when the Unesco Seminar, meeting in Brooklyn, N.Y. in September 1952¹ to consider the Role of Museums in Education held one of its meetings at the Newark Museum. After the participants had viewed our exhibition—which indeed illustrated one of the themes discussed during the seminar—we were invited to describe it for MUSEUM. Thus a cycle which lasted over three years was complete, and we here acknowledge our indebtedness to Unesco for providing the impetus that transformed an idea into a fact.

←
24. NEWARK MUSEUM, Newark, N. J. *Concepts of Man in Sculpture*. Primitive Section. This photo shows the open screen installation used throughout the gallery, which allows for comparison of sculptural concepts of various areas and times. From the left: *Head*, bronze by Amedeo Modigliani, 1884-1920, Italian, XXth century Western; *Fertility Goddess or Ancestral Figure* (?), wood, African, Yoruba tribes of Dahomey; *Masks*, wood, African, Yoruba tribes of Dahomey; *Maternity fetish* (?), lower figure, wood, African; *Fetish*, upper figure, wood, African, Lower Belgian Congo; *Masks*, wood, metal, beads, cowrie shells, seeds, African, Bushongo tribes of the Central Congo; *Fetishes of the twins*, twin figures, wood, cowrie shells, African, Yoruba tribes of Nigeria; *African Negro Mask*, wood, African, Mendi tribe of Sierra Leone, XIX-XXth century.

24. Section des arts primitifs. Dispositif du cadre ouvert employé dans toute l'exposition pour permettre de comparer les conceptions sculpturales de diverses régions ou époques. En partant de la gauche : *Tête*, bronze par Amedeo Modigliani, 1884-1920. Italien, art occidental du XX^e siècle; *Déesse de la fécondité ou statue d'ancêtre* (?), bois, Africain, tribus Yoruba du Dahomey; *Masques*, bois, Africain, tribus Yoruba du Dahomey; *Fétiche de la maternité* (?), statuette du bas, bois, Africain; *Fétiche*, statuette du haut, bois, Africain, Bas-Congo belge; *Masque*, bois, métal, perles, cauris et graines, Africain, tribus Bushongo du Congo central; *Fétiches des jumeaux*, statuettes jumelles, bois, cauris, Africain, tribus Yoruba du Nigéria; *Masque de l'Afrique noire*, bois, Africain, tribu Mendi du Sierra Leone, XIX^e-XX^e siècle.

1. See: MUSEUM, Vol. VI, 1953, pp. 213-281.

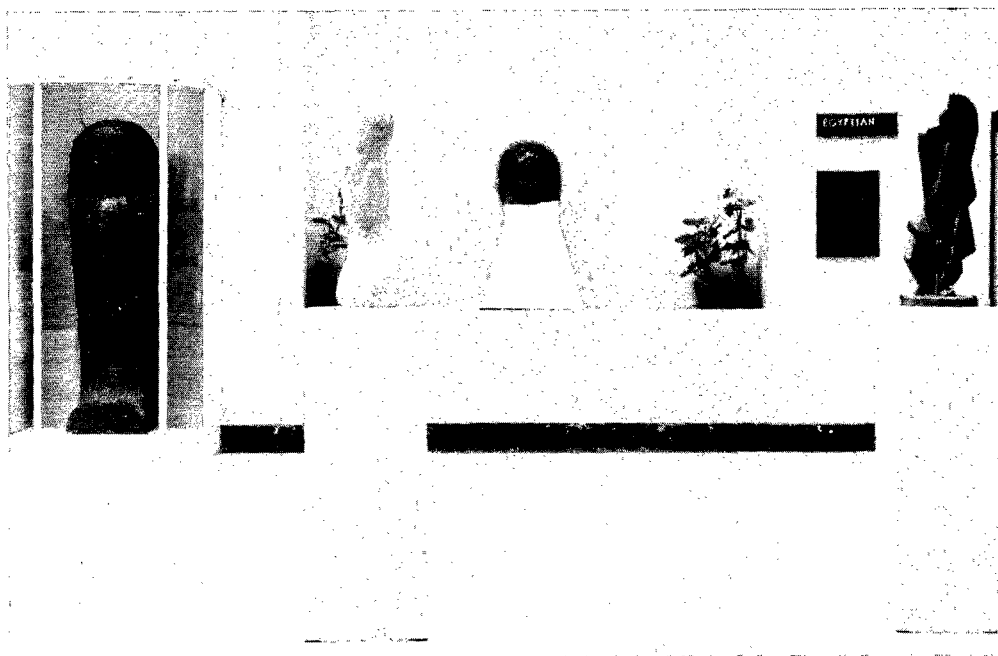
LES CONCEPTS DE L'HOMME ET LA SCULPTURE UNE EXPOSITION AU NEWARK MUSEUM

par MARGARET A. JARDEN

LES lecteurs de MUSEUM apprendront sans doute avec intérêt de quelle façon nous avons été amenés à nous inspirer de cette revue pour construire le thème de notre exposition. A la vérité, le présent article est l'aboutissement de toute une série d'événements. L'origine en remonte à l'année 1948, c'est-à-dire à l'adoption par l'Assemblée générale de l'Organisation des Nations Unies de la Déclaration universelle des droits de l'homme. Ce document avait poussé de nombreux muséographes à découvrir comment ils utiliseraient leurs collections pour l'interprétation de ce texte mémorable. A Newark, nous étions nous aussi à tâtonner en quête de quelque idée pratique pour la réalisation de ce projet. C'est alors que nous lûmes l'article consacré par W. E. Williams dans MUSEUM¹ à l'exposition de l'Unesco *Les droits de l'homme* organisée à Paris au Musée Galliera. En apprenant ainsi qu'une version réduite de l'exposition devait être envoyée dans tous les pays, l'espoir nous vint qu'il nous serait possible de la présenter à Newark. Ce

25. NEWARK MUSEUM, Newark, N. J. *Concepts of Man in Sculpture*. Egyptian Section, left to right, background: *Mummy case of the Lady Riri*, wood, stuccoed and painted, Egyptian, Thebes, 17th Dynasty, 1600 B.C. (Metropolitan Museum of Art); *Mask from a mummy case*, Limestone, Egyptian, 300 B.C. (Brooklyn Museum). Western Section, left to right, foreground: 20th century; *Judith*, marble, by Oronzio Maldarelli, 1892, American; *Standing Figure*, bronze, by Jacques Lipchitz, 1891, American (Curt Valentin Gallery).

25. Section égyptienne, de gauche à droite, à l'arrière-plan : *Cercueil de la dame Riri*, bois stucqué et peint, Egyptien, Thèbes, XVII^e dynastie, 1600 av. J.-C. (Metropolitan Museum of art); *Masque provenant d'un sarcophage*, calcaire, Egyptien, 300 avant J.-C. (Brooklyn Museum). Section de l'art occidental, de gauche à droite, premier plan, XX^e siècle; *Judith*, marbre, par Oronzio Malderelli, 1892, Américain; *Statue en pied*, bronze, par Jacques Lipchitz, 1891, Américain (Curt Valentin Gallery).



projet, nous l'apprîmes par la suite à notre grand désappointement, allait être jugé impraticable. Pourtant, après nous être mis en rapport par correspondance avec le Unesco Relations Staff à Washington, nous avons pu nous procurer un exemplaire de l'*Album-exposition* de l'Unesco² qui contenait d'excellentes reproductions de l'exposition de Paris. Après l'examen de plans ambitieux et pour conclure, nous en sommes venus au thème *Concepts of Man in Sculpture* (Les concepts de l'homme et la sculpture). La sculpture a été choisie dans ce cas parce qu'elle est un des moyens les plus anciens et les plus efficaces par lesquels l'homme ait donné forme à ses concepts du monde en créant des images de lui-même et de ses croyances et l'idée de ce thème nous était suggérée par la planche n° 92 de l'*Album* de l'Unesco (fig. 21).

Même si l'on ignore la langue des autres peuples, leurs pensées et leurs habitudes apparaissent dans les créations plastiques issues de leurs cerveaux et de leurs mains. Cette exposition de plus de cent sculptures comprend principalement des pièces appartenant au Musée de Newark, mais elle a été complétée grâce à des prêts importants que nous ont consentis l'administration des Cloisters et le Metropolitan Museum of Art, le Brooklyn Museum et plusieurs collectionneurs de New York. Ces formes sculptées, riches de sens pour les hommes les plus simples, comme pour les plus avertis, nous apprennent que maintes traditions ont été transmises d'une culture à une autre et, dans ce cheminement, ont pris des formes nouvelles. Elles deviennent

1. MUSEUM, vol. II, 1949, p. 201-206.

2. *Album-exposition : Les droits de l'homme. Histoire sommaire des droits de l'homme*, 36 p. (32 x 14,5 cm). 110 planches + *Notices explicatives* (31,5 x 48,5 cm). — Texte officiel de la *Déclaration universelle des droits de l'homme* (62 x 96 cm) et fascicule de présentation. Unesco 1950.

3. « Texte de la déclaration publiée [par l'Unesco] le 18 juillet 1950 ». *L'Unesco et son programme*, III. *La question raciale*, p. 5.

Voir aussi: Ashley Montagu. *Statement on Race*, 1951, Henry Schuman, New York, 172 p. (21 cm).

ainsi une sorte d'amalgame de concepts divers issus de nombreux courants naturels. Elles illustrent également la vérité de deux opinions exprimées dans la *Déclaration sur la race*¹ que l'Unesco a publiée en 1950 : entre les hommes, les ressemblances sont bien plus grandes que les différences; la nature des hommes est identique, ce sont les habitudes qui les séparent.

Dans le cadre limité d'un article, il nous est impossible de décrire, en détail, l'exposition *Les concepts de l'homme et la sculpture*; mais peut-être les illustrations photographiques (fig. 21-28) et de brefs commentaires donneront-ils au lecteur quelque idée de ce que nous avons voulu réaliser. Que l'on commence la visite de l'exposition par l'entrée principale (fig. 22) ou par une autre porte (fig. 23), on a

une vue d'ensemble de toute la galerie. Elle est constituée par une cour ouverte, en contrebas, qui mesure 280 m² environ. Il y a huit sections principales, chacune désignée par un titre dont les lettres sont en relief et sous lequel figure, en photostat négatif, l'exposé du concept illustré par les sculptures de la section. Nous avons eu quelque difficulté à faire de ce groupe de sculptures hétérogène un ensemble harmonieux tout en montrant les liens qui s'établissent de l'une à l'autre et cela dans un espace aussi vaste. En fin de compte, il a été décidé que l'on respecterait l'unité des groupes culturels pour éviter toute confusion. C'est pourquoi les objets de l'art africain, océanien et amérindien sont voisins les uns des autres, tandis que l'égyptien, le cypriot, le grec et le romain, le moyen âge, la renaissance et le baroque, le XIX^e et le XX^e siècles de l'Occident et de l'Asie, sont présentés individuellement. Le dispositif employé pour mettre en relief les ressemblances est un simple cadre de bois noir d'environ 2,30 m × 0,85 m, que l'on peut obturer partiellement ou laisser complètement ouvert. L'emploi de tels cadres a permis de séparer les différents groupes, tout en délimitant des ensembles ayant des rapports directs. Qu'on prenne, par exemple (fig. 24) la tête de bronze de Modigliani, d'un aspect monumental volontairement exagéré mais simple, et les sculptures de l'Afrique noire qui se profilent, à droite, à travers un de ces cadres ouvert.

La section centrale (fig. 22, 23) est composée de sculptures contemporaines dues, presque toutes, à des artistes des États-Unis d'Amérique. Nous aurions préféré exposer un plus grand nombre d'œuvres d'autres pays, mais nous n'avons pu nous les procurer. En exposant ces œuvres dans un groupement central, notre but a été de montrer comment, chez nous, les formes de l'art ont été influencées par les valeurs traditionnelles de l'Occident, ou s'en sont écartées dans une recherche d'inspiration nouvelle auprès d'autres formes de culture, comme celle de l'Afrique noire. Il y a là, alliés à cette incessante quête des valeurs, un très grand intérêt pour la psychologie, et une certaine attitude à l'égard de la nature, très éloignés de l'harmonie propre à la Renaissance ou au classicisme. Les interprétations des concepts de l'homme qui apparaissent dans la sculpture contemporaine ont également été influencées par les explorations scientifiques de l'espace et du temps, d'où est issue une vision nouvelle ne dépendant plus d'un seul point d'observation. La statue de bronze de Jacques Lipchitz (fig. 25, à droite) sert à illustrer un essai d'expression de la continuelle mutation des formes dans l'espace. La statue est placée de façon qu'on puisse comparer l'inquiète abstraction de cette œuvre et le caractère d'une figurine en marbre des Cyclades (qui n'est pas sur la photographie) — la pièce la plus ancienne de l'exposition, pourtant si moderne en raison de sa savante abstraction de la forme humaine.

La circulation est libre dans l'exposition en raison de la nature des lieux; le visiteur peut donc se diriger à son gré. Qu'il parte de quelque point que ce soit de la partie centrale, diverses sculptures contemporaines lui offrent une transition natu-



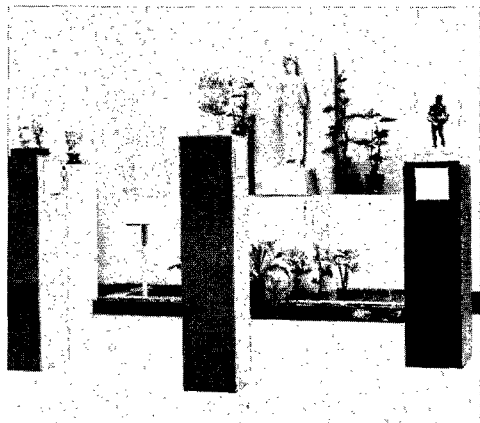
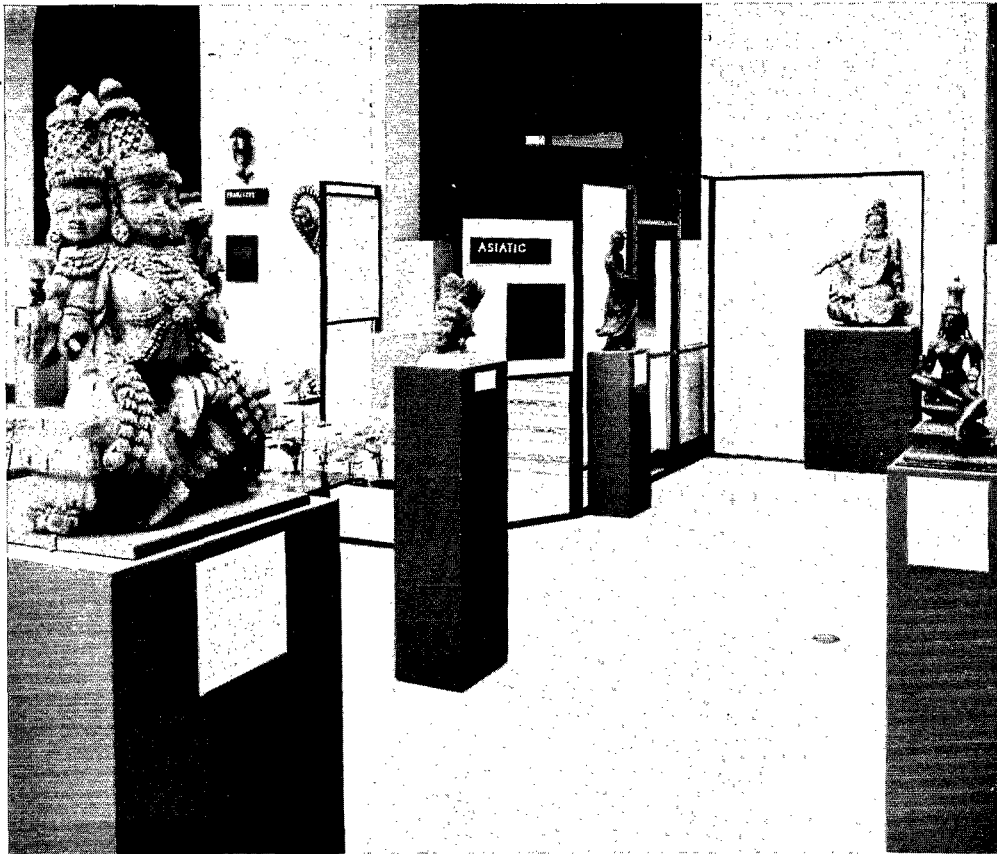
26. NEWARK MUSEUM, Newark, N. J. *Concepts of Man in Sculpture*. The interpretation of man and his life as they appeared to the Greeks and the Romans is stated by these sculptures. The Romans lived in a changing world in which the old Greek ideas of man's ability to evolve and preserve a system of rational behaviour no longer seemed plausible. A gradual distortion creeps into Roman art emphasizing spiritual qualities and moving farther and farther away from the curiosity and interest in human activities displayed by the Greeks. From left to right: *Torso of a Boy*, marble, Greek, 14th century B.C., Roman copy (Metropolitan Museum of Art); *Female Torso*, basalt, Greek, 11th century B.C., Roman copy (Metropolitan Museum of Art); *Portrait of an Empress*, Rome, end of the 1st century (lent anonymously); *Head of Apollo*, marble, Rome, 1st century; *Cinerary Urn of M. Domitius Primigenius*, marble, Rome, 1st century (Metropolitan Museum of Art); *Head of Hercules*, marble, Greek, 1st century B.C., Roman copy (Metropolitan Museum of Art); *Gravestone of Erasinos*, marble, Greek, Athens, 14th century B.C. (Metropolitan Museum of Art).

26. L'interprétation que donnaient les Grecs et les Romains de l'homme et de sa vie apparaît dans ces sculptures. Les Romains vivaient dans un monde en plein changement où les anciennes conceptions grecques sur l'aptitude de l'homme à développer et à maintenir un système de comportement rationnel n'étaient même plus tenues pour plausibles. Une altération progressive se manifeste dans l'art romain, mettant l'accent sur les qualités spirituelles et s'écartant de plus en plus de la curiosité et de l'intérêt à l'égard des activités humaines, que manifestaient les Grecs. De gauche à droite : *Torse d'un adolescent*, Grec, 14^e siècle avant J.-C., copie romaine (Metropolitan Museum of Art); *Torse de femme*, basalte, grec, 11^e siècle avant J.-C., copie romaine (Metropolitan Museum of Art); *Tête d'une impératrice*, Rome, fin du 1^{er} siècle (Prêt anonyme); *Tête d'Apollon*, marbre, Rome, 1^{er} siècle; *Urne cinéraire de M. Domitius Primigenius*, marbre, Rome, 1^{er} siècle (Metropolitan Museum of Art); *Tête d'Hercule*, marbre, grec, 1^{er} siècle avant J.-C., copie romaine (Metropolitan Museum of Art); *Stèle d'Erasinos*, marbre, Grec, Athènes, 14^e siècle avant J.-C. (Metropolitan Museum of Art).

1. Note 3, p. 30.

27. NEWARK MUSEUM, Newark, N. J. *Concepts of Man in Sculpture*. A section of the Asiatic sculptures. Like that of primitive peoples, the keynote of Asiatic sculpture and of the Christian art of the Middle Ages is not naturalistic representation but the expression of religious feeling. The sculptured figure seldom represents a human being as such, but is symbolic of some aspect of the Infinite Power. From the left : *Brahma*, Supreme Hindu God, wood, Indian, XIVth century (?); *Bodhisattva*, stone, Chinese, Ming Dynasty, 1368-1644; *Kwan-yin*, Buddhist Goddess of Mercy, wood, Chinese, Ming Dynasty, 1368-1644; *Kwan-yin*, Buddhist Goddess of Mercy, wood, Chinese, Sung Dynasty, 960-1277 (seated); *Seated Hindu Goddess*, bronze, South Indian, XVIIIth century; *Sakyamuni Buddha*, limestone, probably Japanese, XVIIIth century.

27. Comme celles des peuples primitifs ou de l'art chrétien du moyen âge, les sculptures asiatiques ont pour note dominante non point une volonté de représentation naturaliste, mais l'expression du sentiment religieux. La forme sculptée représente rarement un être humain en tant que tel, mais comme un symbole de quelque aspect de la puissance infinie. À partir de la gauche : *Brahma*, Dieu suprême des Hindous, bois, Indien, XIV^e siècle (?); *Bodhisattva*, pierre, Chine, dynastie Ming, 1368-1644; *Kouan-yin*, déesse bouddhique de la miséricorde, bois, Chine, dynastie Ming, 1368-1644; *Kouan-yin*, déesse bouddhique de la miséricorde, bois, Chine, dynastie Soung, 960-1277 (statue assise); *Déesse hindoue assise*, bronze, Inde méridionale, XVI^e siècle; *Bouddha Sakyamuni*, calcaire, probablement japonais, XVIII^e siècle.



28. NEWARK MUSEUM, Newark, N. J. *Concepts of Man in Sculpture*. Left to right: *Head of Apollo*, marble, Rome, IInd century; *Head from Votive Figure*, terracotta, Cyprus, early Vth century B.C.; *Head of Hercules*, marble, Greek, 1st century B.C., Roman copy (Metropolitan Museum of Art); *Figure of Votary Carrying Dove*, limestone, Cyprus, Vth century B.C.; *Hercules*, bronze, Roman, IIIrd century (Brooklyn Museum).

28. De gauche à droite : *Tête d'Apollon*, marbre, Rome, II^e siècle, *Tête d'une statue votive*, terre cuite, Chypre, début du V^e siècle avant J.-C.; *Tête d'Hercule*, marbre, Grèce, I^{er} siècle avant J.-C., copie romaine (Metropolitan Museum of Art); *Statue d'un fidèle portant une colombe*, calcaire, Chypre, V^e siècle avant J.-C.; *Hercule*, bronze, Rome, III^e siècle (Brooklyn Museum).

1. Voir : MUSEUM, vol. VI, 1953, p. 213-281.

relle pour passer dans d'autres sections de cette histoire des concepts de l'homme. C'est ainsi que les œuvres de Gaston Lachaise (fig. 23, à gauche) rappellent l'importante grandeur des statues orientales. La plénitude et la maturité des formes créées par cet artiste, la façon dont il supprime le détail, et de même l'expression impersonnelle donnée aux visages de déesses de ses têtes expriment la même simple contemplation que les figures Kouan-yin de la section asiatique (fig. 27). Là, les sculptures indiennes, chinoises et japonaises montrent que la note dominante n'est pas dans la représentation naturaliste, mais dans l'expression du sentiment religieux. Mais si le visiteur commence par examiner la tête de femme en marbre due à William Zorach (fig. 23, à droite), il constatera que le sculpteur du XX^e siècle s'est tourné avec intérêt vers les mondes anciens de l'Égypte et de la Grèce et qu'il a taillé cette œuvre solide et ramassée avec cette subtilité et cette élégance de formes pour exprimer un équilibre sobre et harmonieux. Composée selon les principes traditionnels, cette œuvre est loin d'être une imitation. Encore un pas et voici la section grecque et romaine (fig. 26, 28). Bien que les sculptures grecques et romaines soient les unes et les autres pour nous des œuvres classiques, ces deux arts n'expriment pas cependant les mêmes points de vue. Ce qu'elles ont de commun c'est leur sens de l'humanité — comme thème central — mais les concepts de l'homme qu'elles ont figurés étaient différents comme on va le démontrer à cette exposition.

Partout l'étiquetage développait l'exposition, en expliquant comment liens et traditions ont été transmis d'une culture à une autre et transformés au cours de ce cheminement. Nous avons été heureux de voir combien de visiteurs s'arrêtaient pour lire ces notices de la première à la dernière ligne. Nous avons constaté ailleurs que la sculpture éveille beaucoup plus qu'un intérêt passager dans le grand public.

Parvenus au terme de cette série d'événements dont nous parlions au début de l'article, le Stage d'études international de l'Unesco¹ consacré au rôle des musées dans l'éducation et réuni à Brooklyn, N.Y., en septembre 1952, tint une de ses séances au Newark Museum et l'exposition fut présentée aux stagiaires. Elle illustrait en effet l'un des thèmes du stage. C'est pour cette raison que nous avons été invités à en donner une description dans MUSEUM. Ainsi s'est fermé le cycle que nous avons ouvert il y a trois ans, et nous tenons à reconnaître notre dette envers l'Unesco. Nous lui devons en fait l'impulsion qui a transformé une simple idée en une réalité vivante.

(Traduit de l'anglais.)

ARCHAEOLOGICAL FINDS OF 1952 ON EXHIBITION IN THE IRAQ MUSEUM, BAGHDAD

by FUAD SAFAR

AN archaeological exhibition, organized by the Directorate-General of Antiquities of the Iraq Government was formally opened by His Majesty King Faisal II on 4 May 1953. The exhibition occupies two galleries on the first floor of the Iraq Museum. The antiquities exhibited were mostly found as a result of the excavations of 1952 carried out in the three principal ancient cities in Iraq: Hatra, Nimrud and Nippur. There are on display as well objects of interest found accidentally in various parts of Iraq.

In the first gallery were erected the large statues and cult statuettes discovered by the Directorate-General of Antiquities in 1952 at the famous Hellenistic Site of Hatra;¹ all of them dating back to the first two centuries A.D.

H.E. Dr. Naji al Asil, the Director-General of Antiquities wisely foresaw the great importance Hatra would have in revealing the unknown history of Hellenistic Iraq and the whole Middle East. Since 1950 he had directed toward Hatra the activities of the Directorate-General in the work of excavation. An expedition of members of his Directorate was formed for that purpose, and since then three operations each involving 10 weeks' work have been undertaken, under the direction of the writer as director of excavations and archaeological research, assisted by Sd. Mohammad Ali Mustafa, an expert of high standing. Eight shrines of almost similar plan have been uncovered. The fourth and fifth of these produced the antiquities which are on display in the Archaeological Exhibition of 1953. The nine limestone or marble statues of natural size, in gallery I, are portraits of princesses, priests and commanders in the army of Hatra; each is skilfully dressed and equipped according to his or her profession or rank. In the same gallery is a restored façade of the main gate of the fifth shrine with a genuine limestone lintel showing in relief an enthronement scene. There are also cult statuettes and reliefs, among them a statue of unique composition showing in round an unidentified deity, at whose feet are the Tyche of the city and two eagles; at his breast is the bust of the Sun God, and at the back the head of Medusa. Another sculpture of interest is a limestone slab showing in relief three female figures above a lion (*fig. 29*), the central figure represents the goddess Allat in the form of Athena in military dress, a helmet on her head, a spear in her right hand, and a shield in her left; on her breast is a mark of the monster Medusa; the other two figures may well represent the goddesses Al-Uzza and Manat, both of whom were generally associated with Allat in the Pre-Islamic religions of the Syrian Desert and Arabia proper.

The second gallery contains small finds from Hatra, and antiquities discovered at Nimrud and Nippur, mostly in 1952. The ruins of Nimrud which are situated near the left bank of the Tigris about 35 km south of Mosul have been the scene of excavations for the last five years by the expedition of the British School of Archaeology in Iraq, directed by Professor Max Mallowan, of London University. The discoveries in the operation of 1952, at this Assyrian capital of the IXth and VIIIth centuries B.C. included many important inscribed clay tablets, a large number of ivory works of art, figurines in terra cotta or metals, and a large collection of pottery of various shapes. Most of these objects are displayed in four cases. Among the ivory masterpieces is the head of a lady of noble expression, so beautifully carved that it was christened by H.E. Dr. Naji al Asil *The Mona Lisa of Nimrud* (*fig. 30*). It is the largest and finest ivory head ever found, dating back to about 720 B.C. Another ivory piece of interest is a plaque showing in relief a lioness attacking a man in a field of lotuses (*fig. 31*). It is inlaid with lapis-lazuli and carnelian, and incrustated with gold.

The antiquities from the Sumerian city of Nippur form two other cases in the second gallery. They include a representative collection of inscribed tablets, terra cotta figurines, metal vessels, glass bottles, cylinder seals, and pottery of different types. They range in date from the Pre-Dynastic period (c. 3000 B.C.) to Persian

1. Hatra is a large, circular city, situated in the upper desert between the Tigris and Euphrates at about 150 km due south from Mosul. Its ruins, surrounded by two walls and fortified with bastions, stand near the right bank of Wadi Tharthar, in which water flows only during the rainy months of the winter and spring seasons. The city was founded during the Parthian period sometime in the first century B.C. and destroyed by Sapor I in the middle of the third century A.D., and never inhabited again. Hatra is well known through the Roman writers for defying the two great Roman emperors, Trajan and Septimius Severus. It was also known for its fabulous wealth and for the bravery of its people. In the midst of the ruins of Hatra, still stand the imposing remains of the main temple complex of the city, comprising a number of vast rooms and large iwans all built in skilfully hewn blocks of limestone. One of these iwans, the span of which is 15 m and the height 25 m, is only second in dimensions to the world famous Arch of Ctesiphon.



29. IRAQ MUSEUM, Baghdad. Excavations at Hatra: Relief representing the goddess Allat in the form of Athena, with two other figures probably representing the goddesses Al-Uzza and Manat.

29. Musée d'Irak, Bagdad. Fouilles de Hatra : scène en relief, la déesse Allat est représentée à l'image de la déesse Athéna, entourée de deux figures vraisemblablement les déesses Al-Uzza et Manat.

times. From this city there are also a few limestone statues, among which is one representing an unknown standing Sumerian deity, with the hands characteristically holding a cup of holy water. It dates from around 2700 B.C. The ruins of Nippur which are situated about 150 km south-east of Baghdad were excavated by the Joint Expedition of the Oriental Institute of the University of Chicago and the University Museum of the University of Pennsylvania, under the direction of Dr. Donald McCown.

In the same gallery are other objects of special interest, among which are a bronze statue of Osiris in gilded copper and a perfectly complete large slab of limestone inscribed in cuneiform with the annals of the first twenty years in the reign of the Assyrian king Shalmaneser III (859-824 B.C.). Both were accidentally found at Assur, the first known Assyrian capital.

EXPOSITION DES DÉCOUVERTES ARCHÉOLOGIQUES DE L'ANNÉE 1952 AU MUSÉE D'IRAK, BAGDAD

par FUAD SAFAR

UNE exposition organisée par la Direction générale des antiquités du gouvernement irakien a été solennellement inaugurée par S.M. Fayçal II, le 4 mai 1953. Elle occupait deux salles, au premier étage du musée d'Irak. Les antiquités exposées ont été pour la plupart mises au jour en 1952 lors des fouilles effectuées sur l'emplacement de trois grandes cités antiques de l'Irak : Hatra, Nimrud et Nippur; mais d'autres objets intéressants provenaient de découvertes faites par hasard en divers points du pays.

Dans la première salle se trouvaient les grandes statues et les statuettes de culte, découvertes lors des fouilles pratiquées en 1952 par la Direction générale des antiquités sur le site de la célèbre cité hellénistique d'Hatra¹. Toutes datent du 1^{er} et du 1^{er} siècle apr. J.-C. Le D^r Naji al Asil, directeur général des antiquités, a fort bien compris l'importance de la contribution que les fouilles d'Hatra pouvaient apporter à l'histoire, encore très mal connue, de l'Irak hellénistique et du Moyen-Orient en général. Depuis 1950 il a orienté les activités de cette administration vers les champs de fouille d'Hatra. Une expédition a été mise sur pied et elle a effectué trois campagnes d'une durée de dix semaines chacune. L'auteur du présent article y a participé en qualité de directeur des fouilles et de la recherche archéologique, assisté de l'excellent expert Sd. Mohammad Ali Mustafa. Huit sanctuaires, construits presque tous sur le même plan, ont été dégagés. Le quatrième et le cinquième ont fourni les antiquités que l'on peut admirer à l'exposition de 1953. Les neuf statues en calcaire ou en marbre de grandeur naturelle que l'on voit dans la première salle représentent des princesses, des prêtres et des chefs militaires d'Hatra, reconnaissables à leurs vêtements et à leurs insignes reproduits avec beaucoup d'habileté. La même salle contient la façade restaurée de la porte principale du cinquième sanctuaire. Le linteau de calcaire, authentique, est orné d'un relief représentant une scène d'intronisation. On y trouve également des objets de culte, statuettes et reliefs et notamment une figure en ronde bosse, unique en son genre, qui représente une divinité non identifiée. Elle a à ses pieds la Tyché de la cité et deux aigles, le buste du dieu Soleil sur la poitrine et, au dos, la tête de la Méduse. Signalons également une plaque de calcaire qui s'orne d'une scène en relief représentant trois figures féminines surmontant un lion (*fig. 29*); au centre, la déesse Allat, représentée à l'image de la déesse Athéna en tenue guerrière, casquée, avec une lance dans la main droite et un bouclier dans la main gauche, et portant sur la poitrine le symbole de la Méduse; les deux autres figures représentent vraisemblablement les déesses Al-Uzza et Manat, qui sont généralement associées à Allat dans les religions préislamiques du désert syrien et de l'Arabie.

La deuxième salle contient des objets de moindre importance provenant d'Hatra et des fouilles effectuées à Nimrud et à Nippur, principalement en 1952. Les ruines de Nimrud, situées sur la rive gauche du Tigre, à 35 km environ au sud de Mossoul, ont été explorées depuis cinq ans par une expédition de la British School of Archaeology en Irak, sous la direction du professeur Max Mallowan, de l'Université de Londres. En 1952, cette ancienne capitale assyrienne des IX^e et VIII^e siècles av. J.-C. a livré un grand nombre de tablettes d'argile, couvertes d'inscriptions importantes, ainsi que des ivoires, des figurines de terre cuite, des objets en métal et tout un lot de poteries de différentes formes. La plupart de ces objets sont exposés dans quatre vitrines. Parmi les plus beaux ivoires, signalons une tête de femme d'une grande noblesse d'expression et sculptée avec tant d'art que le D^r Naji al Asil l'a surnommée la *Mona Lisa de Nimrud* (*fig. 30*). Par ses proportions et sa finesse, cette tête d'ivoire est la plus belle qui ait été découverte jusqu'ici. Elle date de l'an 720 av. J.-C. environ. Mentionnons également une plaque d'ivoire ornée d'une scène en relief qui représente une lionne attaquant un homme dans un champ de lotus (*fig. 31*). Elle est incrustée de lapis-lazuli, de cornaline et d'or.

Les antiquités découvertes dans la ville sumérienne de Nippur occupent deux

1. Hatra est une vaste cité de forme circulaire située dans la portion supérieure du désert qui s'étend entre le Tigre et l'Euphrate à 150 km environ au sud de Mossoul. Ses ruines, qu'entourent deux murs concentriques renforcés de bastions, se dressent sur la rive droite de l'oued Tharthar, qui ne coule que pendant les mois pluvieux d'hiver et de printemps. La ville fondée par les Parthes au 1^{er} siècle av. J.-C., détruite par Sapor 1^{er} au milieu du III^e siècle apr. J. C., est restée inhabitée depuis cette époque. Les historiens romains nous apprennent qu'Hatra a défié deux grands empereurs : Trajan et Septime-Sévère. Elle était célèbre dans l'antiquité pour ses richesses et pour le courage de ses habitants. Au milieu des ruines d'Hatra s'élèvent les importants vestiges des sanctuaires de la cité, on y trouve notamment plusieurs salles et iwans de vastes proportions construits en blocs calcaires taillés avec précision. L'un des iwans a 15 m de portée et 25 m de haut, proportions qui ne sont dépassées que par la voûte de Ctésiphon, célèbre dans le monde entier.

30. IRAQ MUSEUM, Baghdad. Excavations at Nimrud: Ivory head of a woman, approximately 720 B.C.

30. Musée d'Irak, Bagdad. Fouilles de Nimrud tête de femme en ivoire, environ 720 av. J.-C.



autres vitrines de la seconde salle. Elles comprennent un lot très représentatif de tablettes portant des inscriptions, de figurines de terre cuite, de vases de métal, de bouteilles de verre, de sceaux-cylindres et de poteries aux formes diverses. Les plus anciens de ces objets datent de la période prédynastique (3000 av. J.-C.), les plus récents, de l'époque perse. Quelques statues de calcaire ont également été trouvées à Nippur. L'une d'elles représente une divinité sumérienne inconnue qui, détail caractéristique, tient entre ses mains une coupe d'eau lustrale. Elle date de l'an 2700 av. J.-C. environ. Les ruines de Nippur, qui se trouvent à environ 150 km au sud-est de Bagdad, ont été explorées par une mission commune de l'Oriental Institute de l'Université de Chicago et de l'University Museum de l'Université de Pennsylvanie, sous la direction du Dr Donald McCown.

Dans la même salle sont exposés d'autres objets présentant un intérêt particulier — notamment une statue d'Osiris en bronze doré et une large plaque de calcaire absolument intacte et portant en caractères cunéiformes les annales des vingt premières années du règne du roi assyrien Salmanasar III (859-824 av. J.-C.). Ces deux objets ont été trouvés par hasard à Assur, la première capitale assyrienne que l'on connaisse.

(Traduit de l'anglais.)

31. IRAQ MUSEUM, Baghdad. Excavations at Nimrud and Nippur: Ivory plaque showing in relief a lioness attacking a man in a lotus field; it is inlaid with lapis lazuli, cornelian and gold.

31. Musée d'Irak, Bagdad. Fouilles de Nimrud et Nippur : plaque d'ivoire représentant une lionne attaquant un homme dans un champ de lotus; la plaque est incrustée de lapis-lazuli, de cornaline et d'or.

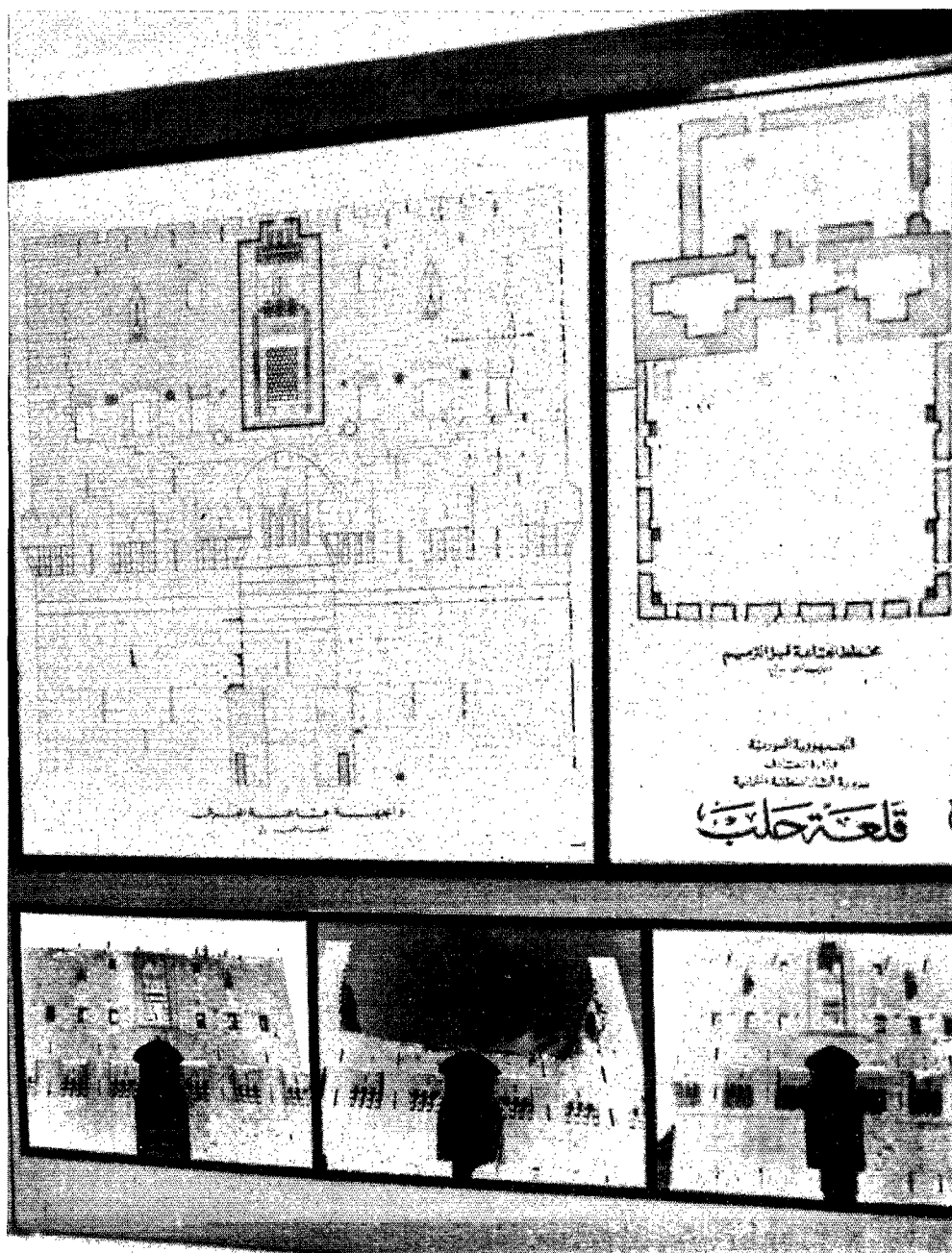


ARCHAEOLOGICAL FINDS OF 1952 ON EXHIBITION IN THE DAMASCUS MUSEUM

by SELIM ABDUL-HAK

A great exhibition recently arranged at the Damascus Museum affords an example of international collaboration in scientific research and of co-operation between archaeologists from several countries and the museums of a developing nation. The year 1952 was, archaeologically, an exceptionally productive one for Syria. Everywhere in the country, the earth yielded up priceless antiquities, works of art, and documents of the utmost significance for a knowledge of the history of the ancient Near Eastern peoples. Ugarit, Mari, es-Salihiyeh, Palmyra, the Jebel Druze, Raqqa, Raçafa and other sites surpassed the most sanguine hopes, producing thousands of objects which have gone to Syrian museums for study, repair, cataloguing and subsequent exhibition.

Before dispersing all these finds among our museums, we thought it well to assemble them all in a single great exhibition designed to show our own educated public and the learned world the rich harvest gathered. It is a harvest unique in the history of archaeological discovery and proving the good effects of co-operation



32. MUSEUM OF DAMASCUS. Plans and photographs on panels illustrating the work of the Syrian Directorate-General of Antiquities.

32. Musée de Damas. Plans et photos sur panneaux représentant les travaux de la Direction générale des antiquités de Syrie.

by our own archaeologists and technicians with famous foreign archaeologists and with foreign digging expeditions.

Claude Schaeffer and André Parrot from France, Johannes Kollwitz and Mrs. Otto-Dorn, from Germany, von der Osten and Alfred Haldar from Sweden have been working shoulder to shoulder with our own experts in seeking out what earlier civilizations have left behind, and safeguarding it for the future. Thanks to their

devotion, sacrifices and goodwill, modern Syria is becoming a focus of attraction for archaeologists and historians throughout the world, and a centre for the development and propagation of broad international ideas in the field of archaeology.

The exhibition was formally opened on 31 May 1953 by the President of the Syrian Republic. His address included a clear statement of our Government's archaeological policy—to encourage prospecting in Syria by foreign archaeological missions, and to receive sympathetically all proposals for new large-scale excavations calculated to contribute towards the further development of the Damascus Museum, the building of a new museum at Aleppo, and the establishment of small museums in all the other towns of Syria.

The antiquities found on the sites where digging has been proceeding are on view in six rooms, arranged one after the other and separated by half-partitions, in the south wing of the Damascus Museum. The exhibits are in showcases placed along three sides of each room, and the continuous wall which forms

the fourth side bears a display of plans and photographs of the work carried out in 1952 by the Directorate-General of Antiquities for the repair, restoration and preservation of historical monuments. Discreetly arranged explanatory notes give details of the excavations and of the accompanying technical work (*fig. 32*).

The first room displays the finds made at Mari (*figs. 33, 34*) by Mr. André Parrot, Chief Keeper of the Department of Oriental Antiquities at the Louvre. There are five main showcases. The two central ones contain complete and fragmentary votive statuettes from the Temple of Ishtar, arranged on shelves covered with blue velvet. These cases are flanked by two others in which a variety of objects are shown on continuous stepped stands. A feature of the second showcase is a mechanism for revolving the statue of the great singer Ur-Nina which is mounted on a pivot, like the statue of Itur-Shamagan, King of Mari, the latter being in the left-hand corner of this room (*fig. 35*) in company with two other large statues.

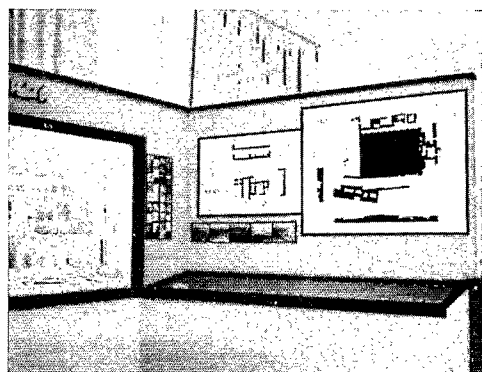
The next room, which contains the Ras Shamra discoveries of Mr. Claude Schaeffer, Membre de l'Institut, is arranged on similar lines. Case II, containing miscellaneous objects, and case V, containing Syro-Aegean ceramic vases displayed on shelving or set on a bed of red sand, flank the two principal cases. Special attention has been devoted to case III, to make the most of the example of the first known alphabet which it contains. The precious tablet is mounted in a three-layer internally-stepped surround, at the bottom of a deep frame in three tiers of raised and receding mouldings; appropriate lighting and a magnifying glass make the characters easy to see (*fig. 36*). Case IV contains the great find of 1952 at Ras Shamra — finely sculptured panels of ivory from the couch of the King of Ugarit, arranged on the back and front of a rectangular panel mounted on a circular pivot base (*fig. 37*).

The third room is smaller and contains two separate series of exhibits. On the left-hand wall is a display illustrating the work of the German mission headed by



33. MUSEUM OF DAMASCUS. Mari room.

33. Musée de Damas. Salle de Mari.



34. MUSEUM OF DAMASCUS. Mari room. Plans of the 1952 excavations.

34. Musée de Damas. Salle de Mari. Plans de la campagne de fouilles 1952.

Mrs. K. Otto-Dorn and Mr. Kollwitz at Raçafa (*fig. 41*) to reveal the nature of the ground plans of the Omayyad palace and the Byzantine basilica; while the exhibits on the right-hand walls illustrate the work of Dr. Alfred Haldar's Swedish Mission at Tell-es-Salihiyeh (*fig. 40*), with a topographic plan and a view of the stratigraphic section made in the hill where twelve separate levels have so far been identified. At the end of the room is a showcase whose upper part contains objects found at these various levels, while in the lower part there is a model of a tomb dating from the XVIIIth century B.C. in which the skeletons of a man and a woman clasped in each other's arms are shown on a bed of red sand.

The next room, which is the central one of the exhibition, contains the acquisitions of the Directorate-General of Antiquities — Moslem works of art on one side, and Graeco-Roman antiquities on the other. Among the Moslem objects (ceramics, glassware, copper and coinage) is one particularly fine piece from Raqqa — a Mongol horseman in enamelled pottery. It is shown in a case with a rounded frame and is mounted three-quarter face on a raised stand. In the centre of the room, in an octagonal showcase, there are illuminated Korans one of which, of the Mameluke epoch, is an absolute masterpiece.

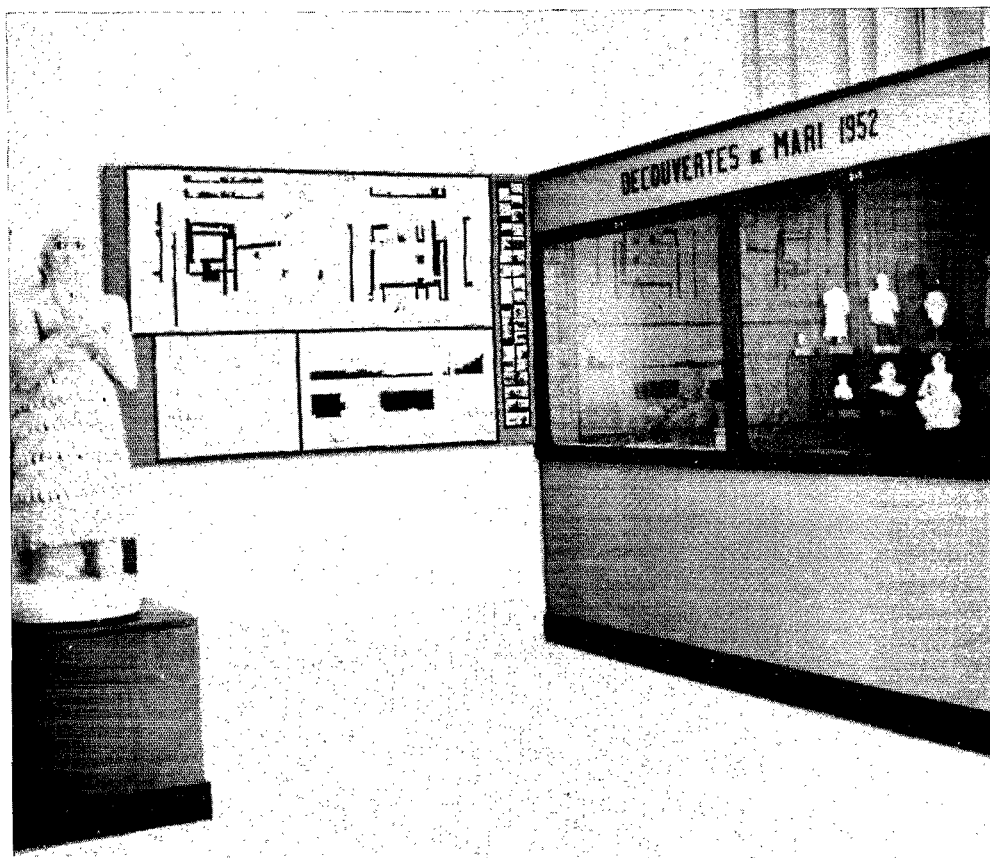
The finds of the Directorate-General of Antiquities at Raqqa fill a large room; they begin with plans and photographs of the Abassid palace now being excavated, and continue with painted and moulded stucco work and miscellaneous objects shown in three cases built into a temporary partition separating the last two rooms. Two cases lined with red satin and containing pottery and ceramic vases flank the main case. The latter has been arranged with the utmost care, and includes glassware of which the full beauty is brought out by a vertical framing in grey with a background of white satin skilfully lighted to show the fineness of the glass (*fig. 38*).

The last room contains the bas-reliefs and sculptures found by the Directorate-General of Antiquities in the hypogeum of Taai at Palmyra. They are hung on the end wall, which is covered in beige, and are grouped in threes in brown frames, on either side of a central relief of a young girl, placed against a blue velvet background. Surrounding this are small reliefs representing children singly or hand in hand (*fig. 39*). Numbers of views show the hypogeum at various stages of excavation, as it now is, and as it probably originally was in the IIIrd century A.D.

A number of basalt statues from the village of Al-Kafar in the Jebel Druze are in a small antechamber communicating with the museum rooms. Other excavations by the Directorate-General of Antiquities in the theatres of Palmyra and Djeble are illustrated by plans, cross-sections and photographs showing the successive stages of execution.

This Damascus Exhibition of the discoveries of 1952 thus afforded a striking example of the happy results of co-operation between scholars and experts of various nationalities who have toiled together for long months in the excavation and preservation of famous antiquities in a region of outstanding archaeological importance.

(Translated from French.)



35. MUSEUM OF DAMASCUS. Mari room. On the left, the statue of Itur-Shamagan, King of Mari, mounted on a revolving base. Excavations effected by the André Parrot Expedition (France).

35. Musée de Damas. Salle de Mari. A gauche, statue du roi de Mari, Itur-Shamagan, montée sur une base à pivot. Fouilles de la Mission André Parrot (France).

EXPOSITION DES DÉCOUVERTES ARCHÉOLOGIQUES DE L'ANNÉE 1952 AU MUSÉE DE DAMAS

par SELIM ABDUL-HAK

UNE grande manifestation vient d'être organisée au Musée de Damas. Elle illustre la collaboration internationale dans le domaine des recherches scientifiques, et la coopération entre un groupe d'archéologues de nationalités diverses et les musées d'un pays en voie de développement. L'année 1952 a été en effet exceptionnellement riche dans l'histoire archéologique de la Syrie. Partout, le sol syrien a livré, aux missions scientifiques et aux savants archéologues, des antiquités inestimables, des œuvres d'art et des documents de la plus haute importance pour l'éclaircissement de l'histoire des peuples anciens qui ont habité le Proche-Orient. Ugarit, Mari, es-Salhiyeh, Palmyre, le Djebel Druze, Rakka, Raçafa et d'autres sites ont répondu aux espoirs les plus optimistes. Ils ont fourni des milliers de pièces, qui sont entrées dans les musées syriens pour y être étudiées, réparées, cataloguées et ensuite exposées.

Avant de les disperser dans nos collections, nous avons eu l'idée de les réunir dans une grande exposition qui a pour but de présenter à notre public cultivé, ainsi qu'au monde savant, cette riche moisson, unique dans les annales des grandes découvertes archéologiques, qui témoigne du résultat positif de la coopération de nos archéologues et techniciens avec des archéologues étrangers déjà célèbres et avec les missions étrangères chargées de fouilles.

Les archéologues français Claude Schaeffer et André Parrot, les archéologues allemands Johannes Kollwitz et M^{me} Otto-Dorn, et les Suédois von der Osten et Alfred Haldar ont travaillé en effet côte à côte avec nos spécialistes et techniciens à rechercher les vestiges de l'humanité d'autrefois et à les sauvegarder. Grâce à leur dévouement, à leurs

sacrifices et à leur bonne volonté, la Syrie d'aujourd'hui devient un centre d'attraction pour tous les archéologues et les historiens du monde et un foyer d'élaboration et de propagation des grandes idées internationales dans le domaine de l'archéologie.

L'inauguration de l'exposition a eu lieu le 31 mai 1953. La cérémonie était présidée par le président de la République syrienne, qui, dans son allocution, a fait le point de la politique archéologique du gouvernement : elle consiste à encourager les missions archéologiques étrangères à prospecter le sol syrien, et à accueillir favorablement toute nouvelle initiative tendant à entreprendre de grands travaux en vue d'agrandir le Musée de Damas, de construire un nouveau musée à Alep, et de doter chacune des autres villes syriennes d'un petit musée.

Dans l'aile méridionale du Musée de Damas, six salles en enfilade, séparées par des demi-cloisons, sont garnies, sur trois côtés, de vitrines contenant les antiquités exhumées dans les sites qui ont fait l'objet des fouilles en question. Le mur continu formant le quatrième côté est tapissé de plans et de vues des travaux exécutés en 1952 par la Direction générale des antiquités pour la réparation, la restauration et la consolidation des monuments historiques. Partout, des notes explicatives discrètement disposées fournissent des détails sur les fouilles et sur les travaux techniques qui les ont accompagnées (fig. 32).

La première salle, consacrée aux découvertes effectuées à Mari (fig. 33, 34) par

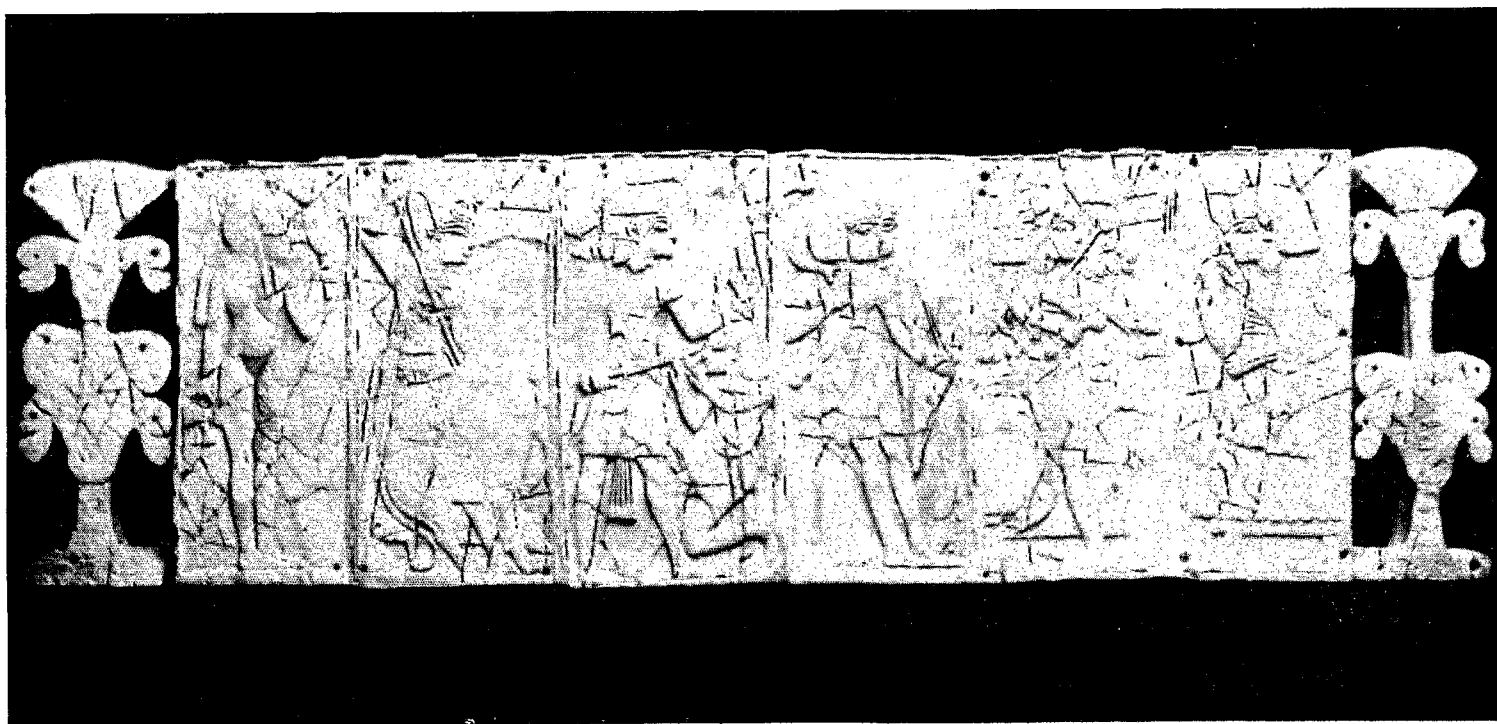


36. MUSEUM OF DAMASCUS. Ras Shamra room.

36. Musée de Damas. Salle de Ras Shamra.

M. André Parrot, conservateur en chef du Département des antiquités orientales du Musée du Louvre, comprend cinq vitrines principales. Deux, au centre, renfermant des statuettes et des fragments de statuettes d'adorants provenant du temple d'Istarat, alignés sur des étagères tendues de velours bleu, sont encadrées par deux vitrines où sont présentés des objets divers sur des socles continus régulièrement étagés. Un dispositif permet d'actionner, dans la deuxième vitrine, la statue de la grande chanteuse Ur-Nina, hissée sur une base à pivot comme celle du roi de Mari, Itur-Shamagan, qui occupe l'angle gauche de cette salle (*fig. 35*) avec deux autres statues de grandes dimensions.

La salle qui lui fait suite, et où sont exposées les découvertes faites à Ras Shamra par M. Claude Schaeffer, membre de l'Institut, présente la même disposition. La vitrine II, contenant des objets divers, et la vitrine V, renfermant des vases de céramique syro-égéenne disposés sur des socles continus régulièrement étagés ou jonchant un lit de sable rouge, encadrent les deux vitrines principales. La vitrine III a été l'objet de soins particuliers pour mettre en valeur l'abécédaire renfermant le premier alphabet connu. La précieuse tablette est placée au fond d'un triple encadrement aux éléments superposés et dégradés et ses caractères sont bien mis en



évidence grâce à un verre grossissant et à un éclairage approprié (*fig. 36*). La vitrine IV recèle la grande découverte de l'année 1952 à Ras Shamra : des panneaux d'ivoire finement sculptés provenant du lit de repos du roi d'Ugarit; ils sont disposés sur les deux faces d'un panneau rectangulaire reposant sur une base ronde à pivot (*fig. 37*).

La troisième salle, plus petite, est consacrée à deux sujets différents : le mur de gauche offre un aperçu des travaux de la mission allemande de M^{me} K. Otto-Dorn et du D^r Kollwitz, à Raçafa (*fig. 41*), en vue d'établir les plans du palais omeyyade et de la basilique byzantine, tandis qu'on peut suivre, sur le mur de droite, les recherches de la mission suédoise du D^r Alfred Haldar, au Tell-es-Salihyeh (*fig. 40*), avec un plan topographique et une vue de la coupe stratigraphique effectuée dans la colline, où douze niveaux différents ont été reconnus jusqu'à présent. Au fond, une vitrine renferme, dans sa partie supérieure, des objets retrouvés à ces niveaux différents, cependant que la partie inférieure sert à la reconstitution d'une tombe datant du XVIII^e siècle av. J.-C., où les deux squelettes d'un homme et d'une femme enlacés gisent sur un lit de sable rouge.

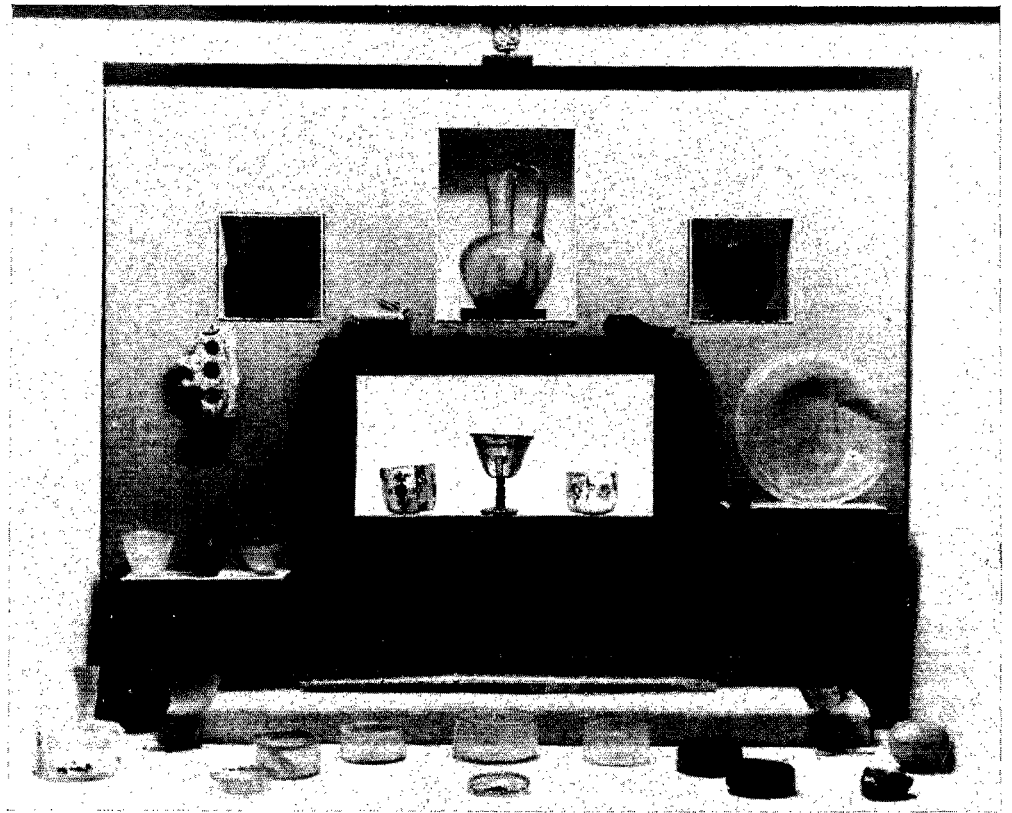
La salle suivante, qui occupe le centre de l'exposition, contient les acquisitions de la Direction générale des antiquités : d'un côté, des objets d'art musulman, de l'autre, des antiquités gréco-romaines. Parmi les objets d'art musulman — céramique, verrerie, cuivre, monnaies — un cavalier mongol en céramique émaillée,

37. MUSEUM OF DAMASCUS. Ras Shamra room, showcase containing the famous ivory panels. Excavations effected by the Claude Schaeffer Expedition (France).

37. Musée de Damas. Salle de Ras Shamra, vitrine contenant les fameux panneaux d'ivoire. Fouilles de la Mission Claude Schaeffer (France).

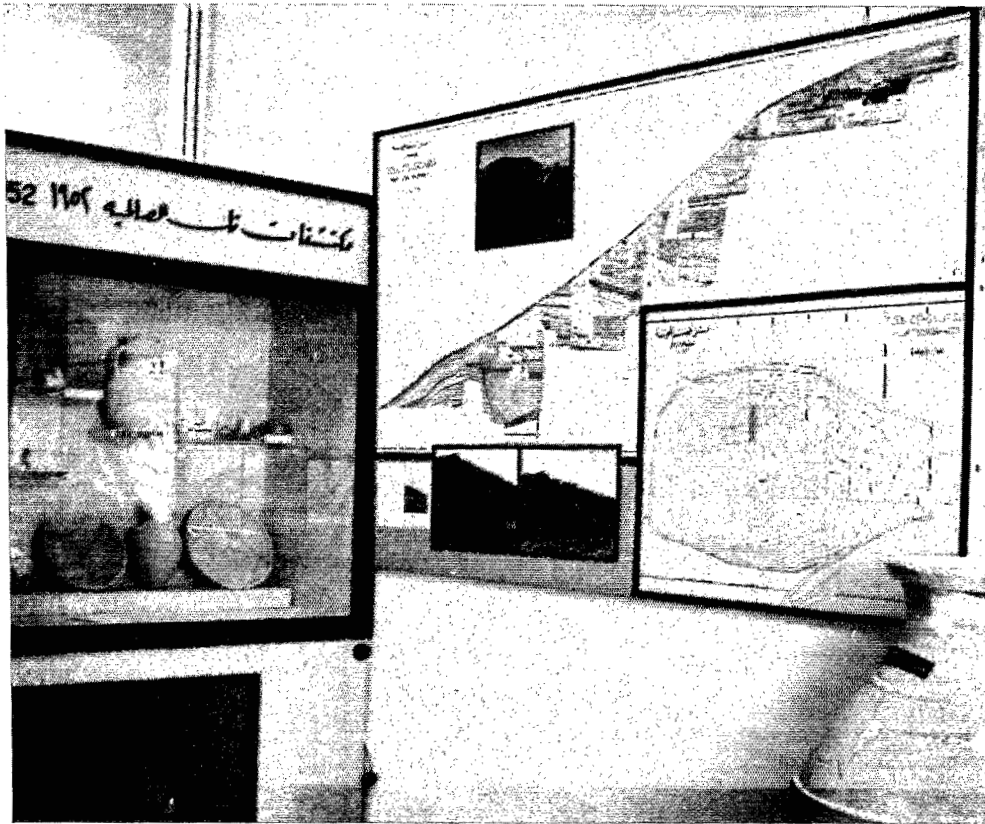
38. MUSEUM OF DAMASCUS. Raqqa room. Excavations by the Syrian Directorate-General of Antiquities.

38. Musée de Damas. Salle de Rakka. Fouilles de la Direction générale des antiquités de Syrie.



39. MUSEUM OF DAMASCUS. Palmyrene reliefs from the Taai hypogeum. Excavations of the Syrian Directorate-General of Antiquities.

39. Musée de Damas. Reliefs palmyriens de l'hypogée de Taai. Fouilles de la Direction générale des antiquités de Syrie.



40. MUSEUM OF DAMASCUS. Tell-es-Salhiyeh room. Excavations effected by Dr Alfred Haldar, of the University of Upsala (Sweden).

40. Musée de Damas. Salle de Tell-es-Salhiyeh. Fouilles du D^r Alfred Haldar, de l'Université d'Upsal (Suède).

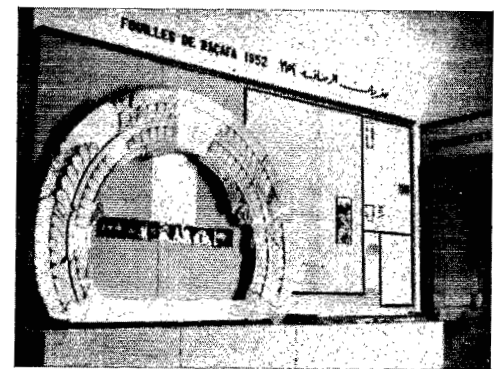
provenant de Rakka, constitue une pièce admirable. Il est mis en valeur dans une vitrine au cadre arrondi, sur un socle élevé où il est disposé de trois quarts. Des corans enlumines sont placés au centre de la salle dans une vitrine octogonale et l'un d'eux, d'époque mamelouke, est un pur chef-d'œuvre.

Les découvertes faites à Rakka par la Direction générale des antiquités occupent une grande salle où sont exposés tout d'abord des plans et des vues du palais abbasside en cours de dégagement, puis des stucs peints et sculptés et des objets divers qui ont pris place dans trois vitrines encastrées dans une cloison provisoire séparant les deux dernières salles. Deux vitrines tendues de satin rouge et contenant des poteries et des vases en céramique encadrent la vitrine centrale, arrangée avec infiniment de soin; elle renferme des verreries mises en valeur par un cadre vertical de couleur grise, devant un fond de satin blanc savamment éclairé pour faire ressortir la finesse du verre (fig. 38).

Dans la dernière salle sont répartis les reliefs et sculptures trouvés par la Direction générale des antiquités dans l'hypogée de Taai à Palmyre. Ils occupent le mur du fond, tendu de beige, et sont disposés dans des encadrements bruns, trois par trois, de part et d'autre d'une surface unie au milieu de laquelle se trouve un relief de jeune fille, debout sur un fond de velours bleu, entouré de petits reliefs représentant des enfants seuls ou se tenant par la main (fig. 39). De nombreuses planches montrent l'hypogée au cours des travaux de dégagement dans son état actuel et tel qu'il devait être primitivement, au III^e siècle de l'ère chrétienne.

Quelques statues en basalte, provenant du village d'Al-Kafar au Djebel Druze, occupent une petite antichambre communiquant avec les galeries du musée. D'autres fouilles effectuées par la Direction générale des antiquités dans les théâtres de Palmyre et de Djéblé sont illustrées par des plans, des coupes et des vues montrant les étapes successives de leur exécution.

Cette exposition des découvertes de 1952 organisée à Damas a constitué un exemple frappant des heureux résultats de la coopération de savants et de spécialistes de nationalités diverses, qui, pendant de longs mois, ont travaillé ensemble à dégager et à sauvegarder des antiquités célèbres dans une région du monde particulièrement importante à cet égard.



41. MUSEUM OF DAMASCUS. Raçafa room. Excavations effected by Dr. Kollwitz, of the University of Freiburg (Germany).

41. Musée de Damas. Salle de Raçafa. Fouilles du D^r Kollwitz, de l'Université de Fribourg (Allemagne).

A MUSEUM OF BAROQUE ART

THE ÖSTERREICHISCHES BAROCKMUSEUM IN VIENNA

by M. J. LIECHTENSTEIN

1. HISTORICAL SKETCH. — In 1693, Prince Eugene of Savoy began buying land in the Weinberg, south of Vienna.

1700: Beginning of the terracing of the park. Work and negotiations connected with the water system needed for the fountains.

1704: First sketch of the ground-plan in the plan of the city by Anguissola and Marimoni, in which Hildebrandt co-operated. Designed as a belvedere at the top of the terrace gardens rising from the lower palace.

1714-1716: Building of the Lower Belvedere. The Orangerie dates from approximately the same time.

About 1720: Beginning of the building of the Upper Belvedere. The appurtenances of the Belvedere included a menagerie, an aviary and a farm with stables.

1736: Death of Prince Eugene. His niece, Duchess Victoria von Sachsen-Hildburghausen, squandered the inheritance.

1752: Acquisition by the Imperial Court. In the last quarter of the XVIIIth century, the orangeries of the Lower Belvedere were converted into apartments for the Duchess of Angoulême, Marie Antoinette's daughter.

1808: Until the end of the century, the arts and crafts section of the Ambras Collection was housed in the Lower Belvedere.

1903-1925: Modern Art Gallery. The works in the large Marble Hall included Max Klinger's *Christ in Olympus* and *Judgment of Paris*; Van Gogh's *Plain of Auvers* was hung on a screen-partition in the Marble Gallery.

1923: Opening of the Barockmuseum. (Four rooms in the East wing continued to be used as private apartments.)

1934: Opening of the rooms in the East wing by this time vacated.

1941: Removal of the exhibits to places of safety, to avoid war damage. Closing of the Museum.

1945: Part of the Grotesque Room and the Marble Hall damaged by bombing. Further damage to the building caused by blast.

1945-1952: Reconstruction work; thorough restoration of the palace, both inside and out.

1953: Rearrangement and reopening of the Österreichisches Barockmuseum.

2. See: Plan of the museum, *fig. 42*.

IN February 1953, it was possible to re-open the Austrian Museum of Baroque Art (*fig. 42*), which had been closed to the public for 12 years as a result of the war. It is almost exclusively devoted—as it has been from the beginning¹—to Austrian art of the XVIIIth century, because the artistic and cultural development, which elsewhere in Europe was spread over two hundred years, was compressed in Austria, for historical reasons, into the period from 1690 to 1790. Three generations of artists thus brought Baroque to the highest pitch of development and individuality and we still regard their work in architecture, sculpture and painting as expressing in art the very essence of our country's genius.

The first generation of these artists (1690-1730) studied in Italy. The pictures they produced on their return home are characterized by XVIIIth century ponderosity and by a *horror vacui* probably attributable to the surviving mannerism of the provincial studios. The work of J. M. Rottmayr and of M. Altomonte, the most important representatives of this period, is shown in the same room (III).²

Another room (V)² is devoted to their followers, P. Troger (1725-1760) and D. Gran (1730-1760). The zig-zag grouping and the lighter and more graceful composition and treatment of the figures are in harmony with the trend of the period. Troger, in his studies and altar-pieces, combines delicacy and richness of colouring with contrasts of light and shade directly reminiscent of Piazzetta. Our native painters were now of the same standing as masters of international repute, and the leaders of the next generation (1750 and 1760 to 1790) were to represent the triumphal conclusion of the last European style; indeed, in various bold experiments, they were to anticipate the achievements of painting in the XIXth and early XXth centuries.

First and foremost among these stands F. A. Maulbertsch (1724-1796). His style derives partly from the contemporary Venetian painters and Magnasco, and partly from the school of Rembrandt and Bramer. His development falls into four periods, illustrated by a wealth of material consisting of sketches, medium-sized pictures and a gigantic altar-screen (28 parts in all). First we see Maulbertsch as a master of fantastic chiaroscuro. Then the darkness recedes, radiance and intensity of colour are enhanced to the utmost and light transforms the figures (*fig. 43*). Later, the influence of Classicism begins to be felt; the distinguishing characteristics of this third period are porcelain colours and figures captured in the very moment of motion. Towards the end of his life, Maulbertsch returns to the ecstatic exaltation of his prime, and combines it with all that his whole experience as an artist had taught him about technique and composition.

A painting which epitomizes his life's work is the self-portrait made in his last year (after 1790). The form and reach of the space are deliberately kept indeterminate and the shapes and colours—half curtain, half sky—are hazy and mysterious, reminiscent of his first period. The light greyish-blue figure of the painter slants across the canvas, cutting into it like a tongue of flame, resembling the light-transfigured forms of his saints. Strong light falls on head and hands, turning the latter into slender, distorted appendages, designed exclusively for the service of the mind and remote from the common uses of nature. The face is broken up into flecks of red light and blue-green shadows, but these colours are not so harsh and pitiless as they were in the paintings of Maulbertsch's second period, where, regardless of tradition or the ideas of his own time, he associated red light with its complementary colour for shadow—a method not generally accepted before the advent of the impressionists and their followers. In the self-portrait, the colours are classically quiet and muted. But the painter's theme, constantly modified and renewed in countless different ways throughout the evolution of his style, is asserted as firmly as ever, namely that the figures of men and the forms of the visible world are caught and transfigured by the supernatural. This immaterial universe that lies beyond the apprehension of our senses is revealed by the alchemy of the

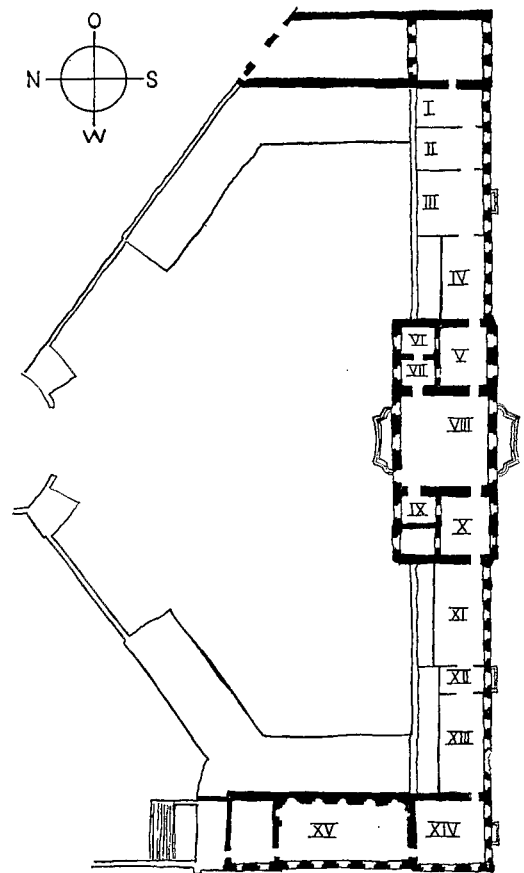
painter. In the force and consistency with which he illustrates this conception, Maulbertsch surpasses all his contemporaries.

At about the same period, M. J. Schmidt (1718-1801), known as Kremerschmidt, and his disciples were turning out an enormous number of altar-pieces for the churches of Lower and Upper Austria. In his chiaroscuro painting Schmidt followed on from the XVIIIth-century successors of Rembrandt and his conventional portrayal of biblical subjects and events from the lives of the saints was much to the taste of his patrons. His productivity is shown in the altar-pieces, mythological scenes and some interesting sketches, illustrating the whole course of his development, which are assembled in one room (xi) ².

In landscape painting (xiii) ² J. C. Brand (1722-1795) has extraordinary achievements to show. The four paintings or royal hunting scenes in Laxenburg show us horsemen and huntsmen, hare-hunting and heron-hawking against the background of the plain, stretching away, with its field, villages and little woods, beneath a blue sky dappled with clouds. The picture is topographically accurate; plain and sky fade away into atmospheric unity. Only the fore-ground, as in the landscapes of the Dutch painters of that time, stands out, brown-tinted, like a stage setting. This series of pictures was produced in 1758. A small landscape of the Danube, with Vienna in the background dates from the decades later (about 1790) and must have been produced simply as a study from nature. Every detail—sky, water, hills, meadow and town—and the whole tone of the picture indicate that it is a slightly overcast day. In a style reminiscent of the traditional art of landscape-painting, a brown hillside is interposed like the wing of a theatre between the viewer and the natural landscape.

G. R. Donner (1693-1741) is the most outstanding of the important sculptors of the XVIIIth century (x) ². Here we can see examples of his work in various materials (wax, lead, bronze and marble) and at different stages in their production, ranging from the small preparatory model in wax, through the full-size wax, to the final work in bronze, lead or marble, representative both of the artist's youth and of his maturity. All are distinguished by the same characteristic inner tension, expressed in the counterbalance and juxtaposition of stresses which, through the classic outward repose of the composition and outline, are converted into harmony, and a restrained latent strength. These works have been arranged in the Bedchamber of Prince Eugene (*fig. 44*). The painted ceiling, by M. Altomonte, depicts allegories of morning and evening. The paintings above the doors and the gilded tables are part of the original furnishings of the palace. The wall-covering—of a fleshtint matching the mouldings and, in design, a copy of contemporary tapestries—gives to the room, with the aid also of a Venetian mirror, an XVIIIth-century atmosphere. The drawing-room effect is emphasized by the informal hanging of the reliefs and the noble spacing around the group, the *Apotheosis of Charles VI*. Here, in the Donner room, the original decorations and the works of art displayed combine to produce a new unity perfectly recreating the atmosphere of the Baroque period.

But the aim has not always been to harmonize the installation of the exhibits with the state rooms of the palace. The Lower Belvedere was built as a summer residence for Prince Eugene and the rooms were arranged in accordance with his wishes. The central pavilion contained the great Marble Hall (viii) ², flanked by the Bedchamber (x) ² with its Anteroom (ix) ² and painted closet (not a part of the exhibition rooms), and the Banqueting Room (v) ² with its pantry, the marble-cabinet (vii) ² and Picture Gallery (vi) ². Orangeries occupied the two long wings to left and right. On the east, the building opened straight on to the park, through the corner pavilion, whereas on the west was the Grottesque Room (xiv) ², which lead on to the Marble Gallery (xv) ², to the Mirror Room and a small Library (the two last-named are still under reconstruction and therefore not yet open to the public). The kitchens, servants' quarters and so on were situated in the galleries enclosing the court-yard on the street side. Many of the rooms now forming the museum (i, ii, iii, iv, xi, xii, xiii) ² were thus never fitted up to be lived in and showed no trace of painting or stucco-work, so that here alone the presentation depended on the exhibits themselves. The same applied to the Anteroom (ix) ² and the Picture Gallery (vi) ², the Sketch Room. The grisaille fresco on the ceiling of the Banqueting Room (v) ², the Trogerroom, which has unfortunately



42. ÖSTERREICHISCHES BAROCKMUSEUM, Wien. Plan of the museum.

42. Plan du musée.



43. ÖSTERREICHISCHES BAROCKMUSEUM, Wien.
A. Maulbertsch. *Allegory of the universal mission of the Jesuit Order.*

43. A. Maulbertsch, *Allégorie de la mission universelle de l'ordre des Jésuites.*

been damaged by earlier unsatisfactory restoration work, gives the impression that this room was once occupied, and this has been heightened by placing decorative panels (part of the original furnishings) above the doors.

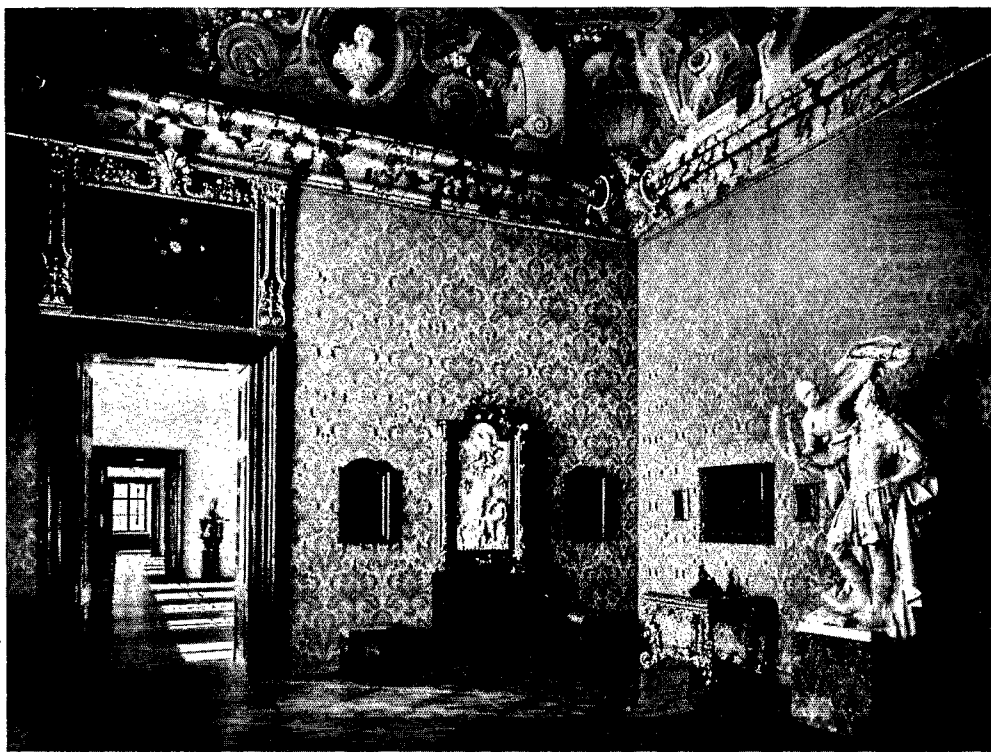
No museum exhibits are shown in the great Marble Hall, which was the main state apartment of the palace. The intention is to let visitors see it as it originally was (*fig. 48*). In Prince Eugene's time—as we know from the contemporary engraving by Salomon Kleiner—the Hall was completely empty. The richly ornamented walls by themselves indeed produce an overwhelming impression. Red Untersberg marble was used for the floor, and for the frames of doors, windows, and fireplaces, as well as for panels over the fireplaces extending up to the ceiling. The heaviness of the stone is counteracted by white stucco reliefs, trophies and groups of figures. An impression of depth is given to all the walls by panels *en trompe-l'œil*, representing dummy galleries and alcoves in which *putti* play.

In the Grottesque Room (*fig. 45*), too, floor, walls and ceiling are alive with coloured figures. They are covered with fanciful grotesques, appropriate to a garden-room. Two wooden summer-houses in the adjacent pavilion room and the ground-floor rooms in the northern corner-towers of the Upper Belvedere were painted by the same artist, Jonas Drentwett. The world of plants, animals and fables, which gives its character to the room, has been captured in decorative grotesques on walls and ceiling, and turns the place into a well-lit arbour. The floor, with a design of interwoven bands, harmonizes with the graceful decoration. Here again, the room is unsuitable for the display of exhibits.

On the other hand, the architectural features of the long, corridor-like, Marble Gallery could best be brought out by using it for the display of three large works of statuary (*fig. 47*). The position of these statues was determined by the circular design of the marble floor. The grey of the great leaden statues by F. X. Messerschmidt (Empress Maria-Theresa and Emperor Francis I) and the gold of the firegilt bronze bust by B. Moll harmonize well with the red and white tones of the marble and stucco.

In the Marble Gallery, the works of art are treated as accessory and indeed subordinate to the room, but the opposite method is illustrated in the relationship of B. Permoser's *Apotheosis of Prince Eugene* to the pantry, the marble cabinet, in which it is shown. In this case, the statue, full of movement, shoots forth in every direction and is manifestly the dominant feature. It seems to be bursting through the walls of the room and this tension between room and statue brings out the essential quality of Permoser's work (*fig. 46*).

It is difficult to appreciate all the ways in which a work of art and its architectural setting may interact, and the basic problems which had to be solved in the reorganization of the Barockmuseum were the same that demanded attention when the museum was first established in 1923. Our assets were: for the building—the Lower Belvedere (an architectural masterpiece



44. ÖSTERREICHISCHES BAROCKMUSEUM, Wien.
Works of Donner in Prinz Eugen bed-chamber.

44. Œuvres du sculpteur Donner dans la chambre à coucher du prince Eugène.

designed by Lukas von Hildebrandt); for exhibits—pictures and sculpture by the most important of the Austrian Baroque artists. These had to be combined in the Barockmuseum, in such a way as to give the visitor a clear and striking impression of Austrian Baroque art. As the museum is at present arranged, therefore, only works of the first order are shown, and the great artists—Rottmayr, Troger, Maulbertsch, Kremerschmidt, Brand, Donner—have their



masterpieces displayed to full advantage in separate rooms. Similarly, the state apartments, such as the Marble Hall and the Grotesque Room, are left empty, as they were originally, since only so can they produce the full effect that their builders and their creator intended.

In 1923 another view prevailed; the object then was to give as complete a picture as possible of Austrian Baroque art, which had only just come back into favour. For this purpose, the works of good average artists were also of interest and all sorts of exhibits had to be shown unsystematically, whenever possible arranged as in a drawing-room, and using every inch of space. In some other rooms, there was an almost continuous double line of pictures hung one above the other; a group of showcases occupied the middle of the Grotesque Room, while the leaden figures from G. R. Donner's fountain from the New Market stood in the centre of the Marble Hall (actually, it has still not been possible, for various reasons, to decide where to place this outstanding work—though it had been intended to show it in the open air).

The difference between the ideas of that time and those of today can also be seen, for example, in the colours chosen for the painting of the rooms. In 1923, there was a yellow room, a red room, a blue room and a green room. The bright colours were supposed to give the impression of tapestry and drawing-room furnishings. Now the rooms have been painted in light shades, their colours being attuned to the pictures hung in them and designed to bring the various rooms into harmony. Both schemes, of course, made use of furniture, tables, chairs and stools of the appropriate style. Richly carved Baroque tables have been fitted with glass tops and so converted into showcases.

The Barockmuseum, as it is today, depicts the richest period of Austrian art, represented by the masterpieces of its foremost artists, displayed in a setting resembling as nearly as possible that in which they were originally placed.

45. ÖSTERREICHISCHES BAROCKMUSEUM, Wien. The Grotesque room; floor, walls and ceiling decorated with coloured, fanciful figures.

45. Salle des Grotesques; sol, murs et plafond ont reçu une décoration en couleurs d'un style de pleine fantaisie.

UN MUSÉE D'ART BAROQUE L'ÖSTERREICHISCHES BAROCKMUSEUM À VIENNE

par M. J. LIECHTENSTEIN

1. APERÇU HISTORIQUE. — A partir de 1693, le prince Eugène de Savoie acquiert des terres dans le Weinberg au sud de Vienne.

1700 : Début des travaux de terrassement pour le parc; pourparlers et travaux en vue de construire un système d'aménée des eaux destinées à l'alimentation des fontaines.

1704 : Les plans urbains d'Anguissola et Marimoni, auxquels collabore Hildebrandt, s'inspirent du premier plan de fondations. Un belvédère devait couronner les jardins en terrasses s'élevant à partir du palais inférieur.

1714-1716 : Construction du Belvédère inférieur; à peu près à la même époque, construction de l'orangerie.

Vers 1720 : Commencement des travaux de construction du Belvédère supérieur. La disposition d'ensemble comprenait, en plus d'une ménagerie, une volière et une ferme avec ses étables.

1736 : Mort du prince Eugène. Sa nièce, la duchesse Victoria von Sachsen-Hildburghausen, dilapide l'héritage.

1752 : Acquisition du domaine par la cour impériale. Dans le dernier quart du XVIII^e siècle, les orangeries du Belvédère inférieur sont transformées en résidence pour la duchesse d'Angoulême, fille de Marie-Antoinette.

De 1808 à la fin du siècle : le Belvédère inférieur abrite une partie des collections d'arts décoratifs d'Ambras.

1903-1925 : Musée d'art moderne. Dans le grand salon de marbre figurent entre autres : le *Christ sur l'Olympe* et le *Jugement de Paris* de Max Klinger; dans la galerie de marbre est exposée, sur une cloison isolée, *La plaine d'Auvers* de Van Gogh.

1923 : Ouverture du Barockmuseum (quatre pièces d'habitation subsistent dans l'aile orientale).

1934 : Ouverture des salles de l'aile orientale libérées entre-temps.

1941 : Évacuation des œuvres d'art en raison de la guerre. Fermeture du musée.

1945 : Destruction partielle par les bombes de la salle des grotesques et du salon de marbre. D'autres parties du bâtiment sont endommagées par l'effet de souffle.

1945-1952 : Restauration intérieure et extérieure du palais.

1953 : Réorganisation et réouverture de l'Österreichisches Barockmuseum.

2. Voir: Plan du musée, fig. 42.

LE Musée d'art baroque de Vienne (fig. 41), fermé depuis douze ans par suite de la guerre, a rouvert ses portes en février 1953. Il est comme par le passé¹ presque exclusivement consacré à l'art autrichien du XVIII^e siècle, car c'est entre 1690 et 1790 qu'en Autriche, pour des raisons d'ordre historique, s'est situé ce développement artistique et culturel qui, dans le reste de l'Europe, s'étend sur une période de deux siècles. Trois générations d'artistes ont donné à ce style son plein épanouissement et ses qualités originales; aujourd'hui encore l'architecture, la sculpture, la peinture de cette époque apparaissent comme l'expression même du génie de ce pays.

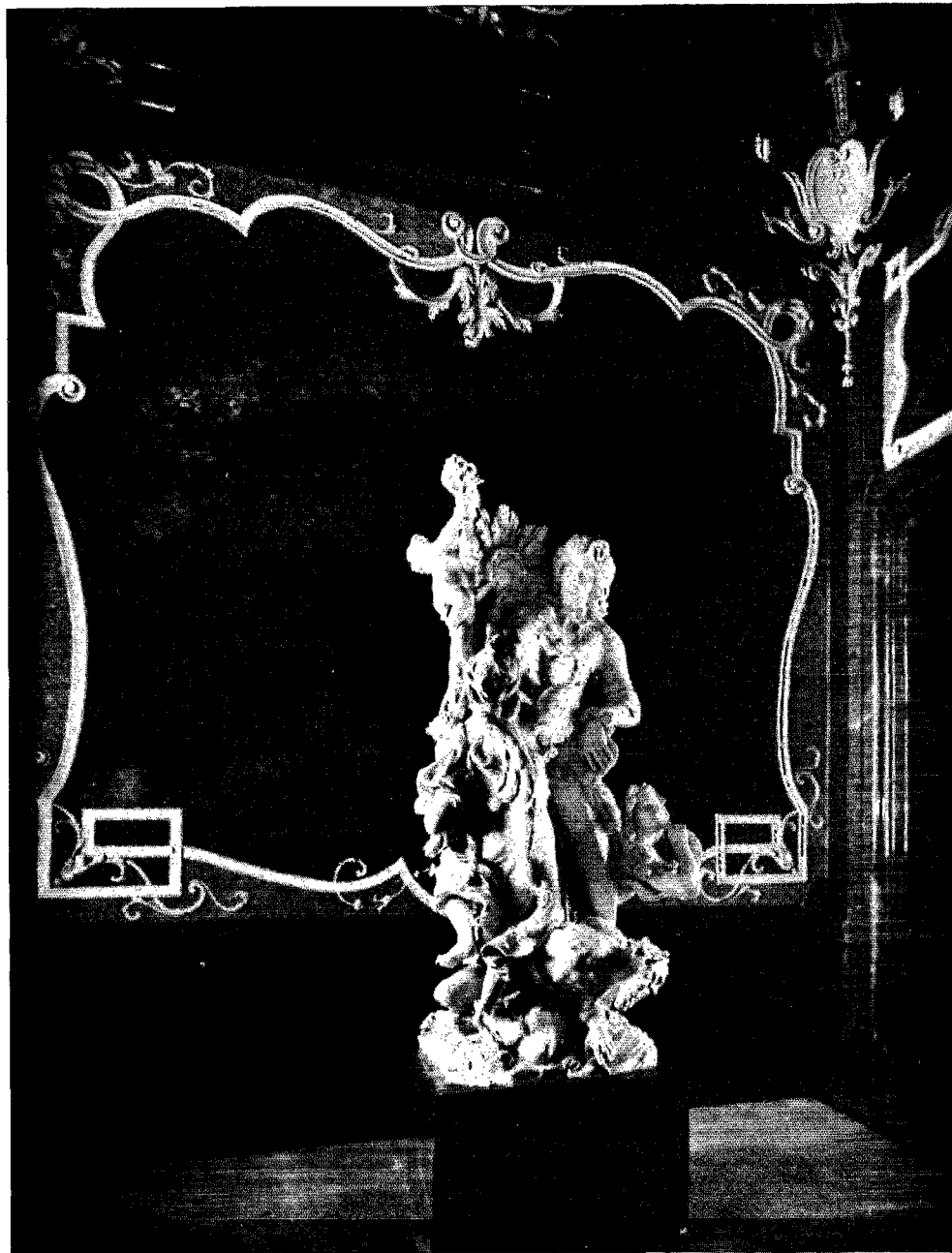
La première génération de ces peintres (1690-1730) a reçu sa formation en Italie. Les œuvres qu'ils ont produites à leur retour sont encore empreintes de la lourdeur du XVII^e siècle et témoignent d'une horreur du vide qui rappelle le maniérisme des ateliers de province. Une salle (III)² est consacrée à J. M. Rottmayr et à M. Altomonte, les principaux représentants de cette période; une salle (V)² à leurs successeurs, P. Troger (1725-1760) et D. Gran (1730-1760). Chez ces derniers, la disposition des groupes suivant une ligne brisée, la légèreté et la luminosité plus grandes de la composition des personnages manifestent une tendance nouvelle. Dans ses études et ses tableaux d'autel, Troger, par la délicatesse et la richesse du coloris et par l'emploi du clair-obscur, rappelle directement Piazzetta. Les peintres autrichiens égalent alors les maîtres internationaux. Les plus représentatifs de la génération suivante (1750 et 1760 à 1790) vont clore de façon triomphale cette dernière période d'un art commun à toute l'Europe. Parfois même, ils annoncent par leur audace les peintres du XIX^e siècle et du début du XX^e.

F. A. Maulbertsch (1724-1796) est le plus grand d'entre eux. Son style rappelle d'une part les peintres vénitiens de son époque et Magnasco, et d'autre part l'école de Rembrandt et de Bramer. Son art passe par quatre périodes, illustrées par un grand nombre d'esquisses et de tableaux de format moyen et par un gigantesque retable (comprenant 28 parties). Ces œuvres nous révèlent tout d'abord en Maulbertsch un maître du plus étonnant clair-obscur. Puis l'obscurité cède, les couleurs deviennent plus vives et plus lumineuses, et la lumière transforme les figures (fig. 43). Plus tard, Maulbertsch subit l'influence du classicisme; au cours de cette troisième période, il affectionne les tons de porcelaine et peint des personnages surpris en plein mouvement. A la fin de sa vie, il revient à l'attitude extatique de sa jeunesse, sans rien oublier de la science qu'il a acquise en matière de technique et de composition. Son portrait par lui-même, peint à la fin de sa vie (après 1790) résume toute son œuvre. La forme et l'étendue de l'espace restent volontairement imprécises, les masses et les couleurs — mi-ciel, mi-tenture — se confondent mystérieusement, réminiscence de la première période. Sur un fond oblique gris bleu se détache la silhouette du peintre, jaillissant du tableau comme une langue de feu, comme le corps transfiguré des saints qu'il a peints. Une puissante lumière inonde la tête et les mains du personnage, conférant à ces dernières une minceur irréaliste, les enlevant à leur fonction naturelle pour en faire les instruments de l'esprit. Le visage est formé de taches de lumière rouge et d'ombres bleu vert; mais les couleurs ne sont plus aussi violentes et impitoyables que dans les tableaux de la deuxième période, où, sans tenir compte des tendances de l'époque et de la tradition, Maulbertsch associait la lumière rouge à ses couleurs complémentaires dans les ombres — procédé que l'on ne rencontrera plus que chez les impressionnistes et leurs successeurs. Dans ce portrait, les couleurs sont atténuées, paisibles, en raison de l'influence classique. Mais le thème du peintre y est exprimé aussi vigoureusement qu'il l'a toujours été sous des formes diverses à travers toute l'évolution de son style, c'est-à-dire que les figures humaines et les formes du monde visible sont surprises et transfigurées par le surnaturel. Le peintre, en transformant les objets, donne une figure à la manifestation d'une réalité suprasensible. Par la vigueur et la logique qu'il met à l'expression de cette conception, Maulbertsch surpasse tous ses contemporains.

Vers la même époque, M. J. Schmidt (1718-1801), dit Kremers Schmidt, et ses élèves ont doté les églises de Basse-Autriche et de Haute-Autriche d'innombrables tableaux d'autel. Par le goût du clair-obscur, Schmidt se rattache aux successeurs de Rembrandt au XVIII^e siècle. Il peint des scènes tirées des écritures et de la vie des saints, dans le style conventionnel qui correspond au goût de ses clients. Des tableaux d'autel, des scènes mythologiques, qui témoignent de sa fécondité, et quelques esquisses intéressantes qui permettent de suivre l'évolution de son talent ont été réunis dans une salle (XI)².

Choissant parmi les paysagistes, le musée montre de J. C. Brand (1722-1795) des œuvres étonnantes (XIII)². Les quatre scènes des chasses impériales de Laxenburg représentent des cavaliers, des chasseurs, des rabatteurs de lièvres ou de hérons au bord d'une plaine qui s'étend au loin avec ses champs, ses villages et ses bosquets sous un ciel bleu semé de nuages. La description des lieux est faite avec une grande fidélité; le ciel et la plaine se réunissent au loin dans l'unité de l'atmosphère. Seul le premier plan se détache avec la précision d'un décor de théâtre dans une gamme de tons bruns, comme dans les paysages de style hollandais de la même époque. Cette série de tableaux a été peinte en 1758. Le petit paysage qui représente le Danube avec Vienne à l'arrière-plan est d'une date sensiblement postérieure (vers 1790). Il a dû être conçu comme une étude de plein air. Chaque détail du paysage, le ciel, l'eau, la colline, la prairie et la ville — aussi bien que le coloris de l'ensemble — évoque un ciel légèrement couvert. Réminiscence de l'art traditionnel des paysagistes, un décor de collines traité dans les tons bruns sert de zone intermédiaire entre le spectateur et cette étude de paysage.

L'art de G. R. Donner (1693-1741) dépasse celui de tous les autres sculpteurs du XVIII^e siècle (X)². Le musée possède de ce sculpteur un certain nombre d'œuvres traitées dans des matériaux divers (cire, plomb, bronze, marbre) à différents stades de l'exécution (depuis la petite ébauche de cire, en passant par le modèle en cire, grandeur de l'original, jusqu'aux œuvres d'art définitives en bronze, plomb ou marbre), datant de la jeunesse ou de la maturité de l'artiste. Toutes ces œuvres ont un caractère commun : la tension intérieure s'y manifeste par des ébauches de mouvements contrastés et opposés; mais, grâce à l'équilibre classique des compositions et des personnages, l'ensemble exprime l'harmonie, la force latente et parfaitement maîtrisée. Ces œuvres sont exposées dans la chambre à coucher du prince Eugène (fig. 44). Au plafond peint, des compositions allégoriques de M. Altomonte représentent le matin et le soir. Les dessus de porte et les tables d'apparat dorées faisaient partie de la décoration d'origine du palais. Une tenture murale, copie de tapisseries de la même époque et dont la couleur chair rappelle celle des cimaises, et un miroir vénitien recréent dans cette salle l'atmosphère du XVIII^e siècle; la disposition légère des reliefs et l'ordonnance majestueuse de l'espace autour du groupe représentant l'*Apothéose de Charles VI* lui donnent le caractère



46. ÖSTERREICHISCHES BAROCKMUSEUM, Wien. Marble cabinet, the pantry. — *Apotheosis of Prince Eugène* by Permoser; the contrast between the room and the statue brings out the essential quality of this work of art.

46. Cabinet de marbre, l'office, où se trouve l'*Apothéose du prince Eugène* par Permoser. Le contraste entre le cadre et l'œuvre d'art met particulièrement bien en valeur cette dernière.

d'un véritable salon. Tout ici, décoration d'origine et œuvres exposées, contribue à créer une nouvelle unité de l'atmosphère, celle de la période de l'art baroque.

En règle générale, on n'a d'ailleurs pas cherché à mettre en harmonie les objets exposés avec l'ornementation du palais. Les salles du Belvédère inférieur, construit pour servir de résidence d'été au prince Eugène, ont gardé leur disposition originale. Le pavillon central comprend le grand salon de marbre (viii)², sur lequel



47. ÖSTERREICHISCHES BAROCKMUSEUM, Wien. The Marble Gallery, the architectural features of which have been brought out by displaying three large statues.

47. Galerie de marbre, dont l'intérêt architectural est mis en valeur par trois grandes sculptures.

donnent la chambre à coucher (x)² avec son antichambre (ix)², le cabinet peint (qui ne fait pas partie des salles d'exposition), la salle à manger (v)² avec l'office — le cabinet de marbre (vii)², et la salle des tableaux (vi)². Les longues galeries à droite et à gauche servaient d'orangeries. A l'est, un passage traversant le pavillon d'angle donne directement sur le parc, tandis qu'à l'ouest se trouve la salle des grotesques (xiv)², à laquelle font suite la galerie de marbre (xv)², le salon des glaces et une petite bibliothèque (ces deux dernières salles, encore en réfection, ne sont pas ouvertes au public). Les cuisines, chambres de domestiques, etc., étaient situées dans les galeries entourant la cour côté rue. Un grand nombre de salles actuelles du musée (i, ii, iii, iv, xi, xii, xiii)² n'avaient jamais été aménagées pour servir d'habitation et elles ne comprenaient aucune trace d'ornementation picturale ou de stucs, de telle sorte que ces salles étaient les seules où la présentation ne dépendait que des objets eux-mêmes. Il en était de même pour l'antichambre (ix)² et la salle des tableaux (vi)², le cabinet des esquisses. En revanche, ce caractère de pièce d'habitation que présente la salle à manger (v)², la salle Troger, se manifeste par un plafond peint à fresque en grisaille, malheureusement abîmé par de mauvaises restaurations; on en a accentué les traits décoratifs par des dessus de porte venant de l'ornementation d'origine.

Aucun objet n'est exposé dans le grand salon de marbre, pièce d'apparat principale du palais, que l'on a voulu montrer au visiteur dans son état original (fig. 48). Au temps du prince Eugène, comme nous l'apprend une gravure contemporaine de Salomon Kleiner, ce salon était entièrement vide et sa magnifique décoration produit une impression puissante. Le sol et les chambranles jusqu'au plafond sont en marbre rouge d'Untersberg. Des reliefs de stuc, des trophées et des groupes s'y détachent en blanc, atténuant l'effet massif de la pierre. Des perspectives architecturales en trompe-l'œil, semées d'angelots, sont peintes sur les murs qui semblent ainsi s'ouvrir de tous côtés. La fresque du plafond, par M. Altomonte,

représente l'apothéose du prince Eugène et résume la destination du salon et de tout l'édifice.

Dans la salle des grotesques, sol, murs et plafonds sont également ornés de grotesques en couleurs pleines de fantaisie, qui conviennent au salon d'un pavillon (fig. 45). Les deux gloriottes en bois et les salles du rez-de-chaussée dans les tours d'angle côté nord du Belvédère supérieur ont été décorées par le même artiste : Jonas Drentwett. Le monde des plantes, des animaux et de la fable anime la salle par une ornementation en grotesque des murs et du plafond ainsi transformés en une tonnelle lumineuse. Sur le sol, des entrelacs complètent la décoration légère de cet ensemble. On ne pouvait, là non plus, exposer des objets sans nuire au caractère original de la salle.

Par contre, le caractère architectural de la longue galerie de marbre est mis en valeur par les trois grandes sculptures qui y sont exposées (fig. 47). Leur emplacement était imposé par la disposition du dallage de marbre qui forme des motifs circulaires. Le gris des imposantes statues de plomb dues à F. X. Messerschmidt (l'impératrice Marie-Thérèse et l'empereur François I^{er}) et l'or des bustes de bronze doré dus à Moll s'adaptent harmonieusement aux rouges et aux blancs du marbre et des stucs.

Si les œuvres exposées sont subordonnées au cadre dans cette dernière salle, c'est le rapport inverse que l'on trouve avec l'*Apothéose du prince Eugène* de B. Permoser, dans l'office (cabinet de marbre). Ici, la sculpture en ronde bosse semble s'animer et jaillir dans toutes les directions avec une puissance extraordinaire au point de faire éclater la pièce close. Ce contraste de la salle et de l'œuvre fait ressortir toutes les qualités de l'œuvre de Permoser (fig. 46).

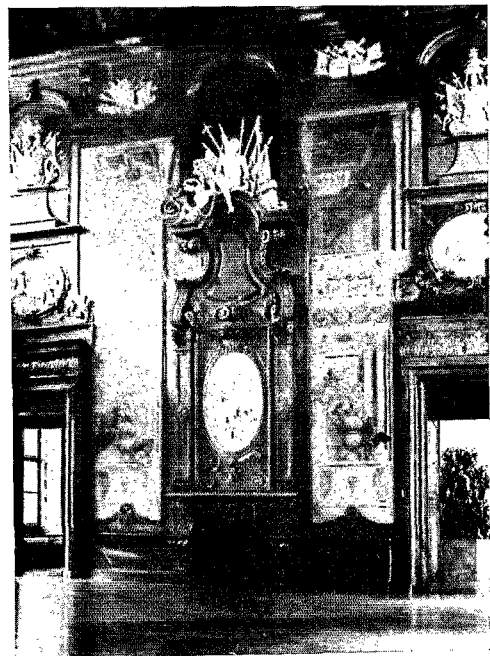
On ne peut pas déterminer entièrement les influences réciproques, infiniment complexes, d'une salle d'exposition et de l'œuvre exposée et l'on a eu, lors de la réorganisation du Barockmuseum, à faire face aux mêmes problèmes essentiels qu'au moment de son aménagement en 1923. Nous avons à notre disposition : comme bâtiment, le Belvédère inférieur, chef-d'œuvre de Lukas von Hildebrandt, et comme matériel d'exposition, des tableaux et des sculptures des plus grands représentants de l'art baroque autrichien. Il s'agissait, avec ces éléments, de constituer un musée qui donne aux visiteurs une impression aussi puissante que possible de cet art. Nous avons décidé de ne présenter que des œuvres de premier plan et de consacrer une salle à chacun des principaux artistes : Rottmayr, Troger, Maulbertsch, Kremerschmidt, Brand, Donner; de cette façon, les salles d'apparat, le salon de marbre et la salle des grotesques ont pu rester vides comme elles l'étaient à l'origine et produire l'effet voulu par les bâtisseurs et par le créateur du palais.

En 1923, c'est un autre point de vue qui avait prévalu : on voulait fournir un tableau aussi complet que possible de l'art baroque autrichien qui commençait à peine à revenir en faveur; aussi les bons artistes de second plan présentaient-ils un intérêt. On avait donc exposé le plus d'œuvres possible, sans trop de méthode et comme dans un salon, mais en utilisant toute la place. Dans de nombreuses salles, presque toute la surface des murs était occupée par une double rangée de tableaux superposés; au milieu de la salle des grotesques, on avait aménagé des vitrines et, dans le grand salon de marbre, on avait placé les statues de plomb provenant de la fontaine de la place Neumarkt dues à G. R. Donner (ce chef-d'œuvre, que l'on avait songé au début à exposer en plein air, n'a pas encore, pour diverses raisons, d'emplacement convenable).

La différence entre la conception d'alors et celle d'aujourd'hui s'est manifestée encore dans les couleurs choisies pour la peinture des murs. En 1923, il y avait une salle jaune, une rouge, une bleue et une verte. Ces couleurs vives devaient créer l'illusion de tapisseries — d'une décoration de salon. Aujourd'hui, les salles sont peintes de couleurs claires, s'harmonisant avec celles des tableaux exposés, et aussi avec celles des salles adjacentes. Dans les deux cas on a naturellement utilisé des meubles, tables, sièges et tabourets de style approprié. Des tables de style baroque, richement décorées, ont été transformées en vitrines.

Tel qu'il est aujourd'hui, le Barockmuseum présente la période la plus féconde de l'art autrichien à travers les chefs-d'œuvre de ses plus grands maîtres et dans le cadre de l'époque reconstitué aussi exactement que possible.

(Traduit de l'allemand.)



48. ÖSTERREICHISCHES BAROCKMUSEUM, Wien.
Great marble hall, in its original condition.

48. Grand salon de marbre conservé dans son état original.

INSTALLATION OF ARCHAEOLOGICAL AND ETHNOLOGICAL MATERIAL IN THE GUATEMALAN NATIONAL MUSEUM

by STEPHEN F. DE BORHEGYI



49. MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA Y ETNOLOGÍA, Guatemala (Guatemala). The façade is in the xxth century Neo-Baroque architectural style characteristic of Guatemala.

49. La façade du musée est construite dans le style néo-baroque du xx^e siècle, caractéristique du Guatemala.

1. Initial work on the installations was carried out under the directorship of Sr. Antonio Tejada Fonseca, with technical supervision and advice by Dr. Paul Nesbitt, who was given a grant from the Rockefeller Foundation for this purpose, and by Mr. Robert E. Smith of the Carnegie Institution of Washington. Since 1949 this work has been continued by the artist, Sr. Guillermo Grajeda Mena, under the technical guidance of the author.

Appreciation is expressed to the Bollingen Foundation of New York whose grant-in-aid to the author enabled him to give technical advice in the installation of many new exhibits in the Guatemalan National Museum. Acknowledgment is also due to Mr. Gey Gruner, staff photographer of the Institute of Nutrition of Central America and Panama (INCAP), for the time he generously spent in taking and developing the photographs for this article.

2. The present Director of the Instituto de Antropología e Historia is Lic. Hugo Cerezo Dardon, and the Director of the Museo de Arqueología y Etnología is Sr. Antonio Tejada Fonseca.

3. This interesting feature of the museum was organized by the author (MUSEUM, Vol. V, 1952, pp. 251-260).

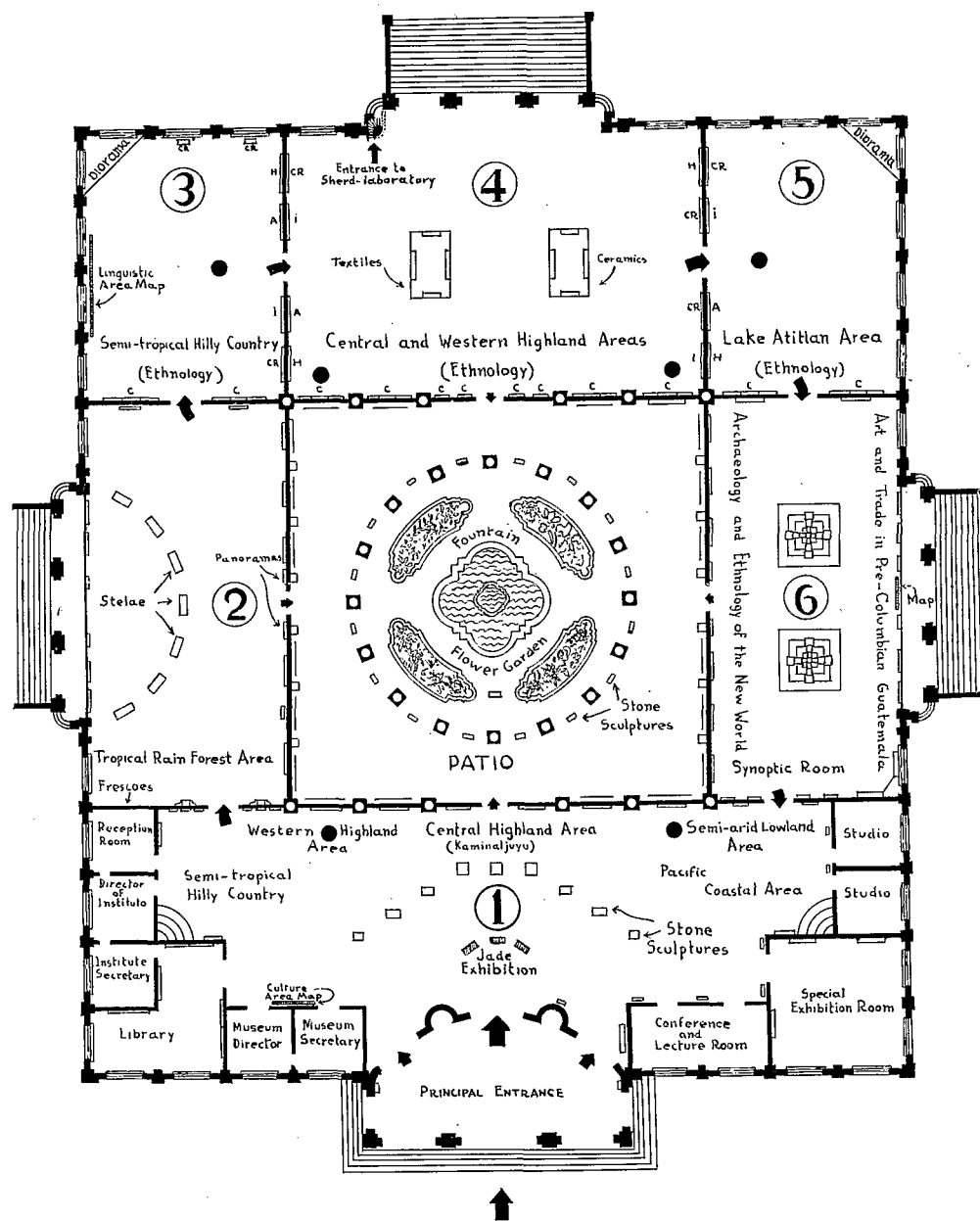
EACH museum faces its own particular problems in the installation of material from its collections. The large metropolitan museums which attempt to display material from many cultures and areas of the world in an educational and artistic manner have quite a different problem from the regional museums where most of the material pertains to a given area. The Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala¹ belongs to the latter category. Its main objective is to display the most interesting and artistic specimens of the material culture of both ancient and modern Maya Indians of Guatemala.

Located in the outskirts of Guatemala City, the Museum has the advantage of a beautiful natural setting in the Aurora Park. The building was formerly part of the old fair grounds and was remodelled for use as a museum in 1946 (*fig. 49*). Previously the National Museum was located in a much smaller building in the Aurora Zoological Park. The new installations were partially completed and the Museum inaugurated in 1948.

The Museum as all other museums in Guatemala is under the supervision of the Instituto de Antropología e Historia de Guatemala. This organization is directed by a council of eight members, each one specialized in one of the divisions of the Institute: Fine Arts, Ethnology, Geography, Judiciary, History, Archaeology, Museology and Publicity. The Institute was created in 1946 by a presidential decree and comes under the Ministry of Education. It is in charge of all matters concerning the exchange with foreign museums of archaeological, historical and ethnographical material, and grants permission for work in these fields to private individuals and organizations. All archaeological and historical monuments in the country are technically considered to be the property of the Institute and any excavations or restorations, whether by the Government or by foreign organizations, must be carried out under its supervision.² The offices of both directors and their respective secretaries are in the Museum building to the left of the principal entrance, as seen in the floor plan (*fig. 50*). They are connected by a large well stocked technical library, which, in accordance with the aims of the Museum, has as its major concern material published on Mayan archaeology, ethnology, linguistics and history, although there is a smaller collection of books and journals covering the same fields in other areas of the world. Since the initiation in 1949 of the bi-annual *Revista* of the Institute of Anthropology and History, whose editorial committee is composed chiefly of the same persons serving on the directory counsel of the Institute, there has been an effort to augment the library collections through exchange with museums and universities of foreign countries. The library is well lighted and equipped with large study tables, periodical shelves, map stands, photographic and microfilm files in addition to the spacious wall book-shelves. These latter are encased in glass to protect the books from the humidity of the tropics. To the right of the principal entrance is the Conference Room which is primarily the meeting place of the directory counsel of the Institute but is also used for lectures and seminars, especially during the summer session of the San Carlos University of Guatemala for classes in Mayan anthropology and art. The room is also equipped with a slide projector, screen and map holders. Two small studios at the extreme right of the first exhibition room are used by the two museum artists who are in charge of designing new exhibitions and who also prepare the drawings for museum publications.

The basement houses the extensive sherd laboratory,³ which is equipped with modern sherd wash-basins and several sorting trays and has a separate room adjoining it for the restoration work which is carried out by a specialist. Another section of the basement houses the large textile study collection and the photographic laboratory. Two spacious and well lighted offices are available for use by visiting anthropologists and a smaller library consisting of publications duplicated in the main library is located in the basement for their use.

Before going on to a description of the semi-permanent installations a few words should be devoted to the special exhibition room located to the right of the principal entrance. Because the installations in the rest of the Museum are devoted to material from specific culture areas and chronological horizons in Guatemala, the special exhibition room has been designed for temporary exhibitions of an archaeological or ethnological nature which may or may not pertain to the Maya area. A further advantage of a room of this sort is that material cross-cutting geographical boundaries or historical periods, such as incense burners, masks, textiles, etc., can be displayed as a whole to show cultural persistence, diffusion, or change. Private collectors, of whom there are many in Guatemala, are invited to loan their collections to the Museum for temporary display in this special exhibition room. In this way the wealth of archaeological and ethnological material in private hands is made available to the general public. The amateur archaeologist or ethnologist who thus has an opportunity to display his material realizes that it is something in which both the Museum and his country can feel pride, and is made conscious of his contribution to science. Often too this may lead eventually to at least part of his material being donated permanently to the Museum. The special exhibition is changed every four months and each new display is inaugurated with a simple ceremony to which all the members of the association of museum friends, amateur archaeologists and ethnologists, government officials and members of the diplomatic corps in Guatemala are invited by printed invitation. Thus the special exhibition room serves not only as an educational medium but encourages co-operation between the general public and the Museum and promotes international goodwill on a neutral cultural level.



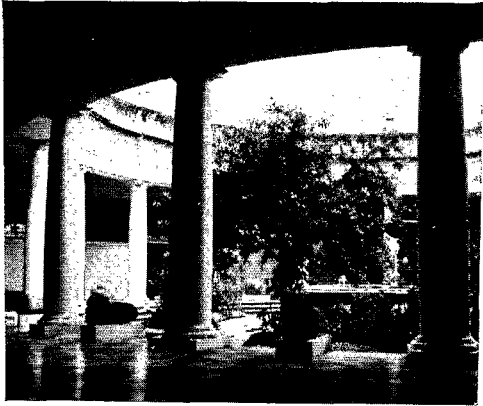
50. MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA Y ETNOLOGÍA, Guatemala (Guatemala). Floor plan. Rooms 1 and 2 house the archaeological exhibits, while Rooms 3, 4 and 5 are devoted to the exhibition of ethnological material. Room 6 is the Synoptic Room.
 50. Plan du rez-de-chaussée. Les salles 1 et 2 sont consacrées aux expositions d'archéologie, les salles 3, 4 et 5 aux expositions d'ethnologie, la salle 6 est la salle synoptique.

The architecture of the Museum building is in the neo-Spanish Colonial style characteristic of Guatemala (fig. 49). The six well-lighted and sunny exhibition rooms surround a pleasant patio with a continuously trickling fountain and beautiful flowering shrubs and bushes. Benches have been placed along the walls of the patio so that it is a place of rest and relaxation for museum visitors. Large archaeological stone sculptures which are more or less impervious to sun and rain have been grouped in a circle around the fountain and flower garden (fig. 51).

Three of the six exhibition rooms are devoted to archaeology; the other three to ethnology (fig. 50). These are in turn arranged according to cultural and geographical boundaries within the Republic of Guatemala.

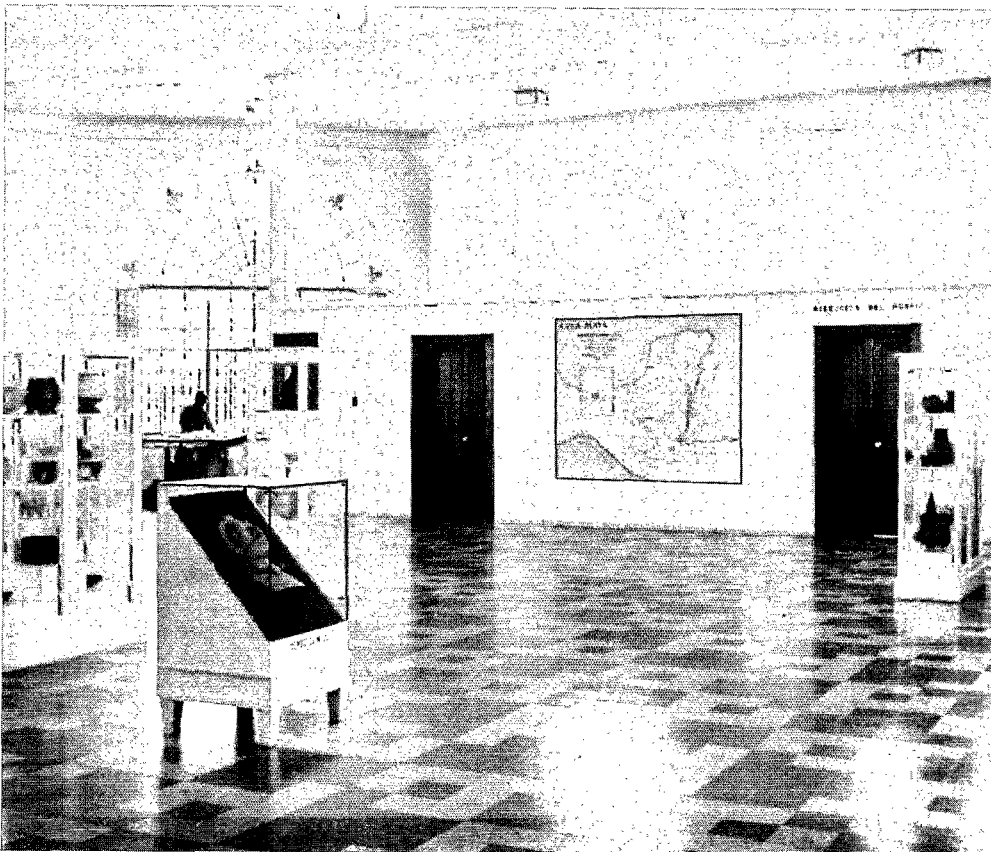
On the wall to the left of the principal entrance is a large coloured map of the main culture areas and archaeological sites in the Maya area. The visitor will see that Guatemala City is located approximately in the centre of a culture area called the Central Highlands (fig. 52).

Turning away from the map he finds himself among the exhibition cases representing the archaeological past of the same area. These are in the centre of the



51. MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA Y ETNOLOGÍA, Guatemala (Guatemala). The round, colonnaded patio with its exotic flowers and trickling fountain serves as a place of rest and relaxation for the tired museum visitor.

51. Le patio circulaire entouré de colonnes, orné de fleurs exotiques et où coule l'eau d'une fontaine, est un lieu de repos et de détente pour le visiteur.



52. MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA Y ETNOLOGÍA, Guatemala (Guatemala). A large wall map of the Maya area acquaints the visitor with the different culture areas of Guatemala and reminds him of the climatic and topographic factors responsible for local differences in the material culture.

52. Une grande carte murale de la région des Mayas familiarise le visiteur avec les différentes zones culturelles du Guatemala et avec les éléments climatiques et topographiques responsables des différences locales de culture matérielle.

first room and contain material coming largely from the archaeological site of Kaminaljuyu (The Hills of the Dead) which, from approximately 1000 B.C. to 900 A.D., was one of the principal religious centres of the Highland Maya Indians. The extensive ruins are located a few miles to the south-west of modern Guatemala City. The psychological effect of this installation technique merits special comment. The tourist, recently deposited by airplane in a foreign country, frequently feels bewildered by the many new sights, sounds and place names and is relieved to discover that the first exhibitions he sees upon entering the Museum concern the area with which he is already slightly familiar. Once oriented he can proceed to the exhibition cases of materials from other culture areas which are more remote and which he is less likely to visit. Thus the visitor is given the horizontal concept of culture areas. He is then presented with the vertical or historical concept. The specimens obtained during a scientifically controlled archaeological excavation give the framework upon which archaeologists and historians can trace relative cultural growth or decline. Thus archaeological material is usually displayed chronologically in order to indicate different stages of cultural evolution. Rather than burden the visitor with the to him meaningless archaeological phase names in the Maya area, the author has designed a *colour code system* whereby each period in the archaeological past, regardless of the culture area in which it appears, will be known by the colour card that accompanies the specimens on exhibit. This colour card system is designed primarily for the casual visitor. Full information on all material can be

obtained by the serious student in the museum files or in the sherd laboratory.

Now that the museum visitor is aware of the geographical relationship of the central highlands with other culture areas in Guatemala and, guided by the colour cards, understands the relationship of the more ancient material to that produced during the later periods, he is prepared to proceed slowly through the remainder of the Museum.

The first exhibits that are likely to catch his eye are the jade collections from Kaminaljuyu. Jewelry has a much greater appeal to the casual museum visitor than pottery or stone artifacts and, his interest having been thus aroused, he wishes to see other, perhaps less spectacular material, created by the same people. Both the beauty of this master craftsmanship of artists working in a medium as hard as jade without the aid of metal tools, and the lustrous emerald green of the stones are enhanced by the method of presentation (*fig. 53*).

Becoming aware of the artistic achievements of these people who lived so

long ago, the visitor goes on to learn more about their burial customs, ceremonial paraphernalia, kitchen wares, and the manner in which they utilized natural materials such as feathers, animal skins, bone, shell, obsidian, volcanic stone, clay, organic pigments, mica and flint (*fig. 55*). He observes that the ancient inhabitants of the central highlands made excellent use of their natural environment but were still dependent upon trade relationships with other culture areas. He is therefore not surprised to find similarities as well as dissimilarities as he moves from the exhibition cases of the central highlands region into those of the semi-arid lowlands to the east, the hot lands of the Pacific coast to the south, or the northern and western highlands. In the latter culture area he will encounter among the material on display a greater number of polychrome vessels and representations of a different kind of fauna and moving farther he will see that these are influences from

still another culture area, that of the department of Alta Verapaz which is the semi-tropical hilly country to the north. The pottery in these exhibition cases is alive with brilliant life scenes showing regal processions and flamboyantly clothed and masked individuals. All this foreshadows the spectacular wealth of colour and design that is characteristic of material from the lowland tropical rain forest region of the Peten. This area produced a culture so florid and in many ways so distinct from that of the rocky highlands that its cultural remains are displayed separately in the second archaeological room. The inhabitants of the northern hilly country served as middle men between the highlands and the lowlands. The incense burners of the region are examples *par excellence* of this mixture of ideas. Although they show many stylistic similarities with the Lowland Maya area, the censers and their related cult form an integral part of the highland complex.



The visitor now enters the second archaeological room, with walls painted a rich leaf green, where material from the tropical rain forest area is exhibited. He is immediately confronted with seven huge limestone monuments, two of them as much as 20 feet tall, which stand out starkly against the dark background. These were transported to the Museum from the archaeological site of Piedras Negras (fig. 54) and give warning to the visitor that he is entering an entirely new realm of cultural achievement. The stelae are intricately and beautifully carved with calendric glyphs, a system of counting days, months and years which never penetrated the highlands, the intermediate hilly country on the Pacific coastal regions. In spite of all this cultural dissimilarity a glance at the first exhibition case and its dark blue colour card (which always indicates the earliest cultural horizon) reveals material in many ways reminiscent of the earliest period in the highlands.

53. MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA Y ETNOLOGÍA, Guatemala (Guatemala). In the entrance hall, a magnificent exhibition of jade from the ancient tombs of the archaeological site of Kaminaljuyu.

53. Dans la salle d'entrée, magnifique exposition de jades provenant des anciens tombeaux du site archéologique de Kaminaljuyu.

This is understandable because both culture areas must have had a very similar origin. In spite of occasional trading contacts the different environments brought about opposing lines of development. As the visitor wanders from case to case of material encountered in the excavation of the site of Uaxactun in the Peten he notes how these differences increased from one period to another as time progressed. Thus he is continually reminded by the colour cards of the vertical or

historical relationship of one period to the next. Beautiful panoramas of the two best excavated sites are set deeply into the wall of this second archaeological room.⁴ These give the visitor a vivid picture of the magnitude of the architecture in its natural forest setting. They also serve to emphasize the great architectural differences between the ceremonial centres of the tropical rain forest and of the highlands. In the lowland regions where limestone and lime mortar were available, the architecture took an entirely different form and even reached such heights as the use of the corbelled arch and vault, in sharp contrast to the highland architecture which had to depend largely on volcanic rocks and boulders and puddled adobe. Frequently frescos covered the interior walls of the magnificent lowland structures. Two of them from the sites of Uaxactun and Bonampak⁵ were copied accurately and are exhibited in this room. The reproductions were made by the artist and Museum Director, Sr. Antonio Tejeda



54. MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA Y ETNOLOGÍA, Guatemala (Guatemala). The inhabitants of the tropical rain forest area erected large stone monuments which they covered with intricate calendric inscriptions.

54. Les habitants de la région des forêts tropicales humides élevaient d'immenses monuments de pierre qu'ils couvraient de signes de calendrier compliqués.

Fonseca. The remaining wall space is used to display large stone sculptures, including stone heads, door lintels, ball court markers, and a magnificent stone throne from Piedras Negras (*fig. 56*). These are not displayed behind glass because it is felt that the sense of touch is as important as sight in the full comprehension of the artist's work. Museum visitors should not constantly be shut off from the material they see by a rope or a pane of glass.

Leaving archaeology behind for a while the visitor now enters the third room and finds himself in the ethnological present. A large, brightly coloured wall map outlines the different linguistic areas of Guatemala, all of which make up the Maya-Quiche linguistic family (*fig. 57*). The distribution of the major linguistic groups largely coincide with the archaeological culture areas previously discussed. The visitor should not be surprised therefore to find exhibited such familiar features as the grinding stones, incense burners, and hand-made pottery which have been used continuously from Pre-Columbian times. The first ethnological room (No. 3 on floor plan) concerns the life of the Kekchi-speaking inhabitants of the semi-tropical northern hilly country (Department of Alta Verapaz).

The second and largest ethnological room (No. 4) is devoted to the Pokomchi-, Pocomam-, Quiche-, Kakchiquel-, and Mam-speaking inhabitants of the central and north-western highlands. The third and last ethnological room (No. 5) is concerned with the Zutuhil- and Kakchiquel-speaking inhabitants of the Lake Atitlan region of the south-western highlands. Throughout all culture areas the following major themes are emphasized by special presentations: habitation, costumes, alimentation, major industries, and the regional development of handicrafts (*fig. 58*). The visitor is thus able to follow the many striking similarities and differences in house construction, costume, and industries as dictated by the climate and environment. For example, he sees that the inhabitants of the cold and windy Cuchumatan mountains of the north-western highlands wear costumes of wool and heavy cotton cloth and build strong air-tight houses in contrast to the inhabit-

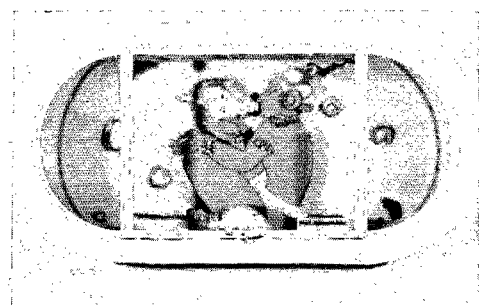
4. They were made by the Carnegie Institution artist Tatiana Proskouriakoff.

5. See: MUSEUM, Vol. III, 1950, pp. 293, 294, 295.

ants of the semi-tropical northern hilly country whose lacy *huilpiles* (woman's blouse) and flimsy houses invite the cooling breezes. In like manner the Indians of the chilly highlands have made the manufacture of woollen blankets and pine furniture their greatest industries, whereas the Lake Atitlan dwellers concentrate their energies on the manufacture of fishing gear, ropes, boats, and straw mats (fig. 59). The Pokomchi Indians living in the foot-hills of the northern hilly country have made the decoration of *jicaras* (gourds) their principal industry and handicraft. Exhibited throughout all three rooms are such items as musical instruments, dance masks, and dance costumes for use in religious and secular *fiestas* (fig. 61). The colourful costumes are displayed on simple, conventionalized pasteboard figures in such a manner that the figure does not detract from the costume and yet the costume is made meaningful (fig. 60). Small three-dimensional dioramas show both the methods of house construction and the house interiors of each culture area. Some of these small dioramas show the major industries and at least one industry for each culture area is depicted by the same large pasteboard figures. In this manner the visitor is able to see the use of the back-strap loom (fig. 58) or the manufacture of wax candles. One exhibition concerns the manufacture of hand-modelled pottery in the valley of Guatemala. Each step from the gathering of the crude clay to the firing of the finished pot is followed with photographs and examples, and the modern product is compared with Pre-Columbian vessels and figurines from the same locality to show the persistence of ceramic techniques from approximately 1000 B.C. to the present day. A similar presentation is now under preparation to show the use of incense burners and copal incense in religious ceremonies through the same time span.

Now that the museum visitor has passed through the many chapters of Guatemalan history from the misty Pre-Columbian past to the colourful but fading ethnological present, he enters the synoptic room (No. 6) for a final summing up of all that he has seen. Along one wall is arranged an archaeological and ethnological cross-section of the New World consisting of six display cases containing material from New Mexico in the United States of America, Mexico, Honduras, Salvador, Costa Rica, Panama and Peru. In this way the visitor is able to compare the material he has just seen with that produced in other areas. Other presentations in the same room concern the use of specific materials, regardless of their period or provenance, within the Maya area, such as: gold, jade, alabaster, obsidian, copper, bone, shell, and iron pyrite. Another large coloured wall map indicates the place of origin of each material so that the visitor can appreciate the extent of Pre-Columbian commercial trade. One corner of the room is devoted exclusively to the Maya ball game. In the centre is a small restoration of the Zaculeu ball court, complete with tiny players. Assembled around it are examples of ball court equipment and paraphernalia, with outline drawings to indicate their use. Two other sections show the use of archaeological flint, obsidian and stone artifacts and musical instruments, respectively. Both sections make use of the simple, conventionalized pasteboard figures to bring life to otherwise cold and inanimate objects. One showcase in this room shows the ways in which the Maya Indians mutilated their teeth and deformed their skulls according to the beauty cult of their time. Several skulls are displayed to indicate the types of head deformation current in the Maya area and these are accompanied by filed and pyrite or jade inlaid incisor teeth. Finally our visitor comes to the section that gives him a fairly good idea what the Maya thought about themselves. Here he sees a collection of figurines from all of the different culture areas and chronological horizons. These figurines give him a wealth of information about things that he could never guess from an inspection of other cultural artifacts. He sees the ways they preferred to sit and stand, their hair-dos, costumes, jewelry, face-painting and tattooing and even the ways in which the women carried their infants and their pots.

Our visitor has now completed his tour of the Museum. We hope that the installations of this area museum have in some slight degree accomplished the purpose for which they were intended—that is to give a reconstruction and synthesis of the life and culture of the ancient and modern inhabitants of the region. If so, our visitor leaves the Museum impressed with the heritage of the past and with a greater appreciation of the achievements of the present.



55. MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA Y ETNOLOGÍA, Guatemala (Guatemala). The ancient inhabitants of Kaminaljuyu made excellent use of natural materials. Exhibit shows stone, jade and clay containers of the archaic period.

55. Les anciens habitants de Kaminaljuyu tiraient un excellent parti des matières premières naturelles. On voit ici des récipients de pierre, de jade et d'argile datant de la période archaïque.

PRÉSENTATIONS ARCHÉOLOGIQUES ET ETHNOLOGIQUES AU MUSÉE NATIONAL GUATÉMALIEN

par STEPHEN F. DE BORHEGYI



56. MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA Y ETNOLOGÍA, Guatemala (Guatemala). The Maya were past masters in the art of portrait sculpture. Here is harmony, elegance and peace in the face of a Maya ruler or god.

56. Les Maya étaient passés maîtres dans l'art des portraits sculptés. Le visage de ce chef ou de ce dieu Maya reflète l'harmonie, l'élégance et la paix.

1. Les premiers travaux d'installation du Museo Nacional de Arqueología y Etnología, exécutés sous la direction de M. Antonio Tejada Fonseca, ont bénéficié des conseils techniques de M. Paul Nesbitt, qui avait reçu une subvention à cet effet de la Fondation Rockefeller, et de M. Robert E. Smith, de la Carnegie Institution de Washington. Depuis 1949, c'est un artiste, M. Guillermo Grajeda Mena, qui poursuit ces travaux, sous la direction technique de l'auteur du présent article.

L'auteur exprime sa gratitude à la Bollingen Foundation de New York, dont la subvention l'a mis à même de donner des avis techniques à la direction du Musée national guatémalien pour la présentation de nombreuses expositions nouvelles. Il adresse également ses plus vifs remerciements à M. Gey Gruner, photographe de l'Institute of Nutrition of Central America and Panama (I.N.C.A.P.), qui a bien voulu prendre et développer les photographies qui illustrent le présent article.

2. Le directeur actuel de l'Instituto de Antropología e Historia est M. Hugo Cerezo Dardon, et le directeur du Museo de Arqueología y Etnología, M. Antonio Tejada Fonseca.

3. Ce laboratoire, qui est un des traits distinctifs du musée, a été organisé par l'auteur (MUSEUM, vol. V, 1952, p. 251-260).

CHACQUE musée doit résoudre des problèmes qui lui sont propres pour la présentation des pièces de ses collections. Les grands musées métropolitains qui veulent exposer de façon éducative et esthétique des objets appartenant à de nombreuses cultures et régions du globe se trouvent en face d'un problème tout différent de celui qu'ont à résoudre les musées régionaux, où la plupart des pièces proviennent d'une aire donnée. Le Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala¹ appartient à cette dernière catégorie; son objet essentiel est de montrer les objets les plus intéressants ou les plus beaux de la culture matérielle ancienne et moderne des Indiens Maya du Guatemala.

Situé dans les faubourgs de la ville de Guatemala, ce musée bénéficie du magnifique cadre naturel que constitue le parc Aurora. Le bâtiment qui l'abrite faisait naguère partie de l'ancien parc des expositions et a été aménagé en 1946 pour l'usage qu'on en fait actuellement (fig. 49). Auparavant, le Musée national était installé dans un bâtiment beaucoup plus petit, au Parc zoologique Aurora. Les nouvelles installations furent en partie terminées et le musée inauguré en 1948.

Le musée, comme tous les autres musées du Guatemala, dépend de l'Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, qui est dirigé par un conseil de huit membres — dont les spécialités respectives correspondent aux huit divisions de l'institut : beaux-arts, ethnologie, géographie, questions juridiques, histoire, archéologie, muséographie et publicité. L'institut a été créé en 1946 par décret présidentiel et il dépend du Ministère de l'éducation. Il est chargé de toutes les questions relatives aux échanges avec les musées étrangers d'archéologie, d'histoire et d'ethnographie, et c'est lui qui autorise les particuliers et les organisations privées à entreprendre des travaux dans ces divers domaines. En principe, tous les monuments archéologiques et historiques du pays sont propriété de l'institut, et tous les travaux de fouilles et de restauration — qu'ils soient effectués par les soins du gouvernement ou par des organisations étrangères — sont soumis à son contrôle². Les bureaux des deux directeurs et de leurs secrétaires respectifs se trouvent dans le bâtiment du musée, à gauche de l'entrée principale, comme on le voit sur le plan du rez-de-chaussée (fig. 50). Ils sont séparés par une grande bibliothèque spécialisée, fort bien fournie, qui possède surtout — conformément aux buts du musée — des publications sur l'archéologie, l'ethnologie, la linguistique et l'histoire des Maya, ainsi qu'une collection plus restreinte d'ouvrages et de revues traitant des mêmes sujets pour d'autres régions du globe. Depuis que l'institut a entrepris, en 1949, la publication semestrielle d'une *Revista*, dont le comité de rédaction est composé essentiellement de membres du conseil de direction de l'institut, il s'efforce aussi d'enrichir les collections de la bibliothèque grâce à des échanges avec des musées et universités de l'étranger. La bibliothèque est bien éclairée, et dotée de grandes tables de travail, de rayons pour les périodiques, de chevalets pour les cartes, de classeurs à photographies et à microfilms, sans parler de tous les rayonnages muraux, qui sont vitrés, afin de protéger les livres contre l'humidité tropicale. A droite de l'entrée principale se trouve la salle de conférences, qui sert essentiellement aux réunions du conseil de direction de l'institut, mais qui est aussi utilisée pour des conférences et des stages d'études, notamment pendant le semestre d'été de l'Université guatémalienne de San Carlos, pour des cours sur l'archéologie et l'art des Maya. Cette salle possède également un appareil de projection fixe, un écran et des boîtes à cartes. Deux petits studios situés à l'extrême droite de la première salle d'exposition servent aux deux artistes qui sont chargés d'établir les plans de nouvelles expositions et de préparer les dessins qui illustrent les publications du musée.

Au sous-sol se trouve le vaste laboratoire où sont traités les tessons de poterie³; il est muni de bacs modernes pour le lavage des tessons ainsi que de plusieurs plateaux de triage; une salle adjacente est affectée aux travaux de restauration, qui sont confiés à un spécialiste. Dans une autre partie du sous-sol se trouve une importante collection pour l'étude des tissus ainsi que le laboratoire de photographie.

est située à peu près au milieu d'une région culturelle appelée hauts plateaux centraux (fig. 52).

Après la carte, il voit les vitrines d'exposition consacrées au passé archéologique de cette même région. Ces dernières se trouvent au centre de la première salle et contiennent des objets provenant principalement du site archéologique de Kaminaljuyu (Collines des morts) qui, pendant une période comprise approxi-

mativement entre 1000 avant J.-C. et 900 après J.-C., a été l'un des principaux foyers de la vie religieuse des Indiens Maya des hauts plateaux. Ces ruines, très étendues, se trouvent à quelques kilomètres au sud-ouest de la ville moderne de Guatemala. L'effet psychologique de cette technique de présentation mérite qu'on s'y arrête. Le touriste, à peine débarqué de l'avion dans un pays étranger, est souvent dérouté par le nombre et la nouveauté des spectacles et des sons ainsi que par les noms des lieux; aussi sera-t-il soulagé de constater que la première exposition qui s'offre à ses yeux en entrant au musée concerne la région qu'il connaît déjà un peu. Partant de ce point de repère, il peut passer ensuite aux vitrines contenant des objets de régions culturelles plus éloignées, et qu'il a moins de chances de visiter. Lorsqu'il a pu accéder ainsi à la vue



58. MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA Y ETNOLOGÍA, Guatemala (Guatemala). Men from the lake Atitlan region prepare rope from the leaves of the maguey plant, while a woman at her ancient back-strap loom weaves a colourful *huilpil*.

58. Des hommes de la région du lac Atitlan fabriquent des cordes avec des feuilles d'agaves (maguey), tandis qu'une femme tisse, sur un métier ancien à sangle dorsale, une *huilpil* aux vives couleurs.

horizontale de ces régions culturelles, on peut les lui présenter verticalement, c'est-à-dire du point de vue historique. Les spécimens découverts lors des fouilles archéologiques scientifiquement dirigées fournissent des points de repère qui permettent à l'archéologue et à l'historien de retracer le développement ou le déclin d'une culture. C'est pourquoi les pièces archéologiques sont généralement aménagées par ordre chronologique, de façon à marquer les différents stades de l'évolution culturelle. Au lieu d'imposer au visiteur la lecture des noms, pour lui vides de sens, des périodes archéologiques de la région maya, l'auteur a adopté un *code de couleurs* dont chacune correspond à une période archéologique donnée — de quelque lieu culturel que proviennent les spécimens — et la couleur de la fiche qui accompagne ces spécimens permet ainsi de les dater. Ce système a été établi essentiellement à l'intention des visiteurs occasionnels; les autres trouvent des renseignements détaillés dans les archives du musée ou dans le laboratoire où sont traités les tessons de poterie.

Une fois que le visiteur a pris garde aux rapports de nature géographique existant entre les hauts plateaux centraux et les autres régions culturelles du Guatemala et a compris, grâce aux fiches de couleur, les rapports reliant les objets anciens à ceux qui datent d'une période plus récente, il est prêt à poursuivre lentement son chemin à travers les autres salles du musée.

Les premiers objets qui attirent vraisemblablement le regard sont les collections de jade de Kaminaljuyu. Les bijoux sont plus captivants que les poteries ou les objets de pierre pour le visiteur occasionnel; mais son intérêt une fois éveillé, il désire voir d'autres objets, moins sensationnels peut-être, façonnés par le même peuple. La méthode de présentation met en valeur à la fois la beauté de cette maîtrise artisanale chez des artistes qui savaient travailler une matière aussi dure que le jade sans outil de métal et l'éclat du vert émeraude des pierres (fig. 53). Le visiteur est informé désormais des réalisations artistiques d'un peuple qui vivait il y a si longtemps, et il va découvrir ses coutumes funéraires, ses ornements de cérémonie, ses ustensiles de cuisine et la façon dont il employait certains matériaux naturels — plumes, peaux, os, coquillages, obsidienne, pierre volcanique, argile, pigments organiques, mica et silex (fig. 55). Il constate que les anciens habitants des hauts plateaux centraux tiraient un excellent parti de leur milieu naturel, mais

que, toutefois, ils étaient tributaires de leurs relations commerciales avec d'autres régions culturelles. Il n'est donc pas surpris de constater à la fois des ressemblances et des différences alors qu'il passe des vitrines d'exposition des hauts plateaux centraux aux vitrines des basses terres semi-arides de l'Est, des régions méridionales chaudes de la côte du Pacifique, ou des hauts plateaux du Nord et de l'Ouest. En ce qui concerne cette dernière région culturelle, il verra parmi les objets exposés un plus grand nombre de vases polychromes, ainsi que des représentations d'une faune différente. Un peu plus loin, il remarquera les influences exercées par une autre région culturelle — celle d'Alta Verapaz, zone de collines semi-tropicales situées dans le nord du pays. Les poteries de ces vitrines sont animées de scènes brillantes : processions royales, personnages magnifiquement vêtus et masqués. Tout cela annonce l'orgie de couleurs et la richesse de lignes qui caractérisent les objets provenant des basses terres de Peten, zone forestière pluvieuse des tropiques. Cette région a produit une culture si luxuriante, si différente, à bien des égards, de celle des hauts plateaux rocheux, que ses vestiges culturels sont exposés à part, dans la deuxième salle d'archéologie. Les habitants des collines septentrionales ont servi d'intermédiaires entre ceux des hauts plateaux et ceux des basses terres. Les brûle-parfums de cette région fournissent le plus parfait exemple du croisement des conceptions : bien qu'ils présentent de nombreuses ressemblances de style avec les productions des basses terres de la région maya, ces brûle-parfums et le culte qui s'y rattache font partie intégrante du complexe des hauts plateaux.

Le visiteur pénètre ensuite dans la deuxième salle d'archéologie, où sont exposés, entre des murs d'un vert végétal éclatant, des objets provenant de la zone forestière pluvieuse des tropiques. Il se trouve brusquement en face de sept énormes monuments de pierre calcaire — deux d'entre eux ont plus de 6 m de haut — qui se détachent sur un fond sombre. Ces monuments proviennent du site archéologique de Piedras Negras (fig. 54) et indiquent au visiteur qu'il pénètre dans un domaine culturel entièrement nouveau. Ces stèles aux gravures magnifiques et compliquées portent les glyphes d'un système de calendrier comptant les jours, les mois et les années d'une façon qu'ont toujours ignorée les hauts plateaux, la zone intermédiaire de collines ou les régions côtières du Pacifique. Malgré toutes ces différences culturelles, il suffit de jeter un coup d'œil sur la première vitrine qui porte la fiche bleu foncé indiquant toujours l'horizon des styles primitifs, pour y découvrir des pièces rappelant, à bien des égards, la période culturelle la plus ancienne des hauts plateaux.

Cela est très compréhensible, puisque ces deux régions culturelles ont dû avoir des origines à peu près identiques. En dépit de rapports commerciaux occasionnels, des milieux différents ont déterminé des lignes de développement distinctes. Passant d'une vitrine à l'autre et examinant les pièces mises à jour à Uaxactun dans la région de Peten, le visiteur remarque combien ces différences s'accroissent à mesure qu'on progresse dans le temps. Les fiches de couleur lui rappellent constamment les rapports verticaux ou historiques entre une période et la suivante. De magnifiques panoramas⁴ sont profondément encastrés dans le mur de cette deuxième salle d'archéologie et ils donnent au visiteur une idée saisissante de la grandeur de cette architecture replacée dans son cadre sylvestre naturel. Ils servent également à souligner les profondes différences architecturales qui existent entre les lieux de cérémonie de la zone forestière pluvieuse des tropiques et ceux des hauts plateaux. Dans les basses terres, où l'architecture dépendait de la pierre calcaire



59. MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA Y ETNOLOGÍA, Guatemala (Guatemala). Food and shelter are most important factors in the survival of human beings. These exhibits show how the inhabitants of the semi-tropical hilly country cope with these problems.

59. Les facteurs nourriture et habitation sont très importants pour la survivance des êtres humains. On voit ici comment les habitants des collines semi-tropicales résolvait ces problèmes.

4. Ces panoramas ont été exécutés par Tatiana Proskouriakoff, une artiste de la Carnegie Institution.

et du mortier, elle a revêtu des formes entièrement différentes et a même utilisé des arcs et des voûtes en encorbellement, offrant un contraste marqué avec l'architecture des hauts plateaux, dont les principaux matériaux consistaient en roches et blocs volcaniques et en terre battue. Souvent des fresques recouvraient les murs intérieurs des magnifiques édifices des basses terres; de deux d'entre elles, qui se trouvaient à Uaxactun et Bonampak⁵, le directeur du musée, M. Antonio Tejada

Fonseca, a fait de minutieuses copies qui sont exposées dans cette salle. Le reste de la paroi sert à exposer de grandes sculptures sur pierre — têtes de pierre, linteaux de porte, bornes pour terrains de jeux de balle, et un magnifique trône de pierre venant de Piedras Negras (fig. 56). Ces pièces ne sont pas exposées sous verre, car on estime que le toucher est aussi important que la vue quand il s'agit d'apprécier pleinement une œuvre d'art. Les visiteurs des musées ne doivent pas être séparés constamment des objets qu'ils examinent par des barrières de verre ou de corde.

Abandonnant momentanément l'archéologie, le visiteur pénètre maintenant dans la troisième salle, où il découvre l'ethnologie contemporaine. Une vaste carte murale, aux couleurs vives, indique les régions où sont parlées les diverses langues du Guatemala, dont l'ensemble constitue la famille linguistique maya-quiuche (fig. 57). Les principaux groupes linguistiques correspondent, dans l'ensemble, aux régions culturelles archéologiques dont il a été question ci-dessus.

Le visiteur ne devra pas s'étonner de retrouver dans cette salle des objets — meules de moulin, brûle-parfums et poteries faites à la main — qui lui sont déjà familiers et qui sont en usage depuis l'époque précolombienne. Les pièces exposées dans la première salle d'ethnologie (n° 3 sur le plan du rez-de-chaussée) illustrent le mode de vie des habitants de langue kekchi de la région semi-tropicale des collines septentrionales (département d'Alta Verapaz).

La deuxième salle d'ethnologie (n° 4), la plus vaste, est consacrée aux habitants de langues pokomchi, pocoman, quiche, kakchiquel et mam des hauts plateaux du Centre et du Nord-Ouest. La troisième et dernière salle d'ethnologie (n° 5) concerne les habitants de langues zutuhil et kakchiquel de la région du lac Atitlan, sur les hauts plateaux du Sud-Ouest. Pour chaque région culturelle, des présentations spéciales traitent : de l'habitation, du costume, de l'alimentation, des industries principales et des métiers artisanaux (fig. 58). Le visiteur peut ainsi se rendre compte des ressemblances et des différences nombreuses et frappantes que présentent sous l'influence du climat et du milieu la construction des habitations, les costumes et les industries. Il voit par exemple que les habitants de la région froide et venteuse des monts Cuchumatán, dans les hauts plateaux du Nord-Ouest, portent des costumes de laine et de coton épais et se construisent des maisons solides et bien closes, tandis que les *builpiles* (blouses de dentelle) que portent les femmes et les habitations en matériaux légers de la région semi-tropicale des collines septentrionales appellent les brises rafraîchissantes. De même, les Indiens des hauts plateaux froids font de la fabrication de couvertures de laine et de meubles en bois de pin leur principale industrie, tandis que les habitants de la région du lac Atitlan s'occupent essentiellement à fabriquer du matériel de pêche, des cordes, des embarcations et des nattes de paille (fig. 58). Quant aux Indiens Pokomchi qui vivent sur les contreforts des collines septentrionales, ils s'adonnent surtout à la décoration



60. MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA Y ETNOLOGÍA, Guatemala (Guatemala). Practically every Guatemalan Indian village has its own characteristic costume by which its inhabitants are easily identified. Simple pasteboard figures show off the costumes to best advantage.

60. Presque tous les villages indiens du Guatemala ont un costume qui permet d'identifier aisément leurs habitants. De simples silhouettes de carton mettent ces costumes en valeur.

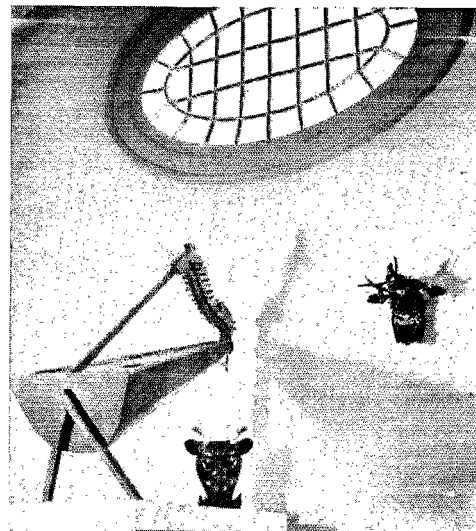
5. Voir: MUSEUM, vol. III, 1950, p. 293, 294, 295.

de *jicaras* (gourdes). On trouve dans ces trois salles des instruments de musique, des masques de danse et des costumes de danse utilisés dans les *fiestas* religieuses et autres (fig. 61). Les vêtements aux couleurs vives sont exposés sur des mannequins de carton aux lignes simples et stylisées qui ne détournent pas l'attention du costume et qui pourtant lui donnent toute sa signification (fig. 60). De petits dioramas à trois dimensions montrent à la fois les méthodes de construction et l'aménagement intérieur des habitations de chaque région culturelle. Certains de ces dioramas sont consacrés aux industries les plus importantes et une industrie au moins est illustrée, pour chaque région culturelle, au moyen des mannequins de carton. De la sorte, le visiteur peut comprendre le maniement du métier à tisser à sangle dorsale (fig. 58) ou la fabrication des bougies de cire. Une section concerne la fabrication de la poterie façonnée à la main dans la vallée de Guatemala. Des photographies et des échantillons permettent de suivre toutes les phases de l'opération, depuis l'extraction de l'argile brute jusqu'à la cuisson du produit fini; des spécimens actuels sont ensuite comparés aux statuettes et aux vases précolombiens provenant de la même localité, afin de montrer la persistance des techniques de l'industrie céramique depuis mille ans avant J.-C. environ jusqu'à l'époque contemporaine. On prépare actuellement une présentation analogue pour illustrer l'utilisation des brûle-parfums et de l'encens de copal dans les cérémonies religieuses pendant ce même temps.

Le visiteur, après avoir parcouru les nombreux chapitres de l'histoire du Guatemala, depuis le brumeux passé précolombien jusqu'au présent ethnologique dont les couleurs encore vives se perdent peu à peu, pénètre dans la salle synoptique (n° 6) où lui est présenté un résumé final de tout ce qu'il a déjà vu. Le long d'un des murs, il trouve une coupe archéologique et ethnologique du Nouveau Monde, que forment six vitrines contenant des objets provenant du Nouveau-Mexique (États-Unis d'Amérique), du Mexique, du Honduras, du Salvador, du Costa Rica, du Panama et du Pérou : il peut ainsi comparer les objets qu'il a vus avec ceux qui appartiennent à d'autres régions. Dans cette même salle, d'autres présentations illustrent l'emploi de telle ou telle matière, à quelque période ou origine qu'elle remonte en pays maya : or, jade, albâtre, obsidienne, cuivre, os, coquillages et pyrite de fer. Une autre grande carte murale en couleurs indique le lieu d'origine de chaque matière pour que le visiteur puisse se faire une idée de ce qu'était l'extension du commerce à l'époque précolombienne. Un des angles de cette salle est réservé au jeu de balle des Maya : au centre se trouve la reconstitution, à échelle réduite, du terrain de jeu de balle de Zaculeu, où les joueurs sont représentés par de minuscules figurines; tout autour sont réunis, avec des spécimens du matériel servant à ce jeu, les schémas de son emploi. Deux autres sections représentent l'utilisation des objets de silex, d'obsidienne et de pierre, d'une part, et des instruments de musique, d'autre part. On a encore recours dans les deux sections à des silhouettes de carton pour donner vie à des objets qui seraient froids et inanimés sans cet artifice. Dans une des vitrines de cette salle, on voit comment les Indiens Maya mutilaient leurs dents et déformaient leur crâne pour obéir aux canons esthétiques de leur époque; plusieurs crânes montrent les déformations en usage chez les Maya; ils sont accompagnés d'incisives limées et incrustées de pyrite ou de jade. Enfin le visiteur en vient à une section qui lui permet de se faire une idée assez juste de ce que les Maya pensaient d'eux-mêmes. Il y voit une collection de statuettes provenant de toutes les régions culturelles et datant de toutes les époques qui lui fournissent quantité d'indications impossibles à déduire du simple examen d'autres objets fabriqués. Elles montrent les attitudes favorites des Indiens, assises et debout, leur façon de se coiffer, leurs costumes, leurs bijoux, leurs maquillages et tatouages faciaux, et même la façon dont les femmes portaient leurs jeunes enfants et leurs cruches.

Le circuit de notre visiteur est terminé et nous espérons que les installations d'un musée régional ont permis dans une certaine mesure d'atteindre le but que nous visions : lui offrir une reconstitution synthétique de la vie et de la culture des habitants de la région, dans le passé aussi bien que de nos jours. Si nous y sommes parvenus, le visiteur quittera le musée non seulement marqué par l'héritage du passé, mais en mesure de mieux apprécier les réalisations du présent.

(Traduit de l'anglais.)



61. MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGÍA Y ETNOLOGÍA, Guatemala (Guatemala). The present-day Maya Indians use carved painted wooden masks in their *fiesta* dances and produce music on hand-made harps, flutes and drums.

61. Les Indiens Maya d'aujourd'hui portent, aux danses de *fiesta*, des masques de bois sculpté et peint; ils jouent de divers instruments faits à la main, harpes, flûtes, tambours.

THE MUSEUMS OF THE SERVICE DES
MÉTIERES ET ARTS MAROCAINS

For some years past Morocco, close as it is to Europe, has been attracting steadily increasing numbers of tourists from every continent. Its natural beauties—mountains, lakes, forests, palm-groves and coastline—and the peaceful grandeur of its scenery give it immense variety and individuality. Archaeologists and art historians, too, are beginning to appreciate this country rich in prehistoric remains (the caves of Dar es Sultan, El Khenzira and Tatoralt) and in the highly interesting treasures of Moslem art and architecture.

From 1915 onwards, the Service des Arts Indigènes, originally set up by Marshal Lyautey, and later to become the Service des Métiers et Arts Marocains, collected great numbers of ancient objects and a great deal of interesting ethnographical material and set up museums of Moroccan art in various palaces, most of which are buildings of historical interest. All these museums belong to the State and are financed out of the general budget, with the object of preserving traditions and, at the same time, giving craftsmen the necessary training and background to enable them to do work in which traditional themes are combined with the latest advances of technique. The museums run by the Service des Métiers et Arts Marocains seek to ensure the continued development of the country's traditional arts and crafts and, for that purpose, display selected articles, both ancient and modern, as models for craftsmen.

There are six of these museums, falling into two groups: MUSEUMS PRESENTING A SYNTHESIS OF ANCIENT ART at Rabat (founded in 1915) and Tangier (1938), at which a selection of ancient works of art from different parts of Morocco are shown; REGIONAL MUSEUMS at Fez (founded in 1915), Meknes (1928), Marrakech (1928) and Rabat (1950), showing the latest products of craftsmanship and both archaeological and ethnographical treasures.

These museums, which are under the charge of the Head of the Service des Métiers et Arts Marocains, helped by a curator and two assistants, one French and one Moroccan, are at present being reorganized. A considerable amount of work has already been done at the Museum of the Oudaïa at Rabat (known as the Musée Prosper Ricard, after its founder) and at the Meknes Museum. As soon as resources permit, this work will be extended to the other Moroccan museums.

Several schemes are at present under consideration, with a view to adapting tried and tested methods to the special needs resulting from the harmonious balance which is characteristic of the people, and the background of the country. The aims in view are: to develop the taste of the common people who possess an innate sense of beauty, but must learn to recognize the intrinsic value of the object; to inculcate a love of the past and discover in the traditions fresh roots of artistic evolution;

to help visitors to understand the exhibits by providing full and concise background information in the form of bilingual notes in French and Arabic, accompanied by photographs and diagrams.

In order to draw people to the museums, we have, in consultation with the Head of the Service, also turned our attention to the question of organizing folklore evenings which would attract crowds of people whose interest could more easily be aroused in this way than by an ordinary visit. Such functions could be held as often as might be necessary, for they seem to provide the best means of developing a progressively receptive attitude in certain types of visitors.

Some interesting research work has been carried out, with the object of adapting the methods of conserving some of our exhibits to the differences in temperature and climate—in particular at Rabat and Meknes. The following system has been adopted for the large collections of embroidery owned by our museums. When inventoried, photographed and disinfected, the embroidery is fixed onto a roll of cardboard and covered with cellophane paper, so that it can be clearly and easily seen. The inventory number of the embroidery is entered on each roll. The rolls are then hung by cords on aluminium rods and kept in specially made cupboards. The collections of costumes are similarly treated and protected by nylon covers.

The extremely valuable manuscripts—XIIth and XIIIth century Korans and Hadiths—in the possession of the Museum of the Oudaïa, have been sent to the laboratory of the Archives Nationales in Paris. Three of them have already been treated with complete success and the whole collection will eventually be restored to its original state. These few remarks serve to illustrate the elementary truth that any museum curator must take advantage of the most up-to-date processes to preserve the exhibits in his charge and show them to the best possible advantage.

Turning now to the question of presentation, we have to consider both the aesthetic pleasure to be derived from it and the practical ends it has to serve (models for craftsmen). Quickly surveying the various rooms in which visitors can see manuscripts, jewels, brocades, embroideries, pottery, woodwork, weapons, wrought iron, brassware and sculpture (mostly tombstones) and can familiarize themselves with the everyday objects of Moroccan life, we find that every exhibit gives matter for surprise and each surprise arouses admiration.

The Musée Prosper Ricard, Rabat, has a hammam (Turkish bath) and an oratory which has been made into a temporary exhibition hall (fig. 62, 63). These temporary exhibitions are of two sorts—exhibitions of techniques or purely museographical ones. The items in the museums' reserve collections are constantly inspected and treated with the utmost care so that, when they are shown, they can be seen to best advantage and produce the maximum effect. In 1951-1952 for instance, two exhibitions were organized: an exhibition of techniques: *The*



62

Best Craftsman, and a museographical exhibition: *Moroccan Costumes and Embroidery*. In 1952-1953 an exhibition of techniques was arranged on *Leatherwork and Book-Binding* (fig. 62) and a museographical exhibition on *Moroccan Musical Instruments*. The various types of Moroccan music were illustrated by three orchestras—Andalusian, Chleuh and Gnaoua—the musicians being dummies made out of any readily available materials such as wire, cellophane and packing paper. Great care was taken to ensure that the musicians' attitudes and the way of holding the instruments were correct, a task which was made easier by the flexibility of the materials used (fig. 63). A magnetophone provided a musical background of Andalusian and Chleuh songs. A series of photographs and brief notes in French and Arabic gave an idea of the special features of the instruments exhibited and indicated how they should be used, *r'bab*, *kamenja*, *aüd*, *qänün*, *derbūka* and *tār* being the instruments in the Andalusian orchestra; *r'bab*, *tnāten*, *genbri* and *naqus*, those in the Chleuh orchestra; and *t'bal*, *qarquaba* and *genbri*, those in the Gnaoua orchestra. In addition to these orchestras and the documentary material, old musical instruments from the museums' collections were shown, hung on the walls with nylon thread.

Another new departure during this exhibition which has been very well received, was the lighting-up of the museum twice a week, from 9 p.m. to midnight on Fridays and Sundays in the month of Ramadan. By way of publicity, a short film was shown with the Moroccan newsreels in all the country's cinemas. A programme on the subject was broadcast by Radio Morocco and, at the request of the Moslem Girls' Club, guided visits were organized during the exhibition.

To sum up, we may say that the museums run by the Service des Métiers et Arts Marocains are rich in both artistic and ethnographical material; their exhibits are fine and valuable specimens well worthy of attention; and the work the museums are doing in the way of training, education and popularization among the general public is constantly developing.

MUSÉE PROSPER RICARD

LES MUSÉES DU SERVICE DES MÉTIERS ET ARTS MAROCAINS

Est-il utile de rappeler que depuis quelques années et de plus en plus le Maroc, si proche de l'Europe, attire nombre de touristes venant de tous les continents. Ses beautés naturelles — montagnes, lacs, forêts, palmeraies, côtes — le calme et la grandeur de ses paysages lui donnent un visage extrêmement varié et original; d'autre part, les archéologues et les historiens d'art commencent à connaître ce sol riche en monuments préhistoriques (grottes de Dar es Sultan, El Khenzira, Taforal), en ensembles architecturaux et en trésors d'art musulman de haut intérêt.

Créé par le maréchal Lyautey, le Service des arts indigènes, devenu le Service des métiers et arts marocains, a rassemblé, dès 1915, un très grand nombre d'objets anciens et des documents ethnographiques intéressants, et aménagé dans des palais — pour la plupart monuments historiques — des musées d'art marocain. Tous ces musées sont

(1950), montrent au public, avec les dernières productions de l'artisanat, des richesses tant archéologiques qu'ethnographiques.

Placés sous la direction du chef du Service des métiers et arts marocains, avec lequel collaborent un conservateur et deux assistants, l'un Français et l'autre Marocain, ces musées sont en voie de réorganisation; des efforts importants ont été faits au musée de synthèse des Oudaïa à Rabat (Musée Prosper Ricard, du nom de son fondateur); il faut signaler ceux qui concernent le Musée de Meknès; ces efforts s'étendent aux autres musées marocains dès que les possibilités matérielles le permettront.

A cet égard, plusieurs projets ont déjà été mis à l'étude; ils visent à l'adaptation de méthodes éprouvées répondant aux exigences nées de l'harmonie et de l'équilibre propres aux gens, aux choses et au cadre même de ce pays. Les buts recherchés sont les suivants : former le goût de la foule, qui a

gories de visiteurs dans un état de réceptivité progressive.

En ce qui concerne le mode de conservation des objets, signalons que des recherches intéressantes ont été faites en fonction des différences de températures et de climats, notamment à Rabat et Meknès. Pour les importantes collections de broderies que possèdent nos musées, la méthode suivante a été adoptée. Une fois ces broderies fichées, photographiées et désinfectées, elles sont placées sur des rouleaux de carton et enveloppées dans du papier cellophane, ce qui permet une parfaite visibilité. Sur chaque rouleau est inscrit le numéro d'inventaire de la broderie. Les rouleaux sont ensuite suspendus par des ficelles à des tringles d'aluminium et renfermés dans des armoires faites pour cet usage. Les collections de costumes font l'objet de soins analogues et sont protégées par des housses de nylon.

Les très précieux manuscrits, Corans et Hadiths des XIII^e et XIII^e siècles, qu'abrite le Musée des Oudaïa ont été confiés aux soins du laboratoire des Archives nationales à Paris. Le traitement parfait de trois d'entre eux va permettre de ressusciter toute la collection. Ces simples remarques tendent à illustrer cette vérité élémentaire, à savoir que tout conservateur de musée doit se préoccuper, en recourant aux procédés les plus perfectionnés, de la sauvegarde des objets en vue de leur présentation dans les meilleures conditions possibles.

Fixons maintenant notre attention sur la présentation, tant pour le plaisir esthétique qui s'en dégage que pour les fins pratiques qu'elle se propose d'atteindre (modèles pour artisans). Faisons rapidement le tour des différentes salles où les visiteurs prennent contact avec les manuscrits, bijoux, brocarts, broderies, poteries, boiseries, armes, fers forgés, dinanderies, sculptures (pierres tombales pour la plupart), et où ils se familiarisent avec les objets usuels marocains. Autant d'objets, autant de surprises et de sujets d'admiration.

Le Musée Prosper Ricard, à Rabat, possède un hammam (bain maure) et un oratoire transformé en salle d'expositions temporaires (fig. 62, 63). Ces expositions sont de deux sortes : de techniques ou de muséologie pure.

Les magasins de réserve des musées renferment des pièces qui sont l'objet d'une surveillance constante et de soins minutieux, de sorte qu'exposées elles prennent toute leur valeur et produisent les meilleurs effets. C'est ainsi qu'en 1951-1952 ont été organisées deux expositions : l'exposition de techniques : *Le meilleur artisan*, et l'exposition muséographique : *Costumes et broderies marocains*. En 1952-1953 a été organisée une exposition de techniques : *Reliures et maroquinerie* (fig. 62), et une exposition muséographique : *Instruments de musique marocains*. Les divers aspects de la musique marocaine étaient illustrés par trois orchestres — andalou, chleuh, gnaoua — reconstitués à l'aide de mannequins qui avaient été fabriqués avec des moyens de fortune : fil de fer, papier, cellophane, papier d'emballage. Les attitudes des musiciens avaient été particulièrement étudiées, ainsi que la manière de tenir les instruments; la flexibilité des matériaux employés avait d'ailleurs facilité la tâche (fig. 63). Un magnétophone diffusait un fond sonore composé de chants andalous et chleuhs. Une documentation, consistant en une série de photographies et de brèves notices bilingues en français et en arabe, donnait un aperçu des caractéristiques des instruments présentés et indiquait la manière de s'en servir : *r'bab*, *kamenja*, *aud*, *qanun*, *derbûka*, *târ*, instruments formant l'orchestre andalou; *r'bab*, *tnâten*, *genbri*, *nâqus*, instruments formant l'orchestre chleuh; *i'bal*, *qarquaba*, *genbri*, instruments formant l'orchestre gnaoua. En dehors de



propriété de l'État et leur fonctionnement est assuré par les crédits du budget général. Soucieux de conserver les traditions, tout en apportant aux artisans les données et l'éducation nécessaires à l'accomplissement d'un travail qui allie les thèmes traditionnels aux derniers perfectionnements techniques, les musées du Service des métiers et arts marocains visent un double but : assurer l'évolution de l'artisanat traditionnel, et, à cet effet, présenter un certain nombre d'objets anciens ou modernes sélectionnés en vue de servir de modèles aux artisans.

Les musées au nombre de six se rangent en deux catégories : les MUSÉES DE SYNTHÈSE ET D'ART ANCIEN, l'un à Rabat (fondé en 1915) et l'autre à Tanger (1938), présentent une sélection d'objets d'art ancien provenant des différentes régions du Maroc. Les MUSÉES RÉGIONAUX à Fès (fondé en 1915), à Meknès (1928), Marrakech (1928), Rabat

le sens inné du beau mais doit apprendre à connaître la valeur intrinsèque d'un objet; inculquer au public l'amour du passé et découvrir, dans la tradition, de nouveaux points de départ pour l'évolution des arts; faire comprendre la signification des objets exposés à l'aide d'une documentation complète et succincte (notices bilingues en français et en arabe, accompagnées de photographies et de schémas).

Afin de donner à nos musées un caractère attrayant, nous nous sommes également préoccupés d'organiser, en accord avec le chef du service, des soirées folkloriques attirant un vaste public dont il sera plus facile de capter ainsi l'attention que par le moyen des visites ordinaires. Ces manifestations éducatives pourraient se renouveler autant de fois qu'il serait nécessaire, car elles constituent, semble-t-il, le moyen le plus sûr de mettre certaines caté-

ces orchestres et de cette documentation, des instruments de musique anciens faisant partie de la collection des musées ont été présentés suspendus aux murs par des fils de nylon.

Une autre initiative très appréciée au cours de cette dernière exposition a été l'illumination du musée deux fois par semaine les vendredis et dimanches de 21 heures à 24 heures pendant le mois

du Ramadan. Dans le cadre de la propagande, un court métrage est passé aux actualités marocaines dans toutes les salles de cinéma du pays. Une émission relative à cette même manifestation a été diffusée par Radio-Maroc. Et, à la demande du Foyer des jeunes filles musulmanes, des visites guidées ont été organisées à l'occasion de l'exposition.

Pour conclure cette courte étude, nous dirons que

les musées du Service des métiers et arts marocains sont riches en éléments tant artistiques qu'ethnographiques; que les objets qu'ils renferment sont des pièces de valeur et méritent qu'on s'y intéresse; que les activités de ces musées — initiation, éducation, vulgarisation — destinées à toucher le grand public sont en constante progression.

MUSÉE PROSPER RICARD

HOW TO PLAN AN EXHIBITION OF WORKS BELONGING TO THE MUSEUMS OF A SAME PROVINCE

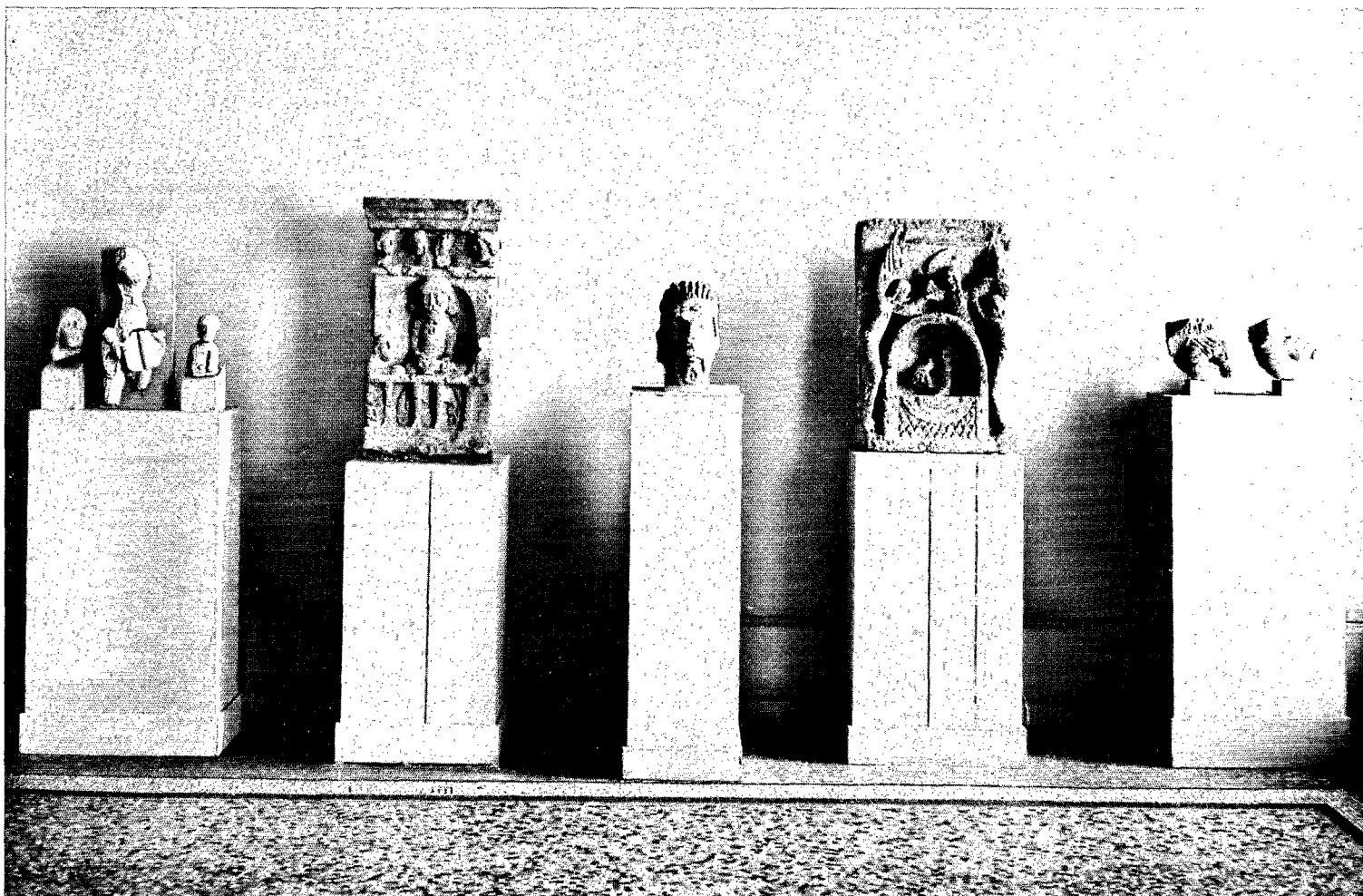
The Musée des Beaux-Arts, Dijon, after having held an exhibition of masterpieces of Burgundian sculpture of the xvth century, most of them to be found in churches, after having tried to bring to life the splendour of the Dukes of Valois of the same period by appealing to French and foreign collections, believed it to be worth while

to try and show the public the resources of the museums of Burgundy [*Les plus belles œuvres des musées de Bourgogne* — The finest works of the Museums of Burgundy. Musée des Beaux-Arts, Dijon, June-July 1952] (fig. 64-66). An exhibition of this kind sets quite a number of problems. Since these are almost identical for all the provinces of

France, it will perhaps not be without interest to discuss one or two of them and show the way in which they can be solved.

RANGE. There is no reason to limit the field in time, since the objects in the collection range from prehistoric times to the present day. All that is needed is to fix the boundaries of the region chosen. As the boundaries of the old French provinces were constantly shifting from their origins to the Revolution, it will be necessary either to fix on those of 1789, or even on the departmental boundaries, which follow the old lines closely.

SUBJECT MATTER. The museums in any area (we are concerned here only with art galleries and historical museums) can be divided into art galleries,



64. MUSÉE DE DIJON, Dijon (Côte-d'Or). Middle Ages Room. Exhibition of fragments of sculptures of the Romanesque period, from the monumental ensembles of Cluny, Vézelay, Autun and Dijon; the inspiration is identical, but the execution differs according to the workshops from which the work originated.

64. Salle du moyen âge. Pour l'époque romane, présentation de fragments de sculpture, appartenant aux grands ensembles de Cluny, de Vézelay, d'Autun, de Dijon; identité d'esprit, mais différences dans l'exécution suivant les ateliers.

archaeological museums, historical museums, folklore museums and lapidaria—or store-houses—connected with a historical monument. The subject matter of the exhibition should be drawn from all these museums; in principle no category should be excluded. The exhibits will thus be of very varied nature, as are the collections to which they belong.

CHOICE OF EXHIBITS. It is a tempting idea to try and use the collections at one's disposal to show the evolution of the arts from century to century and from school to school. This is a pitfall to be avoided, for it will be impossible, with the aid of items borrowed from comparatively small museums, to present a comprehensive view which even the greatest museums find difficulty in achieving. It will therefore be preferable to select works of local origin or products of artists of the province. The natural tendency then will be to try and reconstitute the history of civilization or of art in the area concerned. The object of such an exhibition, however, will not lie here either: it will always lack the first-rate works, which will be on show in other regions or abroad. The choice of the exhibits should therefore be based on their quality and on their historical or folklore interest. All the same, it may be permissible to infringe this principle here and there, by making allowances for the interest that attaches to the rarity of an exhibit or to its origin. There is little value in showing flint implements or

swords that can be seen in the museums of other areas, but it may be of interest to display a few specimens which are authentic products of a celebrated prehistoric site. A Gallo-Roman bronze of little artistic value may arouse the curiosity of archaeologists. Such an exhibition, however, will only deserve organizing if the accent is laid in the first place on aesthetic value, whether it be that of historic pottery, Gallo-Roman bas-reliefs, or Merovingian jewellery, Romanesque sculptures, classical painting or even handicraft works.

CLASSIFICATION. When it comes to display, classification by museums is inadvisable, on account of the disparity of their collections. The best system would seem to be that of grouping works of the same period, whether they be paintings, sculptures or objects of art, without however following chronological order too blindly. Special sections should be devoted to historical collections and to folk arts and traditions. If the exhibition takes place in the principal museum of the province and it possesses big collections of its own, it is desirable that the rooms should not be overloaded with its works, unless they are of particular importance, otherwise the contributions of the other museums will be stifled. It may, however, be possible in the presentation of the exhibition to be guided by the arrangements followed in the museum in question, if this has been organized in a methodical manner.

CATALOGUE. The catalogue should form a handy directory of the museums of the province, all of which should appear in it, even those which are not represented in the exhibition. There should be a short entry on each of them, giving its origin, the building that houses it and the nature of the collections on show. The works which form part of the exhibition will be presented in the catalogue as the most important. For greater ease of reference, the towns will be given in alphabetical order within each department. Every town with one or more museums will be shown on a map which will indicate the boundaries of the departments and also the historical area of the former province, where this does not coincide with present-day administrative boundaries.

An exhibition such as this will reveal to the public the finest periods in the history of the area and the outstanding artists who have rendered them famous. The activities of the local learned societies, the extent of the excavations, the contributions of the big collectors will all be clearly brought out, and it will be possible to get a better idea of the part museums can play in education and the moulding of taste in provincial towns. Such a regional grouping of outstanding works of different periods will also stimulate interesting comparisons, both from the iconographic and the artistic point of view.

PIERRE QUARRÉ



65. MUSÉE DE DIJON, Dijon (Côte-d'Or). Late Middle Ages Room. Exhibition of sculptures, paintings and tapestries dating from the second half of the xvth and the early xvith century facilitating comparison of the portrait of Cardinal Rolin and the tapestries depicting the arms of his father the Chancellor, the angels of Autun and the flying angels of Semur-en-Auxois, and showing the transformation of the same subject under Italian influence with the bas-reliefs of Dijon.

65. Salle de la fin du moyen âge. Présentation de sculptures, peintures, tapisseries de la deuxième moitié du xv^e siècle et du début du xvi^e siècle, rapprochant le portrait du cardinal Rolin et les tentures aux armes du chancelier son père, les anges d'Autun et les anges volants de Semur-en-Auxois, et montrant avec les bas-reliefs de Dijon la transformation du même thème sous l'influence italienne.

COMMENT CONCEVOIR UNE EXPOSITION D'ŒUVRES APPARTENANT AUX MUSÉES D'UNE MÊME PROVINCE

Après avoir réuni au Musée des beaux-arts de Dijon les chefs-d'œuvre de la sculpture bourguignonne du xv^e siècle, qui se trouvent principalement dans les églises, après avoir tenté d'y évoquer pour cette même période le faste des ducs de Valois en faisant appel aux collections françaises et étrangères, il nous a semblé intéressant de présenter au public les ressources des musées de la Bourgogne [*Les plus belles œuvres des musées de Bourgogne*, Musée des beaux-arts de Dijon, juin-juillet 1952] (fig. 64-66). Une exposition de cette nature pose d'assez nombreux problèmes. Ceux-ci étant à peu près identiques pour toutes les provinces de France, peut-être n'est-il pas inutile d'en évoquer quelques-uns et d'indiquer de quelle manière on peut les résoudre.

LIMITES. Il n'y a pas de limites à fixer dans le temps, puisque les objets conservés s'échelonnent de l'époque préhistorique à l'époque contemporaine. Il suffit de délimiter la région choisie. Comme les anciennes provinces ont eu des limites mouvantes depuis leur origine jusqu'à la Révolution, on est amené à choisir les contours de 1789, ou même les limites départementales qui s'en sont rapprochées imparfaitement.

MATIÈRE. Dans chaque région les musées (nous ne parlons ici que des musées d'art et d'histoire) se répartissent en musées des beaux-arts, musées archéologiques, musées historiques, musées folkloriques, musées ou dépôts lapidaires dépendant d'un monument historique. La matière de l'exposition doit être tirée de tous ces musées; on ne doit en principe exclure aucune catégorie; les objets se trouvent ainsi être de nature très diverse, comme les collections auxquelles ils appartiennent.

CHOIX DES OBJETS. On peut être tenté de montrer, au moyen des collections dont on dispose, l'évolution des arts à travers les siècles et les écoles. Il y a là un écueil à éviter; on ne parviendra pas en effet à présenter, avec des éléments empruntés à des musées de faible importance, un ensemble que les plus grands musées eux-mêmes arrivent difficilement à réaliser. On portera donc de préférence son choix sur les œuvres de provenance locale ou dues à des artistes de la province. On pourrait alors être conduit naturellement à reconstituer l'histoire de la civilisation ou de l'art dans la région considérée. Cependant ce n'est pas là non plus le but d'une semblable exposition: il manquera toujours des œuvres de premier plan, conservées dans d'autres régions ou à l'étranger. Le choix doit être fondé sur la qualité des objets, sur leur intérêt historique ou folklorique. On pourra cependant faire quelques entorses à ce principe, en admettant l'intérêt qui tient à la rareté d'un objet ou à sa provenance. S'il est inutile de présenter des silex ou des épées que l'on peut voir dans les musées des autres régions, il peut être intéressant de montrer quelques spécimens provenant avec certitude d'un gisement préhistorique célèbre. Un bronze gallo-romain de faible valeur plastique peut attirer la curiosité des archéologues. Cependant une telle exposition ne sera vraiment digne d'être présentée que si l'on a tenu compte d'abord de la valeur esthétique, aussi bien pour les poteries historiques, les bas-reliefs

gallo-romains, les bijoux mérovingiens que pour les sculptures romanes, les peintures classiques ou mêmes les œuvres artisanales.

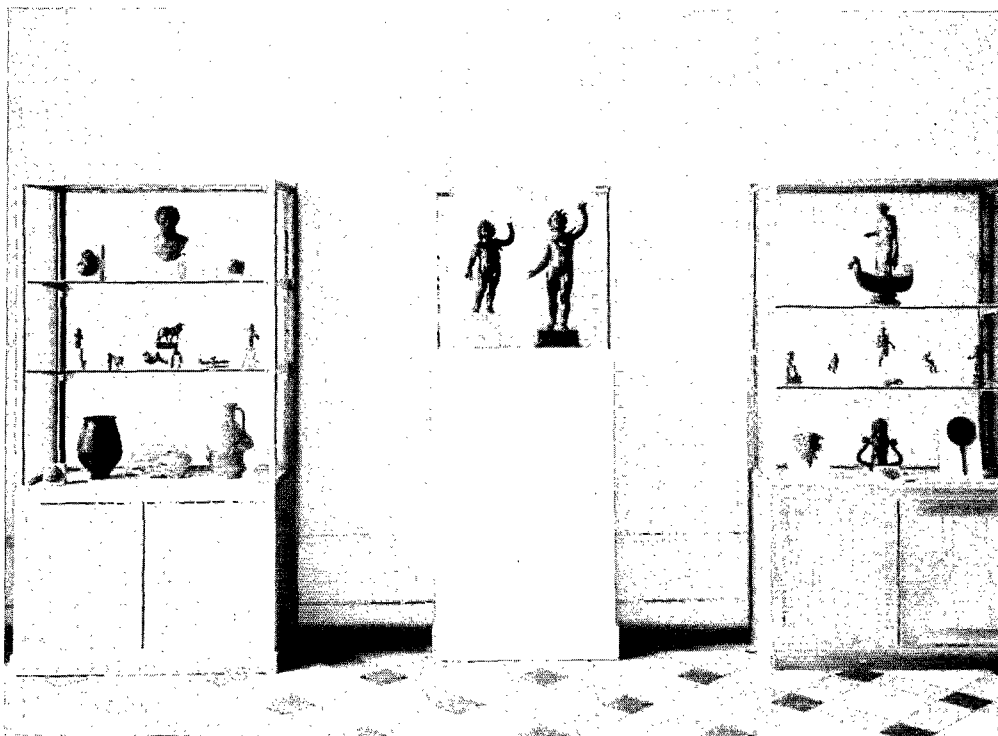
RÉPARTITION. Pour la présentation, la répartition par musée est à rejeter, en raison de la disparité des collections. Il semble que la meilleure façon de procéder soit de grouper les œuvres de même époque, qu'il s'agisse de peintures, de sculptures ou d'objets d'art, sans suivre cependant scrupuleusement l'ordre chronologique. Des sections spéciales devront être consacrées aux collections historiques et aux arts et traditions populaires. Si l'exposition a lieu dans le musée principal de la province et que celui-ci comprenne de très importantes collections, il convient de ne pas charger les salles de ses œuvres, à moins que celles-ci n'y trouvent une signification particulière; autrement on étoufferait l'apport des autres musées. On peut cependant s'inspirer, pour la présentation de l'exposition, des dispositions mêmes qui ont été adoptées dans le musée en question, si son organisation a été conçue de façon méthodique.

CATALOGUE. Le catalogue doit constituer un utile répertoire des musées de la province: tous les musées y figureront, même ceux qui ne sont pas représentés à l'exposition. On consacra une courte

notice à chacun d'eux, en indiquant son origine, le bâtiment qu'il occupe et la nature des collections qui y sont conservées. Les œuvres figurant à l'exposition apparaîtront au catalogue comme étant les plus importantes. Pour la facilité de la consultation, on adoptera l'ordre alphabétique des villes dans le cadre départemental. Toutes les villes possédant un ou plusieurs musées seront portées sur une carte où seront tracées les limites des départements, ainsi que le cadre historique de l'ancienne province lorsque celui-ci ne coïncide pas avec les limites administratives actuelles.

Une telle exposition met en lumière les plus belles époques de l'histoire de la région et les plus grands artistes qui les ont illustrées. L'action des sociétés savantes locales, l'importance des fouilles, l'apport des grands collectionneurs y apparaissent clairement. On se rend mieux compte du rôle que peuvent jouer les musées pour l'éducation et la formation du goût dans les villes de province. Cette confrontation sur le plan régional d'œuvres maîtresses d'époques différentes permet aussi des rapprochements significatifs, tant au point de vue iconographique qu'au point de vue plastique.

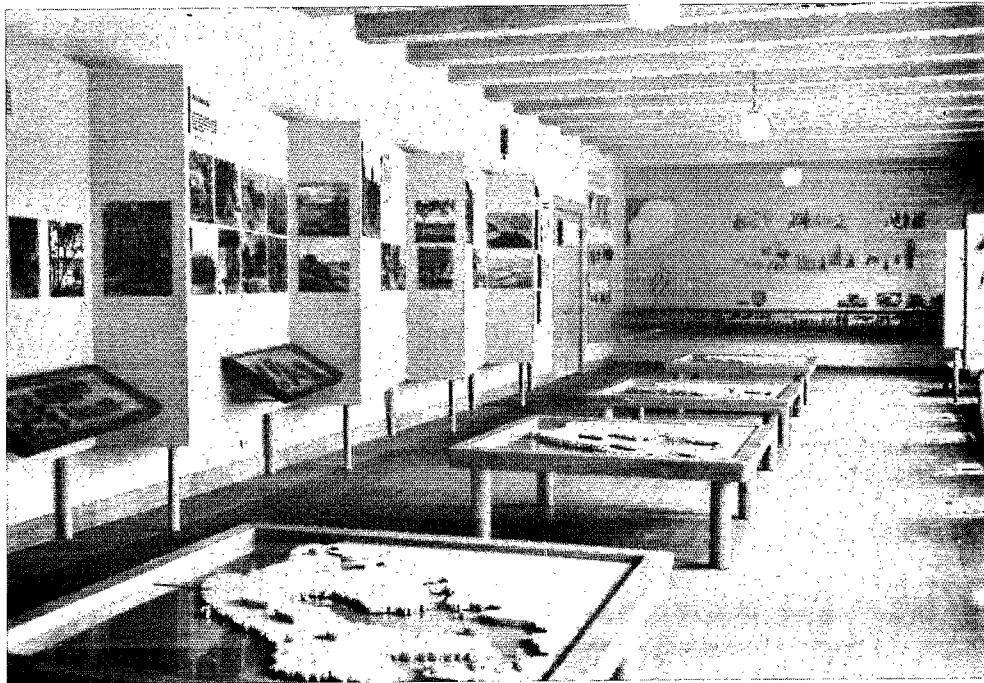
PIERRE QUARRÉ



66. MUSÉE DE DIJON, Dijon (Côte-d'Or). Gallo-Roman Room. In a showcase: bronzes discovered chiefly at Alise-Sainte-Reine, Autun, Chalon-sur-Saône, Dijon, sources of the Seine, and Vertault, and belonging to eight museums. Arranged in groups of related objects enabling indigenous and imported art to be compared.

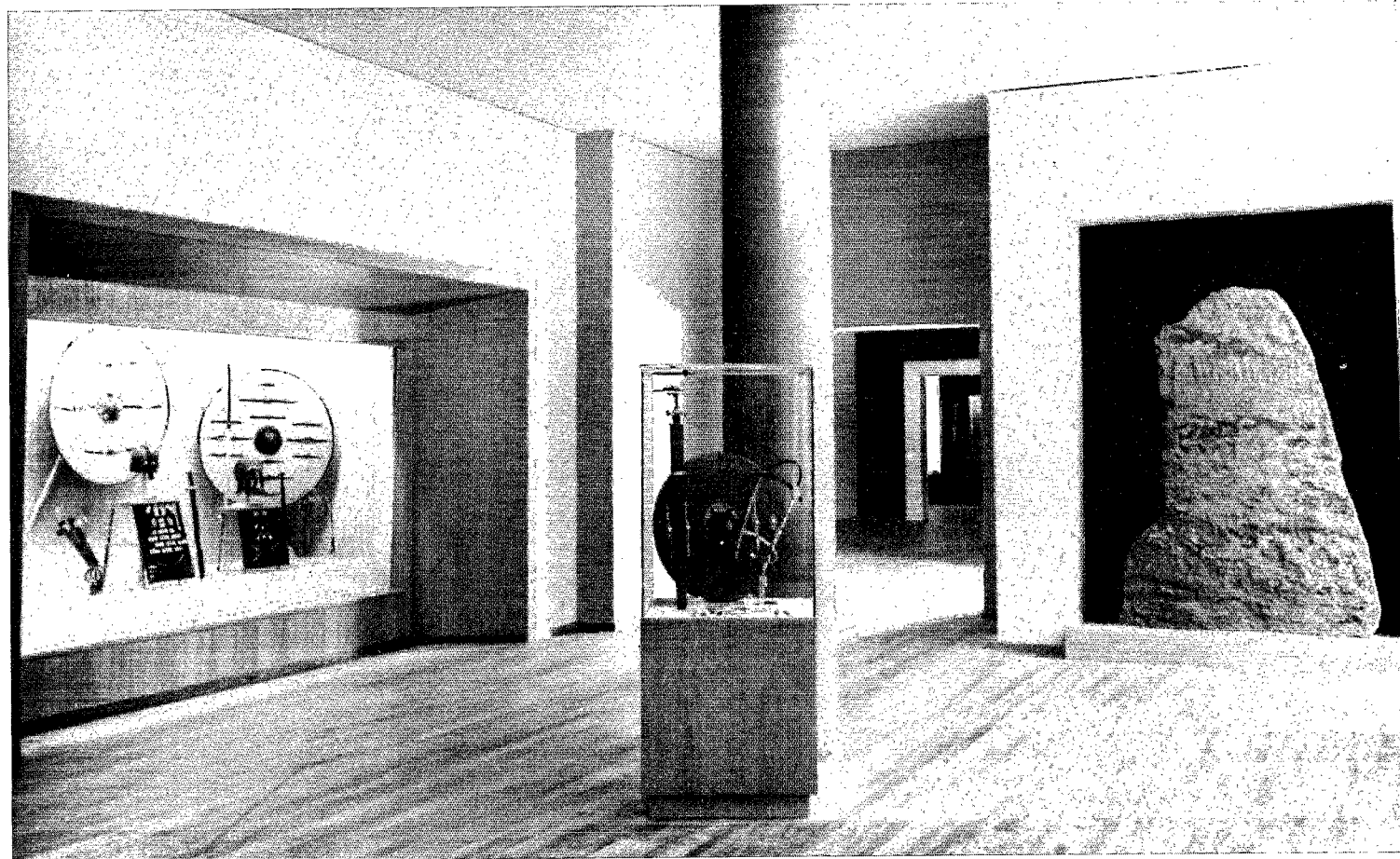
66. Salle de l'époque gallo-romaine. En vitrine: bronzes découverts notamment à Alise-Sainte-Reine, à Autun, à Chalon-sur-Saône, à Dijon, aux sources de la Seine, à Vertault, et appartenant à huit musées. Présentation rapprochant les figurations des mêmes thèmes et permettant de comparer art indigène et art d'importation.

STATENS HISTORISKA MUSEET, STOCKHOLM



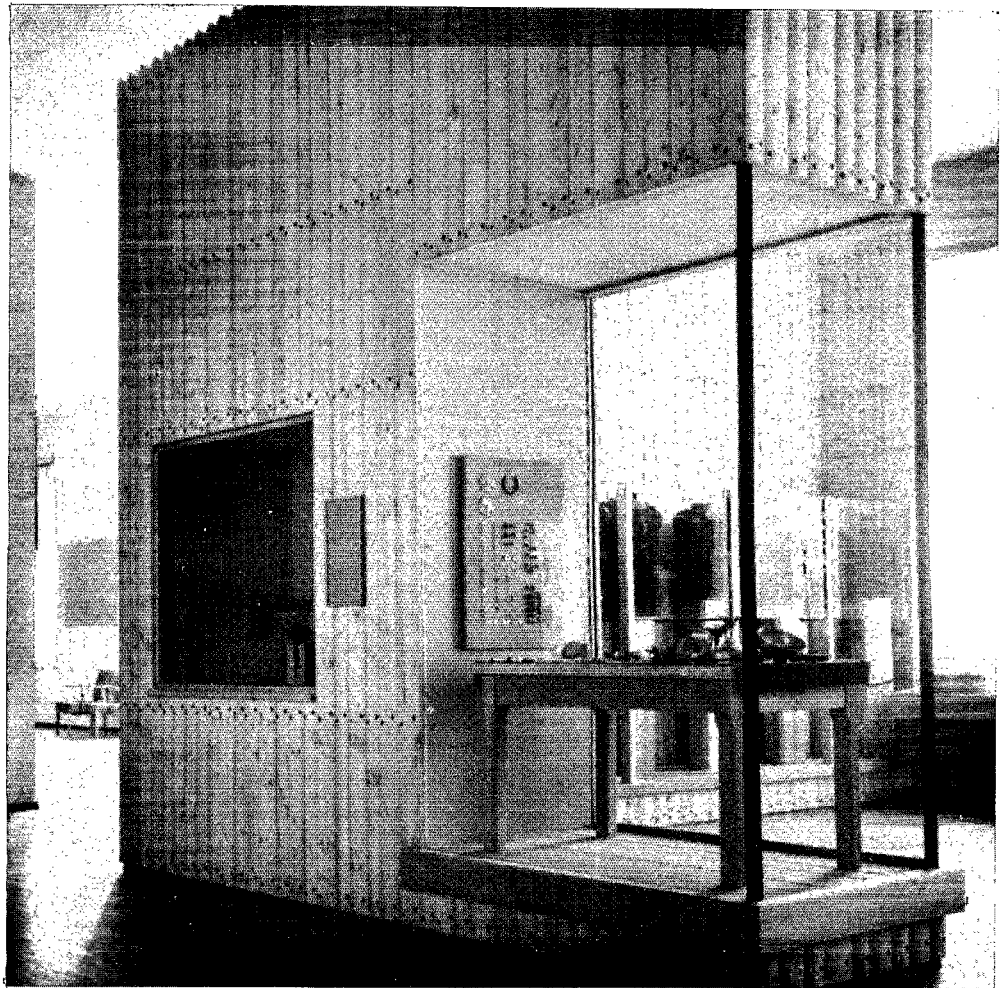
67. STATENS HISTORISKA MUSEUM och Kungl. Myntkabinettet, Stockholm. Mesolithic Room ready in 1943. Maps showing the melting of the great glacier that once covered Scandinavia and much of Europe. The melting and regression of the glacier caused a complex reaction of land-elevation and submergence, followed by changes of climate, the beginning of the occupation of the new soil by vegetation and fauna, then finally by man. The wall pictures illustrate the history of the flora and fauna.

67. Salle mésolithique, terminée en 1943. Une série de cartes montre la fonte de l'immense glacier qui recouvrait naguère la Scandinavie et une grande partie de l'Europe. La fonte et la régression du glacier ont provoqué une série complexe d'exhaussements et de submersions suivis de changements de climat qui ont permis l'apparition sur le sol nouveau d'une flore et d'une faune, puis de l'homme. Les tableaux muraux illustrent cette histoire botanique et zoologique.



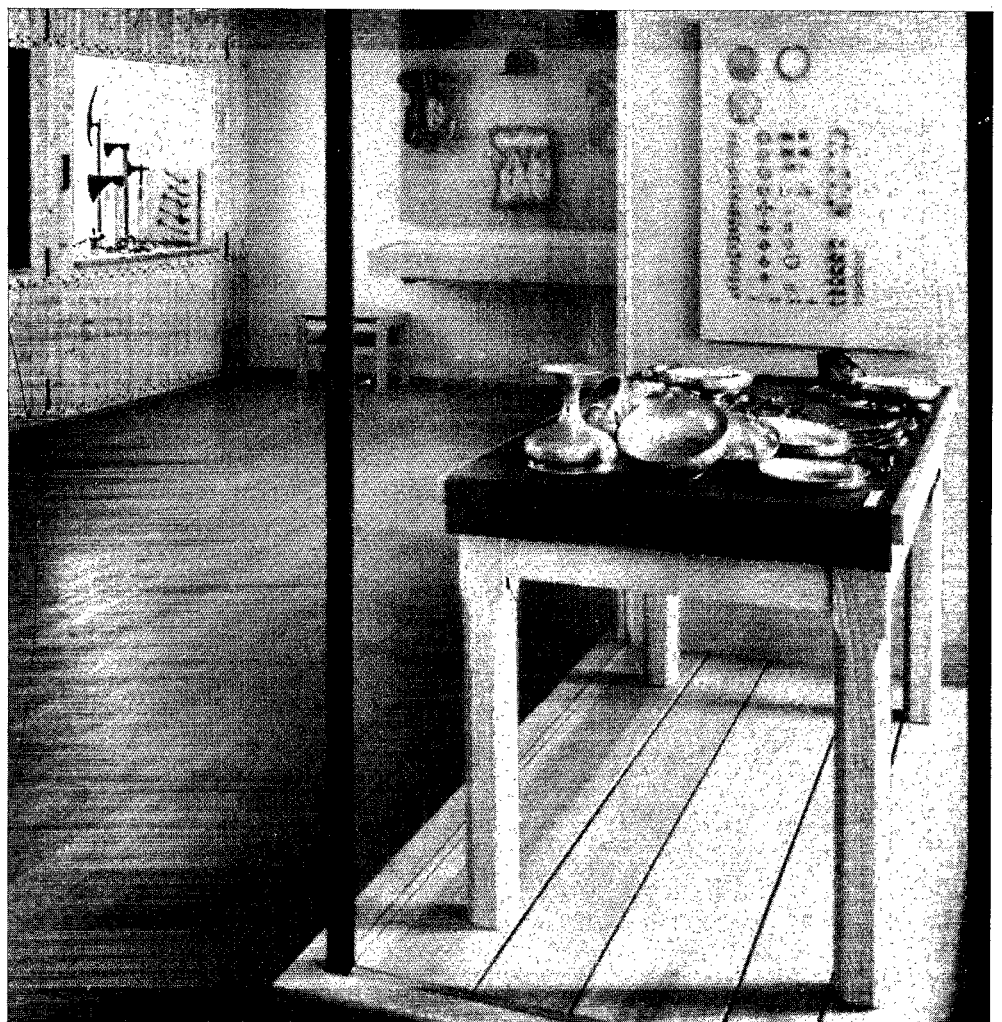
68. STATENS HISTORISKA MUSEUM och Kungl. Myntkabinettet, Stockholm. The Vendel Room (A.D. 550-800) showing the remarkable ship burials, essentially from Vendel, Uppland, and the equipment of warriors (decorated helmets, shields and harnesses), as well as metal and glass vessels. A runic stone in the room gives a contemporary picture of a mounted Iron Age warrior.

68. La salle de Vendel (550-800 après J.-C.) où sont exposées des pièces remarquables trouvées dans des bateaux-sépultures, en particulier à Vendel (Uppland) : équipement de guerriers (casques décorés, boucliers et harnais), vases de métal et de verre. Dans cette même salle, un guerrier à cheval, de l'âge de fer, est représenté sur une pierre runique de la même période.



69 a, b. STATENS HISTORISKA MUSEUM och Kungl. Myntkabinettet, Stockholm. Medieval Profane Culture. Department dominated by the unique armour and equipment dating from 1361 excavated from warriors' graves at Visby, on the island of Gotland. As a frame to this material where the dark iron dominates, planks of fir-wood are used, slightly darkened only by acid staining. Even the interior of the cases is grey—the only colour is the sea-green cloth upon which are placed the gold and silver treasures. (a) The armoured surcoats of iron plates are not very clearly shown on the photos of the show-case containing treasures from Gotland which were buried in 1361 to save them from the invading army. (b) The same room. In the background, part of the wall show-cases with household goods, tools, horse trappings and weapons; ground glass lets in the daylight from behind.

69 a, b. Salle du moyen âge, civilisation profane. Les pièces essentielles de cette section sont une armure et un équipement remarquables, datant de 1361 et retrouvés dans des tombes de guerriers à Visby, dans l'île de Gotland. Pour servir de cadre à ces objets où domine le fer de teintes sombres, on a utilisé des planches de sapin, légèrement foncées au moyen d'une teinture acide. Même l'intérieur des vitrines est gris; la seule couleur est le vert glauque du tissu sur lequel sont disposés les trésors d'or et d'argent. a) Les armures faites de plaquettes de fer n'apparaissent pas très clairement sur les photographies de la vitrine contenant des trésors de Gotland, enfouis en 1361 pour les soustraire aux envahisseurs. b) A l'arrière-plan, on voit une partie des vitrines murales contenant des articles de ménage, des outils, des pièces de harnais et des armes; des plaques de verre dépoli permettent de les éclairer par derrière.



MUSÉE D'HISTOIRE NATURELLE DE LA RÉGION PARISIENNE, PARIS

This museum, which is at present being installed in the Muséum National d'Histoire Naturelle, is designed to help all those who are interested in nature, and more particularly the schoolchildren and students of all ages of whose studies the Natural Sciences form a part. When these students want to identify the specimens they catch or collect in the course of their rambles in the Paris area, they generally find considerable difficulty in carrying through the work of classification and, indeed, in getting information on the biology of the species they find. This museum will help them solve that difficulty.

Once a visitor, guided by a few clear and brief signs, has found in a showcase the animal he discovered in the open air, he will be able to identify it immediately thanks to the labelling of the specimen. But the user of the museum will find more than a mere guide to classification there. Not only are there a number of anatomical preparations to provide him with elementary information about the structure of the principal types, but for each specimen, a number will refer him to specially written documentation.



The method of arrangement adopted for zoology consists in showing in different rooms the fauna of different environments, though naturally the systematic order is respected within each of the groups thus formed. The first group, the layout of which is almost finished, is that of aquatic fauna. The installation of the fish and batrachians room, which also includes the two species of aquatic reptiles, is almost complete.

How are these specimens to be shown? If they are stuffed, they are more or less distorted, they lose their colour and become covered with dust or mildew and their delicate parts, such as the fins,



Ce musée, actuellement en cours d'aménagement au Muséum national d'histoire naturelle, est destiné à venir en aide à toutes les personnes qui s'intéressent à la nature, et plus spécialement aux élèves et étudiants de tous âges dont les études comportent un programme de sciences naturelles. En effet, ces élèves, lorsqu'ils désirent déterminer les spécimens capturés ou récoltés au cours de leurs excursions dans la région parisienne, sont en général très embarrassés pour mener à bien ce travail de systématique, de même que pour se procurer des renseignements sur la biologie des espèces rencontrées. Ce musée les tirera d'embarras.

Le visiteur qui, guidé par quelques indications claires et brèves, aura retrouvé dans une vitrine l'animal qu'il avait découvert dans la nature, pourra l'identifier immédiatement grâce à l'étiquetage du spécimen. Mais l'utilisateur de ce musée y trouvera plus qu'un simple enseignement de systématique. Non seulement quelques préparations anatomiques lui fourniront des renseignements élémentaires sur la structure des types principaux, mais en outre, pour chaque spécimen, un numéro le renverra à une documentation spécialement étudiée.

Le mode de groupement adopté pour la zoologie consiste à présenter dans des pièces différentes les faunes des différents milieux, en respectant bien entendu l'ordre systématique à l'intérieur de chacun des ensembles ainsi constitués. Le premier thème,

celui de la faune aquatique. La salle des poissons et des batraciens, qui comprend aussi les deux espèces de reptiles aquatiques, est pratiquement installée.

Comment présenter ces animaux? Empaillés, ils sont plus ou moins déformés, se décolorent, se couvrent de poussière ou moisissent, et les parties délicates comme les nageoires sont assez vite détériorées. Mis en liquide conservateur dans des flacons cylindriques, ils sont déformés par le verre. Des modèles d'aquarium à faces parallèles dont la face antérieure est polie, et qu'il est d'ailleurs très difficile de se procurer, sont déjà bien préférables, mais la décoloration des spécimens ne peut être évitée à assez brève échéance. La technique qui a été adoptée est celle des moulages peints. Ces modèles, qui reproduisent fidèlement les exemplaires vivants, ont été présentés dans des vitrines dont le fond est constitué par une surface courbe et ils sont éclairés par des tubes fluorescents dissimulés derrière la menuiserie: chaque spécimen est accompagné d'un numéro discret qui renvoie à une tirette située sous la vitrine (fig. 70, 71). En dégageant cette tirette, le visiteur trouve immédiatement un texte qui se rapporte à l'animal et indique son nom scientifique et ses noms vulgaires, son habitat, son régime, son genre de vie et ses particularités biologiques les plus remarquables; quelques croquis adaptés à chacun des sujets complètent ces rensei-

gnements. Au milieu de la salle, le visiteur peut consulter sur une table protégée par une plaque de verre les tableaux simples d'une classification réduite aux espèces présentées. L'installation de la salle des oiseaux aquatiques est commencée. Le mobilier est déjà en place. Sur les murs de droite et de gauche, quelques dioramas de petites dimensions reconstitueront de petits morceaux de nature, de petites scènes bien déterminées de la vie des animaux. Au centre de la salle, les vitrines contiendront les espèces d'oiseaux aquatiques qui ne figureront pas dans les dioramas. Les notices relatives à tous les oiseaux seront placées sur des volets mobiles fixés contre un des murs. Dans chacune des dix petites salles disposées autour de la grande salle (qui sera réservée à la géologie et à la paléontologie de la région parisienne), la présentation des animaux sera conçue d'une façon différente, afin de constituer autant de types de réalisations muséologiques. Ce musée, qui est actuellement en grande partie à l'état de chantier, n'est pas encore ouvert au public.

GEORGES BRESSE

GEORGES BRESSE

GERMANISCHES NATIONAL-MUSEUM, NÜRNBERG

ALL-GLASS SHOWCASES. *The following article illustrates some of the possibilities of the all-glass showcases that have been used in various countries for some years but are still unknown in others. These showcases have no wood or metal frame, but consist of glass panes joined together with extra strong cement. The absence of any frame—with the exception of the stand or the bottom of the case—means that the cases can be lighted from some distance and makes them seem almost non-existent, so that the exhibits can be set off to better effect.*

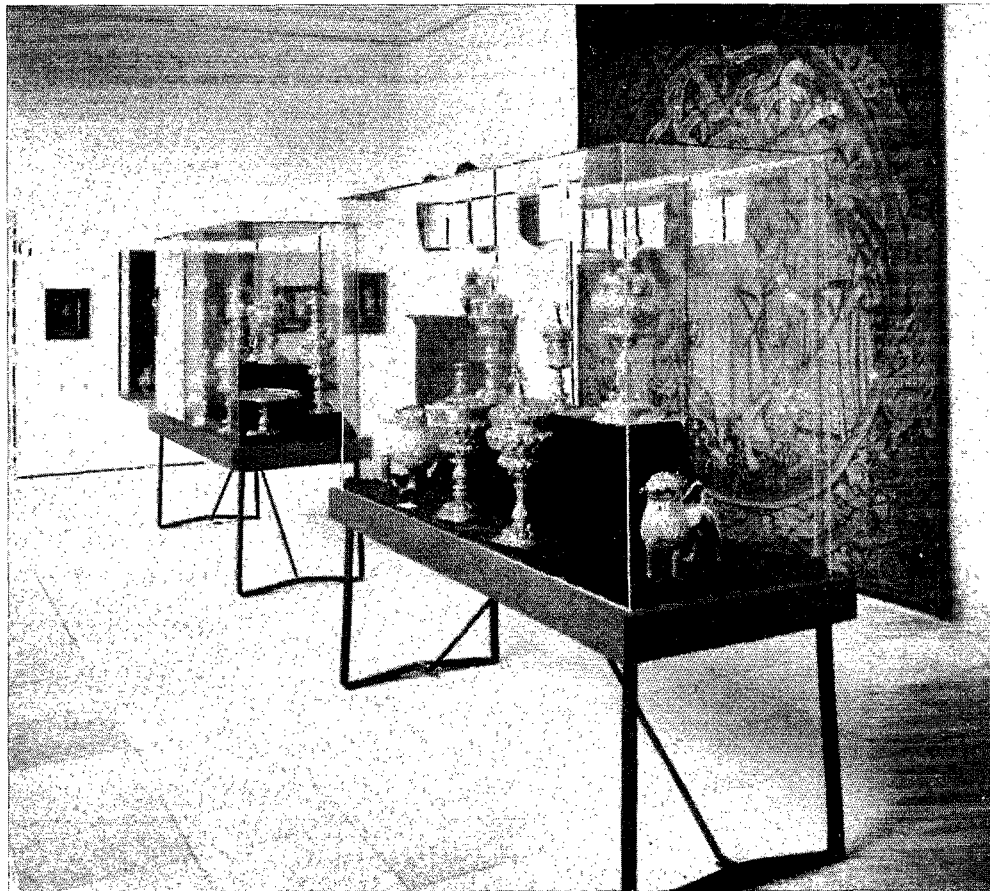
(Ed.)

The independent glass showcase which can be placed in any part of the room is a standard product of the firm of Otto Hahn, the originators of the all-glass display technique. The support shown here, however, was designed after our own ideas, as the chest or table type of support which the firm usually provides was unsuitable for our purpose. We asked a local ironsmith to make, in accordance with our own drawings, a support consisting of two flat iron frames shaped on the stirrup principle, with square iron bar strengthening and a diagonal iron stay-rod connexion (fig. 72).

The glass showcase affixed to the wall is wholly of our own design. The figures 73, 74 show the way in which it is shaped and used. The glass portion of the case is detachable, being held at the bottom with a winged iron base, resting on a U-shaped flange. To facilitate removal of this three sided glass frame, a small trolley has been constructed. After the glass portion has been thus removed, exhibits can be arranged on the horizontal support and against the background panel which remain fixed to the wall. The grooves into which the glass case fits make the arrangement adequately dust-proof. At the side, on the lowest part of the case, there is a locking device which is, in fact, superfluous, as the glass case requires at least three men and the services of the trolley, to remove it. The glass portion was made by the firm Hahn, Frankfurt-am-Main, the background panel and horizontal support, by a local joiner.

LUDWIG GROOTE

72



73



74



VITRINES TOUT GLACE. *Le matériel présenté ci-après illustre quelques-unes des possibilités des vitrines tout glace que divers pays utilisent depuis un certain nombre d'années, mais que d'autres ignorent encore. Ces vitrines se composent de verres assemblés sans monture, au moyen d'un ciment ultra résistant. L'absence de montures — à l'exception des socles ou des fonds — permet l'éclairage à distance et confère à ces meubles un caractère immatériel très propre à la mise en valeur des objets.*

N. D. L. R.

La vitrine centrale est un modèle de la firme Otto Hahn (Francfort-sur-le-Main), qui fut la première à fabriquer des vitrines tout glace. Mais le support que nous utilisons, de préférence aux deux modèles courants, qui sont l'un en forme de caisse et l'autre en forme de table, a été réalisé d'après nos propres dessins par un forgeron du voisinage. Ce support se compose de deux barres en fer plat renforcées de fers à section carrée en forme d'étrier, reliées entre elles par des barres disposées en diagonale (fig. 72).

La vitrine murale a été entièrement réalisée d'après nos dessins. Les figures 73, 74 en montrent la forme et la disposition. La partie en verre est amovible; elle est tenue à sa base dans une cornière en fer profilé qui vient poser sur un fer à U formant

support horizontal. Pour être retirée avec commodité, elle peut être placée et transportée sur un petit chariot. Le panneau du fond et le support horizontal restent fixés au mur, et il est facile alors d'y disposer les objets. Dans ce panneau du fond est pratiquée une rainure où viennent s'encaster les bords latéraux et supérieurs de la partie en verre, ce qui assure une bonne protection contre la poussière. Un dispositif de verrouillage est fixé sur le côté et dans le bas; il est d'ailleurs superflu, car il faut trois hommes pour déplacer la caisse vitrée et la mettre sur le chariot. La partie vitrée a été fabriquée par la firme Hahn, de Francfort; mais le panneau du fond est l'œuvre de la menuiserie locale.

LUDWIG GROOTE.

72

SELIM ABDUL-HAK

Higher education in France 1937-1945. Two Arts degrees. Diplomas of the École du Louvre, the Institut d'art et d'archéologie and the Institut d'urbanisme, Paris. Doctor of the University of Paris. Curator of the Damascus Museum 1945. Has reorganized the presentation of the collections on up-to-date lines and opened new galleries. Has been Professor of Ancient History in the Faculty of Arts, Damascus, since the Chair was founded in 1947. Director-General of Syrian Antiquities since 1950. Has established new museums in the most important Syrian towns. Has carried out excavations at Palmyra, Raqqa, Bosra and Jebel. Has secured the co-operation of French, Swiss, Swedish, German and American expeditions in the work. Editor of the review *Les Annales archéologiques de Syrie*. Principal works in French or Arabic: *Les sculptures des porches du transept de la cathédrale de Chartres*, Paris 1943; *Des aspects de l'ancienne Damas*, Damascus 1950. *Catalogue* of the Department of Greco-Roman Antiquities, Damascus Museum 1951.

Études supérieures en France, 1937-1945. Deux licences ès lettres. Diplômes de l'École du Louvre, de l'Institut d'art et d'archéologie, de l'Institut d'urbanisme, Paris. Doctorat de l'Université de Paris. Conservateur du Musée de Damas, 1945. Renouvelle la présentation muséographique des collections selon les conceptions modernes et ouvre de nouvelles salles. Occupe la chaire de professeur d'histoire ancienne, faculté des lettres de Damas, depuis sa création en 1947. Directeur général des Antiquités de Syrie depuis 1950. Fonde de nouveaux musées dans les principales villes syriennes. Effectue des fouilles à Palmyre, Rakka, Bosra et Djéblé. Fait appel à des missions de fouilles archéologiques française, suisse, suédoise, allemande et américaine pour participer aux travaux. Directeur de la revue *Les annales archéologiques de Syrie*. Principaux ouvrages en français ou en arabe : *Les sculptures des porches du transept de la cathédrale de Chartres*, Paris, 1943; *Des aspects de l'ancienne Damas*, Damas, 1950. *Catalogue* du département des antiquités gréco-romaines, Musée de Damas, 1951.

PHILIP RHYS ADAMS

A.B. Ohio State University. M.A., New York University Institute of Fine Arts. Graduate study, Princeton University. Litt. D., Miami University. Lecturer on the history of the arts, Newcomb College, Tulane University, New Orleans 1931-1934. Director of the Columbus (Ohio) Gallery of Fine Arts 1934-1945. Director of the Cincinnati Art Museum since 1945. Director of the College Art Association. Executive Secretary of the Art Committee, Office of the Co-ordinator of Inter-American Affairs (the Rockefeller Committee), 1941. Trustee of the American Federation of Arts. Articles and monographs in various publications, among them the *Kenyon Review* and *Harper's Bazaar*.

Diplômé (A. B.), Ohio State University. Diplômé (M. A.), New York University Institute of Fine Arts. Étudie à la Princeton University. Docteur ès lettres, Université de Miami. Professeur d'histoire des arts, Newcomb College, Tulane Univer-

sity, La Nouvelle-Orléans, 1931-1934. Directeur de la Columbus (Ohio) Gallery of Fine Arts, 1934-1945. Directeur du Cincinnati Art Museum depuis 1945. Directeur de la College Art Association. Secrétaire exécutif de l'Art Committee, Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (The Rockefeller Committee), 1941. Administrateur de l'American Federation of Arts. Articles et monographies dans diverses publications, dont *Kenyon Review* et *Harper's Bazaar*.

STEPHEN F. BORHEGYI

Ph.D. archaeology, Peter Pazmany University of Budapest 1946. Assistant Curator, Oriental Department, Hungarian National Museum; instructor at the Peter Pazmany University. In 1948 received a Viking Fund post-doctoral fellowship for the study of Central and South American archaeology. After a brief period in the United States, carried out a plan of research in Guatemala with the Carnegie Institution of Washington. While in Guatemala, received two further grants-in-aid from the Viking Fund and the Bollingen Foundation, both of New York City, for the organization of the study collections of the Museo Nacional de Arqueología y Etnología. Author of several papers in archaeology, published by the Carnegie Institution of Washington, the Instituto de Antropología e Historia of Guatemala, and the Middle American Research Institute of Tulane University, New Orleans.

Diplômé d'archéologie, Université Peter Pazmany, Budapest, 1946. Conservateur adjoint du département oriental, Musée national de Hongrie; chargé de cours à l'Université Peter Pazmany. En 1948, bourse de recherche (*post-doctoral fellowship*) du Viking Fund pour l'étude de l'archéologie et de l'éthnologie de l'Amérique centrale et du Sud. Après un bref séjour aux États-Unis, exécuté avec le concours de la Carnegie Institution de Washington un programme de recherches au Guatemala. Reçoit du Viking Fund et de la Bollingen Foundation, New York, deux subventions pour organiser les collections d'étude du Museo Nacional de Arqueología y Etnología. Auteur de plusieurs travaux d'archéologie publiés par la Carnegie Institution de Washington, l'Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, et le Middle American Research Institute de la Tulane University, La Nouvelle-Orléans.

HERMANN GOETZ

Ph.D. University of Munich 1924. Assistant, Ethnographical Museum, Berlin 1926. Conservator, Kern Institute of Indian Archaeology 1931. Director, Baroda Museum and Picture Gallery 1940. Director, National Art Gallery, New Delhi 1953. Publications: *Gedichte aus der Indischen Liebesmystik des Mittelalters* (with R. Ilse-Munk) 1925; *Indian Book Painting from Jabangir's Albums* (with E. Kühnel), *Epochen der Indischen Kultur* 1929; *Bilderatlas zur Kulturgeschichte Indiens in der Grossmogul-Zeit* 1930; *Geschichte der Indischen Miniature-Malerei* 1934; *The Crisis of Indian Civilization in the XVIIIth Century* 1938; *Art and Architecture of Bikaner State* 1950;

etc. Editor and chief contributor: *Bulletin of the Baroda Museum*.

Docteur en philosophie, Université de Munich, 1924. Assistant au Musée d'ethnographie de Berlin, 1926. Conservateur, Institut Kern d'archéologie indienne, 1931. Directeur du Musée des beaux-arts de Baroda, 1940. Directeur du Musée national des beaux-arts, New Delhi, 1953. Publications: *Gedichte aus der Indischen Liebesmystik des Mittelalters* (en coll. avec R. Ilse-Munk), 1925; *Indian Book Painting from Jabangir's Albums* (en coll. avec E. Kühnel); *Epochen der Indischen Kultur*, 1929; *Bilderatlas zur Kulturgeschichte Indiens in der Grossmogul-Zeit*, 1930; *Geschichte der Indischen Miniature-Malerei*, 1934; *The Crisis of Indian Civilization in the XVIIIth-Century*, 1938; *Art and Architecture of Bikaner State*, 1950; etc. Rédacteur en chef du *Bulletin of the Baroda Museum*.

MARGARET ADELE JARDEN

Graduate of the University of Pennsylvania. Supervisor and teacher of art in public schools in Pennsylvania and Massachusetts. Curator, Everhart Museum, Scranton, Pennsylvania. Circulation Manager, Department of Circulating Exhibitions, Museum of Modern Art, New York. Director of Exhibitions, Newark Museum, Newark, New Jersey.

Diplômée de l'Université de Pennsylvanie. Inspectrice de l'enseignement des beaux-arts et professeur des beaux-arts, écoles publiques de la Pennsylvanie et du Massachusetts. Conservateur, Everhart Museum, Scranton, Pennsylvanie. Chef du service de la circulation, département des expositions itinérantes, Museum of Modern Art, New York. Directrice des expositions, Newark Museum, Newark, New Jersey.

MARIE-JOSÉ LIECHTENSTEIN

Studied history of art at Graz University; was awarded the degree of Ph.D. 1947. Studied in Paris. In 1948, joined the staff of the Austrian Art Gallery (Barockmuseum, Gallery of XIXth-Century Art, Gallery of Modern Art) in Vienna, at first volunteer and later as a scientific assistant. From 1949-1950 studied at the Institute of Fine Arts, New York University. Proceeded to London. Has since returned to the Austrian Art Gallery. Works dealing with XXth-century Austrian artists (G. Klimt, H. Böckl).

Étudie l'histoire de l'art, Université de Graz. Docteur de cette université en 1947. Poursuit des études à Paris. Depuis 1948 assistant bénévole, puis assistant scientifique au Musée d'art autrichien (Barockmuseum, galerie d'art du XIX^e siècle, galerie d'art moderne) à Vienne. De 1949 à 1950 étudie à l'Institut of Fine Arts de l'Université de New York, puis à Londres. Retourne alors au Musée d'art autrichien. A publié des études sur les artistes autrichiens du XX^e siècle (G. Klimt, H. Böckl).

SAYID FUAD SAFAR

Director of Excavations in the Directorate-General of Antiquities of Iraq, Baghdad.

Directeur des fouilles à la Direction générale des antiquités de l'Irak, Bagdad.

PICTURE CREDIT / PHOTOGRAPHES

1-14 Cincinnati Art Museum (1a March Photographic Studio; 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 13 Richard Mathers), Cincinnati, Ohio. 15-20 Baroda Museum, Picture Gallery, Baroda. 21-28 Newark Museum, Newark, New Jersey. 29-31 Iraq Museum, Baghdad. 32-41 Directorate-General of Antiquities, Damascus /

Direction générale des antiquités de Syrie, Damas. 42-48 Österreichisches Barockmuseum Foto Sammlung der Oesterr. Galerie (44, 45, 46, 47 J. Scherb; 48 Barbara Hirschenhauser, Mödling), Wien. 49-61 Museo Nacional de Arqueología y Etnología (51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 61 Foto por Gey), Guatemala,

62, 63 Musée Prosper Ricard (Photo Béraud), Oudaïa, Rabat, Maroc. 64-66 Musée de Dijon, France. 67-69a,b Statens Historiska Museum och Kungl. Myntkabinettet, Stockholm. 70, 71 Muséum national d'histoire naturelle, service de muséologie, Paris. 72-74 Germanisches National-Museum, Nürnberg.