

Museum

Vol IX, n° 1, 1956

Miscellaneous articles

Articles divers

M U S E U M

MUSEUM, successor to *Museion*, 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 *Museion*, 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 Lèveillé.

The Head of the Museums and Historic Monuments
Division, Unesco / Le chef de la Division des musées et mo-
numents 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, Pro-
gramme Specialist, Museums and Historic Monuments
Division, Unesco.

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

M U S E U M

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 numé-
ros ou numéros doubles équivalents) : 1.000 fr.

[A]

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

© Unesco 1956 — Printed in France
UNESCO, PUBLICATION CUA. 56 II 36 AF.

Editorial

- International Campaign for Museums / Campagne internationale des musées* 1
REGINA M. REAL: Retrospective Exhibition of Brazilian Sacred Art, *International Eucharistic Congress, Rio de Janeiro* / Rétrospective d'art sacré brésilien, *Congrès eucharistique international, Rio de Janeiro* 3
HERMANN GOETZ: *The National Gallery of Modern Art, New Delhi* / *Le Musée national d'art moderne, New Delhi* 12
STEPHAN F. DE BORHEGYI: *The Spanish Colonial Art Museum of Guatemala* / *Le Musée d'art colonial espagnol du Guatemala* 18
JOHN C. EWERS: *New Ethnological Exhibits, United States National Museum, Washington, D.C.* / *Nouvelle présentation des collections ethnologiques, Musée national des États-Unis, Washington, D.C.* 28
FRANÇOISE COULON: *The Studio for the Under-Thirteens, Musée des arts décoratifs, Paris* / *L'Atelier des moins de treize ans, Musée des arts décoratifs, Paris* 37
B. CH. CHHABRA: *Site Museums of India* / *Les musées de site de l'Inde* 42

MUSEUM NOTES / CHRONIQUE

The Display of Gallo-Roman Antiquities in the Bourges Museums / *Présentations d'archéologie gallo-romaine, Musées de Bourges* (Jean Favière), 48. *The Exhibition on The Preservation of the Church St. Sophia of Ochrida* / *L'exposition des Travaux de conservation de l'église Sainte-Sophie d'Ochrida* (Vlado Madjarić), 52. *Organizing a Children's Group* / *Comment organiser un club de jeunes naturalistes* (Mabel Winnifred Godwin), 56. *Netherlands Railway Museum, Utrecht* / *Musée des chemins de fer néerlandais, Utrecht* (Marie-Anne Asselberghs), 58. *The Historical Museum at Abomey, Dahomey* / *Le Musée historique d'Abomey, Dahomey* (J. Lombard), 61. *The National Museum of Bavaria, its Hundredth Anniversary* / *Musée national de Bavière, le centenaire du Musée* (Erich Steingräber), 66.

ICOM NEWS / NOUVELLES DE L'ICOM

Icom news, the French version of which will hence-
forward be entitled *Nouvelles de l'Icom*, publishes
in its number of February 1956 (Volume 9, No. 1)
the list of periodicals received in the Unesco-ICOM
Museum Documentation Centre.

Icom news, dont la version française est désormais
intitulée *Nouvelles de l'Icom*, publie dans son numéro
de février 1956 (vol. 9, n^o 1) la liste des publications
périodiques reçues par le Centre de documentation
muséographique Unesco-ICOM.

INTERNATIONAL CAMPAIGN FOR MUSEUMS

FROM the time of its foundation in 1946, Unesco has reserved an important place in its activities for a Museums Division, which was fully in harmony with one of the Organization's aims. Although most museums had worked under great difficulties during the war and had even, in some cases, suffered serious damage, the preceding fifty years or so had witnessed an evolution, and the birth of new ideas about museums.

When calm was restored, it at once became apparent that in many countries there was a considerable latent interest in the subject, that needed only to be encouraged and developed.

MUSEUM was founded in 1948. In 1949, Volume II, No. 4, devoted to the subject *Museums in the Service of All*, carried an article entitled: "Crusade for Museums", which made bold to declare that:

"Curators who short-sightedly shut themselves up in their offices with their collections must be replaced by men of action.

"Museum directors may look forward to the future with confidence, but they must also realize where their duties and responsibilities lie. They must work with faith and enthusiasm, joining in the crusade for museums that we are appealing to Unesco to launch with all the power and resources at its command."

Without further delay, a firm stand was taken in several countries. Unesco organized an international seminar on the role of museums in education, which was held at Brooklyn, New York, in 1952. At the third General Conference of the International Council of Museums (ICOM), held at Genoa and Milan in 1953, museum experts from all over the world voted unanimously in favour of instituting a campaign for museums. Yugoslavia organized without delay a Museums Week which proved highly successful.

Finally, at Montevideo in November 1954, the Unesco General Conference adopted a resolution in favour of the International Campaign for Museums and voted the modest sums necessary for promoting it. This gave the signal for general action. A final programme was drawn up at a Unesco-ICOM meeting of experts in 1955, and the Director-General sent a circular letter to the Governments of Member States, dated 8 July 1955, suggesting that they should organize, in co-operation with ICOM, various activities to take place throughout the world during the second week of October 1956.

These preliminary suggestions were warmly received by many national authorities. The National Commissions for Unesco in all Member States were notified of the steps taken. Organized contacts are being established on an increasing scale, not only with the museums themselves, but also with artists' associations and educational circles, labour organizations and the general public. All information and publicity media are to be enlisted: press, broadcasting, television, cinema.

We hope that our appeal for support for this International Campaign for Museums will evoke response alike from government authorities and municipal bodies, academicians and schoolteachers, industrial technicians and workers in town and country!

Throughout the world, without regard to national frontiers, museums will occupy the place of honour for a whole week. What a satisfaction for all whose daily work has been devoted to the cause of museums, for all who are zealously defending that cause!

ANDRÉ LEVEILLÉ

President of the Board of Editors



1. POSTER announcing the International Campaign for Museums, printed in eight languages, colour, 60 × 80 cm. [French version.]

1. AFFICHE en couleurs, imprimée en huit langues, annonçant la Campagne internationale des musées, 60 × 80 cm. [Version française.]

M U S E U M

VOL. IX / N° 1 1956

CAMPAGNE INTERNATIONALE DES MUSÉES

DÈS sa fondation en 1946, l'Unesco avait réservé une place importante à une Division des musées, qui répondait bien à l'un de ses objectifs. Si la plupart des musées avaient connu de grandes difficultés pendant la guerre, et même subi des dommages considérables, il n'en demeurait pas moins que, depuis près d'un demi-siècle, une évolution s'amorçait et que des conceptions nouvelles se faisaient jour.

Des temps plus calmes étant revenus, il apparut immédiatement qu'il suffisait de peu de chose, dans de nombreux pays, pour ranimer des enthousiasmes capables d'avoir des échos dans tous les milieux.

MUSEUM avait été créé en 1948. Le numéro 4 du volume II (1949), consacré à l'action des musées au service de tous, s'ouvrait sur un article intitulé : " La croisade des musées ", dont nous tenons à rappeler ce passage :

" Les conservateurs égoïstement enfermés dans leur cabinet avec leurs collections doivent faire place à des hommes d'action.

" Que les directeurs de musée aient confiance dans l'avenir, mais aussi conscience de leurs responsabilités et de leurs devoirs, qu'ils travaillent avec foi et enthousiasme et participent à la croisade des musées que nous demandons à l'Unesco de lancer avec toute la puissance et toutes les ressources dont elle dispose. "

Les positions ne tardèrent pas à être prises dans plusieurs pays. L'Unesco organisait son stage d'études international sur le rôle des musées dans l'éducation, qui eut lieu à Brooklyn, New York, en 1952. Au Conseil international des musées (ICOM) qui réunissait sa troisième conférence générale à Gênes et à Milan (1953), des muséographes venus de partout votèrent à l'unanimité la mise en route d'une campagne des musées. La Yougoslavie, sans plus attendre, organisait en 1954 une Semaine des musées, qui obtint un succès considérable.

Mais c'est à Montevideo, en novembre 1954, que la Conférence générale de l'Unesco devait adopter la résolution en faveur de la Campagne internationale des musées et voter les quelques crédits indispensables. L'action générale allait donc être déclenchée. Le programme définitif fut établi au cours d'une réunion d'experts Unesco-ICOM en 1955 et le Directeur général voulut bien adresser aux gouvernements des États membres de l'Unesco, en date du 8 juillet 1955, la lettre dans laquelle il leur proposait d'organiser dans le monde, avec le concours de l'ICOM, des manifestations qui se dérouleraient au cours de la deuxième semaine d'octobre de la présente année.

Ces premières suggestions rencontrèrent un accueil très favorable auprès de nombreuses autorités nationales. Beaucoup ont déjà communiqué à l'Unesco d'intéressants projets. Dans tous les États membres, les commissions nationales pour l'Unesco ont été informées de l'action entreprise. Les liaisons organisées vont se précisant de plus en plus, non seulement avec les musées eux-mêmes, mais avec les associations des artistes et les milieux de l'enseignement, les organisations du travail et le grand public. Tous les moyens d'information et de propagande seront utilisés : presse, radiodiffusion, télévision, cinéma.

Puisse l'appel que nous lançons en faveur de cette Campagne internationale des musées être entendu des autorités gouvernementales comme des administrations municipales, de l'académicien comme du maître d'école, du technicien de la grande industrie comme du travailleur, citadin ou rural!

Dans le monde entier, sans distinction de frontière et durant toute une semaine, les musées seront à l'honneur. Quelle satisfaction pour tous ceux qui, jour après jour, se sont voués à la cause du musée, pour tous ceux qui la défendent avec la plus ardente conviction!

ANDRÉ LEVEILLÉ

Président du comité de rédaction

RETROSPECTIVE EXHIBITION OF BRAZILIAN SACRED ART

INTERNATIONAL EUCHARISTIC CONGRESS, RIO DE JANEIRO

by REGINA M. REAL

THE Thirty-sixth International Eucharistic Congress was held in Rio de Janeiro between 17 and 24 July 1955. With Brazil ranking as one of the major Catholic countries of the world, it was to be expected that all possible care and thought would be brought to the preparations for the Congress, and as early as two years previously the Cardinal Archbishop of Rio de Janeiro and his suffragans began enlisting contributions and recruiting distinguished helpers for the execution of the projected programme. Thanks to the industry and self-sacrifice of a large number of persons drawn from all sectors of Brazilian life, spiritual, cultural, social and administrative, these efforts were crowned with success and the Rio de Janeiro Eucharistic Congress is said to have been the most splendid yet held.

One of the high points of the Congress' programme was the *Retrospective Exhibition of Brazilian Sacred Art*, of exhibits loaned by churches, religious orders, fraternities, museums and private collectors.

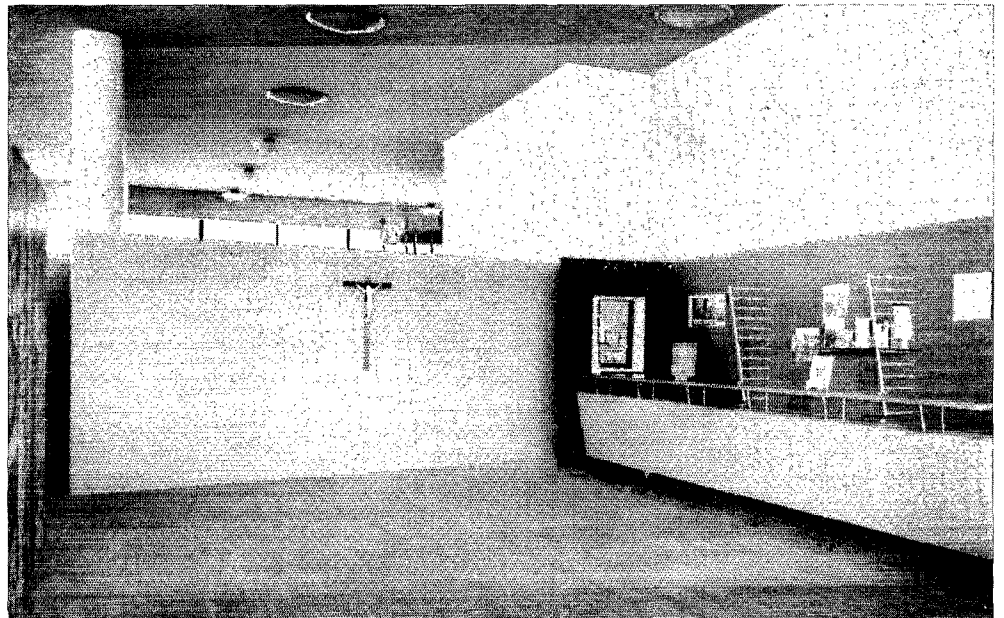
The Sociedade Brasileira de Arte Cristã was founded in Rio de Janeiro in 1946 under the patronage of Cardinal Dom Jaime de Barros Câmara, and its sustained activities since its foundation have already included the organization of salons of contemporary art, competitions, conducted tours of ancient churches in Rio de Janeiro, etc. In 1953 the Secretary-General of the Congress, Dom Helder Câmara, asked the Society's Governing Council¹ to co-operate on the artistic side of the Congress programme. Feeling that colonial religious baroque, which attained its apogee in Brazil, would offer the pilgrims the richest and most varied display, the Council decided to concentrate entirely on assembling a fully representative exhibition. An Executive Commission was appointed whose members were Dom Clementi Maria da Silva-Nigra, o.s.b., a distinguished authority on sacred art and the author of a number of books on the subject, and the Council's two Secretaries, Mmes Regina Monteiro Real and Yolanda Marcondes Portugal, both curators of the Ministry of Education and Culture and experts in Brazilian Colonial art.

The search for suitable exhibits, and their selection and classification began in 1953. Towards the end of the preparatory period the Commission co-opted as technical advisers two additional members, Jaime Leal Costa and Alcides Rocha Miranda, the architects of the memorial altar of the Congress, to supervise the conversion of the building for the Exhibition. The Commission had conceived the bold but happy idea of using a modern background to set off the exhibits' magnificence and typically baroque profusion of ornamentation, to which purpose the sober lines of contemporary Brazilian architecture lend themselves admirably (fig. 2-5). The building chosen was the prototype of modern Brazilian architecture, the former Santos Dumont Air Terminal owned by the Air Ministry.

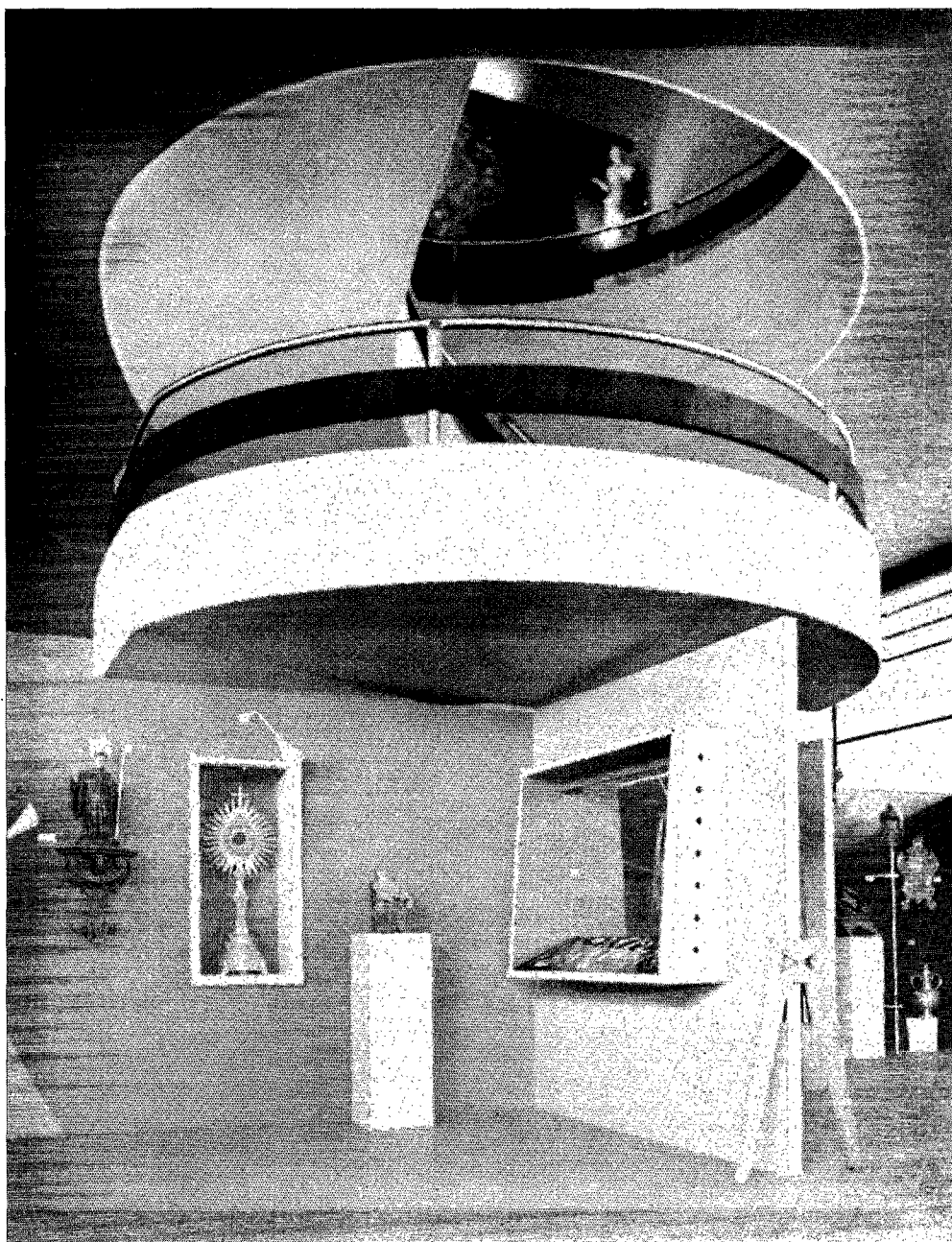
The designs for the installation of the exhibits were by the distinguished Portuguese decorator, Artur Jorge, who on this occasion surpassed all his previous efforts, including the Historical Exhibition commemorating the Fourth Centenary of São Paulo. In the statuary, canvases and goldsmiths work, ranging from the sixteenth to the beginning of the nineteenth century, he found inspiration for the finest installation so far seen in Brazil. The excellence of the arrangement, alike for the

2. *Exposição de Arte Sacra Retrospectiva Brasileira*, Rio de Janeiro. Entrance panel, gold lettering on red. Counter (grey-green and white) for sale of tickets, catalogues and art books; on black background, poster of the XXXVI Congresso Eucarístico Internacional.

2. Panneau introductif, lettres d'or sur fond rouge. Comptoir (gris-vert et blanc) pour la vente des billets, des catalogues et des livres d'art; sur fond noir, l'affiche du XXXVI Congresso Eucarístico Internacional.



1. Mgr Joaquim Nabuco, Chairman; Professor Carlos Oswald, Vice-Chairman; Regina Monteiro Real and Yolanda Marcondes Portugal, Secretaries; Father Guilherme Schubert, Treasurer.



3. *Exposição de Arte Sacra Retrospectiva Brasileira*, Rio de Janeiro. Central circular staircase affording a view of the whole exhibition. Monstrance in gold and jewels in recess lighted indirectly. Showcase: jewels from images of the Saints.

3. Escalier central en colimaçon d'où l'on a une vue d'ensemble de l'exposition. Ostensor d'or serti de pierres précieuses dans une niche à éclairage indirect. Vitrine de bijoux provenant de statues de saints.

photographs of it in black and white are far from giving a true idea of the harmony of the colouring and the grandeur of the conception (fig. 6).

The Exhibition was arranged in three clear-cut sections which together cover the whole of Brazilian sacred art:

Sculpture (about 200 pieces): (a) images (clay, wood, ivory); (b) casts of works by Antonio Francisco Lisboa (Aleijadinho), and other artists.

Paintings (60 items): (on wood, on copper, on canvas).

Gold and silver ware (about 350 exhibits).

In view of the transportation difficulties and the great distances between the States of Brazil, it was from Rio de Janeiro itself that the larger exhibits came, such as the processional litter of Our Lady of Mount Carmel (fig. 7), the altar, the images of Our Lady of Sorrows and of St. John the Evangelist (height 2 m. 20, in polychrome wood) and the great candle stands. However, Bahia, Pernambuco and São Paulo contributed exhibits of distinguished antiquity and richness of design such as the Monstrance entirely executed in gold and gems (7 kg weight of gold and 331 precious stones), the terracotta bust reliquaries by Frei Agostinho da Piedade (seventeenth century) (fig. 5), and the oldest images of Brazilian workmanship, Our Lady of the Immaculate Conception and Our Lady of the Rosary (1560), from Itanhaem and São Vicente in the State of São Paulo.

cased exhibits and for those mounted on pedestals or panels, was a striking feature of immense drawing power, and during the first week visitors came in endless streams from 9 a.m. to 9 p.m. to the number of 4,000 to 5,000 a day.

The conversion of the building was extremely simple: as there were no interior walls, the circuit was laid out in a series of bays formed by wooden screens installed between the showcases. The colours in which these screens were painted (ash-grey, grey-green, ochre, red, white and black) formed a harmonious blend, and to off-set the excessive height of the room the ceiling was painted dark blue.

Exhibits were arranged in accordance with aesthetic criteria alone; as they were all more or less contemporaneous, chronological considerations could be disregarded.

The objects were displayed in accordance with modern museographical techniques; that is to say, in the best possible conditions for visibility: exhibits on pedestals were at eye-level; showcases were lighted indirectly and small stands of varying height were used for the display of objects so as to avoid monotony. Labels were uniform (printed and not handwritten) and designed to be read at close range; they also bore numbers, on backgrounds of contrasting colours, corresponding to those of the catalogue.

For the imposing eighteenth century silver altar on view, Artur Jorge painted a special background panel, but the pho-

A SHORT ACCOUNT OF SACRED ART IN BRAZIL

In the Brazilian colonial period, art was almost exclusively a religious art. This was the time when permanent churches of bonded stone were replacing the original temporary chapels, and broadly speaking it lasted from about the middle of the seventeenth to the end of the eighteenth century. The dominant if not the sole prevailing style was baroque, with some degrees of differentiation between the littoral (Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro and São Paulo) and the interior (Minas Gerais).

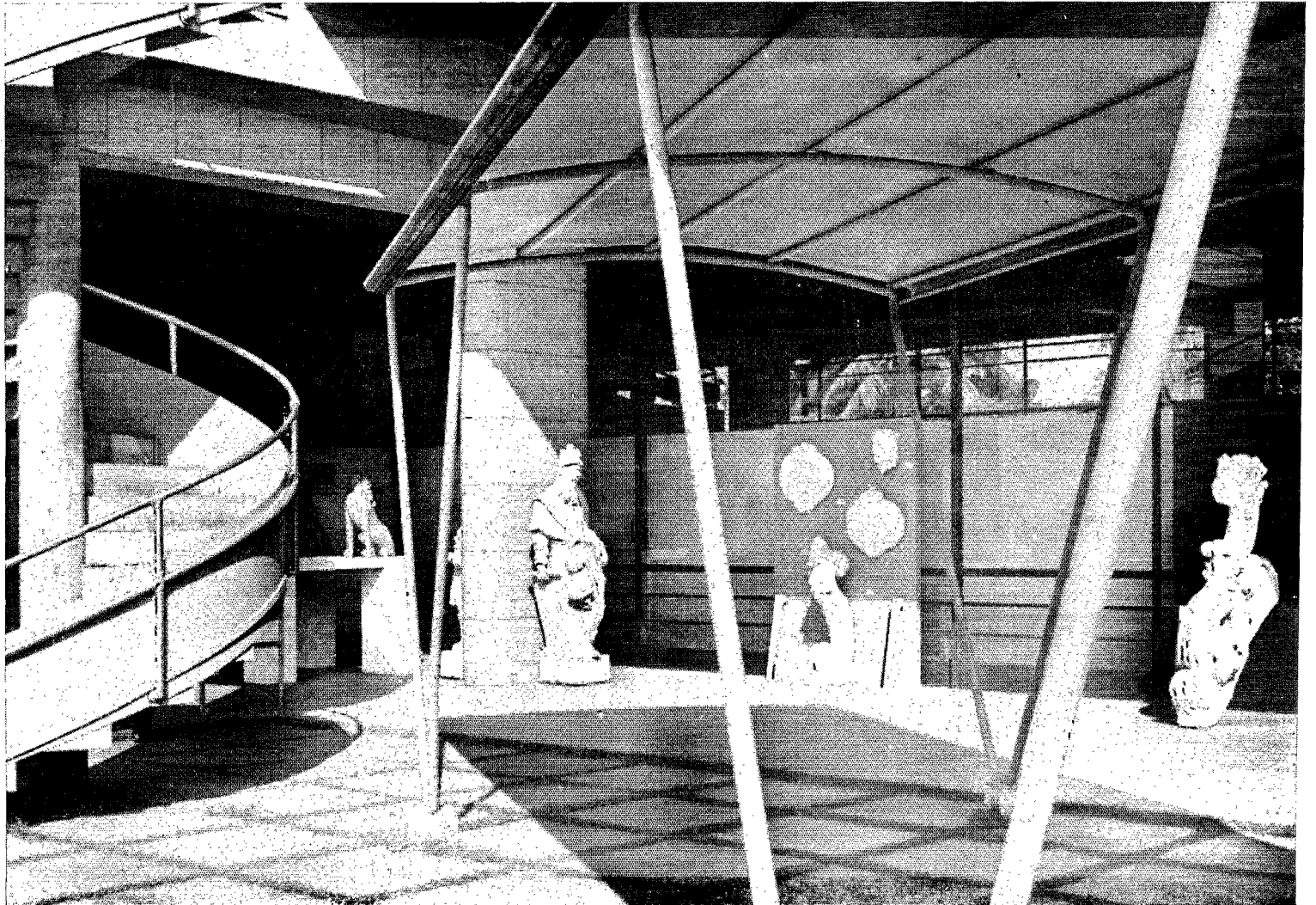
SCULPTURE. From this period onward we find retables, roods, chancels and naves beautified with carvings, gilt or polychrome, and images appearing on the altars of churches and private oratories.

In the seventeenth century, the earliest images made in Brazil were modelled in clay and the workmanship though ingenuous was vigorous, with a marked suggestion of monolithic mass conveyed by the static poses and the vertical lines of the draperies as their distinguishing feature; they may be regarded as representing the archaic period of Brazilian sculpture. Later, the devotion of certain kings of Portugal led to some of them being sheathed in silver.

In the eighteenth century and from north to south of the country, nameless image-makers of genuine talent, learning their trade with master-carvers, turned toward the native timbers. Wood, far more than any other material, lends itself to the notion of movement of the baroque style with its figures which seem to fly. When he turned to wood, the carver ceased to be dominated by his material and contrived to impart to his work a sense of movement which cancels its weight. The saints lose their solemnity and severity and acquire instead a grace which often verges on the precious. The pervading note throughout is one of movement in pursuit of almost theatrical effects. Another important element in the religious carving of the eighteenth century is colour. The sculptor rivalled the painter in his

4. *Exposição de Arte Sacra Retrospectiva Brasileira*, Rio de Janeiro. Rear exterior. Casts of works by Antonio Francisco Lisboa (Aleijadinho). Works by other artists: medallions, ornamental carvings, festoons, etc.

4. Derrière le bâtiment, vue extérieure. Moulages d'œuvres d'Antonio Francisco Lisboa, dit l'Aleijadinho. Œuvres d'autres artistes : médaillons, festons, volutes, etc.



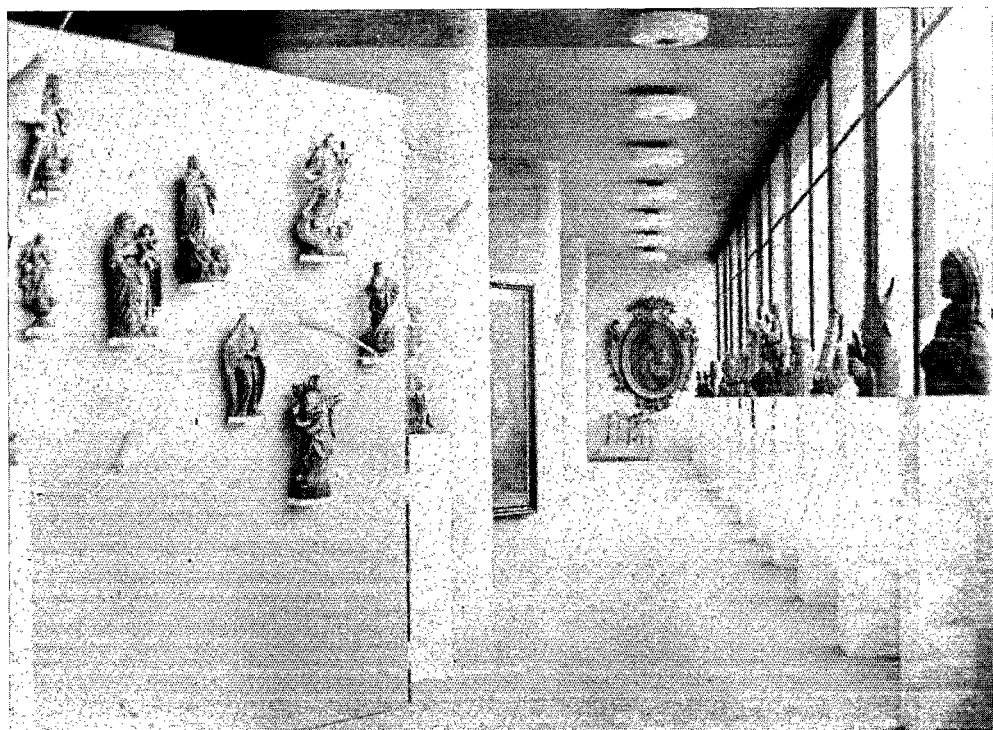
use of gold, azure, vermilion and green to paint his statues — terracotta, wood, and even ivory. Another material admirably suited to the baroque style, and in which some extremely fine pieces were produced, is the greyish-white and easily workable soapstone which is abundant in certain parts of the country such as Minas. It was used by the great Aleijadinho (Antonio Francisco Lisboa) for his porticos, for the Congonhas *Prophets*, etc. (fig. 4). Ivory on the other hand, which unlike soapstone is extremely hard, was difficult to work and lent itself ill to the exuberance of the baroque, so that the more rigid forms of earlier styles were retained. Thus the dating of ivory carvings is difficult because, in their lines and general appearance, pieces are readily confounded with those of the previous century; moreover quantities of ivories of Indian origin came in from Portugal.

In the nineteenth century the image-makers did not develop a new style but merely followed the models of the eighteenth century more or less happily. However, the quality of the gilding and colouring remained good and there is frequently a touch of folk art which has its charm. Reliquaries may take various forms and one of the favourite types at the time was in the shape of a bust of the saint whose relics they housed. D deservedly famous in Brazilian sculpture are the bust reliquaries in terracotta of Frei Agostinho da Piedade (fig. 5), the greatest master of this medium in the seventeenth century, and of his pupil, Frei Agostinho de Jesus.

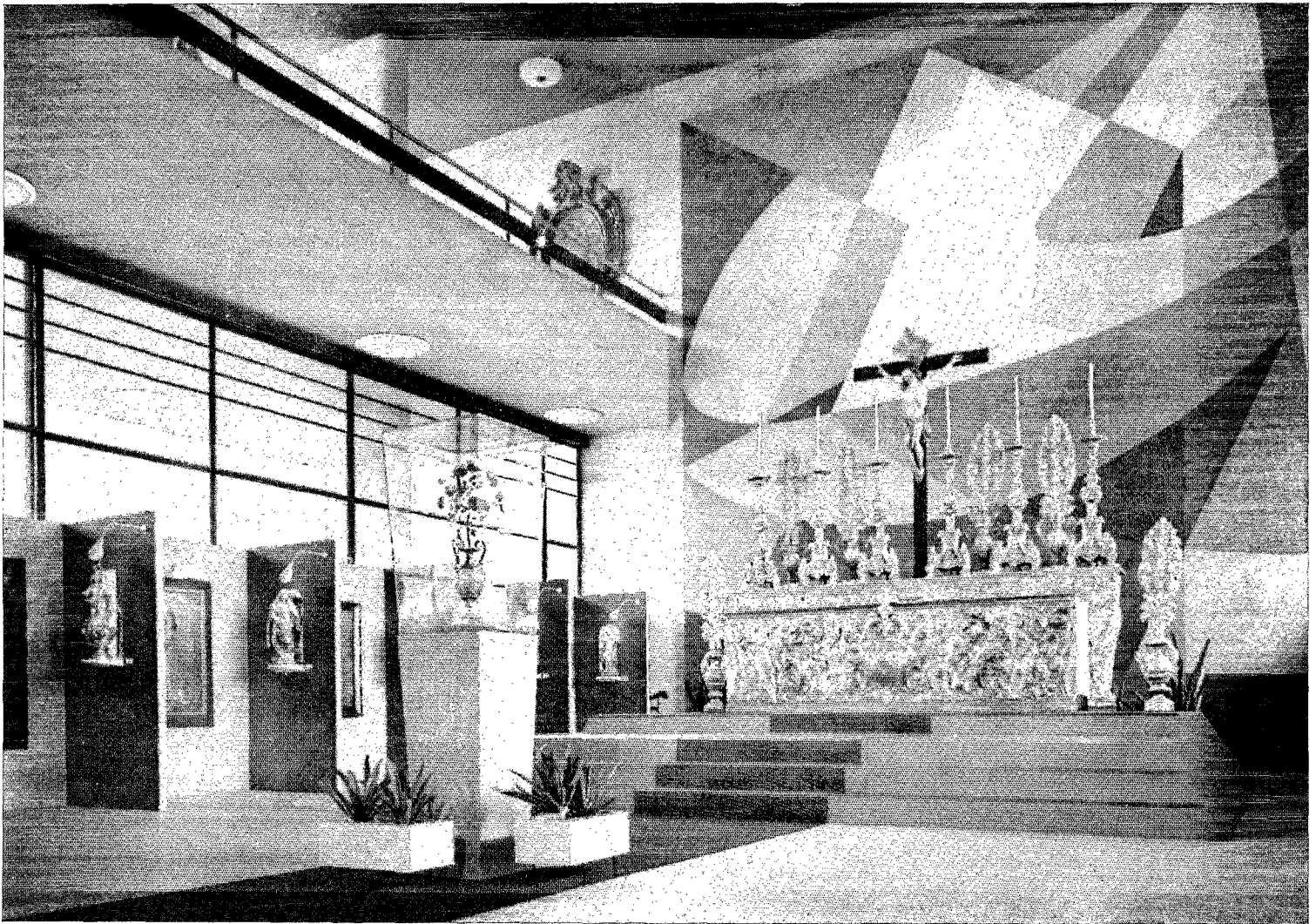
PAINTING. Portuguese, Spanish and Italian influences are discernible alike in the decorations of the churches and in religious pictures. Artists turned to the illustration in books of devotion for inspiration and models for the painted panels and the enamelled tiles (*azulejos*) which adorn many Brazilian churches, the principal themes being the lives of Jesus, of Our Lady and of the churches' patron saints, and scenes from the Old and New Testaments relating to the controversies raised by the Reformation and Counter-Reformation. The vaulting of the roofs is painted to represent visions of heaven. Perspective is achieved by foreshortening in the style of Andrea Pozzo and the chiaroscuro and the note of popular lyricism invading the whole Iberian Peninsula at that time, represent the influence of the eclectic school of baroque. The mouldings of the rectangular or oval panels were made by distinguished artists specializing in wood carving.

5. *Exposição de Arte Sacra Retrospectiva Brasileira*, Rio de Janeiro. View of a gallery: series of terracotta bust reliquaries by Frei Agostinho da Piedade. Wooden statuettes eighteenth century: Our Lady of the Column and the Child Jesus holding a bird. Interior walls are panelled in marble.

5. Vue d'une salle : bustes-reliquaires en terre cuite, œuvres de frère Agostinho da Piedade. Statuettes en bois du XVIII^e siècle : Notre-Dame du Pilar et l'enfant Jésus tenant un oiseau. Les parois de l'édifice sont revêtues de plaques de marbre.



GOLD AND SILVER WORK. A land of gold mines and precious stones, Brazil from its first discovery, tempted the cupidity of the Portuguese homeland and of foreign pirates. However, all this wealth was not used for the good of the land which produced it: far otherwise, severe measures were adopted to ensure that much of the precious metal extracted left the country. The legal control was aimed mainly at goldsmiths, but such were the quantities of gold and silver in South American



countries, that the grip of the authorities had to be relaxed to the benefit of the economies both of the colony and of the mother country. As with carving, Brazilians of mixed blood quickly learned the art of working gold and silver. Unfortunately, older pieces are scarce because whenever a sanctuary lamp, a candlestick or a candlestand became damaged or old-fashioned, it was carefully melted down to make a new one. Accordingly a large proportion of the objects we treasure today are late seventeenth century, eighteenth century—when, it will be remembered, Brazilian baroque reached its apogee—and early nineteenth century. The numbers of goldsmiths in the cities of Brazil grew from year to year. For treasury control purposes they were restricted to a single street or quarter and they formed a confraternity with St. Eloi, still venerated in Rio de Janeiro, as their patron. It would be going too far to claim that an original style developed in Brazil, in the same sense that we speak of Mexican or Peruvian goldsmiths work, but nevertheless the Brazilian was not a slavish copy of the Portuguese. It has a definite individuality of its own. Stylised versions of Brazilian fruits, flowers and beasts supply decorative motifs; proportions and treatment are bolder; and economy in design achieves a degree of simplification which in no wise precludes an impression of magnificence. Many objects were identified; with the help of documents, today carefully studied, accurate inventory can now be taken of this widely spread Brazilian art form.

That is why the gold and silver ware was perhaps the richest, most varied and most original section of the Exhibition (fig. 8-10). It occupied a great part of the space, filling entire showcases and examples were placed in every corner (fig. 11). Indeed, through the silver altar, visible from all angles, it even set the note of the whole exhibition. The golden monstrance, the jewels of saints and the images sheathed with silver were all definite points of attraction.

The exhibition achieved its aim of making Brazilian sacred art of the past known and duly appreciated through its richest, most representative and most suggestive works.

(Translated from Portuguese.)

6. *Exposição de Arte Sacra Retrospectiva Brasileira*, Rio de Janeiro. View of the central hall with the great silver altar attributed to Captain Martinho Pereira de Brito, silversmith of Rio de Janeiro (Carmel of Lapa, Rio). Background panel designed by Arturo Jorge. Wooden crucifix by Frei Domingos da Conceição (Benedictine Monastery, Rio). Glory in gold, nineteenth century (Carmel of Lapa, Rio). In the foreground, showcase with the *Golden Rose*, on a lilac-coloured pedestal, with the *Imperial Arms of Brazil* in white; the silver-gilt vase and spray stand on purple-red velvet (Cathedral of Rio de Janeiro). View of bays with pictures and images.

6. Salle centrale, avec le riche autel d'argent attribué à Martinho Pereira de Brito, orfèvre à Rio de Janeiro (couvent des Carmélites de La Lapa, Rio). Panneau servant de fond exécuté par l'artiste Arturo Jorge. Crucifix en bois exécuté par frère Domingos da Conceição (Monastère bénédictin, Rio). Gloire en or, du XIX^e siècle (couvent des Carmélites, Rio). Au premier plan, vitrine contenant la *Rose d'or*, socle lilas, avec les armes de l'Empire du Brésil, de couleur blanche; le vase et le rameau d'argent doré reposent sur du velours grenat (cathédrale de Rio de Janeiro). Compartiments muraux avec des tableaux et des statuette.

RÉTROSPECTIVE D'ART SACRÉ BRÉSILIEN

CONGRÈS EUCHARISTIQUE INTERNATIONAL, RIO DE JANEIRO

par REGINA M. REAL

7. *Exposição de Arte Sacra Retrospectiva Brasileira*, Rio de Janeiro. Precious silver processional litter of Our Lady of Mount Carmel of the Carmelite Third Order of Rio de Janeiro. Crowns of Our Lady and of the Infant Jesus are gold.

7. Notre-Dame du Carmel, du Tiers Ordre du Carmel, Rio de Janeiro, reposant sur un riche brancard d'argent. Les couronnes de Notre-Dame et de l'Enfant Jésus sont en or.



1. Président : M^{re} Joaquim Nabuco; vice-président : le professeur Carlos Oswald; secrétaires : M^{mes} Regina Monteiro Real et Yolanda Marcondes Portugal; trésorier : le R. P. Guilherme Schubert.

Le XXXVI^e Congrès eucharistique international s'est tenu à Rio de Janeiro du 17 au 24 juillet 1955. Le Brésil, grand pays catholique, ne pouvait manquer d'apporter tous ses soins et toute son attention à la préparation de ce congrès. Le cardinal archevêque de Rio de Janeiro et ses évêques suffragants avaient sollicité, deux ans à l'avance, le concours de différentes personnalités pour l'exécution du programme prévu. Grâce au dévouement des représentants de toutes les activités de la nation — dans les domaines spirituel, culturel, social et administratif — le congrès eucharistique de Rio de Janeiro a été, d'après les témoignages recueillis, plus grandiose que tous les précédents.

L'une des manifestations les plus remarquables du congrès a été sans conteste l'*Exposition rétrospective d'art sacré brésilien*, qui a réuni des objets prêtés par des églises, des ordres religieux, des confréries, des musées et des collectionneurs privés.

Cette exposition a été organisée par la Sociedade Brasileira de Arte Cristã, fondée en 1946 à Rio de Janeiro sous le patronage du cardinal dom Jaime de Barros Câmara et dont les activités, qui visent à faire connaître et à encourager l'art sacré, se sont traduites par des expositions d'art contemporain, des concours, des visites des églises anciennes de Rio de Janeiro, etc. Dès 1953, dom Helder Câmara, secrétaire général du congrès, avait invité le bureau de cette société¹ à collaborer aux manifestations artistiques du congrès. Considérant que l'art colonial baroque, qui a atteint son apogée au Brésil, était le plus important et le plus intéressant à faire connaître aux pèlerins, la société a tout mis en œuvre pour organiser une exposition grandiose d'exemples de cet art. Elle a nommé à cet effet une commission exécutive, composée de dom Clemente Maria da Silva-Nigra de l'Ordre de saint Benoît, éminent historien de l'art sacré, et de M^{mes} Regina Monteiro Real et Yolanda Marcondes Portugal, conservatrices au Ministère de l'éducation et de la culture et spécialistes de l'art colonial brésilien.

La commission commença dès 1953 à choisir et à classer les objets dignes d'être exposés. Dans les derniers mois, elle s'adjoignit, à titre de conseillers techniques, les ingénieurs architectes Jaime Leal Costa et Alcides Rocha Miranda, auteurs de l'autel-mémorial du congrès, pour veiller à l'aménagement des locaux de l'exposition. La commission avait eu l'idée audacieuse et heureuse de présenter les objets anciens, riches et finement travaillés, de style baroque, dans le cadre dépouillé de l'architecture brésilienne moderne; les bâtiments de l'ancien aéroport Santos Dumont, du Ministère de l'air, qui constituent l'un des prototypes de cette architecture avaient été choisis à cette fin (fig. 2-5).

L'aménagement intérieur fut confié au décorateur portugais Artur Jorge, artiste d'une grande sensibilité et réalisateur de l'exposition historique du IV^e Centenaire de São Paulo, qui se surpassa en cette occasion, en donnant aux sculptures, aux toiles, aux pièces d'orfèvrerie datant de l'époque comprise entre le xvi^e et le début du xix^e siècle la plus belle présentation qu'on ait jamais vue au Brésil. La mise en valeur des objets dans les vitrines, sur socles ou sur panneaux fut parfaitement comprise et appréciée des visiteurs, qui, au cours de la première semaine, affluèrent de 9 heures à 21 heures à la cadence de quatre à cinq mille par jour.

L'adaptation du bâtiment fut des plus faciles. En l'absence de cloisons intérieures, la circulation fut réglée au moyen de panneaux de bois. Les jeux de couleurs de ces panneaux, disposés entre les vitrines (gris cendré, gris vert, ocre, rouge, blanc-noir), formaient un ensemble harmonieux. Pour corriger la hauteur excessive de la salle, on peignit le plafond en bleu foncé.

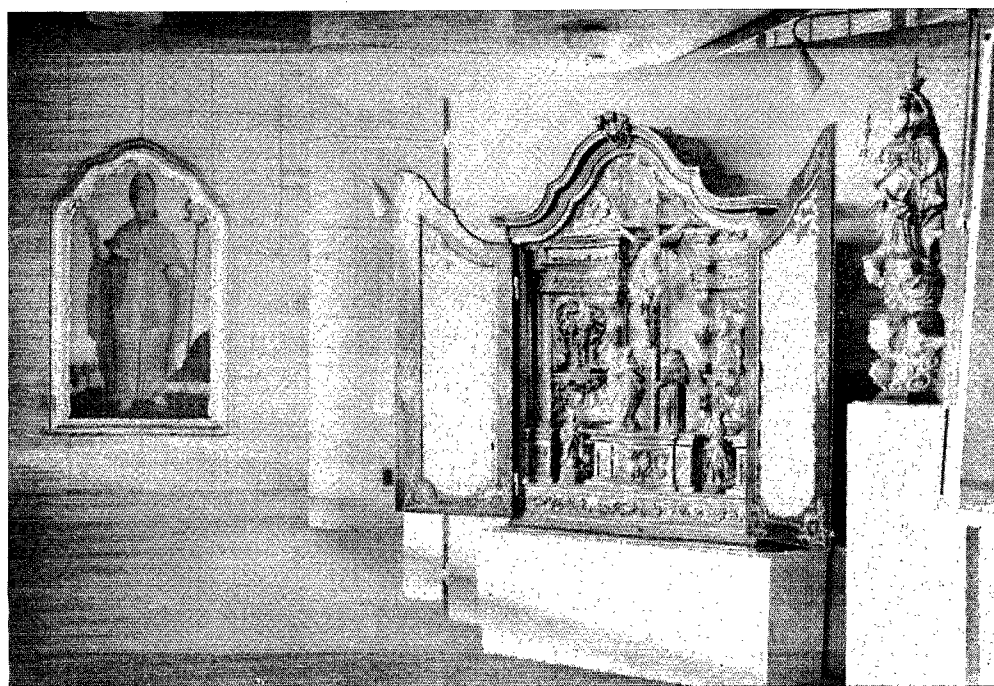
La présentation s'inspira uniquement de considérations esthétiques, puisque, les objets exposés étant plus ou moins contemporains, il n'y avait pas lieu de tenir compte de la chronologie.

Les œuvres étaient exposées conformément aux techniques muséographiques modernes, c'est-à-dire dans les meilleures conditions de visibilité possible, sur des socles à hauteur de l'œil ou dans des vitrines à éclairage indirect où elles étaient placées



8. *Exposição de Arte Sacra Retrospectiva Brasileira*, Rio de Janeiro. Panel with photographs of church interiors. Silver candle-holder. Wooden statuette, seventeenth century.

8. Panneau avec photographies d'intérieurs d'églises. Torchère d'argent. Statuette en bois du XVII^e siècle.



9. *Exposição de Arte Sacra Retrospectiva Brasileira*, Rio de Janeiro. Gilt and painted triptych with images. Image on pedestal formed by three rings of angels' heads. Canvas: *St. Januarius, Bishop*, by Leandro Joaquim (Church of St. Sebastião of Morro do Castelo, now demolished : Capuchin Fathers Church of St. Sebastião, Rio).

9. Triptyque peint, doré et orné de statuettes. Statue avec piédestal formé de trois séries de têtes d'anges superposées. Toile de Leandro Joaquim, représentant *Saint Janvier, évêque* (église Saint-Sébastien du Morro do Castelo, démolie depuis, aujourd'hui église Saint-Sébastien des Capucins de Rio).

sur de petits supports de façon à éviter la monotonie. Les étiquettes de dimensions uniformes, imprimées et non manuscrites, n'étaient lisibles que de près. Les numéros qu'elles portaient sur fonds de couleurs différentes correspondaient à ceux du catalogue.

Les photographies en noir et blanc ne peuvent donner qu'une idée imparfaite des coloris harmonieux et de la majesté du vaste panneau conçu par l'artiste Artur Jorge pour servir de fond à un imposant autel d'argent du XVIII^e siècle. C'est une œuvre remarquable par l'accord des couleurs et par la grandeur de la conception (fig. 6).

L'exposition était divisée en trois sections correspondant aux trois aspects de l'art sacré brésilien :

Les sculptures (200 pièces environ) : a) statuettes (terre cuite; bois; ivoire);
b) moulages d'œuvres d'Antonio Francisco Lisboa, dit l'Aleijadinho, et d'autres artistes.

Les peintures (60 tableaux) : sur bois; sur cuivre; sur toile.

L'orfèvrerie (350 pièces environ) : argent; or.

10. *Exposição de Arte Sacra Retrospectiva Brasileira*, Rio de Janeiro. Silver work. Image of Our Lady of Guadalupe, the first image to be sheathed in silver, in Bahia, in 1628 (Cathedral Museum, Salvador, Bahia).

10. Objets en argent. Statue de Notre-Dame de Guadalupe, la première statue qui ait été recouverte d'argent à Bahia, 1628 (Musée de la cathédrale de Salvador, Bahia).



En raison des distances et des difficultés de transport, c'est à Rio de Janeiro même qu'on s'était procuré des pièces monumentales telles que les brancards des processions de Notre-Dame du Carmel (fig. 7), l'autel, les statues de Notre-Dame des Douleurs et de saint Jean l'Évangéliste (bois polychrome de 2,20 m de hauteur), et les grandes torchères. Cependant des objets anciens de grande valeur avaient été apportés de Bahia, de Pernambouc et de São Paulo, notamment un ostensor en or serti de pierreries (7 kg d'or et 331 pierres précieuses), des bustes-reliquaires en terre cuite de frère Agostinho de Piedade (xvii^e siècle) (fig. 1) et les plus anciennes statues exécutées au Brésil : celles de Notre-Dame de l'Immaculée Conception et de Notre-Dame du Rosaire (1560), provenant respectivement d'Itanhaem et de São Vicente (São Paulo).

BREF HISTORIQUE DE L'ART SACRÉ AU BRÉSIL

Pendant la période coloniale, l'art du Brésil est presque entièrement un art religieux. Entre 1650 et 1800 environ, la primitive chapelle fait place à l'église de pierre et de chaux. Le style dominant, pour ne pas dire exclusif, est le baroque; il est traité sous des formes quelque peu différentes sur la côte (Pernambouc, Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo) et à l'intérieur du pays (Minas Gerães).

SCULPTURE. Le retable, la voûte, le chœur et les bas-côtés se couvrent de bois sculpté, doré ou polychrome. Les images envahissent les autels des églises et des oratoires privés.

Au xvii^e siècle, encore naïves, mais d'une exécution déjà vigoureuse, les plus anciennes statues du Brésil sont en terre cuite; elles se caractérisent par leur aspect massif, la position frontale des personnages, le drapé vertical; elles peuvent être considérées comme appartenant à la période archaïque de notre sculpture. Plus tard, grâce à la dévotion des rois du Portugal, certaines furent recouvertes d'argent.

Au xviii^e siècle, du nord au sud du pays, des imagiers anonymes, mais réellement doués et formés par les maîtres-sculpteurs, travaillent les bois nationaux, qui conviennent parfaitement à l'exubérance du style baroque. Dès lors, les formes semblent voler; dominant la matière, le sculpteur imprime à ses œuvres un mouvement qui en fait oublier le poids. Les personnages perdent leur aspect solennel et sévère, acquièrent une grâce souvent raffinée, prennent des attitudes presque théâtrales. Autre élément important de la sculpture : la couleur. Rivalisant avec le peintre dans le maniement des ors, des bleus, des rouges et des verts, le sculpteur peint ses images de terre cuite, de bois et même d'ivoire. La stéatite, malléable et de couleur blanc cendré, qui abonde dans certaines régions du pays, notamment à Minas, se prête

également à l'exécution de très belles pièces. C'est dans cette matière que le génial Antonio Francisco Lisboa, l'Aleijadinho, sculpte ses portails, *les Prophètes* de Congonhas et bien d'autres de ses œuvres (fig. 4). Au contraire l'ivoire extrêmement dur se prête mal aux fantaisies du baroque. Les statuettes d'ivoire conservent la forme plus rigide de l'époque antérieure; il est difficile de les distinguer de celles du siècle précédent. Beaucoup, du reste, venaient des Indes en passant par le Portugal.

Au XIX^e siècle, les imagiers n'ont rien innové, se contentant de reproduire avec un bonheur inégal les modèles du XVIII^e siècle. La dorure et la peinture restent cependant de bonne qualité, et les œuvres ont souvent un caractère populaire qui n'est pas dénué de charme. Parmi les reliquaires les plus répandus figurent les bustes de saints. Les bustes-reliquaires de terre cuite (fig. 5) de frère Agostinho de Piedade (le meilleur maître du genre au XVII^e siècle avec le frère Agostinho de Jesus, son disciple) sont justement célèbres.

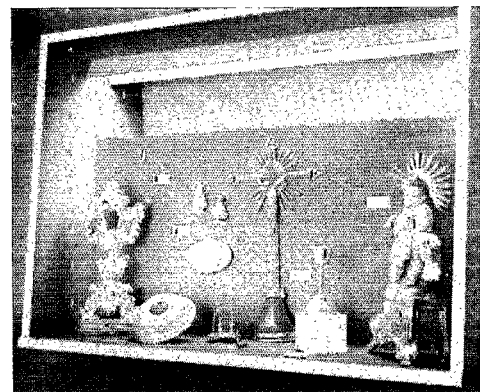
PEINTURE. La décoration des églises et la peinture religieuse ont subi les influences portugaise, espagnole et italienne. Les artistes ont trouvé dans l'illustration des livres d'heures l'idée et les modèles des panneaux peints et des faïences émaillées (*azulejos*) dont sont ornées tant d'églises brésiliennes. Leurs compositions ont pour thèmes principaux la vie de Jésus, de la Vierge et du saint patron de l'église, ou des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament évoquant les controverses suscitées par la Réforme et la Contre-Réforme. Les voûtes éclatent en visions ou en apparitions célestes; la perspective est soulignée par des raccourcis à la manière d'Andrea Pozzo. Les effets de clair-obscur et le lyrisme populaire, caractéristiques de toute la péninsule ibérique, décèlent l'éclectisme de l'école baroque. Les cadres des panneaux rectangulaires ou ovales sont sculptés par des artistes en renom, spécialistes du genre.

ORFÈVREURIE. Depuis sa découverte, le Brésil, pays de mines d'or et de pierres précieuses, excitait la convoitise de la métropole portugaise et des pirates étrangers. Loin d'être utilisées au profit du pays qui les produisait, ces richesses étaient en grande partie exportées en vertu de mesures sévères. Un contrôle légal était exercé sur les orfèvres; mais l'abondance de l'or et de l'argent, l'afflux des commandes, les nécessités du commerce avec les pays sud-américains amenèrent à relâcher peu à peu ce contrôle dans l'intérêt de la colonie et de la métropole. Comme ils avaient appris à sculpter, les métis brésiliens apprirent vite à travailler l'or et l'argent. Les pièces anciennes sont malheureusement rares, car tout lampadaire, torchère ou chandelier démodé ou abîmé était immédiatement refondu. La plupart des objets que nous admirons aujourd'hui datent de la seconde moitié du XVII^e siècle, du XVIII^e (qui marque l'apogée du style baroque au Brésil) ou du début du XIX^e. Les orfèvres devenaient de plus en plus nombreux. Pour faciliter le contrôle fiscal, ils étaient obligés de se grouper dans un même quartier ou une même rue; ils formèrent des confréries ou des corporations placées sous le patronage de saint Éloi, aujourd'hui encore vénéré à Rio de Janeiro. On ne saurait prétendre que les orfèvres brésiliens aient eu autant d'originalité que leurs confrères du Mexique ou du Pérou. Mais ils n'ont pas non plus copié servilement les orfèvres portugais. L'emploi de motifs ornementaux stylisés évoquant la faune et la flore du pays, l'audace du style et des proportions confèrent aux pièces d'orfèvrerie brésilienne un caractère propre, une simplicité qui n'est nullement incompatible avec la majesté. Beaucoup de ces pièces ont été identifiées et une série de documents, aujourd'hui soigneusement étudiés, permettent de dresser un inventaire de la production si largement répandue des orfèvres brésiliens.

Pour toutes ces raisons, la section d'orfèvrerie était la plus importante, la plus variée et la plus originale de l'exposition (fig. 8-10); on trouvait des pièces d'orfèvrerie dans de nombreuses vitrines et dans tous les recoins (fig. 11). L'exposition avait d'ailleurs été conçue en fonction du grand autel d'argent, qui était visible de partout. L'ostensoir d'or, les pierreries, les statues recouvertes d'argent ont été particulièrement remarquables.

Aussi l'exposition a-t-elle pleinement atteint son objectif qui était de faire connaître et apprécier l'art sacré brésilien dans ce qu'il a de plus riche, de plus représentatif et de plus édifiant.

(Traduit du portugais.)



11. *Exposição de Arte Sacra Retrospectiva Brasileira*, Rio de Janeiro. Showcase with silver exhibits. The Infant Jesus: wood carving by Simao da Cunha (Franciscan Third Order of Penitence, Rio).

11. Vitrine contenant des objets d'argent. Statuette en bois de l'enfant Jésus exécutée par Simao da Cunha (Tiers Ordre franciscain de la Pénitence, Rio).

THE NATIONAL GALLERY OF MODERN ART NEW DELHI

by H. GOETZ

INDIA is a young State, and India's capital, New Delhi, was founded no more than a few decades ago. The usual cultural amenities still have to be built up. The National Archives, of course, have long since been moved to Delhi. On the other hand, there does not yet exist any national theatre, and such performances as can be arranged have to be held on the fine, but rather small stage of the National Physical Laboratory at Pusa, miles outside the town, or in improvised open-air theatres. There is a National Library (former Imperial Library) at Calcutta, but not yet a central library in the capital. There are impressive museums in the capitals of the former British presidencies, Bombay, Madras and Calcutta, but Delhi has to be satisfied with the nucleus of a National Museum, temporarily housed in Rashtrapati Bhavan (the former Viceregal Lodge), and with a number of smaller museums such as the Central Asian Antiquities Museum, the Archaeological Museum in the Red Fort, and minor collections attached to various institutes and administrative departments. The Government of India is naturally aware of these shortcomings, and in

12. NATIONAL GALLERY OF MODERN ART, New Delhi. Paintings by Nanda Lal Bose.

12. Œuvres de Nanda Lal Bose.



the next few years, we may expect the erection of an imposing National Museum, National Theatre, National Library, etc. There are also plans for a Handicrafts Museum, which is being organized by the Ministry of Commerce, and the National Gallery of Modern Art, which comes under the Ministry of Education. The first section of the latter was recently opened by the Vice-President of the Indian Republic.

In most countries it is the practice to reserve a special gallery for the art of our own times, for instance, the Tate Gallery in conjunction with the National Gallery, the Musée du Jeu de Paume with the Louvre; and the same applies to Berlin, Munich, etc. The dividing line between both traditions was determined by the two great breaks in European art due to the French Revolution and the development of modern art under the impact of a world perspective no longer wholly European in tradition. Similarly the report of the committee under the chairmanship of Sir Maurice Gwyer, which prepared the blue-prints for India's present museum policy, foresaw a National Art Gallery in conjunction with the Archaeological and Art Sections of the National Museum. It was planned to house there all masterpieces of Indian art and works of documentary interest for the period since the appearance in this country of the new cultural influences which in the course of the nineteenth century gave the coup de grâce to older, already outworn traditions such as the

Mughal, Rajput, Maratha, South Indian, etc., and which were the harbinger of modern Indian art.

It would be a difficult task to draw the dividing line clearly. For, as in similar periods elsewhere, so also in India the transition has been almost imperceptible, old traditions lingering on parallel with new developments, traditionalist revivals struggling with foreign importations and bold new experiments. The Indian mind is still divided between traditionalism and modernism, and will probably continue to be so for several generations, until the basic conflict between feudal-agrarian tradition and modern industrial civilization has ended in a new equilibrium: the pendulum is swinging wildly this way and that. In the second half of the nineteenth century British academic art was blindly admired, whereas the traditional art was relegated to the bazaars. With the Bengal School there followed a nationalistic revival, foreign art being condemned as anti-national and materialistic, and Ajanta* Rajput and Mughal painting being glorified as the sources of a coming national art.¹ Since the Indian independence, however, modern Western art, in all its varieties, has become the predominant influence. Modern art, revolutionary and inspired to a remarkable degree by the East, has a stronger appeal to a younger generation which joined first the Congress Party, and then the Socialists and Communists, in hopes of a better future for India instead of nostalgia for the glories of the past. Whither the pendulum will swing in the future, we cannot foretell. For certainly modern art is only partially accepted by the younger generation. Others seek inspiration among the people, by studying folk art and the courtly art of other than the classic centuries. Perhaps the archaism of the Bengal school may be superseded by some movement comparable to the *Criollismo* of Latin America.

A National Gallery of Modern Art must try to do justice to all these currents. And it will be years before it can claim really to represent them. For several years the Government has been buying paintings, which were temporarily accommodated in various public buildings, but are now transferred to the gallery. Amongst these first collections are some fairly good pictures in the traditional European style of the last century, e.g. by the Parsi Bomanji Pestonji, or by Haldankar. Next come the first masters, or—as another interpretation now puts it—forerunners of a national modern art, Abanindranath and Gogonendranath Tagore, Nanda Lal Bose (fig. 12). Asit Kumar Haldar, Chughtai, etc., all names which will be familiar to readers of the books by E. B. Havell, A. K. Coomaraswamy, O. C. Gangoly and other pioneer propagandists of Indian art. The real backbone of the collection, however, is the work of Amrita Sher-Gil who is regarded by liberal opinion as the first genuine modern painter of India. By a fortunate coincidence, the Government has been able to acquire the overwhelming majority of her pictures either by purchase or through donations. There are other pictures by younger artists, in particular Jamini Roy, who has likewise won an international reputation with his paintings inspired by Bengali folk art, Sailoz Mookerji, Y. K. Shukla, Abani Sen, etc. Lately also the rising generation has been represented with landscapes by Avinashchandra and Paniker, and a haunting picture by Mohan B. Samant, a sort of surrealist reinterpretation of Rajput miniatures (fig. 13).

Amrita Sher-Gil's work fills three large rooms of the gallery (fig. 15). Born of a Sikh father and a Hungarian mother, educated in India, Hungary, Italy and France, she died in 1941, not yet 29 years old. Her earlier work soon revealed considerable competence, first in the later Impressionist manner, then under the influence of Gauguin, Van Gogh, Modigliani, etc. But later, in Simla and finally on her uncle's sugar plantation near Gorakhpur she developed her own, very personal and very Indian style. Often her inspiration is drawn from Rajput and Mughal painting, Ajanta and Mamallapuram, Orissa and the South. At other times one detects the no less important influence of the great Japanese decorators, Korin and Koetsu. Yet these are no mere imitations, only a struggle with problems of composition, colour and expression. In a simplicity which is the acme of refinement, in discreet and yet sophisticated colour schemes, all the melancholia of the heat-oppressed Indian scenery and of the tradition-burdened soul of the Indian village are caught. And this melancholia also reflects the true experience of a young woman who to the outside world had often appeared a gay, though moody socialite. Works like *The*

13. NATIONAL GALLERY OF MODERN ART, New Delhi. Painting by Mohan Samant.

15. Œuvre de Mohan Samant.



1. In fact this movement could never free itself from an unconscious tinge of diluted sentimental Preraphaelitism (now labelled Indian mysticism) and consciously incorporated Chinese and Japanese techniques. Being based on imitation of the past, it increasingly developed into a new classicism in which Gupta art occupied the same place as Greek and Roman antiquity in the West.

* *India: Paintings from Ajanta Caves.* (Unesco World Art Series.) Paris, 1955. Published by the New York Graphic Society by arrangement with Unesco, 32 colour reproductions, cardb. cover, 49 cm. [Preface by Jawaharlal Nehru and introduction by Madanjeet Singh.]



14. NATIONAL GALLERY OF MODERN ART, New Delhi. *The Red Veranda*, painting by Amrita Sher-Gil.

14. *La véranda rouge*, œuvre d'Amrita Sher-Gil.

Bride's Toilet, *Brabmacharis*, *The Red Veranda* (fig. 14), *Haldi Grinders*, etc., are not easily forgotten.

Unfortunately Amrita Sher-Gil's paintings had been in a deplorable condition, due partly to the use of poor materials and careless technique, partly to unsatisfactory storage during the war, and even to actual war damage. Fortunately all of them were competently restored (by Mrs. M. Scheidemann, an expert from the Argentine who was by chance in the country), newly stretched and suitably framed.

This collection has been housed in the former palace of the Maharaja of Jaipur (fig. 16), not far from the gigantic War Memorial Arch on King's Way. The palace needed certain changes in order to transform it from a residential building into a gallery, though otherwise it is well suited to the purpose. Owing to the climate and to lighting conditions, the rooms reserved for the picture gallery rely only on artificial light and air conditioning. Temperatures in Delhi vary from just above freezing point to 115°F (c 46°C), from the aridity of the desert to the dripping humidity of the monsoon, from the dim light of cloudy or misty weeks to an unbearably glaring sun. All gallery doors and windows, therefore, have been closed, except the entrances, exits and safety exits, and an air-conditioning plant will shortly be set up.

Troughs have been placed around the ceiling, so as to reflect the light of tubes (fig. 15) and bulbs combined in such a manner as to create a natural effect. For the rest of the building similar expensive arrangements are not provided, as ordinary windows and lights inside the showcases will prove sufficient for the collections in the other rooms where the exhibits are still being arranged. However, even here measures are necessary to keep out the ultra-violet rays of the sun under which not only water colours, but also textiles and other exhibits would soon fade. Two rooms have been provided with wall screens for alternating exhibitions of prints, drawings, etc.

Most of these collections have still to be developed, by transferring the appropriate material from the National Museum (which is to be reserved for ancient art only), the Toshakhana, and other sources, and by adding new acquisitions. This temporary gap can easily be filled with various special exhibitions. Thus the opening of the gallery was combined with that of the first exhibition of contemporary sculpture in India.

Sculpture was the finest art of ancient India. But in the modern revival it played a negligible role. Sculpture is a more expensive medium of expression than painting, and a less necessary one than architecture. In recent times traditional sculpture degenerated in an atmosphere of ossified ritualism, whereas modern sculpture could develop only with difficulty because of the absence of an appreciative public. Until now, cheap materials like plaster, clay, concrete and wood have predominated, and artists have had difficulties in exhibiting because of the costs and risks of transport. Thus the Government has had to intervene. The result of a nation-wide appeal was interesting, as it revealed not only quite a number of representative sculpture, but also a trend away from traditionalism. As in painting, the style is modern in the national sense, but the subjects reveal a devoted study of folk life and ancient art. Every type is represented: naturalistic, impressionist, classicist, various degrees of form simplification, up to abstract art. Amongst the best sculptors might be mentioned Sankho Chaudhari, Chintamani Kar, Ramkinkar, Devi Prasad, Roy Chowdhuri, Dhanraj Bhagat, S. Dhanpal (fig. 17, 18), etc. It is hoped that some of these pieces will become a part of the permanent collections.

15. NATIONAL GALLERY OF MODERN ART, New Delhi. Third gallery: Amrita Sher-Gil.

15. *Troisième salle* : Amrita Sher-Gil.



Much still remains to be done. But India, too, can now claim to possess a National Gallery of Modern Art. Now that it has come into existence, we hope that it will soon grow into a really representative institution.

LE MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE NEW DELHI

par H. GOETZ

L'INDE est un État jeune. Sa capitale, New Delhi, remonte seulement à quelques dizaines d'années et elle ne possède pas encore toutes les facilités culturelles qui sont de règle dans une capitale. Certes, les Archives nationales ont été transférées depuis longtemps à Delhi. Mais il n'y existe pas de théâtre national : les représentations qu'on peut organiser doivent se donner sur la scène — excellente mais assez exigüe — du Laboratoire national de physique de Pusa, à des kilomètres de la capitale, ou en plein air dans des théâtres improvisés. Il y a bien une bibliothèque nationale (autrefois bibliothèque impériale) à Calcutta, mais il n'existe pas encore à New Delhi de bibliothèque centrale. Les capitales des anciennes résidences britanniques, Bombay, Madras et Calcutta, possèdent des musées imposants; Delhi doit se contenter d'un embryon de musée national, provisoirement installé dans le Rashtrapati Bhavan (ancienne résidence du vice-roi) et de quelques petits musées, tels que le Musée des antiquités d'Asie centrale, le Musée archéologique du Fort Rouge, et de modestes collections que détiennent divers instituts et services administratifs. Le gouvernement de l'Inde n'ignore naturellement pas cet état de choses, et il est permis d'espérer que, d'ici quelques années, New Delhi aura un musée, un théâtre, une bibliothèque et d'autres institutions nationales dignes de la capitale. En outre, le Ministère du commerce est en train de constituer un musée de l'artisanat, et le Ministère de l'éducation, un musée national d'art moderne. La première section de ce musée a été récemment inaugurée par le vice-président de la République indienne.

Il est d'usage, dans la plupart des pays, de réserver un musée spécial à l'art contemporain; Londres, par exemple, a la Tate Gallery et la National Gallery, Paris, le Musée du jeu de paume et le Louvre; il en va de même à Berlin, Munich, etc. La ligne de démarcation entre ces deux types d'institution correspond aux deux grandes ruptures de l'art européen : la Révolution française, puis l'apparition de l'art moderne sous l'effet d'une conception du monde qui ne se rattachait plus à la seule tradition européenne. Il en sera de même pour l'Inde, et le rapport du comité qui, sous la présidence de sir Maurice Gwyer, a jeté les bases de la politique actuelle en ce domaine, prévoit la création d'un musée d'art national en plus des sections d'art et d'archéologie du Musée national. Ce musée abritera tous les chefs-d'œuvre de l'art indien et les pièces d'intérêt documentaire de la période postérieure à l'apparition dans ce pays des influences culturelles nouvelles qui, au cours du XIX^e siècle, donnèrent le coup de grâce à des traditions plus anciennes et déjà périmées (celles de Mongols, des Radjpoutes, des Mahrattes, de l'Inde méridionale, etc.), frayant ainsi la voie à l'art indien moderne.

Il serait difficile de situer exactement cette ligne de démarcation. En Inde, comme ailleurs, la transition s'est faite de façon presque imperceptible, de vieilles traditions survivant à côté des nouvelles tendances, le traditionalisme se réveillant parfois pour barrer la route aux apports étrangers et aux expériences hardiment novatrices. L'esprit indien hésite encore aujourd'hui entre le traditionalisme et le modernisme, et il en sera probablement ainsi pendant plusieurs générations, jusqu'à ce que le conflit fondamental entre la tradition féodale et agrarienne, d'une part, et la civilisation industrielle moderne, d'autre part, ait abouti à un nouvel équilibre : le pendule oscille violemment d'un extrême à l'autre. Pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'art académique anglais fut admiré aveuglément, et les productions de l'art traditionnel reléguées dans les bazars; mais on assista ensuite, au temps de l'école du Bengale, à un réveil du nationalisme; l'art étranger fut condamné comme antinational et matérialiste, et l'on s'extasia devant les fresques d'Ajanta*, devant les peintures radjpoutes et mongoles, sources de l'art national qui allait naître¹. Toutefois, depuis que l'Inde est devenue indépendante, c'est l'art moderne occidental sous toutes ses formes qui exerce l'influence prédominante. Révolutionnaire, étonnamment oriental par son inspiration, cet art exerce sur une jeunesse qui s'est d'abord ralliée au parti du Congrès, puis aux socialistes et aux communistes dans



16. NATIONAL GALLERY OF MODERN ART, New Delhi. General view.

16. Vue générale.

1. En fait, ce mouvement ne parvint jamais à se débarrasser de la vague sentimentalité qui l'apparente inconsciemment au préraphaélisme (qu'on appelle aujourd'hui mysticisme indien), et il adopta consciemment certaines techniques chinoises et japonaises. Fondé sur l'imitation du passé, il devint progressivement un néo-classicisme pour lequel l'art goupta jouait le même rôle que l'antiquité grecque et romaine en Occident.

* Inde : *Peintures des Grottes d'Ajanta*. (Collection Unesco de l'art mondial.) Paris, 1955. Publ. par la New York Graphic Society en accord avec l'Unesco : 32 reproductions en couleurs, rel. cart., 49 cm. [Préface par Jawaharlal Nehru et introduction par Madanjeet Singh.]

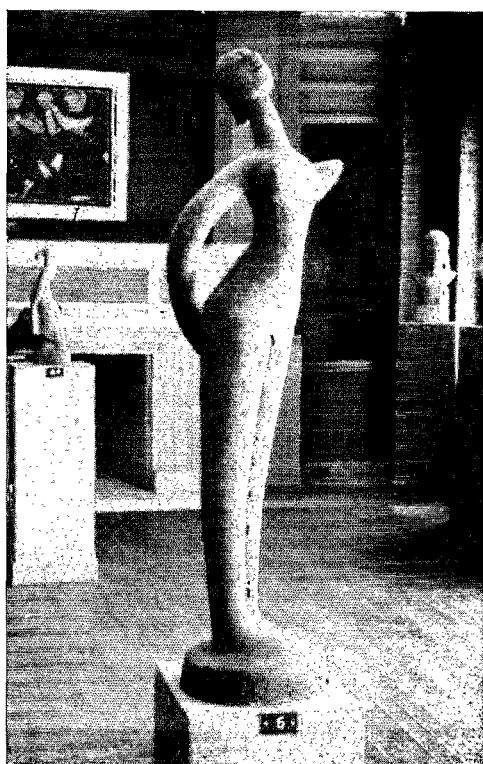
l'espoir d'assurer à son pays un avenir meilleur, plus d'attrait que n'en présentait le culte nostalgique des gloires du passé. De quel côté se fera l'évolution ultérieure, nous ne saurions le prédire. Il est certain que l'art moderne n'est pas également accepté par tous les membres de la jeune génération. Certains cherchent leur inspiration dans le peuple, étudiant l'art populaire et l'art raffiné des siècles non classiques. Peut-être l'archaïsme de l'école du Bengale fera-t-il place à un mouvement comparable au *Criollismo* d'Amérique latine.

Un musée national d'art moderne doit s'efforcer de ne négliger aucun de ces courants; mais il ne pourra avant longtemps prétendre les représenter tous. Depuis plusieurs années, le gouvernement achète des peintures qui, après avoir été provisoirement placées dans divers édifices publics, sont aujourd'hui transférées au musée. On trouvait dans ces premières collections quelques œuvres assez bonnes, dans le style européen traditionnel du siècle dernier, par exemple les peintures du Parsi Bomanji Pestonji et d'Haldankar. Viennent ensuite les premiers maîtres ou plutôt, comme on dit aujourd'hui, les précurseurs de l'art national moderne : Abanindranath et Gogonendranath Tagore, Nanda Lal Bose (fig. 12), Asit Kumar Haldar, Chughtai, d'autres encore, dont les noms sont également familiers aux lecteurs des livres de E. B. Havell, A. K. Coomaraswamy, O. C. Gangoly, qui les premiers ont contribué à faire connaître l'art indien. Mais l'élément capital de cette collection était l'œuvre d'Amrita Sher-Gil, que l'opinion avancée considère comme le premier peintre authentiquement moderne de l'Inde. Grâce à un heureux concours de circonstances, le gouvernement a pu rassembler la très grande majorité des tableaux de ce peintre, soit en les achetant, soit en les recevant à titre de dons. Il y a également des œuvres d'artistes plus jeunes, notamment de Jamini Roy — qui s'est fait, lui aussi, une réputation internationale grâce à ses tableaux inspirés de l'art populaire du Bengale — de Sailoz Mookarji, Y. K. Shukla, Abani Sen, etc. Des acquisitions récentes représentent la génération montante; ce sont des paysages d'Avinaschandra et de Paniker et un tableau hallucinant de Mohan B. Samant, sorte d'interprétation surréaliste de miniatures radjpoutes (fig. 13).

L'œuvre d'Amrita Sher-Gil occupe trois grandes salles du musée (fig. 15). Née d'un père sikh et d'une mère hongroise, élevée en Inde, en Hongrie, en Italie et en France, elle mourut en 1941, âgée seulement de vingt-huit ans. Ses premières œuvres révèlent déjà un immense talent; on y sent l'influence de l'impressionnisme dernière manière, puis celle de Gauguin, de Van Gogh, de Modigliani, etc. Mais, plus tard, à Simla, et finalement dans la plantation de canne à sucre de son oncle, près de Gorakpour, elle acquit un style tout à fait personnel et très indien. Elle tire souvent son inspiration de peintures radjpoutes et mongoles, de celles d'Ajanta et de Mamallapuram, d'Orissa et de l'Inde méridionale. Parfois aussi, on décèle chez elle l'influence non moins importante des grands décorateurs japonais Korin et Koetsu. Pourtant, il ne s'agit pas là d'une simple imitation, on sent l'artiste aux prises avec des problèmes de composition, de couleur et d'expression. Avec une simplicité qui est le comble du raffinement, à l'aide de teintes discrètes et pourtant très étudiées, elle sait rendre toute la mélancolie du paysage indien accablé de chaleur, et l'âme du village indien écrasée sous le poids de la tradition. Et cette mélancolie reflète également l'authentique expérience d'une jeune femme qui était souvent apparue au monde extérieur comme un être gai et sociable en dépit de ses variations d'humeur. On n'oublie pas aisément des œuvres telles que *La toilette de la mariée*, *Brahmacharis*, *La véranda rouge* (fig. 14), *Les broyeurs de haldi*, etc.

Malheureusement, les tableaux d'Amrita Sher-Gil étaient dans un état lamentable, dû en partie à la médiocre qualité des matériaux et à certaines négligences techniques, en partie aux mauvaises conditions dans lesquelles ils avaient été entreposés pendant la guerre (certains avaient même été endommagés du fait des hostilités). Heureusement, ils ont tous été très bien restaurés (par Mme M. Scheidemann, spécialiste de nationalité argentine, qui se trouvait par hasard dans le pays), puis retendus et encadrés avec goût.

C'est l'ancien palais du maharajah de Jaïpur (fig. 16) qui abrite cette collection, non loin de l'arc gigantesque érigé dans King's Way en souvenir des morts de la guerre. Il a fallu procéder à certains aménagements pour transformer en musée d'art ce palais résidentiel, qui se prêtait d'ailleurs parfaitement à cet usage. En raison du climat et de la lumière, les salles d'exposition des peintures sont dotées d'un



17. NATIONAL GALLERY OF MODERN ART, New Delhi. Sculpture Exhibition: *Spring* by Dhanraj Bhagat and other works by B. Sanyal and K. Soni.

17. Exposition de sculpture : *le Printemps*, par Dhanraj Bhagat, et autres œuvres de B. Sanyal et K. Soni.

éclairage exclusivement artificiel et leur climatisation s'impose. Delhi passe en effet d'une température qui va de 0 à 46° C., de la sécheresse du désert aux ruissellements de la mousson, de la leur grise des semaines nuageuses ou brumeuses à la lumière insupportable d'un soleil éclatant. C'est pourquoi on a obturé toutes les fenêtres et les portes du musée, à l'exception des entrées, sorties et sorties de secours; et un système de climatisation sera installé sous peu.

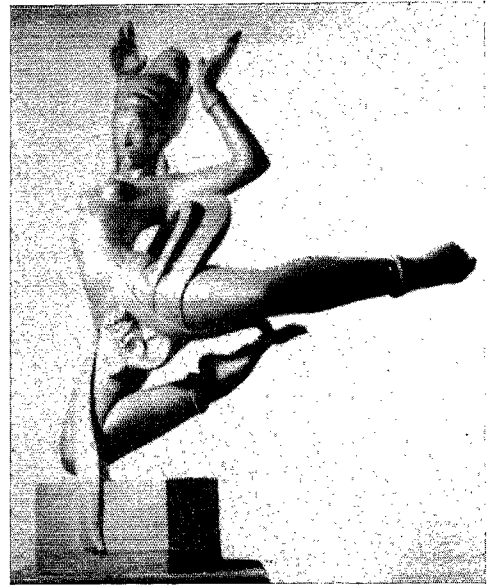
Au plafond, des rampes d'éclairage réfléchissent la lumière combinée de tubes et d'ampoules (fig. 17) de façon à donner l'illusion d'un éclairage naturel. Le reste du bâtiment n'est pas pourvu de ces installations coûteuses, l'éclairage naturel par les fenêtres et l'éclairage intérieur des vitrines sont suffisants pour les collections des autres salles, dont l'aménagement n'est pas terminé. Toutefois, là encore, il est nécessaire de protéger des rayons ultraviolets du soleil non seulement les aquarelles, mais les étoffes et autres objets exposés dont les couleurs passeraient rapidement. Deux salles affectées aux expositions temporaires d'estampes, dessins, etc., ont été pourvues de cloisons mobiles.

La plupart de ces collections doivent s'enrichir non seulement d'œuvres qui se trouvent actuellement au Musée national (lequel sera réservé exclusivement à l'art ancien), au Toshakhana et en divers autres lieux, mais encore de nouvelles acquisitions. Jusque-là, le palais pourra facilement abriter diverses expositions spéciales. C'est ainsi que l'inauguration du Musée a été combinée avec celle de la première exposition indienne de sculpture contemporaine.

La sculpture était le plus bel art de l'Inde ancienne, mais, dans la renaissance moderne, elle n'a tenu qu'une place négligeable. C'est un moyen d'expression plus coûteux que la peinture et moins nécessaire que l'architecture. Depuis un certain temps, la sculpture traditionnelle dégénérait et se sclérosait dans une atmosphère de ritualisme, tandis que la sculpture moderne progressait difficilement, faute d'un public capable de l'apprécier. Jusqu'à présent, les artistes employaient surtout des matériaux bon marché tels que le plâtre, l'argile, le ciment et le bois, et il leur était difficile d'organiser des expositions en raison du coût et des risques du transport. Aussi le gouvernement dut-il intervenir. Il s'adressa à toute la nation, et son intervention eut un résultat intéressant : elle révéla, en même temps qu'un grand nombre de sculpteurs représentatifs, leur tendance à s'écarter du traditionalisme. De même que pour la peinture, le style était moderne, au sens où on l'entend dans l'Inde, mais les sujets traités révélaient une étude attentive de la vie populaire et de l'art ancien. Toutes les tendances sont représentées — naturalisme, impressionnisme, classicisme et stylisation plus ou moins poussée des formes, jusqu'à l'art abstrait. Parmi les meilleurs sculpteurs nous citerons : Sankhò Chaudhari, Chintamoni Kar, Ramkinkar, Devi Prasad, Roy Chowdhuri, Dhanraj Bhagat, S. Dhanpal, etc. (fig. 17, 18). Il est permis d'espérer que certaines des œuvres qu'ils ont présentées trouveront place dans des collections permanentes.

Il reste encore beaucoup à faire. Mais aujourd'hui l'Inde peut se targuer de posséder, elle aussi, un Musée national d'art moderne. Maintenant qu'il existe, nous pouvons espérer qu'il deviendra bientôt une institution vraiment représentative.

(Traduit de l'anglais.)



18. NATIONAL GALLERY OF MODERN ART, New Delhi. *Cloud Messenger* by Chintamoni Kar.

18. *Messageur des nuages*, de Chintamoni Kar.

THE SPANISH COLONIAL ART MUSEUM OF GUATEMALA

by STEPHAN F. DE BORHEGYI

OWING to its location in an eighteenth-century building in Antigua, the ancient capital of Guatemala, the Spanish Colonial Art Museum offers a special problem in museum installation techniques and merits individual attention. Most medieval or colonial art treasures in Europe and in the United States are housed in modern museum buildings with all the facilities necessary to display them to best advantage. As long as sufficient space is allotted in well lighted galleries the installation of such art objects is a relatively simple matter. The city of Guatemala, however, lacked a modern museum building and there were no funds available for the construction of a new museum. It was thus decided to house the Colonial Art Museum in one of the more readily restorable buildings of the old capital, Santiago de los Caballeros de Guatemala, now called La Antigua Capital or briefly, Antigua.

The present capital of the Republic, Guatemala City, a thriving modern city with a population of close to 300,000 persons, was founded in 1773 after the former capital was very nearly demolished by a succession of earthquakes. The new Archaeological and Ethnological Museum is located there¹ as are the Historical and Natural History Museums. However, as part of a plan designed by the Anthropological Institute of Guatemala to build up local and regional museums in order to encourage tourism in the country, the Colonial Art Museum was finally established in the ancient capital of Antigua.

The city of Antigua is considered to be one of the richest Spanish Colonial sites in the Americas. It was founded by don Francisco de la Cueva and Bishop Francisco Marroquin in 1542 shortly after the conquest of Guatemala by the Spanish. In the year 1566 King Philip II of Spain bestowed upon the city the title of La Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Santiago de los Caballeros de Goathemala,² and at the same time it was granted the rare privilege of possessing a town crier. During the sixteenth and seventeenth centuries the city of Santiago de los Caballeros ranked alongside Mexico City and Lima as one of the most important metropolises of Spanish America. By the beginning of the eighteenth century the city had more than 60,000 inhabitants, thirty-two splendid churches, fifteen hermitages, five chapels, five oratories, twenty-five public fountains, five hospitals and hundreds of luxurious mansions where the nobility lived in ease and splendour. Through the years the architecture of this colonial capital ranged in style from Plateresque to Baroque, Churrigueresque and Mudéjar, but was always tempered with a flavour unique to Antigua.³ The growth of the city was accompanied by a rapid increase in the number of churches and chapels. Hundreds of sculptures and paintings were needed to decorate the walls and altars of these magnificent religious structures and the town soon became a Mecca for artists and craftsmen.

But the lovely green Panchoy valley surrounded by mighty volcanoes proved to be an unfortunate site for all this wealth and beauty. From the beginning the city was harrassed by a series of earthquakes, and the homes and churches were in need of constant repair until, in 1773, a tremendous earthquake almost completely destroyed the city. The capital was then transferred across the mountains to the Ermita valley where it stands today and is known by the name of Guatemala City. Antigua, the old capital, never regained its importance or its leading role, but has remained a sleeping memory of fallen grandeur. In 1850 the Guatemalan Government declared the city a national monument and since that time there has been an ever-growing effort to preserve and restore the churches, public buildings and private homes. Today Antigua has a population of approximately 10,000. The city retains a fairy tale atmosphere unlike towns of similar antiquity in other parts of Latin America which have experienced the rush of modern life. It was therefore the perfect location for the Spanish Colonial Art Museum.

The Museum was organized under the supervision of the Instituto de Antropología e Historia de Guatemala. The building selected was the ruined structure of the old University of San Carlos Borromeo. Several of the better preserved rooms

1. See MUSEUM, Vol. VII, p. 52-63.

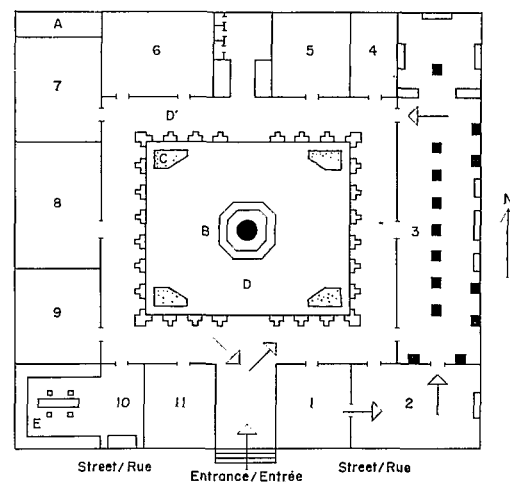
2. Very noble and very loyal city of St. James of the Knights of Guatemala.

3. Kelemen aptly terms the Baroque style peculiar to Antigua as Earthquake Baroque. (*Baroque and Rococo in Latin America*, New York, MacMillan Co., 1951.)

had been used for many years as a storehouse of Colonial art objects rescued from the ruined and abandoned churches. The University itself had been moved to Guatemala City in 1773. This old building was selected for several reasons: (a) the massive structure was relatively undamaged and could be restored at a minimum cost and with considerable accuracy; (b) the large halls could easily be converted into exhibition galleries and the use of the buildings as a museum was in keeping with its former importance as a centre of intellectual life; (c) it is centrally located close to the old Plaza Real and would thus be easily accessible to visitors; (d) the large deep-set octagonal windows were high enough so as not to disturb the installations while still giving sufficient natural light to display the material, an important consideration in Guatemala where electricity is expensive and the funds for museum maintenance are at a minimum; (e) the layout of the old University building was ideally suited for adaptation to a museum as the doors of each hall open onto a large patio thus making the circulation of visitors easy. At the same time the open doors supply more much needed light (fig. 19).

Having made their decision, the Anthropological Institute started the restoration of the building. Expert architects who were authorities on Colonial architecture were hired for the job. The original University building was erected in 1763 by the military engineer, Luis Diez Navarro, Chief Master of the construction of the Royal Palace and Cathedral of Mexico City. It was and still is one of the most beautiful examples of Spanish Mudéjar architecture. The word *mudéjar* was commonly used by the Spanish to denote a Moor converted to Christianity. The original arabic word meant vassal. Later the term was applied to any art style which showed markedly Moorish characteristics, particularly in the treatment of minor architectural details such as arches, tiles, wooden ceilings, balconies, etc. The mudéjar style was revived in many parts of Spanish America during the eighteenth century and the building of the Royal University of San Carlos Borromeo, elevated to the rank by the Royal Decree of King Charles II of Spain in 1676, is undoubtedly one of the best examples of the most elegant neo-Mudéjar architecture. The multifoil archways (fig. 20), seven on each side of the patio, the bubble-like lanterns, the lines of the large dome above the auditorium, the vertically lined piers, the blind balustrade with its pyramidal finials, the horizontally grooved pilasters and the grace of the many miniature stucco details are all in the best tradition of this art style. The graceful fountain constantly flowing in the centre of the court is also traditional. The multi-coloured heraldic medallions and large conventionalized lyres on the walls and ceilings are an attempt to break the monotony of the white stucco surface and add harmony to the scene. The main façade of the building lost much of its original aspect when it was first restored in 1832 by the municipality, but the patio colonnade and the massive side walls still retain their original Colonial appearance. The architects hired by the Anthropological Institute in 1948 did their best to restore the building to its former majesty. Every brick and tile and every beam was put in place only after careful study so that the present building is an exact reconstruction of the old University. The job of restoration was completed early in 1950 and by the end of the same year the exhibitions were installed. The Museum was inaugurated in December 1950.

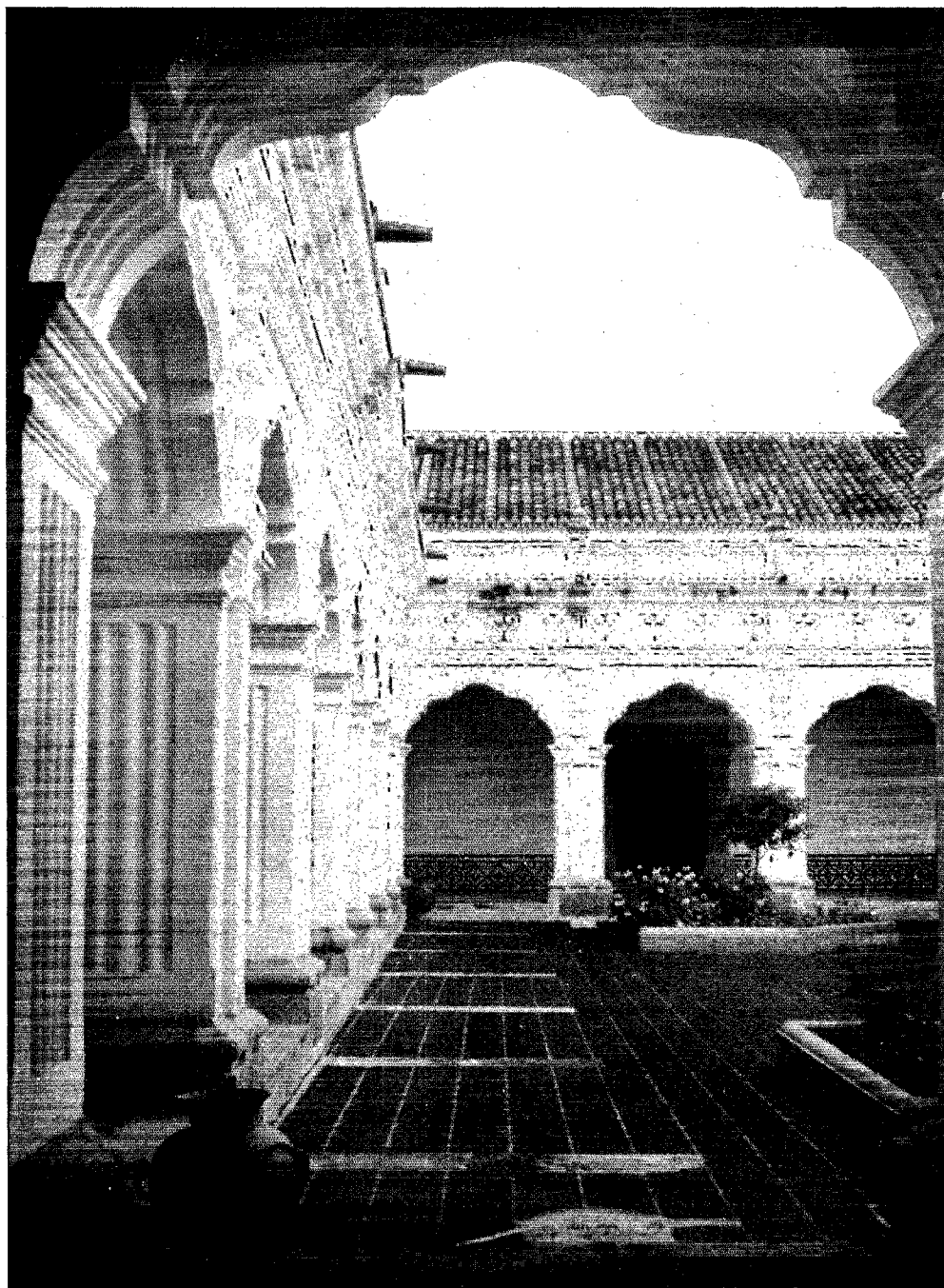
In addition to displaying Spanish Colonial art an attempt was also made to recapture in the museum exhibitions something of the life and atmosphere of the old University and the Colonial capital. One of the former classrooms (room 4) was restored and life-size plaster figures representing students were seated on the benches as if listening to the lecture of the professor who stands in full regalia on the cathedra. Class and race consciousness were very much a part of life in the Colonial city and, just as in former days, the dark-skinned Indian student is seated apart from the rich *grandees* or *Chapetones* (Spaniards arrived recently from Europe) and the equally proud *Criollos* (American born Spaniards). Another room (room 5) is devoted to an exhibition of old documents. These include old University degrees, announcements and other papers relating to the founding and early history of the University. Most of the documents are printed because Guatemala had a printing press in operation as early as 1660. It was the fourth printing press in the New World and was preceded only by those set up in Mexico City, Puebla, and Lima. The walls of this room are covered with large colourful modern murals depicting the most



19. MUSEO COLONIAL, Antigua, Guatemala. Floor plan/Plan général: Room/Salle 1: The Thomas Merlo room, in which are exhibited the oil paintings of the famous Guatemalan Colonial painter/La salle Thomas Merlo, où sont exposées les toiles du célèbre peintre guatémalien de l'époque coloniale. Room/Salle 2: Religious sculptures in wood, paintings and relief carvings/Sculptures religieuses sur bois, peintures et bas-reliefs. Room/Salle 3: The former University auditorium; this room is now used as the sculpture gallery (solid squares indicate position of high wooden pedestals on which are exhibited the fourteen nearly life-size sculptures); paintings of Juan Correa (Mexican painter)/Salle de conférences de l'ancienne université, aujourd'hui salle des sculptures (les carrés indiquent l'emplacement des hauts socles de bois sur lesquels sont exposées quatorze statues à peu près grandeur nature; tableaux de Juan Correa (peintre mexicain). Room/Salle 4: Reconstructed University class room, with life-size plaster figures of students and professor/Reconstitution d'une salle de cours de l'université avec mannequins en plâtre, grandeur nature, des étudiants et du professeur. Room/Salle 5: Exhibition room of documents relating to the founding and early history of the Royal University of San Carlos Borromeo; colourful modern murals on the walls depict important ceremonies in the career of a University student of the Colonial period/Salle d'exposition des documents se rapportant à la fondation et à l'histoire primitive de l'Université royale San Carlos Borromeo; les peintures modernes, hautes en couleur, dont sont revêtus les murs, représentent les cérémonies importantes qui marquaient la carrière d'un étudiant de l'université à l'époque coloniale. Room/Salle 6: The Villalpando room in which are exhibited several canvases of this well-known Mexican painter/Salle Villalpando, où sont exposées plusieurs toiles de ce célèbre peintre mexicain. Room/Salle 7: Gilded baroque altar and portrait gallery/Autel baroque doré et galerie de portraits. Room/Salle 8: Room for special and temporary exhibitions/Salle réservée aux expositions temporaires. Room/Salle 9: Archives and storage room/Archives et magasin de réserve. Room/Salle 10: Research library and Director's office/Bibliothèque de référence et bureau du conservateur. Room/Salle 11: Storage room and caretaker's office/Magasin de réserve et bureau du gardien.

20. MUSEO COLONIAL, Antigua, Guatemala. Trefoil arches in Neo-mudéjar style surround the tile-paved patio where tropical flowers bloom in masonry-bordered beds.

20. Des voûtes trilobées de style néo-mudéjare entourent le patio carrelé où des plantes tropicales fleurissent dans les plates-bandes à bordure de maçonnerie.



1. He is shown first in the *Acto de Repetición* in which he presents his thesis before a large assembly of faculty members, each wearing the coloured cape indicative of his field (yellow, medicine; white, theology; green, canon law; blue, philosophy; red, civil law). The next scene shows the so-called *Noche Funebre* or "gloomy night" where the student attempts to defend his thesis and is thoroughly examined by his professors. At last he is approved and dressed in the regalia of his profession, a ceremony known as the *Investitura Doctoral*. The next scene shows the triumphal procession of the "new doctor" (*licenciado*) through the streets of the capital. Behind him in a long line ride the dignitaries of all faculties accompanied by richly clad heralds, pages, nobles and officers.

2. Unfortunately, many of the paintings are not signed. The reason for this lies in the fact that the demand for paintings by the many churches (thirty-two in Antigua alone) in Colonial times was so great that the master artisans found it necessary to use student help. In consequence, the quantity of their output was damaging to the quality of their work and many paintings went to the churches unsigned. The fame of the craftsman in Colonial days depended more on the volume of his work than on the artistic merit of any one individual piece. The same situation existed among the sculptors who were equally pressed to supply the churches with carved wooden saints and angels. It is unfortunate that of the forty nearly life-size sculptures on exhibit in the Museum not one can be assigned definitely to any of the known artists who worked and lived in the Colonial metropolis. Nevertheless they are masterpieces of religious art and give the visitor a clear understanding of and appreciation for the work, time and religious zeal that went into them.

important stages and ceremonies in the life of the Colonial university student.¹ Thus the museum visitor is able to absorb at a glance some of the excitement and drama hidden in the pages of the dry and yellowed documents. These murals serve as visual aids to the understanding of the pomp and splendour of the Colonial University and of the life of the times. As a museum technique it is far more effective and educational than any number of printed labels with lengthy scholarly explanations. The artists commissioned to paint these murals are among the best in Guatemala; Antonio Tejada Fonseca, Guillermo Grajeda Mena, and Dagoberto Vasquez.

In the other rooms (1, 2, 3, 6, 7) are exhibited some of the finest paintings and sculptures made during the Colonial epoch in New Spain (fig. 21). Among the fifty large oil paintings are works of such masters as Thomas Merlo (Guatemalan, 1694-1739), Miguel Cabrera (Mexican, 1695-1768), Juan de Correa (Mexican, ?-1714) and Cristóbal de Villalpando (Mexican, 1649-1714).²

The most impressive room in the Museum (the former University auditorium, room 3 on the plan) is the long sculpture gallery where fourteen large wooden sculptures have been set on tall pedestals. It is important that they are lighted from below (fig. 22-24) in order to give them the same lighting effect as that intended by the Colonial sculptor who expected them to be seen by the soft glow of candles burning at their base. Too often stone and wooden sculptures in museums lose all



27. MUSEO COLONIAL, Antigua, Guatemala. The old University auditorium has been converted into an impressive sculpture gallery (room 3, see plan).

27. Salle de conférences de l'ancienne université, transformée en une imposante salle de sculptures (salle 3; voir plan).

life and character through incorrect lighting. Each of the fourteen sculptures exhibited in this room has something unique and artistically subjective so that they are a true expression of the soul and devotion of their makers. Much creative imagination went into the long and painstaking hours required for the making of these baroque masterpieces. They all have individual character and appeal in spite of the dogmatic authoritarianism which demanded stereotyped, unequivocal illustrations of the Christian doctrine.

The seventeenth century, to which most of the religious sculptures and relief carvings in the Museum belong, was the golden age of the baroque. Its aim was the expression of ascetic mysticism, achieved through the most lavish and dynamic forms (fig. 24). The golden overlay on the sculptures was calculated to impress the layman with the richness of a future life beyond the grave and to transport him momentarily to heaven in a mystic rapture or drive him to his knees in ecstatic devotion.

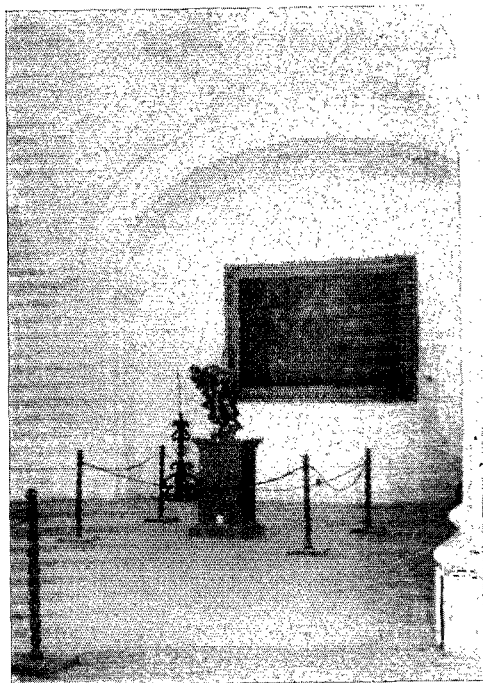
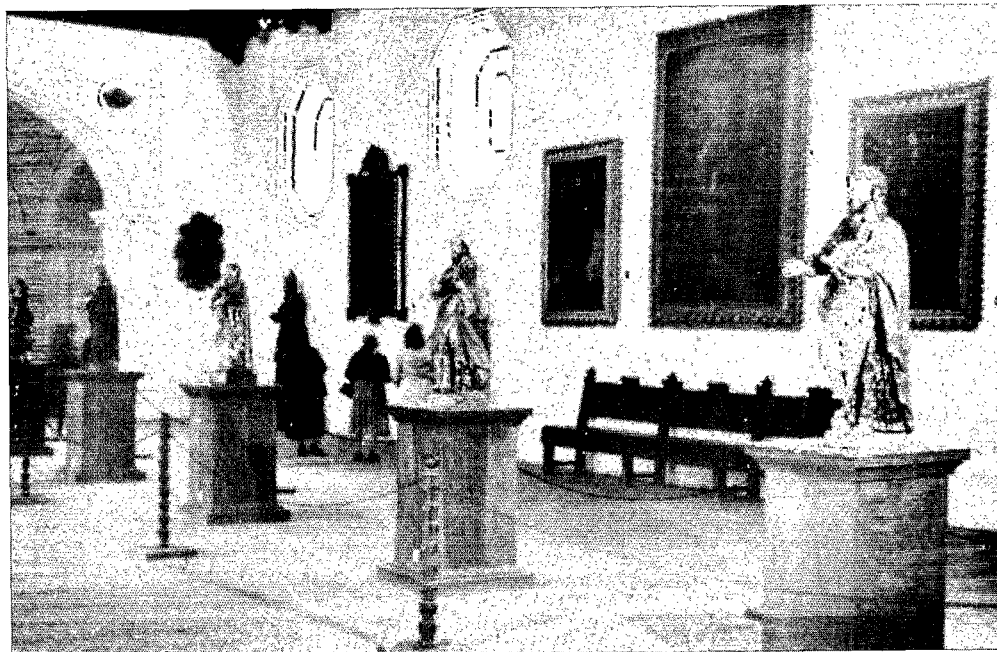
One partially burned and mutilated life-size statue of the Biblical prophet, Aaron, teaches the visitor something of the making of these wooden Colonial sculptures. First the statue was cut from a single block of wood taken from the trunk of the cedar or *sapodilla* (Chicle) tree. Before it was carved, however, the wood was seasoned four years under water and two years in the sun. Once carved it was

covered with *gesso* (gypsum), then with gold and silver leaf and, finally, painted by a special enamel process (*estufado*). The religious art of the Spanish Colonial period in Guatemala was simple in concept for the sake of the large Indian population but dynamic and sumptuous in form and of a high technical level of craftsmanship.

Another example of baroque splendour is the twelve-foot high gilded altar

22. MUSEO COLONIAL, Antigua, Guatemala. The life-size wooden statues are placed on high pedestals and are illuminated from below (room 3).

22. Statues de bois, grandeur nature, placées sur de hauts socles et éclairées de bas en haut (salle 3).



23. MUSEO COLONIAL, Antigua, Guatemala. View of the south end of the old University auditorium (room 3).

23. Vue de l'extrémité sud de l'ancienne salle de conférences de l'université (salle 3).

installed in room 7. It is supported by several spiral columns on which are entwined gilded vines. The eight niches of the altar are filled with enamelled sculptures of saints and angels. On the walls and on easels in this room are portraits of the wealthy, esteemed and titled inhabitants of the Colonial capital. Captain-Generals, judges, attorneys, nuns, priests, gentlemen and gentlewomen, and one or two members of the Spanish Royal house look out at the visitor who is inclined to feel that he has entered a chapel and interrupted a solemn medieval religious service.

The final exhibition room is completely different from the preceding ones (room 8). The walls of this room are lined with forty enlarged photographs of the many ruined churches, mansions, fountains and convents of the city, with particular attention to architectural and ornamental detail. In this way points of special interest that might otherwise be missed are called to the attention of the visitor to Antigua. Also in this room are three large wall maps showing the settlement pattern and growth of the Colonial city from its founding to the present day. The first map shows the plan of the city in 1670 based on a drawing by Captain Fuentes y Guzmán, a writer, historian, poet, soldier, naturalist and polyhistor who "served his king faithfully" for more than twenty years as *alcalde* (mayor) and *regidor* (councilman) of Antigua. The original plan for the city was made in 1542 by the engineer Juan Bautista Antonelli. He followed the so-called "gridiron" plan, the typical city layout for Spanish America as designed by the Royal Crown. The next map shows the city as it appeared in 1773 on the eve of the great earthquake which virtually demolished the old capital. Following this tragedy the city lay dormant for more than a century, but of late it has been growing in importance and population. The third map shows Antigua as it appears today.

Room 9 containing the archives and material not on display is not open to the public. Room 10 is a fine research library where all available literature and documents relating to the Colonial period are available to the interested student (fig. 25). The walls of the library above the book shelves are decorated with modern murals depicting scenes of historical interest connected with Colonial Antigua and painted by Guillermo Grajeda Mena and Oscar Goyri. In order that they be informative but not distracting to the serious work that is done in this room they are painted in black and white. On the west wall is a life-size copy of an oil painting of the *Adelantado* don Pedro de Alvarado (1485-1541), Conqueror and first Captain-General of Guatemala.¹

¹. The original of this painting is in the office of the Mayor of Guatemala City.

After this description of the Colonial Art Museum we should perhaps explain why there was no attempt to reconstruct a Colonial house interior. Colonial furniture and its arrangement in the home is certainly an important aspect of both the art and the life of the period, but it was felt that anything the Museum might have attempted along this line would have been inadequate compared to the several notable restored Colonial homes in Antigua, and inappropriate to the original purpose of the Museum building. The visitor who desires to learn more about this aspect of Colonial art is therefore directed to the well-known Popence House which was formerly the home of the Attorney-General of the Royal *Audiencia*.¹

From the foregoing it can be seen that the Colonial Art Museum of Guatemala did not suffer from the lack of a modern, especially equipped museum building but, in fact, gained in beauty and atmosphere by its installation in the restored Colonial University building. That the exhibitions are effective and informative under circumstances not always ideal is due to the hours of study and consideration of museum techniques that went into the Museum's planning. As a result, the Colonial art treasures of this Central American Republic are displayed so as to give a true understanding and appreciation of past grandeur and achievement.

1. It was restored in 1930 with the greatest accuracy and attention to detail by the Englishwoman, Dorothy Popence (Louis Adamic, *The House in Antigua*, Harpers, New York, 1937).

LE MUSÉE D'ART COLONIAL ESPAGNOL DU GUATEMALA

par STEPHAN F. DE BORHEGYI

INSTALLÉ dans une construction du XVIII^e siècle de La Antigua, ancienne capitale du Guatemala, le Musée d'art colonial espagnol constitue un cas particulier en matière de techniques muséographiques et mérite une étude spéciale. En Europe et aux États-Unis, la plupart des trésors de l'art médiéval ou colonial sont conservés dans des bâtiments modernes offrant toutes les commodités qui permettent de les présenter dans les meilleures conditions possibles. Dès lors qu'on dispose d'un espace suffisant et de galeries bien éclairées, la tâche est relativement aisée. Mais la ville de Guatemala ne possédait ni un immeuble moderne pour abriter ses collections artistiques ni les fonds nécessaires à la construction d'un nouveau musée. Aussi décida-t-on d'installer le Musée d'art colonial dans l'un des bâtiments les plus faciles à restaurer de l'ancienne capitale, Santiago de los Caballeros de Guatemala, appelée aujourd'hui La Antigua Capital ou, par abréviation, La Antigua.

Guatemala, capitale actuelle de la république, est une cité moderne très prospère, de près de 300.000 habitants, fondée en 1773 après que l'ancienne capitale eut été presque entièrement détruite par une série de tremblements de terre. C'est là que se trouvent le nouveau Musée archéologique et ethnologique¹ ainsi que les musées d'histoire et d'histoire naturelle. Toutefois, en vertu du plan de l'Institut anthropologique du Guatemala prévoyant la création de musées locaux et régionaux en vue d'encourager le tourisme, c'est dans l'ancienne capitale, La Antigua, qu'a été installé finalement le Musée d'art colonial.

La ville de La Antigua est considérée comme l'un des sites coloniaux espagnols les plus riches de toute l'Amérique. Elle fut fondée par don Francisco de la Cueva et l'évêque Francisco Marroquin en 1542, peu de temps après la conquête du Guatemala par les Espagnols. En 1566, le roi Philippe II d'Espagne conféra à la ville le titre de "La muy noble y muy leal ciudad de Santiago de los Caballeros de Goatemala²", en même temps que le rare privilège d'avoir un crieur public. Au XVI^e et au XVII^e siècle, la ville de Santiago de los Caballeros était, avec Mexico et Lima, l'une des métropoles les plus importantes de l'Amérique espagnole. Au début du XVIII^e siècle, la ville, qui comptait plus de 60.000 habitants, possédait trente-deux églises magnifiques, quinze couvents, cinq chapelles, cinq oratoires, vingt-cinq fontaines publiques, cinq hôpitaux et des centaines de demeures luxueuses où la noblesse vivait dans la prospérité et la magnificence. Avec les années, l'architecture de cette capitale coloniale évolua du style plateresque au style baroque, churriguesque et mudéjare, tout en gardant ce cachet très particulier qui caractérisa toujours

1. Voir : MUSEUM, vol. VII, p. 52-63.

2. Très noble et très loyale ville de saint Jacques des Chevaliers du Guatemala.

24. MUSEO COLONIAL, Antigua, Guatemala. An archangel carved in the dynamic style of Guatemalan Baroque; note the heavy folds of the material (room 3).

24. Archange en bois sculpté, style mouvementé de l'art baroque guatémalien; la lourdeur des plis du vêtement est particulièrement remarquable (salle 3).



1. Kelemen qualifie très justement le style baroque particulier à La Antigua d'*earthquake baroque* (baroque sismique) : *Baroque and Rococo in Latin America*, Macmillan Co., New York, 1951.

l'art de La Antigua¹. Le développement de la ville s'accompagna d'un accroissement rapide du nombre des églises et des chapelles. Il fallut des centaines de sculptures et de peintures pour décorer les murs et les autels de ces magnifiques édifices religieux, et la ville devint bientôt une véritable Mecque des artistes et des artisans.

Cependant, il apparut que la charmante et verte vallée du Panchoy, cernée de puissants volcans, était un site bien mal choisi pour abriter tant de richesses et d'œuvres d'art. La ville, dès le début de son existence, fut secouée par une série de

tremblements de terre et, par la suite, il fallut constamment restaurer les maisons et les églises; enfin, en 1773, un terrible séisme la détruisit presque entièrement. La capitale fut alors transférée de l'autre côté des montagnes, dans la vallée de la Ermita, où elle se trouve encore, et elle reçut le nom de Guatemala. La Antigua n'a jamais retrouvé son importance d'antan ni son rôle de premier plan mais elle demeure le témoin endormi d'une grandeur déchue. En 1850, le gouvernement du Guatemala la *classa monument national* et, depuis, tous les efforts possibles ont été déployés pour entretenir et restaurer les églises, édifices publics et demeures particulières. Aujourd'hui, La Antigua compte environ 10.000 habitants. A la différence d'autres cités de l'Amérique latine, qui, bien qu'aussi anciennes, ont été entraînées dans le tourbillon de la vie moderne, la ville a conservé une atmosphère de légende qui en faisait l'endroit rêvé pour abriter le Musée d'art colonial espagnol.

Celui-ci fut organisé sous la direction de l'Instituto de Antropología e Historia de Guatemala. L'édifice choisi fut l'ancienne Université de San Carlos Borromeo, dont les bâtiments tombaient en ruines. Certaines salles, parmi les mieux conservées, servaient depuis de nombreuses années à abriter les œuvres d'art de l'époque coloniale retrouvées dans les églises détruites ou désaffectées. L'université elle-même avait été transférée à Guatemala en 1773. De multiples raisons ont présidé au choix de cet édifice ancien : *a*) de construction massive, le gros œuvre avait relativement peu souffert et il pouvait être restauré avec un minimum de frais, sans qu'on eût à s'écarter beaucoup du plan primitif; *b*) les grandes salles pouvaient être facilement transformées en galeries d'exposition et, en devenant un musée, cet ancien centre de vie intellectuelle retrouvait son importance d'autrefois; *c*) sa situation centrale, près de l'ancienne place Royale, le rendait facilement accessible aux visiteurs; *d*) ses grandes fenêtres octogonales profondément encastrées dans les murs étaient placées suffisamment haut pour ne pas gêner l'aménagement, tout en donnant assez de jour pour éclairer les objets exposés — considération importante dans un pays où le courant électrique est coûteux et où les musées disposent de crédits extrêmement faibles; *e*) la disposition des bâtiments de l'ancienne université convenait admirablement à l'aménagement d'un musée, car les portes de toutes les salles ouvrent sur un large patio, ce qui facilite la circulation des visiteurs; d'autre part, ces portes ouvertes assurent un meilleur éclairage (fig. 19).

Une fois sa décision prise, l'Institut d'anthropologie entreprit de restaurer l'édifice. Il s'adressa à des spécialistes qui faisaient autorité en matière d'architecture coloniale. L'université avait été construite en 1763 par l'ingénieur militaire Luis Diez Navarro, maître d'œuvre du Palais royal et de la cathédrale de Mexico. C'était, et c'est encore aujourd'hui, l'un des plus beaux spécimens du style architectural mudéjare. Le mot *mudéjar* était couramment employé dans la langue espagnole pour désigner un Maure converti au christianisme; d'origine arabe, il signifiait vassal. Plus tard, ce terme fut appliqué à tout style artistique présentant des caractéristiques mauresques, en particulier dans la façon de traiter les détails architecturaux mineurs tels que voûtes, carrelages, plafonds de bois, balcons, etc. Le style mudéjare connut un renouveau dans de nombreuses régions de l'Amérique espagnole au cours du XVIII^e siècle et les bâtiments de l'Université royale de San Carlos Borromeo (qui reçut ce titre par décret du roi Charles II d'Espagne en 1676) offrent indubitablement l'un des meilleurs exemples de la fort élégante architecture néo-mudéjare. Les voûtes polylobées (fig. 20) qui s'élèvent, au nombre de sept, de chaque côté du patio, les lanternes bombés, les lignes du grand dôme qui surmonte la salle de conférences, les piliers aux stries verticales, la balustrade aveugle avec ses fleurons pyramidaux, les pilastres aux cannelures horizontales et la grâce minutieuse des décorations de stuc sont tous dans la meilleure tradition de ce style architectural, comme est traditionnelle la charmante fontaine aux eaux toujours vives qui s'élève au milieu du patio. Les médaillons héraldiques polychromes et les grandes lyres stylisées des murs et des plafonds viennent rompre la monotonie des surfaces de stuc blanc et ajoutent à l'harmonie de l'ensemble. La première restauration du bâtiment par la municipalité, en 1832, modifia l'aspect original de la façade principale, mais la colonnade du patio et les murs massifs latéraux ont gardé leur aspect colonial primitif. Les architectes auxquels l'Institut d'anthropologie a confié les travaux, en 1948, ont fait de leur mieux pour rendre à l'édifice sa majesté d'antan. Il n'est pas une brique, pas un carreau, pas une poutre dont la mise en place n'ait été précédée



25. MUSEO COLONIAL, Antigua, Guatemala. The well equipped research library houses many valuable books and documents concerning Colonial history; the modern murals depict scenes from the Colonial past of Antigua (room 10).

25. La bibliothèque de référence, abondamment fournie, contient de nombreux ouvrages et documents d'un grand intérêt, relatifs à l'histoire coloniale; les peintures murales modernes représentent des scènes du passé colonial de la Antigua (salle 10).

d'une étude minutieuse, et le bâtiment actuel est une reconstitution exacte de l'ancienne université. La restauration a été achevée en 1950; le musée a été installé, puis officiellement inauguré en décembre de cette même année.

Les conservateurs n'ont pas cherché seulement à présenter des échantillons de l'art colonial espagnol; ils se sont également efforcés d'évoquer la vie et l'atmosphère de l'ancienne université et de la capitale coloniale. Une des anciennes salles de cours (salle 4) a été reconstituée et des mannequins en plâtre grandeur nature représentent les étudiants assis sur leurs bancs, en train d'écouter le professeur debout en chaire et revêtu de la toge. L'homme de l'époque coloniale possédait un sentiment très vif de sa classe et de sa race, et, tout comme alors, nous voyons ici l'étudiant indien au teint basané assis à l'écart, loin des fiers *Chapetones* (Espagnols récemment arrivés d'Europe) et des non moins hautains *Criollos* (Espagnols nés en Amérique). Une autre salle est consacrée à une exposition de documents anciens (salle 5). On y voit entre autres des diplômes universitaires, des proclamations et autres écrits relatifs à la fondation et aux premiers temps de l'histoire de l'université. La plupart de ces documents sont imprimés, car le Guatemala possédait une presse dès 1660. C'était la quatrième presse utilisée dans le Nouveau Monde, après celles de Mexico, de Puebla et de Lima. Les murs de cette salle sont couverts de grandes peintures aux vives couleurs qui représentent des étapes et les cérémonies les plus importantes de la vie d'un étudiant colonial¹. Ainsi, d'un coup d'œil, le visiteur peut, dans une certaine mesure, participer à la vie mouvementée qui se cache entre les pages jaunies des vieux documents. Ces peintures murales, qui jouent le rôle d'auxiliaires visuels, donnent une idée des fastes de l'université coloniale et de la vie de l'époque. En tant que technique muséographique, elles sont infiniment plus éloquentes et plus instructives que toutes les explications érudites que peut fournir l'étiquetage. Ces peintures ont été commandées à quelques-uns des meilleurs artistes du Guatemala : Antonio Tejada Fonseca, Guillermo Grajeda Mena, et Dagoberto Vasquez.

1. C'est d'abord l'*Acto de repetición* : l'étudiant remet sa thèse devant une nombreuse assemblée de membres de l'université, coiffés chacun de la toque de couleur correspondant à sa discipline (jaune pour la médecine, blanche pour la théologie, bleue pour la philosophie, verte pour le droit canon, rouge pour le droit civil). Puis vient la *Noche fúnebre* (nuit funèbre) pendant laquelle l'étudiant soutient sa thèse devant ses professeurs qui lui font subir un interrogatoire serré. Enfin, l'impétrant qui est reçu revêt les insignes de sa profession, cérémonie connue sous le nom d'*Investitura doctoral*. La scène suivante montre le cortège triomphal du "nouveau docteur" (*licenciado*) à travers les rues de la capitale. Il est suivi de la longue file des dignitaires de toutes les facultés, accompagnés de hérauts, pages, nobles et officiers richement vêtus.

2. Malheureusement, beaucoup d'entre eux ne sont pas signés. Il fallait en effet tant d'œuvres pour décorer les nombreuses églises de l'époque coloniale (La Antigua en comptait trente-deux à elle seule) que les maîtres artisans devaient faire appel au concours de leurs élèves; la multiplicité des toiles produites nuisait à leur qualité et c'est pourquoi nombre d'entre elles étaient livrées aux églises sans signature. La réputation de l'artisan, à l'époque coloniale, dépendait plus du nombre de ses œuvres que de la valeur artistique de chacune d'elles. Il en était de même pour les sculpteurs, harcelés de demandes de saints et d'anges en bois pour les églises. Il est regrettable qu'aucune des quarante statues, à peu près grandeur nature, qui sont exposées dans le musée ne puisse être attribuée avec certitude à l'un des artistes célèbres qui ont vécu et travaillé dans la métropole coloniale. Ces sculptures n'en demeurent pas moins des chefs-d'œuvre de l'art religieux et, en les contemplant, le visiteur peut se rendre compte de la somme de travail et de temps qu'elles représentent, aussi bien que de la ferveur qui animait leurs auteurs.

Dans les autres salles (1, 2, 3, 6, 7) sont exposées quelques-unes des plus belles peintures et sculptures de l'époque coloniale de la Nouvelle Espagne (fig. 21). Parmi les cinquante grands tableaux de maîtres, qui sont présentés au public, figurent des œuvres de Thomas Merlo (Guatémalien, 1694-1739), Miguel Cabrera (Mexicain, 1695-1768), Juan de Correa (Mexicain, ?-1714) et Cristobal de Villalpando (Mexicain, 1649-1714)².

La salle la plus imposante du musée (salle 3) — salle de conférences de l'ancienne université — est aujourd'hui la longue galerie des sculptures, où quatorze grandes statues de bois se dressent sur de hauts socles. Ces statues sont éclairées de bas en haut (fig. 22-24) et c'est là un point très important puisqu'elles étaient primitivement conçues pour être éclairées d'en bas par la lumière atténuée des chandelles. Les statues de bois ou de pierre des musées perdent souvent toute vie et tout caractère faute d'un éclairage judicieux. Chaque œuvre exposée dans cette salle possède son originalité propre et témoigne de la forte personnalité artistique et religieuse de son auteur. Ces chefs-d'œuvre de l'art baroque sont le prix de longues heures de travail assidu mais aussi la marque d'une riche imagination créatrice. Ils ont tous leur caractère et leur attrait personnels malgré le dogmatisme autoritaire de l'époque, qui exigeait de l'artiste une illustration stéréotypée et sans équivoque de la doctrine chrétienne.

Le XVII^e siècle, époque à laquelle remontent la plupart des sculptures et bas-reliefs religieux du musée, fut l'âge d'or du baroque. L'objet de cet art était d'exprimer le mysticisme ascétique à travers les formes les plus exubérantes et les plus dynamiques (fig. 24). Si les sculptures étaient recouvertes de dorure, c'était pour donner au profane une idée des splendeurs de l'au-delà et l'entraîner un instant vers le ciel dans un transport mystique, ou le faire tomber à genoux en une prière extatique.

Une statue grandeur nature du prophète Aaron, partiellement brûlée et mutilée, permet au visiteur de comprendre comment étaient faites ces statues de bois de l'époque coloniale. Le sculpteur taillait ses ébauches dans une bille de cèdre ou de sapotillier. Mais, avant d'être travaillé, le bois séjournait quatre ans dans l'eau, puis séchait deux ans au soleil. Une fois sculpté il était recouvert de plâtre, puis de feuilles d'or et d'argent, et enfin peint à l'aide d'un procédé spécial d'émaillage (*estufado*). L'art religieux de l'époque coloniale espagnole au Guatemala était d'une conception simple, à la portée de la nombreuse population indienne, mais dyna-

mique et somptueux dans sa forme et d'une très grande habileté d'exécution.

L'autel doré, de 3,60 m de haut, qui est exposé dans la salle 7 offre un autre exemple de la prodigalité de formes de l'art baroque. Il est soutenu par plusieurs colonnes torsées où s'entrelacent des sarments dorés. Les huit niches de l'autel renferment des statues peintes de saints et d'anges. Dans la même salle, sur les murs et sur des chevaliers, sont présentés des portraits de personnages riches, estimés et titrés qui vécurent dans la capitale coloniale. Capitaines généraux, juges, procureurs, religieuses, prêtres, dames et gentilshommes, ainsi qu'un ou deux membres de la Maison royale d'Espagne contemplant le visiteur, qui a l'impression de pénétrer dans une chapelle médiévale au beau milieu d'une cérémonie solennelle.

La dernière salle d'exposition diffère totalement des précédentes (salle 8). Les murs en sont tapissés de quarante agrandissements photographiques représentant les nombreuses églises, demeures, fontaines et couvents en ruines de la ville, et mettant particulièrement en valeur les détails architecturaux et ornementaux. Ainsi, l'attention du visiteur se trouve attirée sur les points particulièrement intéressants qui, autrement, lui auraient peut-être échappé lors de sa visite de La Antigua. Dans cette salle se trouvent également trois grands plans muraux expliquant la création et le développement de la ville coloniale depuis sa fondation jusqu'à nos jours. Le premier est le plan de la ville d'après un dessin du capitaine Fuentes y Guzman, historien, poète, soldat, naturaliste et savant universel qui a fidèlement "servi son roi" pendant plus de vingt ans comme *alcado* (maire) et *regidor* (conseiller) de La Antigua. Le plan primitif de la ville fut établi en 1542 par l'ingénieur Juan Bautista Antonelli. Il s'inspira du plan en "gril", disposition caractéristique des villes de l'Amérique espagnole telles que les concevait la Couronne. Le plan suivant est celui de la ville telle qu'elle était en 1773, à la veille du grand tremblement de terre qui détruisit presque entièrement l'ancienne capitale. Après cette catastrophe, la ville demeura en sommeil pendant plus d'un siècle, mais, depuis quelque temps, elle reprend de l'importance et connaît un accroissement de sa population. Le troisième plan montre La Antigua dans son état actuel.

La salle 9, qui renferme les archives et le matériel non exposé, n'est pas ouverte au public. La salle 10 est une belle bibliothèque de référence où tous les documents concernant la période coloniale sont mis à la disposition des étudiants intéressés (fig. 25). Au-dessus des rayonnages, les murs sont décorés de peintures modernes représentant des scènes historiques relatives à la capitale coloniale. Œuvres de Guillermo Grajeda Mena et d'Oscar Goyri, elles sont traitées en blanc et noir; aussi, tout en offrant un intérêt éducatif, ne distraient-elles pas le lecteur du travail sérieux auquel il se livre dans cette pièce. Sur le mur ouest se trouve une réplique grandeur nature d'un portrait à l'huile de l'*Adelantado* don Pedro de Alvarado (1485-1541), conquérant et premier capitaine général du Guatemala¹.

Après cette description du Musée d'art colonial, il serait peut-être bon d'expliquer pourquoi les conservateurs n'ont pas tenté de reconstituer un intérieur de maison coloniale. Le mobilier colonial et l'aménagement des demeures particulières représentent certes un aspect important de l'art et de la vie de cette période, mais il a semblé que tout ce que le musée pourrait tenter dans ce domaine ne donnerait pas pleinement satisfaction, à côté des remarquables maisons coloniales qui ont été restaurées à La Antigua, et cadrerait mal avec l'objectif initial des bâtiments du musée. On indique donc aux visiteurs désireux de mieux connaître cet aspect de l'art colonial la célèbre maison Ponce qui était autrefois la demeure du procureur général de l'*Audiencia* royale².

Ce bref exposé permet de se rendre compte que le Musée d'art colonial du Guatemala n'a pas souffert de l'absence de locaux modernes spécialement aménagés et que, tout au contraire, son installation dans les bâtiments restaurés de l'université coloniale lui donnent un charme et une atmosphère exceptionnels. Si les expositions ont eu ce caractère d'actualité et d'efficacité en dépit de circonstances qui n'étaient pas toujours idéales, c'est grâce aux nombreuses heures consacrées à l'étude et à l'examen des techniques muséographiques lors de l'organisation du musée. Les trésors de l'art colonial de cette république d'Amérique centrale ont été exposés de façon que le public comprenne et apprécie à leur juste valeur la grandeur et les œuvres de son passé.

(Traduit de l'anglais.)

1. L'original est dans le bureau du maire de la ville de Guatemala.

2. Elle a été restaurée en 1930, avec la plus grande fidélité et le plus grand souci du détail, par l'Anglaise Dorothy Ponce (Louis ADAMIC, *The House in Antigua*, Harpers, New York, 1937).

NEW ETHNOLOGICAL EXHIBITS UNITED STATES NATIONAL MUSEUM, WASHINGTON¹

by JOHN C. EWERS²

26. UNITED STATES NATIONAL MUSEUM, Washington, D.C. A dramatically lighted life-sized group portrays an interior of a Hopi Indian apartment.

26. Un groupe, grandeur nature, éclairé de façon saisissante, évoque un intérieur indien hopi.



WHEN Dr. William M. Milliken, President of the American Association of Museums, cut a ribbon at the entrance to Hall 11 in the Natural History Building of the United States National Museum on the evening of 2 June 1955, the first large series of ethnological exhibits to be developed under this museum's current modernization programme was opened to the public. Visitors found that the general subject of this large hall (150 ft. × 54 ft.) remained the same as it has been for more than forty years—the Indians of California, the American Southwest and Latin America. Everything else in the hall was changed.

For many years staff members of the Department of Anthropology had been aware that our ethnological exhibits lacked effectiveness. Hall 11 was overcrowded with 137 exhibit units some of which were so close together there was not room for two people to pass between them. Many of the cases housed more than 100 specimens displayed on wooden shelves against uniformly cream-coloured backgrounds, making for monotony in both colour and composition. Both labelling and lighting

were inadequate. Primary reliance upon daylight meant an inconstant light source—too bright on sunny days, too dark on rainy or wintry ones. The old wood cases, fine examples of the cabinetmakers' craft of a half-century ago, were too heavy, too conspicuous.

Visitors to this hall used to be impressed by the sheer numbers of exhibits and of objects on view—more than 6,300 specimens. The magnitude of the collection could be sensed by merely walking through the hall without stopping to examine a single exhibit. It was indeed an imposing collection. But what did it all mean? Visitors were frustrated by the impossibility of viewing the exhibits in logical sequence or of obtaining any clear impression of the distinctive characteristics of the various Indian cultures in the limited time at their disposal.

Yet there were islands of interest in that uncharted sea of information that comprised the old installation. These were the always popular, large groups of life-sized figures of Indians wearing real articles of clothing and engaging in typical activities demonstrating the making or uses of tools and domestic utensils, weapons and handicrafts. These exhibits were designed by the talented artist-anthropologist, William H. Holmes, some of them more than a half century ago. They were some of the oldest exhibits in the museum. Yet they possessed human interest qualities which attracted the attention of museum visitors of all ages and both sexes. However, these groups were glassed on four sides. Their effectiveness was hampered by inadequate lighting. Their realism was impaired by the distracting sight of adjoining cases crowded with unrelated materials showing through their plate-glass backgrounds.

Problems of modernizing exhibits in an old museum differ considerably from those of developing an entirely new one. The legacy of high ceilings, internal pillars, large windows, and antiquated heating, lighting and ventilating systems impose very real problems. Still more obvious are overall space limitations. The revision of Hall 11 was part of the larger problem of modernizing our interpretation of the entire subject of New World ethnology. Yet the space devoted to our new

1. Published by permission of the Secretary of the Smithsonian Institution.

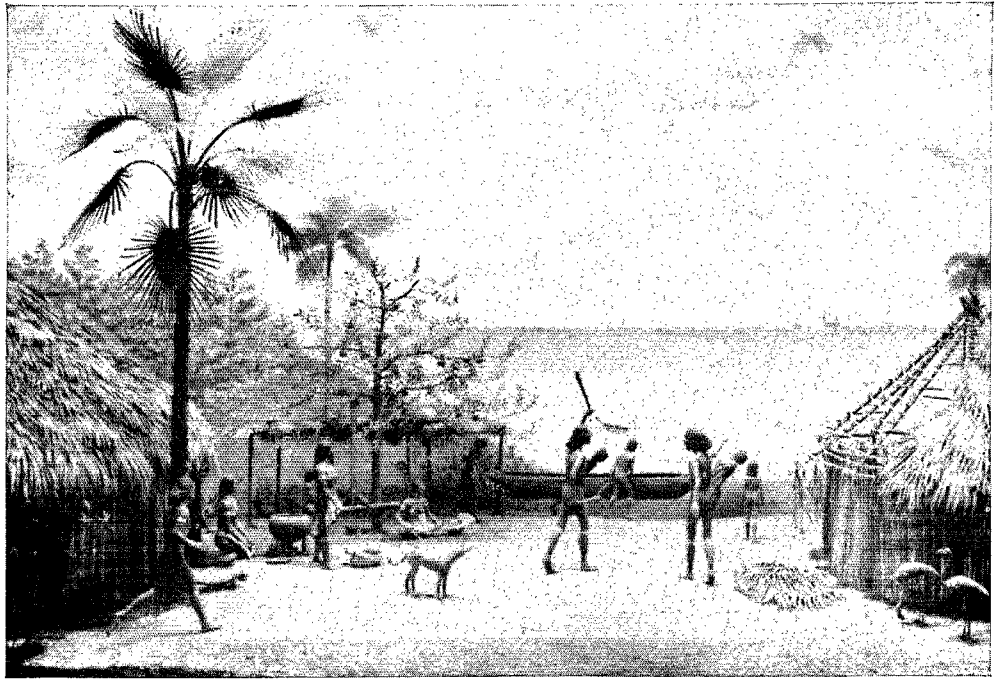
2. I wish to acknowledge the valuable assistance of John Anglim, Exhibits Specialist, United States National Museum, in the selection of the photographs illustrating this article. All of the wall-case exhibits were designed and prepared under his creative guidance.

interpretation of the Native Peoples of the New World was restricted to the two adjoining halls which housed the old exhibits in this field. We planned a new arrangement providing a logical geographical and cultural progression from the northernmost natives, the Polar Eskimo of Greenland, southward to the Indians of Tierra del Fuego at the southern tip of South America. We could accommodate the Eskimo and the North American Indians of the Eastern Woodlands, the Great Plains and the North Pacific Coast in the other hall. But Hall 11, the larger of the two available, would have to continue to include the Indian cultures of the rest of the hemisphere.

All existing exhibits could be removed from Hall 11. Yet the long rectangular space was still broken up by a row of nine weight-bearing pillars standing some 18 ft. 6 ins. apart in a line 7 ft. south of the centre of the hall. These pillars had to remain a part of any exhibit plan for the area. Of several plans considered, the layout adopted used the permanent pillars as structural dividing lines, sectioning the hall into eight alcoves and opposing bays connected by a central corridor extending the length of the hall and on to the neighbouring hall of Indian and Eskimo exhibits. This alcove-bay arrangement was staggered and a double-alcove of somewhat different shape introduced near the centre of the hall to relieve monotony. All exhibits would be visible from the central corridor. No passageway in the entire hall would be narrower than the 12 ft. 5 ins. central corridor. Thus adequate floor space was provided in front of all exhibits to accommodate school classes and other groups of visitors.

Each bay provided space for a large life-sized group with a single-pane glass 11 ft. long and 7 ft. high opening onto the central corridor. Fortunately Dr. Holmes had designed each of these exhibits so that it had a best view. The groups were readily adaptable to placement inside an artificially-lighted case to be seen from that best view only. By placing each group against a monochrome background the viewer's attention could be concentrated upon the human figures, their costumes, accessories and activities (fig. 26). Each group was considered a separate problem in lighting with banks of fluorescent lamps and/or spotlights. Dramatic effects were achieved in lighting some of these groups. One group portrays Tehuelche Indians of Patagonia packing their baggage on horseback and the lighting strongly suggests an early morning departure. The lighting in another group enhances the drama of a Hopi Indian snake dance by giving emphasis to the priest carrying a live rattlesnake in his mouth. A third depicts the interior of a Hopi apartment lighted only by a shaft of simulated sunlight streaming through the ceiling hatchway and a glow around the corner fireplace on which food is cooking. There are eight of these large groups.

Each alcove provides space for from five to seven individually lighted exhibition cases. Particular attention was given to the exhibit in the centre of the back wall of each alcove. We tried to make it especially attractive so that it

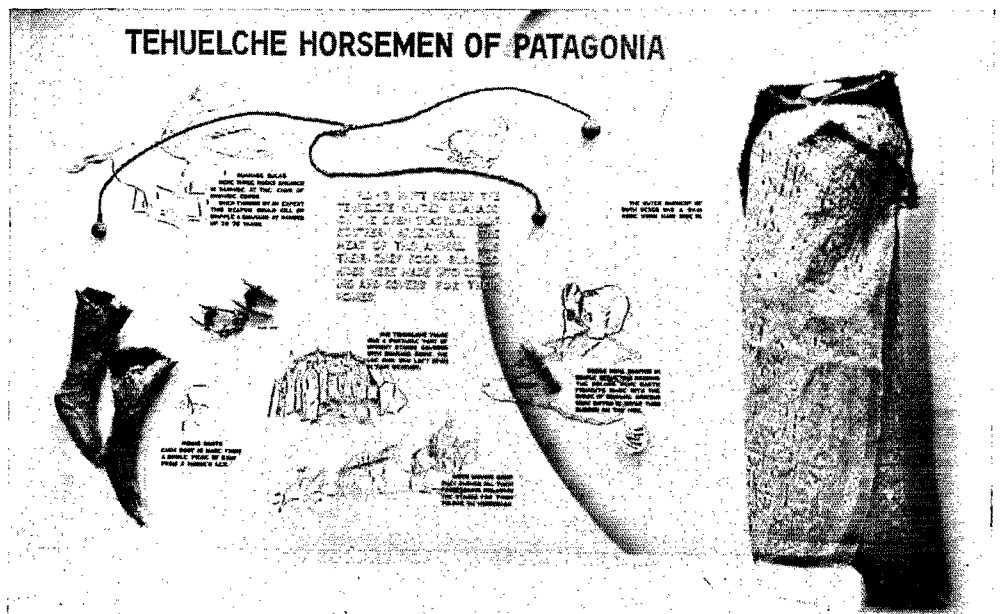


27. UNITED STATES NATIONAL MUSEUM, Washington, D.C. A small diorama recreates the discovery of Columbus' fleet by Lucayan Indians in the Bahamas, 1492.

27. Un petit diorama montre des Indiens des Lucayes apercevant en 1492 la flotte de Colomb.

28. UNITED STATES NATIONAL MUSEUM, Washington, D.C. Where few specimens are available, outline drawings are employed to interpret important aspects of the basic economy of the Tehuelche.

28. Lorsqu'on ne dispose que d'un petit nombre d'objets, on a recours à des esquisses comme celles-ci qui évoquent d'importants aspects de l'économie fondamentale des Tehuelches.



would tend to draw visitors into the alcove. Different devices were employed in different alcoves to achieve this effect; in some, this key exhibit was a miniature diorama, portraying with accuracy and charm Indian life in its proper geographical setting, at a scale of 1 1/2 ins. to 1 ft. These dioramas are new to the hall and are proving very popular with children and school groups. Perhaps the most instructive of the five dioramas now on view is a reconstruction of the first Indian village encountered by Columbus on his voyage of discovery in 1492. Accent is upon the Lucayan Indians and their culture. The details of the Indian way of life, house types, agriculture, manufactures, arts and crafts at the moment of discovery are realistically brought out in the foreground while the approach of Columbus' fleet is merely suggested in the distance (fig. 27).

Other key alcove exhibits are colourful Indian costumes, crafts or ceremonial objects displayed in large wall cases.

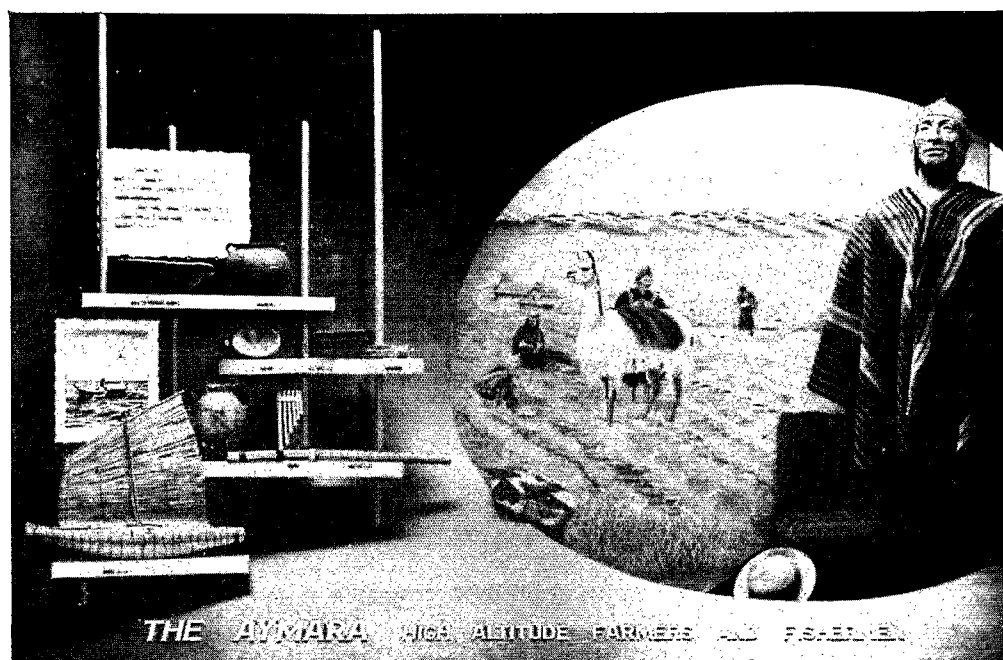
In Hall 11 we allotted one alcove and opposite bay to the Indians of California, another to the Navaho and Apache, the double-alcove to the Pueblo Indians (reflecting the relative richness of our Pueblo collections as well as popular interest in these Indians), another to the desert tribes of the Southwest, a single alcove to the highland peoples of Mexico, Guatemala, and the Andes, another to the Circum-Caribbean and Rain Forest Indians, and a final alcove to the marginal tribes of Southern South America (concentrating on the cultures of the Tehuelche horsemen (fig. 28), the Ona footmen and the Yahgan canoemen). Rather than to try to distinguish in limited space the minor differences among tribes of the same culture area, accent was placed upon representative tribes from which adequate collections were available. Thus the Aymara were selected as representative of the Indians of the Andean Highlands (fig. 29), while the Pima were chosen as a Southern Desert tribe (fig. 30) and the Seri interpreted as a desert-coastal variant.

We aimed to interpret the basic economy of each culture in such simply recognizable terms as the exploitation of natural resources for food, clothing, shelter, and handicrafts production. Other cultural specializations are illustrated differing, of course, from culture to culture. Thus the role of warfare in Apache culture receives emphasis, while the complex religious ceremonialism of neighbouring Pueblo peoples is stressed. It is patently impossible to illustrate the entire range of traits of any culture, be it ever so unsophisticated, in the space available. We selected what appeared to be fundamental aspects of each culture for interpretation. In illustrated handbooks, keyed to the exhibits, it should be possible to elaborate the basic exhibit themes.

The number of exhibit units was drastically reduced—from 137 to 53. Yet the cultural balance was greatly improved. The number of specimens exhibited showed an even greater reduction. An outstanding example has been the replacement of 964 specimens of Pueblo pottery (containing many near duplicates) by two

29. UNITED STATES NATIONAL MUSEUM, Washington, D.C. The scenic background, painted in oils, illustrates both the character of the Aymara homeland and the use of a number of objects exhibited in this showcase.

29. Le paysage peint à l'huile à l'arrière-plan illustre le caractère du pays des Aymara et l'emploi d'un certain nombre d'objets exposés dans cette vitrine.



meaningful exhibits. One display of 17 specimens illustrates the main types of Pueblo pottery (fig. 31). The other exhibit depicts Zuni pottery-making methods and shows the range of pottery forms and uses of pottery in that one tribe. It comprises a dozen specimens (fig. 32).

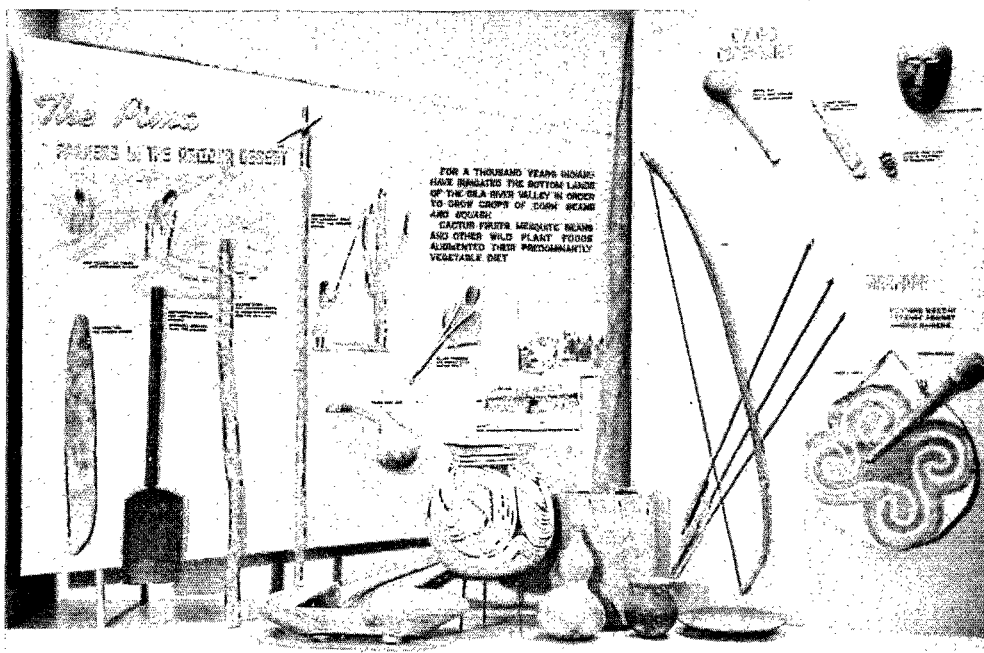
The reduction in the number of specimens on exhibition was a by-product of our changed objectives and methods of exhibit planning and development. In former times wall-case exhibits were planned and installed by curators. They were scientists who were more interested in *what* was shown than in *how* it was displayed. Most exhibits were intended primarily for the enlightenment of other scientists and amateur collectors. Curators were encouraged to show as much of the museum's wealth in collections as possible. In some instances the number of specimens placed in a case seems to have been limited only by that case's storage capacity.

Today we try to make our exhibits attractive and instructive to schoolchildren and to non-professional adults who comprise the very great majority of our museum audience (fig. 34). Our objective is the interpretation of ways of life using specimens as interpretive media. The problems of *what* to show and *how* to display it are shared by the scientist-curator and the artist-exhibits designer. The scientist determines the scope of the story to be told by the exhibits and the specific chapter in that story to be interpreted in each exhibit. He selects from the collections specimens which will help to illustrate important ideas and explains to the designer the purpose the exhibit is to serve. The designer employs his ingenuity and artistic skill in converting these ideas and materials into a three-dimensional composition, attractive in form and colour. Close co-operation between ethnologist and designer is essential to maintain a proper balance between scientific and aesthetic values and to ensure clarity of interpretation of basic ideas. The successful modern ethnological exhibit is a happy blend of scientific and artistic elements.

In a number of wall cases pictorial materials, either photographs or original art work, were introduced to show how objects were used or to indicate important traits of culture (such as house types) which couldn't be illustrated by specimens. We tried to keep these pictures subordinate to the specimens as tools for documenting ideas. We also tried to keep maps in their place as aids to understanding exhibits rather than as exhibits *per se*. At the entrances to alcoves simplified maps indicating the locations of the culture areas and specific tribes interpreted in those alcoves appear as 11 ins. x 14 ins. illuminated transparencies in neat metal frames flush with the wall and at eye level (fig. 33).

Colour was employed symbolically to distinguish exhibits interpreting one culture from those referring to others. All exhibits of a single culture area (save the dioramas) have backgrounds of the same colour, though not necessarily the same hue. Background colours were selected to harmonize with the dominant colours of specimens from each culture as well as to suggest the natural environment of the area under consideration—be it woodland, desert, plains, mountains or seashore.

We adopted a uniform system of labelling wall cases. The title of each is tersely stated in large letters, generally in a single line. This is elaborated by a key label in small letters, summarizing the exhibit theme. Specimen labels are brief and limited to the identification and function of the specimen, i.e., explanation of its cultural significance. Catalogue numbers and donors' names do not appear. However, a complete case-by-case record of all exhibited specimens is maintained in the offices of the Division of Ethnology.



30. UNITED STATES NATIONAL MUSEUM, Washington, D.C. Pictures help to show how the simple tools and utensils of the Pima were adapted to the necessity of making a living in an arid land.

30. Les illustrations aident à montrer comment les outils et ustensiles des Pima étaient adaptés à la nécessité de vivre dans un pays aride.

When we sat down with architectural designers to specify our case needs in detail we had a sufficient number of preliminary layout sketches on hand to enable us to determine the dimensions required for the wall cases. The ideal of being able to use cases of the height, length and depth which best suited the interpretation of particular themes thus was in large part realized. We did not have to force or stretch exhibit materials into a Procrustean standard exhibit case. We could also use a variety of sizes and shapes in place of the monotony of row on row of repetitious case forms. Our wall cases vary in length from 3 ft. 7 ins. to 9 ft. 7 ins. and in depth from 11 ft. to 3 ft. 1 in. Floors of all wall cases are at least 2 ft. above room floors, bringing objects placed on case floors near enough to eye level to permit of their being viewed without stooping. Floors of cases used for displaying relatively small objects (such as Navaho jewelry and California shell money) are located nearer waist height. Elimination of shelves and the provision of considerable depth in most cases allowed freedom for composition in three dimensions.

Detailed planning of exhibits in the adjoining hall is now in progress. When that hall is opened to the public it should be possible for a group of schoolchildren to make an ordered and fairly comprehensive survey of the exhibits in this museum interpreting the ethnology of the Native Peoples of the New World in less than two hours. The tourist who seeks to "do the museum" on a short visit should obtain a series of worthwhile impressions by merely following the main corridor and digressing from it as his interest is stimulated by specific alcove exhibits. Students of ethnology should be able to devote many hours profitably to studying and comparing the details of the exhibits in these two halls.

NOUVELLE PRÉSENTATION DES COLLECTIONS ETHNOLOGIQUES MUSÉE NATIONAL DES ÉTATS-UNIS, WASHINGTON¹

par JOHN C. EWERS²

EN coupant le ruban qui barrait l'entrée de la salle 11, dans le bâtiment consacré à l'histoire naturelle au Musée national des États-Unis, le Dr William M. Milliken, président de l'American Association of Museums, ouvrait la première des grandes expositions ethnologiques conçues par le musée dans le cadre de son programme actuel de modernisation. Les visiteurs purent alors constater que si le sujet général de cette vaste salle de 45 m sur 16 m demeurait ce qu'il avait été pendant plus de quarante ans — les Indiens de la Californie, du sud-ouest des États-Unis et de l'Amérique latine — tout le reste avait changé.

Pendant de nombreuses années, le personnel du département d'anthropologie s'était rendu compte que la présentation de nos collections ethnologiques n'était pas efficace. La salle 11 ne contenait pas moins de 137 ensembles parfois si proches les uns des autres qu'ils ne laissaient pas un passage suffisant pour deux personnes. De nombreuses vitrines renfermaient plus de 100 spécimens placés sur des tablettes de bois contre un fond d'une teinte crème uniforme; il en résultait une impression de monotonie dans la couleur comme dans la composition. L'étiquetage et l'éclairage n'étaient pas satisfaisants. On comptait d'abord sur la lumière naturelle, c'est-à-dire sur une source lumineuse irrégulière : trop claire les jours de soleil, trop sombre les jours de pluie ou d'hiver. Les vieilles vitrines de bois, beaux échantillons de l'ébénisterie d'il y a un demi-siècle, étaient trop lourdes et trop apparentes.

Le visiteur ne manquait pas d'être frappé par le nombre impressionnant des objets exposés : plus de 6.300 spécimens. Il suffisait de parcourir la salle sans s'arrêter devant un seul objet pour se rendre compte de la richesse de la collection. C'était vraiment une collection imposante. Mais quelle en était la signification ? On retirait au visiteur tout espoir de pouvoir examiner les objets exposés dans une suite logique ou de se faire une idée claire des caractéristiques des diverses cultures indiennes, dans le temps limité dont il disposait.

Il y avait pourtant des îlots d'intérêt dans cet océan confus d'informations qu'offrait l'ancienne installation. Le public appréciait vivement les groupes de mannequins portant des vêtements authentiques et représentant des Indiens occupés à

1. Publié avec l'autorisation du secrétaire de la Smithsonian Institution.

2. Je tiens à remercier M. John Anglim, spécialiste de la présentation des collections au Musée national des États-Unis, pour l'aide précieuse qu'il m'a apportée dans le choix des photographies qui illustrent cet article. Tous les ensembles exposés dans les vitrines murales ont été conçus et réalisés sous sa direction.



des travaux typiques, comme la fabrication ou l'utilisation d'outils, d'ustensiles domestiques, d'armes et autres produits artisanaux. Ces compositions étaient dues à l'excellent artiste et anthropologue William H. Holmes; certaines avaient plus d'un demi-siècle et figuraient parmi les pièces les plus anciennes du musée. Elles présentaient cependant un intérêt humain qui attirait les visiteurs, hommes et femmes, de tout âge. Mais ces groupes étaient entourés de vitres des quatre côtés. Un mauvais éclairage nuisait à l'effet produit. Leur signification était affaiblie par la vue des autres vitrines et des objets sans rapports directs que le visiteur apercevait à travers les glaces.

Les problèmes posés par la modernisation des ensembles dans un vieux musée sont très différents de ceux que pose la création d'un musée entièrement nouveau. On trouvait au vieux musée de hauts plafonds, des piliers intérieurs, de grandes fenêtres et des systèmes vétustes de chauffage, d'éclairage et de ventilation, qui créaient de très réelles difficultés. Les limitations de l'espace existant imposent des servitudes encore plus évidentes. Le réaménagement de la salle 11 n'était qu'une partie d'un problème plus général consistant à rénover notre interprétation de toute l'ethnologie du Nouveau Monde. Pourtant, l'espace réservé à la nouvelle présentation des populations indigènes du Nouveau Monde se limitait aux deux salles contiguës abritant les anciennes collections relatives au même sujet. Notre projet prévoyait un nouvel aménagement permettant une progression géographique et culturelle logique, depuis les indigènes les plus septentrionaux, c'est-à-dire les Esquimaux des régions polaires du Groenland, jusqu'aux Indiens de la Terre de Feu, à la pointe méridionale de l'Amérique du Sud. Nous pouvions installer dans la seconde salle les Esquimaux ainsi que les Indiens des régions boisées de l'Est,

31. UNITED STATES NATIONAL MUSEUM, Washington, D.C. A triumph in simplification—this exhibit replaced a series of some 964 specimens of Pueblo Indian pottery.

31. Un succès de la simplification : ce groupe remplace une collection de 964 spécimens de poteries indiennes pueblo.



32. UNITED STATES NATIONAL MUSEUM, Washington, D.C. A life-sized woman decorating a water jar is the centre of attraction in the Pueblo pottery-making exhibit.

32. Ce personnage grandeur nature décore un vase et constitue le centre d'attraction du montage, consacré à la fabrication des poteries pueblo.

33. UNITED STATES NATIONAL MUSEUM, Washington, D.C. A small map transparency helps to orient the visitor in each alcove.

33. Une petite carte présentée en transparence permet au visiteur de s'orienter dans chaque alcôve.



des grandes plaines et de la côte Pacifique septentrionale de l'Amérique du Nord. Mais la salle 11 — la plus grande des deux salles dont nous disposons — devait conserver les civilisations indiennes du reste de l'hémisphère.

Toutes les collections de la salle 11 pouvaient en être retirées. Néanmoins, ce long espace rectangulaire restait divisé par un rang de neuf piliers de soutien placés à environ 5,60 m les uns des autres et situés à un peu plus de 2 m du centre de la salle, en direction du sud. Tout plan d'aménagement de la salle devait tenir compte de l'existence de ces piliers. Parmi les divers plans examinés, on a choisi une disposition structurale faisant de ces colonnes des axes de séparation, qui partageaient la salle en huit alcôves avec compartiments muraux opposés, de chaque côté d'un couloir central traversant toute la salle, et se continuant dans l'autre, celle des objets indiens et esquimaux. Cette opposition des alcôves et des compartiments muraux était dissymétrique, et l'on avait aménagé au centre de la salle une double alcôve d'une forme un peu différente. Tous les objets exposés devaient être visibles du couloir central. Aucun passage de cette salle ne devait avoir une largeur inférieure aux 3,80 m du couloir central. On a pu ainsi réserver une surface suffisante devant tous les ensembles pour recevoir des groupes d'élèves ou d'autres visiteurs.

Chaque compartiment mural offrait lui-même un espace suffisant pour qu'on puisse y placer un groupe de personnages grandeur nature, derrière une paroi vitrée d'un seul tenant, de 3,30 m de longueur sur 2,10 m de hauteur, donnant sur le couloir central. Heureusement, le Dr Holmes avait pensé à présenter chacun de ces groupes de préférence sous un seul angle. Ceux-ci pouvaient donc aisément être montrés sous cet angle à l'intérieur d'une vitrine éclairée artificiellement. En plaçant chacun contre un fond monochrome, on a voulu concentrer l'attention du spectateur sur les personnages, leurs costumes et accessoires et sur leur activité (fig. 26). Les problèmes d'éclairage ont été résolus pour chaque groupe séparément au moyen de rampes de lampes fluorescentes ou de projecteurs, ou de ces deux moyens associés. L'effet obtenu fut parfois saisissant. Un groupe représente des Indiens tehuelches de Patagonie en train de charger leurs bagages sur des chevaux; l'éclairage donne l'impression très nette d'un départ au petit jour. L'éclairage d'un autre groupe souligne l'effet dramatique d'une danse du serpent à laquelle se livrent des Indiens hopi, en mettant l'accent sur le prêtre qui tient dans sa bouche un serpent à sonnettes. Un troisième montre l'intérieur d'une demeure hopi éclairée seulement par un rayon de soleil, qui descend d'une ouverture du toit, tandis que dans un coin rougeoyant un feu sur lequel des femmes font la cuisine. On compte huit de ces groupes grandeur nature.

Chaque alcôve peut recevoir cinq à sept vitrines ayant chacune un éclairage différent. L'ensemble exposé au centre du mur de fond de chaque alcôve a été particulièrement soigné. Nous nous sommes efforcés de le rendre aussi attrayant que possible, de manière à inciter les visiteurs à pénétrer dans l'alcôve. Pour atteindre ce but, on a eu recours à différents procédés, qui ont varié suivant les cas; parfois, on a monté un diorama miniature, offrant un tableau fidèle et plaisant de la vie indienne dans son cadre géographique, à l'échelle 1/10. Ces dioramas constituent une innovation dans la salle et ils ont beaucoup de succès auprès des enfants et des groupes d'écoliers. Le plus instructif des cinq dioramas actuellement exposés est peut-être la reconstitution du premier village indien que rencontra Colomb en 1492, lors de son voyage. Ce diorama représente les Indiens des Lucayes et leur culture. Le mode de vie des Indiens, leurs habitations, leur agriculture et leur production artistique et artisanale au moment de la découverte sont présentés avec réalisme au premier plan, tandis que la flotte de Colomb est seulement esquissée dans le lointain (fig. 27).

Dans d'autres alcôves, on peut voir des costumes indiens aux riches couleurs, des produits artisanaux et des objets rituels, exposés dans de grandes vitrines murales.

Nous avons affecté, dans la salle 11, une alcôve et le compartiment mural qui lui correspond aux Indiens de Californie, une autre aux Indiens navajo et apaches et la double alcôve aux Indiens pueblo (auxquels le public s'intéresse particulièrement et au sujet desquels le musée possède d'assez riches collections), une autre enfin aux tribus des déserts du Sud-Ouest; une alcôve a été consacrée aux populations des hauts plateaux du Mexique, du Guatemala et des Andes, une autre, aux Indiens du pourtour de la mer des Antilles et de la zone forestière pluvieuse, la dernière aux

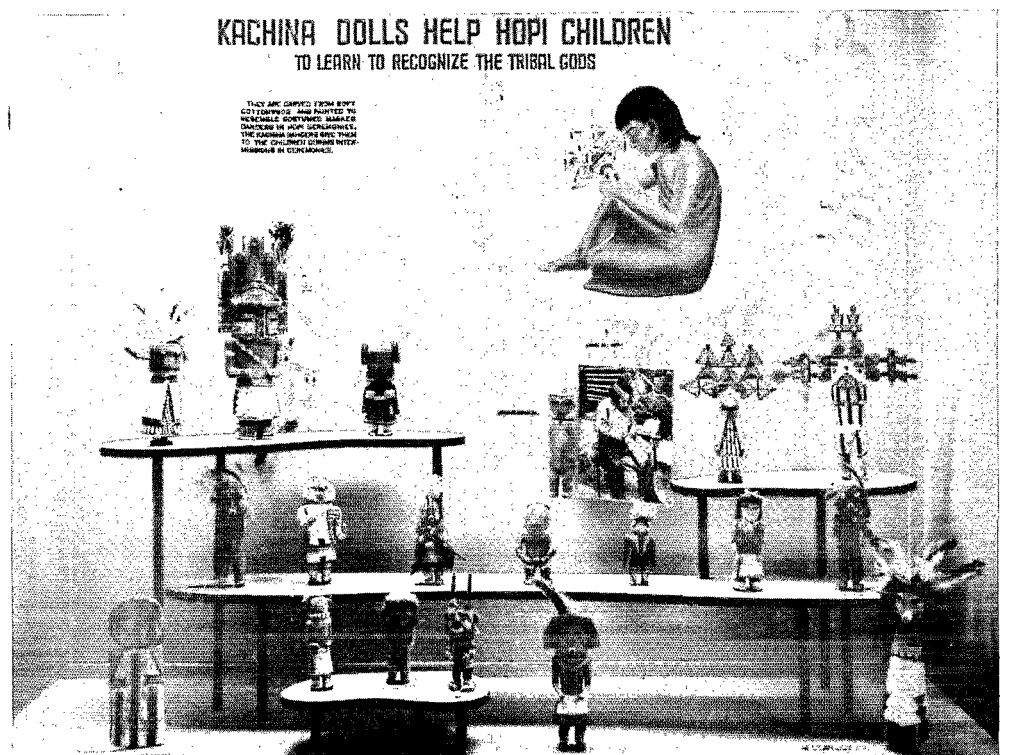
tribus de la pointe méridionale de l'Amérique du Sud (soulignant les contrastes entre les cultures des Tehuelches (fig. 28), des Ona et des Yahgan qui se déplacent respectivement à cheval, à pied et en canoë. Au lieu d'essayer de faire ressortir dans un espace aussi limité les différences mineures qui peuvent exister entre les tribus d'une même aire culturelle, on a choisi certaines tribus représentatives pour lesquelles on possédait des collections suffisantes. Par exemple, les Aymara représentent les Indiens des hauts plateaux andins (fig. 29), et les Pima ceux du désert du Sud-Ouest (fig. 30), tandis que les Seri représentent les tribus du même désert qui vivent près de la côte.

Nous avons cherché à donner une idée de l'économie de base de chaque culture en partant de notions aisément discernables, telles que l'exploitation des ressources naturelles dont on tire la nourriture, le vêtement, l'habitation, l'objet artisanal. D'autres spécialisations culturelles, variant, bien entendu, d'un groupe à l'autre, étaient également illustrées. On pouvait voir, par exemple, quelle place la guerre occupe dans la culture apache et en même temps quelle est celle du ritualisme complexe de la religion chez les populations pueblo voisines. Il va de soi qu'il était impossible d'illustrer toute la série des caractères d'une culture, si simple soit-elle, dans l'espace dont on disposait. Nous avons choisi de montrer ce qui semblait constituer les aspects fondamentaux de chaque culture. Le public devait être en mesure d'élargir les principaux thèmes au moyen de manuels illustrés dont la disposition correspondait à celle des collections présentées.

Le nombre des ensembles exposés a été réduit de 137 à 53; néanmoins la représentation des différentes cultures est beaucoup mieux équilibrée. Le nombre des spécimens a été réduit encore plus. L'exemple de la poterie pueblo est particulièrement frappant: au lieu des 964 spécimens (dont beaucoup pouvaient être considérés pratiquement comme des doubles), on a exposé deux groupes suffisamment significatifs. Le premier, comprenant 17 spécimens, illustre les principaux types de poterie pueblo (fig. 31); l'autre explique la technique des potiers zuni, les diverses formes obtenues et les utilisations auxquelles elles correspondaient, et ne comprend qu'une douzaine de spécimens (fig. 32).

La diminution du nombre des spécimens exposés résulte du changement de nos buts et des méthodes employées pour préparer et réaliser les montages. Autrefois, les vitrines murales étaient composées et installées par les conservateurs eux-mêmes. Ceux-ci étaient des savants qui s'intéressaient bien davantage aux objets qu'à leur présentation. La plupart des vitrines étaient destinées avant tout à être vues par d'autres savants ou par des collectionneurs amateurs. Les conservateurs étaient incités à montrer la plus grande partie possible des collections. Parfois même le nombre de spécimens placés dans une vitrine semblait n'avoir été limité que par l'espace disponible.

Nous nous efforçons aujourd'hui de donner à nos vitrines un caractère attrayant et instructif pour les enfants des écoles et pour les adultes non spécialistes, qui constituent la très grande majorité de nos visiteurs (fig. 34). Notre but est d'évoquer des modes de vie au moyen de différents objets. Le choix des objets et leur disposition sont le résultat d'une collaboration entre l'ethnologue, qui appartient au personnel scientifique du musée, et le spécialiste de la présentation, qui représente l'élément artistique. Le savant délimite l'histoire qu'il s'agit d'illustrer et il précise quel chapitre de cette histoire doit être évoqué par un ensemble donné. Il choisit dans les collections les spécimens qui contribueront à illustrer des idées importantes



34. UNITED STATES NATIONAL MUSEUM, Washington, D.C. The kachina theme is carried into the background by paintings in a minor key.

34. Le thème kachina est repris à l'arrière-plan par des peintures exécutées dans une gamme de valeurs atténuées.

et explique à l'artiste ce que le montage doit exprimer. Celui-ci emploie alors son ingéniosité et ses dons à faire de ces idées et de ces matériaux une composition à trois dimensions, de formes et de couleurs attrayantes. Une coopération étroite entre l'ethnologue et le spécialiste de la présentation est indispensable pour maintenir l'équilibre entre les valeurs scientifiques et les valeurs esthétiques et pour exprimer clairement les idées fondamentales. Aujourd'hui, un bon montage ethnologique est une composition heureuse des éléments scientifiques et artistiques.

Dans un certain nombre de vitrines murales, des illustrations (photographies, dessins ou peintures) servent à expliquer l'utilisation des objets ou à préciser d'importants caractères culturels (par exemple, le type d'habitation) qui ne peuvent pas être illustrés par des spécimens. Nous nous sommes efforcés de subordonner ces illustrations aux objets authentiques, en tant que moyens d'exprimer les idées. Nous avons également cherché à maintenir les cartes à leur place, qui est celle d'auxiliaires, dont le seul rôle est d'aider à comprendre les objets exposés. A l'entrée des alcôves, des cartes simplifiées montrent où se trouvent les zones culturelles et les tribus représentées; elles se présentent sous la forme de diapositifs éclairés de 28 cm × 25 cm, placés dans d'élégants cadres métalliques affleurant le mur et à hauteur des yeux (fig. 33).

On a employé des couleurs comme symboles distinctifs des diverses cultures. Tous les ensembles appartenant à une même zone culturelle (à l'exception des dioramas) sont présentés sur un fond de la même couleur, mais pas nécessairement de la même nuance. La couleur des fonds a été choisie de telle sorte qu'elle s'harmonise avec la couleur dominante des spécimens de chaque culture, tout en évoquant le milieu naturel de la région considérée : bois, désert, plaine, montagne, ou bord de mer.

On a adopté un système uniforme pour l'étiquetage des vitrines murales. Le titre de chaque vitrine est indiqué avec concision en lettres de grandes dimensions et généralement sur une seule ligne. Ce titre est complété par une notice explicative en petits caractères, résumant le thème illustré dans la vitrine. Les étiquettes des spécimens sont brèves et se bornent à identifier l'objet en indiquant sa fonction, c'est-à-dire sa signification culturelle. On ne voit ni numéro de catalogue, ni nom de donateur. Toutefois, un registre complet de tous les spécimens exposés, vitrine par vitrine, est conservé dans les bureaux du département d'ethnologie.

Lorsque nous avons conféré avec les architectes pour leur préciser en détail nos besoins en matière de vitrines, nous disposions d'assez d'esquisses préliminaires de nos aménagements pour déterminer les dimensions à donner aux vitrines murales. Nous avons pu ainsi réaliser en grande partie notre idéal qui était d'avoir les vitrines les mieux adaptées — par leur hauteur, leur longueur, et leur profondeur — à l'interprétation des différents thèmes. Nous n'avons pas eu à resserrer ou à étirer les ensembles exposés pour les adapter à un modèle de vitrine immuable. Nous avons pu également employer des vitrines de dimensions et de formes diverses, et éviter ainsi la monotonie d'un même modèle répété de rang en rang. La longueur de nos vitrines murales varie de 1,10 m à 2,90 m, et leur profondeur de 0,28 m à 0,94 m. Le bas de toutes les vitrines murales se trouve à 0,60 m au moins au-dessus du sol, en sorte que les objets se présentent tout près des yeux du visiteur, qui peut ainsi les regarder sans avoir à se baisser. La partie inférieure des vitrines où sont présentés des objets relativement petits (bijoux navajo, monnaies de coquillage californiennes) est à une hauteur plus voisine du milieu du corps. L'absence de rayons, de même que la profondeur de presque toutes les vitrines, donne toute liberté pour des compositions à trois dimensions.

L'établissement des plans détaillés pour l'aménagement de la salle voisine se poursuit actuellement. Lorsque cette salle sera ouverte au public, les groupes d'écoliers devront pouvoir faire, en moins de deux heures, une visite méthodique et assez complète des collections du musée consacrées à l'ethnologie des populations indigènes du Nouveau Monde. Le touriste n'ayant que peu de temps pour " voir le musée " sera en mesure de recueillir une série d'impressions valables en se contentant de suivre le couloir principal, dont il pourra s'écarter lorsqu'il se sentira attiré par certaines pièces exposées dans les alcôves. Enfin, ceux qui étudient l'ethnologie pourront consacrer utilement de nombreuses heures à examiner et à comparer les détails des objets exposés dans les deux salles.

THE STUDIO FOR THE UNDER-THIRTEENS MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, PARIS

by FRANÇOISE COULON

LIKE many other Parisian museums, the Musée des Arts Décoratifs has set up a special Educational Service; this dates from 1952, and is intended to familiarize schoolchildren with French furnishings and interior decoration which the Museum's collections illustrate. The object is to introduce the young visitors to a world which, at first sight, seems to be the preserve of grown-ups and specialists.

Visits, arranged under the guidance of members of the Museum's staff and illustrated by commentaries suited to the syllabuses and the ages of the children, attracted a large number of school parties and provided convincing evidence of the children's interest in, and curiosity about, everything connected with the history of civilization and beauty in all forms.

Three of the curators—Mr. Guérin, Mr. Faré and Mr. Mathey, and their assistant, Mrs. Amic—were anxious to carry the experiment further and therefore sought to make special arrangements for this in their Museum.

As school parties have only a limited time at their disposal, the children cannot even make quick sketches of the main objects shown to them to fix the explanations given by the lecturers in their minds, nor is there time to put a few short questions to see how much they have learnt from the visit. Some teachers asked their pupils to make drawings from memory or even to draw something from imagination, to illustrate what they had seen, and informed the Educational Service of the results of this little experiment. But it was not possible to do this generally; hence, the necessity of following up the visits in the Museum itself, to ensure that they produced the desired results.

The best means of crystallizing in the children's minds the interest and emotion aroused by the Museum exhibits was to get them to *draw* after they have *seen*, and it was this which gave the curators the idea of starting the Studio for the under-thirteens.

The object was, without neglecting the practical side of this education of sight and taste, to make full use of the child's special abilities and of his creative enthusiasm. It was necessary "to give him a sufficiently full acquaintance with beauty to ensure that, when he has passed the difficulties of puberty, he will still be sensitive to the delights of the visual art".¹

THE TEACHERS. We asked for the assistance of Mr. Belvès, who already knew a good deal about this sort of instruction, as he had done pioneering work a few years before, in organizing Father Castor's studio for children. Miss Coulon, a member of the Museum's staff, was detailed to assist him.

From the very first year of its life, the Studio for the under-thirteens seems to have achieved its purpose, for the Museum has, at least, become a "home from home" to the children—as they themselves say—a place to which they like to come, instead of an incomprehensible collection of dull, dusty things that must not be touched. And if the children have found a land of dreams and a springboard for the imagination, the Museum too has been brightened and enlivened by the repeated visits of all these new young enthusiasts. Several of the children bring their parents and their little friends and are extremely proud of the history they have learnt.

In 1953-1954 the number of children enrolled rose from 3 to about 150, and in the next year to 280. Many of those who were enrolled in the first year have come back with their friends and brothers or sisters. In October 1954 an exhibition of work done by children under 13 (paintings, drawings, engravings and clay models) was organized at the Musée Pédagogique in Paris (fig. 35, 36). This showed how far the children had availed themselves of the techniques evolved by their elders and how the Museum, by providing a wealth of varied models, had helped to develop the imagination, fulfil the dreams and realize the potentialities of the young artists by enabling them not only to set down ideas and designs on paper but to give them life and form in the most appropriate material.

THE PRACTICAL ARRANGEMENTS. The Musée des Arts Décoratifs has set aside for the Studio two big well lighted rooms in its own premises with all the necessary



35. MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, Paris: the Studio for the under-thirteens. Exhibition at the Musée Pédagogique, Paris: some of the art objects in the Musée des Arts Décoratifs, as seen by the children.

35. L'Atelier des moins de treize ans. Exposition au Musée pédagogique, Paris : quelques objets d'art du Musée des arts décoratifs vus par les enfants.

1. François MATHEY, "L'atelier des moins de treize ans au Musée des arts décoratifs de Paris", *Cahiers de l'Association des amis du Musée pédagogique*, Paris, no. 1, February 1955, p. 6-9, [...et lui donner suffisamment la pleine connaissance de la beauté dans toutes ses formes, afin qu'il puisse, au-delà du drame de la puberté, résister et demeurer sensible à toute expression plastique.]



36. MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, Paris: the Studio for the under-thirteens. Exhibition of drawings by under-thirteens at the Musée Pédagogique, Paris, 1954: some masks and the models which inspired them.

36. L'Atelier des moins de treize ans. Exposition des dessins des moins de treize ans au Musée pédagogique, Paris, 1954 : quelques masques et les modèles qui les ont inspirés.

equipment—electricity, running water, trestle tables, stools, panels fixed to the wall which may be used for exhibitions or as drawing boards, etc., and pigeon-holes in which to keep the boxes and portfolios that the “regulars” leave in the studio.

THE CLASSES. These are held on Thursdays from 10 a.m. to 12 a.m. (or from 2.30 to 4.30 p.m.), and on Saturdays from 2.30 to 4.30 p.m. After choosing the subject, the teachers give the children, gathered in their rooms, some hints about the work they are going to do and what they are going to see in the Museum. “This introduction gradually arouses the child’s interest and makes him want to see.” After this, the children are taken into the Museum in small groups, with their portfolios under their arms, to look for some exhibit which may give them ideas (fig. 37).

They are, of course, taken to the part of the Museum in which we know that they will find a rich store of information that they can put to good use. As they go round the Museum, the children are taught the rudiments of the history of art, calculated to awaken their curiosity. If they want to draw a pretty piece of earthenware to provide a centre of interest in a still life, we stop at the showcases in which the very beautiful pieces of Rouen-ware that the Museum possesses are displayed, and a whole series of questions, calculated to put the children on their mettle, are asked: What is earthenware? Can you distinguish earthenware from porcelain? (We allow them to feel both.) Where does the word *faïence* come from? Can you give the name of a famous earthenware-maker? and so on.

After pausing over the most beautiful exhibits and those most likely to be helpful to them, they are then able to choose the one they like best. Once they have chosen, they are not asked to make a complicated finicky “copy” of the object, but are required to make a lively sketch of it or to concentrate on some striking detail.

Thereafter the children go down again with invaluable material to work on and, at all events, a clearer idea of what they are going to do. They are left free to use their sketches as they like (fig. 38). Those with least imagination keep to what they have seen. Others, though inspired by their models (which are always genuine pieces, not copies), transpose and remake the objects selected, often departing considerably from their starting-point. “In the course of their work the children often leave the Studio and go back into the Museum alone to make comparisons, to seek out more information, to gain a clearer idea, to complete a detail or simply to gather fresh inspiration. They are all quiet and busy.”¹

The Musée des Arts Décoratifs is not the only hunting ground for the members of the Studio. They often go to other museums containing things other than objects of art, and so gather other material for their studies. They have, for instance, been to the Louvre to see the Greek vases, to the Musée Carnavalet to get material on costume in the eighteenth century, and to the Musée des Monuments Français to see the development of Romanesque frescoes.

But “it is not by always drawing that we learn to draw”.² The children are therefore taught to make little clay figures and marionettes, to fashion pottery, to glaze tiles, to make plaster casts and linocuts, to cut out their crowns for Twelfth Night festivities (fig. 39), and to print patterns on materials or scarves. Hand and eye are trained together.

Drawing and painting remain however the central features of the course as a whole, and constant reference is made to the Museum, which is the real reason for the Studio’s existence.

“This is a new experiment, an entirely new departure. We have therefore been unable to benefit by the experience of other museums; but although we shall not perhaps be able to sum up the results for some years to come, the pleasure of the children is at once our best reward and a measure of the real need for this type of venture—a need which, it is to be hoped, will be met by other similar schemes. When all is said and done, the children’s pleasure is the justification and the real reason for the Museum’s existence. . . .”

“It depends upon you alone
Whether I am tomb or treasure.”

CHILDREN AND ART. During the school year 1954-55, the Educational Service started a course in the history of art for children who wish to learn about art otherwise than by drawing.

The lectures are given in the Museum’s new lecture room, which is decorated

1,2. Pierre BELVÈS, *The drawing studio for Children at the Museum of Decorative Arts in Paris*, Unesco International Seminar, Athens, 1954. 1 October 1954, 6 p. (Unesco/Athens/Reports/21.)

with panels by Raoul Dufy, and are illustrated by films and slides. They help the children to gain an active appreciation of the pictures they are shown. The lectures are followed, where necessary, by a tour of the Museum, enabling the children to glean further information from the collections themselves. These courses are run by Miss Brunhammer and Mrs. de Fayet, who are both members of the Museum's staff; they are chiefly designed to fix a few simple events in the children's minds by means of pictures. Each comprises six lectures on: Egypt; Greece and Rome; the Middle Ages; the Renaissance in Italy and France; the seventeenth and eighteenth centuries; the nineteenth century and the contemporary period. All children may attend them, either as individuals or in groups accompanied by their teachers.

Members of the teaching profession itself—and especially teachers of history, geography and drawing—are directly interested in this new experiment, which provides a supplement to the instruction given at school. They have given the scheme a very favourable reception, and have helped the Educational Service to make it more widely known.

(Translated from French.)

L'ATELIER DES MOINS DE TREIZE ANS MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, PARIS

COMME beaucoup de musées parisiens, le Musée des arts décoratifs a créé en 1952 un service éducatif spécialement chargé de présenter aux élèves le décor de la demeure française auquel ont trait ses collections. Le but recherché est de rendre accessible aux jeunes visiteurs un monde réservé, apparemment, aux grandes personnes et aux spécialistes.

Ces promenades guidées par des chargées de mission et illustrées de commentaires adaptés aux programmes et à l'âge des enfants ont attiré de nombreux groupes scolaires et prouvé l'intérêt et la curiosité de ce public de jeunes pour tout ce qui concerne l'histoire de la civilisation et la beauté sous toutes ses formes.

MM. Guérin, Faré et Mathey, conservateurs du musée, ainsi que leur assistante M^{me} Amic, désireux de poursuivre l'expérience, ont alors cherché à l'adapter plus particulièrement à leur musée.

En effet, comme les groupes scolaires disposent d'un horaire limité, il ne leur est pas possible de fixer les explications des conférencières par un croquis, même rapide, des objets essentiels présentés aux enfants, ni de vérifier, par quelques brèves questions, le profit qu'ils ont tiré de la visite. Certains maîtres ont bien fait faire à leurs élèves un dessin de mémoire, voire d'imagination, relatif à ce qu'ils avaient vu, et ils ont communiqué le résultat de cette petite expérience au service éducatif. Mais ces initiatives n'ont pu se généraliser; d'où la nécessité de donner un prolongement à ces visites au musée même pour en assurer l'efficacité.

Dessiner après avoir vu restait le meilleur moyen de fixer dans l'esprit de l'enfant l'intérêt et l'émotion suscités par les objets du musée. C'est cette considération qui a amené les conservateurs à fonder l'Atelier des moins de treize ans.

Sans négliger le côté pratique de cette éducation du goût et de la vision, il s'agissait aussi de mettre en œuvre les ressources propres à l'enfant, et de tirer parti de son état de grâce créateur. Il fallait " lui donner suffisamment la pleine connaissance de la beauté dans toutes ses formes, afin qu'il puisse, au-delà du drame de la puberté, résister et demeurer sensible à toute expression plastique...¹".

LES MAÎTRES. On fit appel à M. Belvès, déjà très averti de ce genre d'enseignement pour en avoir posé, il y a quelques années, les premiers principes à l'Atelier pour enfants du père Castor. M^{lle} Coulon, attachée au Musée, fut chargée de le seconder.

Dès sa première année d'existence, l'Atelier des moins de treize ans semble bien avoir atteint son but, en ce sens au moins que le musée est devenu le " chez nous " des enfants (selon leur propre expression) et qu'il a cessé d'être ce ramassis de choses poussiéreuses et interdites auxquelles on ne comprend rien, pour devenir leur ami. Si les enfants y ont trouvé un domaine de rêve, un tremplin à leur imagination, le musée, lui aussi, s'est animé et rajeuni de toute cette vie nouvelle et de ces

par FRANÇOISE COULON



37. MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, Paris: the Studio for the under-thirteens. A sketching expedition in the Museum: at the showcases, in quest of ideas.

37. L'Atelier des moins de treize ans. Promenade et croquis au musée: autour des vitrines, les chasseurs d'idées au travail.

1. François MATHEY, "L'Atelier des moins de treize ans au Musée des arts décoratifs de Paris", *Cahiers de l'Association des amis du Musée pédagogique*, Paris, n° 1, février 1955, p. 6-9.

visites assidues. Plusieurs enfants y entraînent leurs parents, leurs petits camarades et sont tout fiers de la leçon d'histoire qu'ils ont apprise.

En 1953-1954, le nombre des enfants inscrits est passé de 3 à 150 environ, pour s'élever, l'année suivante, à 280. Beaucoup d'entre eux, déjà inscrits la première année, sont revenus avec leurs amis, leurs frères ou leurs sœurs. En octobre 1954, une exposition d'œuvres des moins de treize ans (peintures, dessins, gravures, modelages) fut organisée au Musée pédagogique à Paris (fig. 35, 36). Elle montrait dans quelle mesure les enfants avaient tiré parti des formes techniques créées par leurs aînés et comment le musée, par la variété et la richesse des modèles, avait favorisé

l'épanouissement des imaginations, matérialisé les rêves et concrétisé les promesses des jeunes artistes devenus capables non seulement de jeter sur le papier idées et projets, mais de leur donner vie et forme dans la matière qui leur convenait.

ORGANISATION PRATIQUE. Le Musée des arts décoratifs a mis à la disposition de l'atelier, à l'intérieur de ses propres locaux, deux grandes salles claires, équipées de tout le matériel nécessaire : électricité, eau courante, tables sur tréteaux, tabourets, panneaux fixés au mur qui peuvent servir de panneaux d'exposition ou de planches de travail; des casiers reçoivent boîtes et cartons à dessin laissés à demeure par les habitués.

LES COURS. Ils ont lieu le jeudi, de 10 heures à 12 heures (ou de 14 h. 30 à 16 h. 30); ou le samedi de 14 h. 30 à 16 h. 30. Les maîtres, après avoir choisi le sujet, donnent quelques indications aux enfants réunis dans leurs salles sur le travail à faire et sur ce qu'ils vont voir dans le musée. " Il y a là déjà une préparation qui peu à peu intrigue l'enfant et

le met dans le désir de voir. " Après quoi, on les conduit par petits groupes dans le musée, carton sous le bras, à la recherche de l'objet capable de suggérer l'idée (fig. 37).

Bien entendu, on les dirige dans le département du musée où l'on sait qu'ils trouveront une mine de renseignements utilisables. C'est au cours de cette promenade qu'on inculque aux enfants des éléments d'histoire de l'art de nature à éveiller leur curiosité. S'agit-il de dessiner la jolie faïence qui constituera le centre d'intérêt d'une nature morte? On s'arrête devant les vitrines de très beaux Rouen que possède le musée. Et c'est tout un jeu de questions où l'émulation entre pour une grande part : Qu'est-ce qu'une faïence? Savez-vous reconnaître une faïence d'une porcelaine? (On leur fait toucher l'une et l'autre.) D'où vient le mot faïence? Qui fut un faïencier célèbre? etc.

Une halte devant les objets les plus beaux et les plus aptes à leur servir les aide à choisir ensuite celui qui leur plaît le plus. Le choix effectué, il ne s'agit pas de faire de l'objet une " copie " figulée et compliquée, mais d'en tirer un croquis expressif ou d'en saisir un détail intéressant.

Après quoi, les élèves redescendent munis de documents précieux et, en tout cas, ayant une idée déjà plus précise de ce qu'ils vont faire. Ils sont libres de se servir de leurs croquis à leur guise (fig. 38). Ceux qui ont le moins d'imagination s'en tiennent à ce qu'ils ont vu. Les autres, stimulés par leurs modèles (qui sont toujours des pièces authentiques et non des copies) transposent et recréent complètement les objets choisis, en s'éloignant fréquemment du point de départ. " Il arrive alors souvent que les enfants, au cours de leur travail, quittent l'atelier et vont seuls dans le musée pour confronter, rechercher, préciser une idée ou parfaire un détail ou simplement s'imprégner de nouveau, et tout ceci se passe dans un calme affairé¹. "

38. MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, Paris: the Studio for the under-thirteens. Back in the Studio: everyone is busy drawing.

38. De retour à l'atelier : chacun s'affaire à son dessin.



1. Pierre BELVÈS. *L'Atelier de dessin pour enfants du Musée des arts décoratifs de Paris*. Stage d'études international de l'Unesco à Athènes, 1954, 4 pages. (Unesco/Athènes/Rapport 21), 16 septembre 1954.

Le Musée des arts décoratifs n'est pas le seul lieu de promenade de l'atelier. Il lui arrive fréquemment de visiter d'autres musées, débordant le cadre des objets d'art et complétant ses recherches par d'autres éléments. C'est ainsi qu'il a visité le Louvre pour y observer les vases grecs, le Musée Carnavalet pour se documenter sur le costume du XVIII^e siècle, le Musée des monuments français, pour assister à l'évolution de la fresque romane.

Mais "ce n'est pas à toujours dessiner qu'on apprend le dessin¹". Aussi les enfants apprennent-ils à modeler santons et marionnettes, à façonner des poteries, à émailler des carreaux de revêtement, à exécuter des moulages en gâchant le plâtre, à graver le linoléum et la carte à gratter, à découper leur couronne lors de la fête des rois (fig. 39), à décorer un tissu ou un foulard. L'éducation de la main suit fidèlement celle des yeux.

Cependant, le dessin et la couleur tiennent la plus grande place dans l'ensemble des cours où le musée, véritable raison d'être de l'atelier, est constamment mis à contribution.

"Notre expérience est neuve. Unique en son genre, elle ne peut s'appuyer sur celle d'autres musées, mais, à défaut d'une conclusion que nous pourrions peut-être dégager dans quelques années, la joie de nos enfants est la meilleure récompense et la mesure d'un besoin profond auquel il faut souhaiter que d'autres initiatives répondent. Cette joie est en définitive la justification du musée et, au fond, sa raison d'être..."

"Il ne tient qu'à toi
Que je sois tombe ou trésor"

L'ART ET LES JEUNES. Pour les enfants désireux de s'initier à l'art autrement que par le dessin, le service éducatif a créé, au cours de cette année scolaire 1954-1955, un cours d'histoire de l'art.

Prononcées dans la salle de conférences du musée, nouvellement aménagée et décorée de panneaux de Raoul Dufy, ces causeries sont accompagnées de films ou de projections et font participer largement le jeune public à la découverte des images qui lui sont présentées. Elles sont suivies d'une promenade dans les salles du musée, lorsque les collections peuvent constituer une source de renseignements complémentaires. Ces cours, confiés à M^{lle} Brunhammer et à M^{me} de Fayet, chargées de mission au musée, visent surtout à fixer dans la mémoire de l'enfant quelques événements simples par l'intermédiaire de l'image. Ils sont répartis en six séances concernant : l'Égypte; la Grèce et Rome; le moyen âge; la Renaissance en Italie et en France; le XVII^e et le XVIII^e siècle; le XIX^e siècle et l'époque moderne. Ils s'adressent à tous les enfants en général, qu'ils viennent de leur propre initiative ou par groupes, accompagnés de leurs maîtres.

Directement intéressé à cette expérience toute neuve qui complète les cours scolaires, le milieu enseignant, en particulier les professeurs d'histoire, de géographie, et de dessin, a accueilli très favorablement cette initiative, et donné son appui au service éducatif en la faisant connaître.



39. MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, Paris: the Studio for the under-thirteens. Twelfth Night: the children make their crowns at the Studio.

39. Fête des rois : à l'atelier, les enfants confectionnent leur couronne.

1. Pierre BELVÈS, *op. cit.*

SITE MUSEUMS OF INDIA

by B. CH. CHHABRA

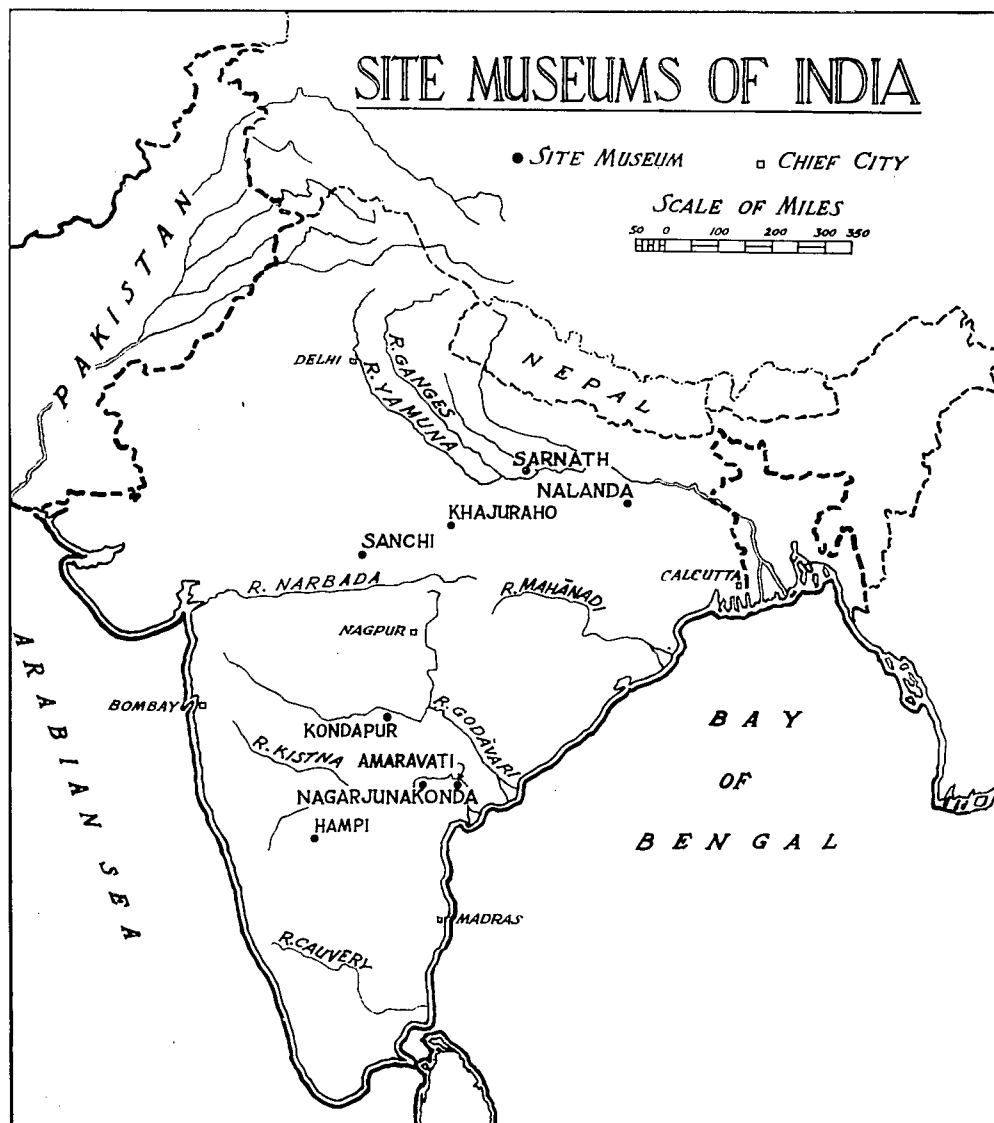
SITE museums are, in a sense, the ABC of museology. Being limited in scope and content, they do not overawe the visitor, nor are they plagued by the complex problems of the magnificent museums in big cities. In a rural area, a site museum becomes an unusual centre of education-through-entertainment. To the local people, it is a source of joy and pride, and to the student and research scholar it is a veritable boon.

A site museum is so called because it houses the portable antiquities found or excavated from a particular ancient site of a certain extent and historic importance, and it stands on the site itself, in the heart of the excavated ruins or very near them. A site museum may be a new building specially erected for the purpose; or it may be an old building among the ruins, which is used to serve the purpose. Some site museums have a shed or an enclosure, a kind of open-air gallery, for displaying comparatively heavy pieces—stone pillars, statues, sculptures, inscribed slabs and the like—if it can be protected from vandalism and weather. Another term for a site museum is antiquarium.

In Rome, for example, there are the Antiquarium of the Forum and the Palatine Antiquarium. The former occupies several rooms in the ex-monastery of Santa Maria Nova and houses chiefly the finds unearthed from the most ancient strata of the Forum, while the latter is located in the still existing part of the Monastery of the Visitation, between the Domus Flavia and the Domus Augustana and houses

* See: *Ancient India, Archaeological Survey of India, 1902-52*. New Delhi, 1953, 250 pages, cxxii plates, 28 cm. [*Bulletin of the Archaeological Survey of India, Special Jubilee Number, No. 9, 1953.*]

40. MAP: Location of the site museums of India.
40. CARTE: Sièges des musées de site de l'Inde.



many of the sculptures and wall paintings from the monuments of the hill, the best pieces having found their way to the National Museum. These two, though in fact they are site museums, lie within the modern city of Rome, and are thus not so conspicuous as site museums in out-of-the-way places usually are.

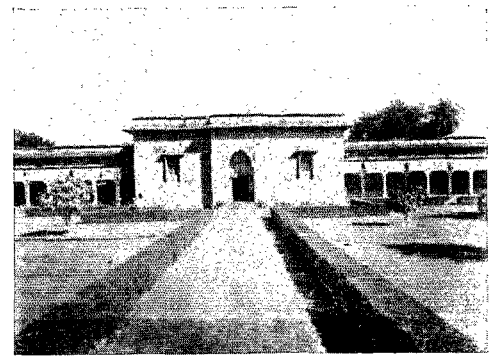
The site museums of India*, though not numerous, have a special importance, inasmuch as each of them is virtually an oasis in the wilderness. The villages where these museums are situated were formerly of no significance, but have now taken on importance as places of pilgrimage and tourist centres. Since the majority of them are Buddhist, the establishment of site museums has been followed by the erection of new *viharas* or Buddhist monasteries, in the close vicinity of the museums, as centres of activity for the revival of Buddhism in India. They are attracting visitors in large numbers from all over India and from abroad. The people and the Government are assisting them specially by laying out good roads, constructing rest houses and providing similar amenities for the public and these once deserted places are now humming with activity. It goes without saying that all this has improved the village economy, too, to a very considerable extent and the cultural advantage to the rural

population is equally immense. And, with the *Buddha Jayanti* or the 2,500th anniversary of the Lord Buddha, celebrated in 1955, these Buddhist centres have been attracting more and more attention from the civilized world. Altogether, it is a good commentary on the useful service rendered by museums to society.

Excavations have been made at a number of places in India by the Department of Archaeology and by universities and learned societies, but site museums have been opened at a few only. They are properly maintained and are gaining in popularity and proving their usefulness in an ever increasing measure. By far the most prominent and rich in collections is the museum at Taxila, which houses chiefly antiquities of the Indo-Greek period and is, in fact, unique for the study of Gandhara sculpture. Harappa and Mohenjodaro, two internationally famous prehistoric sites, have also each their own site museum.

A brief description is given below of those which are in India proper. They are eight in number and a glance at the accompanying map (fig. 40) shows that they are situated in two equal groups, in the north and in the south, the northern group comprising Sarnath, Nalanda, Khajuraho and Sanchi, and the southern Kondapur, Amaravati, Nagarjunakonda and Hampi. They are all run by the Department of Archaeology, Ministry of Education, Government of India, and administratively, come directly under the Superintendent of Museums, attached to the Department of Archaeology. This officer periodically visits the site museums and inspects them to ensure their smooth running. Thus these eight site museums are under uniform management.

SARNATH (fig. 41, 42, 44). Of all the site museums in India at present, that of Sarnath is the foremost. Sarnath is a small hamlet about four miles north of Banaras in Uttar Pradesh. Banaras, situated on the holy river Ganges, is the holiest city for the Hindus, and is sacred to the god Siva, called Visvanatha or Lord of the Universe.

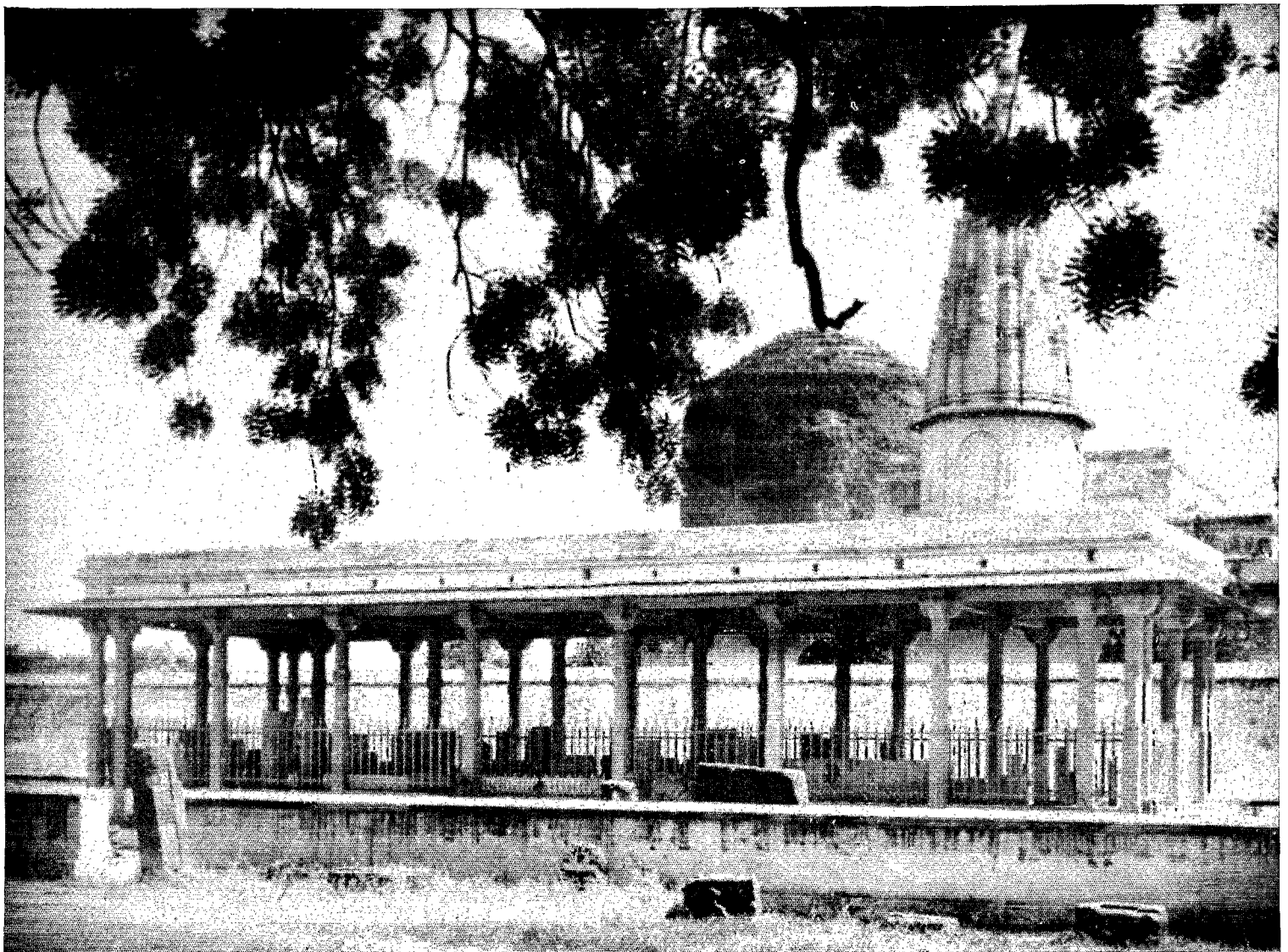


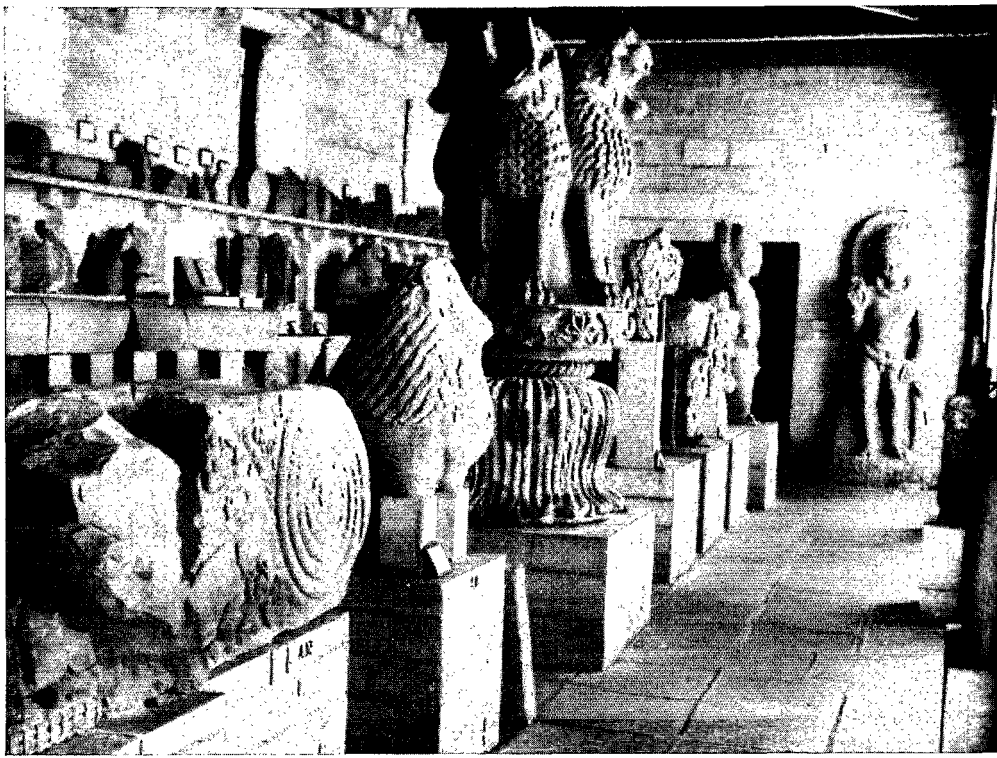
41. SARNATH. Museum façade.

41. Façade du musée.

42. SARNATH. Shed with Brahman Sculptures.

42. L'abri des sculptures brahmaniques.





43. SANCHI. Sculpture Gallery with the Lion Capital of Asoka Pillar in the centre.

43. Salle des sculptures avec au centre le chapiteau aux lions de la colonne d'Asoka.

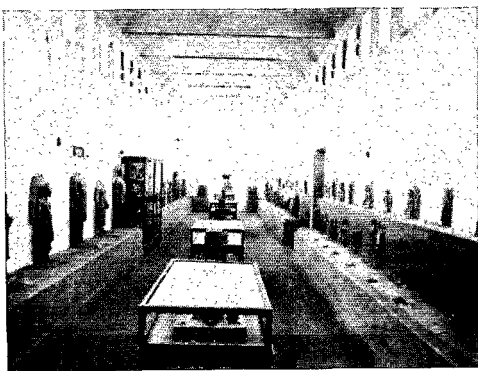
antiquities, there are numerous Brahman sculptures, many of which are arranged in a shed near by. The Museum has a large visiting public and also provides facilities for research workers.

NALANDA (fig. 45). The site is that of the ancient Buddhist university of Nalanda, near Rajgir, in the Patna District of Bihar. The museum, which was opened in 1917, includes in its collections stone and bronze images, coins, terracotta plaques, seals, stucco figures, inscribed bricks and stone slabs, copper-plate inscriptions, etc. For the study of Indian art and iconography of the Late Gupta and Pala periods, this museum provides excellent material. The nearest village is Bargaon, but the museum has led to various other establishments being set up in its vicinity.

KHAJURAHO. Once the capital of the Chandellas, a medieval Central Indian dynasty, Khajuraho is now a village in the Chhattarpur District (formerly Chhattarpur State) of Vindhya Pradesh. It is famous for its ruined Hindu and Jaina temples with their sculptural wealth. Though no excavations have been conducted on this spot, a walled enclosure was constructed as early as 1910 to house the numerous statues and sculptures of all kinds, damaged or whole, which were found there. This open-air structure was named the Jardine Museum after Mr. W. E. Jardine, the then Political Agent in Bundelkhand. The numerous temples here represent the so-called Indo-Aryan style of architecture. They are decorated with carvings of exquisite workmanship. The Kandariya Mahadeva temple alone has on its walls as many as eight hundred figures, monuments to human beauty which have won world-wide recognition. The Government of India are taking steps to develop the site into a major tourist centre, and a scheme is also afoot to build a proper site museum in addition to the existing open-air museum.

SANCHI (fig. 43, 46). Sanchi is a small village in Bhopal State now famous for the ancient Buddhist *stupas* and monasteries on its hill top. The site museum was built on the hill in 1919. Both the excavations and the erection of the museum were carried out under the direct supervision of the then Director-General of Archaeology, Sir John Marshall. The museum's collections comprise images, fragments of railings and gateways, bronze and copper objects, terracottas, coins, etc., dating from the time of Asoka to A.D. 1200, including a Lion Capital of Asoka Pillar. On the same hill a new Buddhist temple has recently been constructed where worship takes place regularly. A new township is also cropping up at the foot of the hill and Sanchi is attracting tourists in large numbers.

KONDAPUR (fig. 47). The village of Kondapur is in Hyderabad State. Its site museum contains mainly the Andhra antiquities discovered during the partial exca-



44. SARNATH. One of the Sculpture Galleries.

44. L'une des salles de sculpture.

vation conducted in 1941 by the Hyderabad Archaeological Department. The museum is now directly under the Department of Archaeology, Government of India. Punch-marked coins, Satavahana coins and Buddhist statues are among the notable antiquities housed here.

AMARAVATI. The site museum at Amaravati consists of a shed in which are arranged stone images and sculptures, all Buddhist and for the most part discovered as early as 1797. Amaravati is situated on the right bank of the river Krishna in the Guntur District of Andhra. It is well known for its distinct style of sculpture in the early centuries of the Christian era.

NAGARJUNAKONDA (fig. 49). This site is allied to Amaravati and is also situated on the right bank of the river Krishna. The wealth of stone sculptures housed in its site museum is being augmented by recent acquisitions, as excavations are in full swing on the site. For the study of art in South India in its early phases, the antiquities of Amaravati and Nagarjunakonda are unrivalled.

HAMPI (fig. 48). Hampi was the capital of the powerful Vijayanagara kings in A.D. 1400-1600. As at Khajuraho, so at Hampi the site museum is intended to house the statues and sculptures discovered among the scattered ruins, and for this purpose the old guard-quarters are utilized. Hampi is now a village on the southern bank of the river Tungabhadra in the Bellary District of Andhra.

In most cases guide books are available at these site museums, and in some cases, sets of picture postcards also. Efforts are being made to supply such material where none is at present available and to provide more facilities for the public.

LES MUSÉES DE SITE DE L'INDE

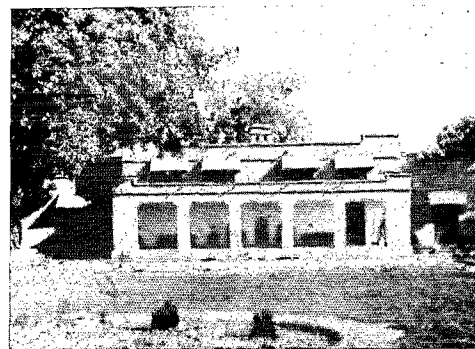
par B. CH. CHHABRA

LES musées de site représentent, en un sens, l'ABC de la muséologie. Comme ils n'ont qu'un objet et un contenu limités, ils n'effarouchent pas le visiteur; de plus, ils ne connaissent pas les problèmes complexes qui se posent aux magnifiques musées des grandes villes. Dans une région rurale, un musée de site offre au visiteur une occasion exceptionnelle de s'instruire agréablement. Il est, pour la population locale, une source de joie et de fierté et, pour l'étudiant ou le chercheur, une véritable aubaine.

Est musée de site le musée qui abrite les antiquités transportables découvertes dans un site ancien d'une certaine étendue et d'une certaine importance historique; le musée se trouve sur le site même, au milieu des fouilles ou très près d'elles. Il peut être installé dans un bâtiment neuf spécialement construit à cet effet, ou dans un bâtiment ancien situé parmi les ruines. Certains musées de site disposent d'un espace abrité ou clos de murs, sorte de galerie en plein air permettant d'exposer les pièces relativement lourdes — piliers de pierre, statues, sculptures, dalles avec inscriptions, etc. — et, en même temps, de les protéger contre le vandalisme et les intempéries. Le musée de site est également appelé parfois antiquarium.

A Rome, par exemple, il y a l'antiquarium du Forum et celui du Palatin. Le premier, qui occupe plusieurs salles de l'ancien monastère de Santa Maria Nova, abrite surtout des objets trouvés dans les couches les plus anciennes du Forum; le second, installé dans la partie qui subsiste encore du monastère de la Visitation, entre la Domus Flavia et la Domus Augustana, abrite un grand nombre de sculptures et des peintures murales provenant des monuments de cette colline, dont les meilleures pièces sont maintenant au Musée national. Ce sont donc bien des musées de site, bien qu'ils se trouvent au cœur de la Rome moderne et que le musée de site évoque habituellement un édifice situé dans un endroit écarté.

L'Inde ne possède pas beaucoup de musées de site*; mais ils ont une importance toute particulière, du fait que chacun d'eux est comme une oasis dans le désert. Ces musées ont fait, de villages insignifiants, d'importants centres de pèlerinage et de tourisme. Comme la plupart de ces lieux sont bouddhiques, la création de musées de site a été suivie de l'organisation, dans le voisinage immédiat, de nouveaux *viharas* ou monastères bouddhiques, centres de la renaissance du bouddhisme en Inde. Les musées de site attirent de nombreux visiteurs de tout le pays et de l'étranger.



45. NALANDA. Museum façade.

45. Façade du musée.



46. SANCHI. Gate and courtyard of the Museum.

46. Portail et cour du musée.

* Voir : *Ancient India, Archaeological Survey of India, 1902-52*. New Delhi, 1953, 250 pages, 122 planches hors texte, 28 cm. [*Bulletin of the Archaeological Survey of India*, 'Special' Jubilee Number, No. 9, 1953.]

La sollicitude de la population et du gouvernement à leur égard se traduit par la construction de bonnes routes, d'hôtelleries, etc.; ainsi, ces lieux autrefois déserts bourdonnent aujourd'hui d'activité. Il va sans dire que tout cela a amélioré considérablement la situation économique des villages et que la population rurale en retire également un avantage culturel immense. Avec le *Bouddha Jayanti*, ou 2500^e anniversaire du Bouddha, célébré en 1955, ces centres religieux ont attiré de plus en plus l'attention du monde civilisé. De façon générale, c'est là une excellente illustration des précieux services que les musées rendent à la société.

Le département de l'archéologie, les universités et les sociétés savantes ont procédé en Inde à de nombreuses fouilles; mais des musées de site ont été ouverts en un petit nombre d'endroits seulement. Ces musées sont bien entretenus, ils connaissent un succès croissant et se révèlent de plus en plus utiles. Les collections de beaucoup les plus remarquables et les plus riches sont celles du musée de Taxila, qui renferme surtout des antiquités de la période indo-grecque et qui est unique pour l'étude de la sculpture gandhara. Harappa et Mohenjodaro, deux sites préhistoriques de renommée internationale, ont également chacun leur musée de site.

On trouvera ci-dessous une brève description des huit musées de site situés dans l'Inde proprement dite. En consultant la carte ci-jointe (fig. 40), on verra qu'ils forment deux groupes égaux, l'un au nord comprenant Sarnath, Nalanda, Khajuraho et Sanchi, l'autre, au sud, avec Kondapur, Amaravati, Nagarjunakonda et Hampi. Tous ces musées dépendent du département de l'archéologie au Ministère de l'éducation et sont administrés par le directeur des musées qui est attaché audit département et les visite périodiquement pour s'assurer que rien n'y laisse à désirer.

SARNATH (fig. 41, 42, 44) a actuellement le principal musée de site indien. C'est un hameau situé à quelque six kilomètres au nord de Bénarès, dans l'Uttar Pradesh. Bénarès, sur les bords du Gange, fleuve sacré, est la première ville sainte des Hindous; elle est consacrée au dieu Çiva, appelé Visvanatha ou Seigneur de l'Univers. Ce lieu saint, qui est également de première importance pour les bouddhistes, se trouve à l'endroit même où, il y a deux mille cinq cents ans, Gautama Bouddha prononça son premier sermon, c'est-à-dire, selon l'expression des bouddhistes, " mit en mouvement la roue de la Loi ". Les fouilles archéologiques effectuées sur ce site permirent d'exhumer les restes de temples et de monastères datant de l'époque de l'empereur maurya Asoka, c'est-à-dire allant de l'an 300 avant J.-C. jusque vers l'an 1200. Le musée a été fondé en 1904; le bâtiment actuel représente la moitié du plan complet, qui est celui d'un monastère bouddhique: il abrite plus de douze mille antiquités, représentant différentes étapes de l'art sculptural indien, notamment les périodes maurya, sounga, andhra, koushana et goupta. Sa collection comprend le fameux chapiteau aux lions de la colonne d'Asoka, reproduit dans les armoiries de la République indienne, et une statue du Bouddha assis, qui est considérée comme le chef-d'œuvre de l'art goupta. A côté des antiquités bouddhiques, on trouve de nombreuses sculptures brahmaniques, dont un grand nombre ont été placées à l'extérieur, sous un abri. Le musée reçoit de nombreux visiteurs et dispose de moyens de travail pour les chercheurs.

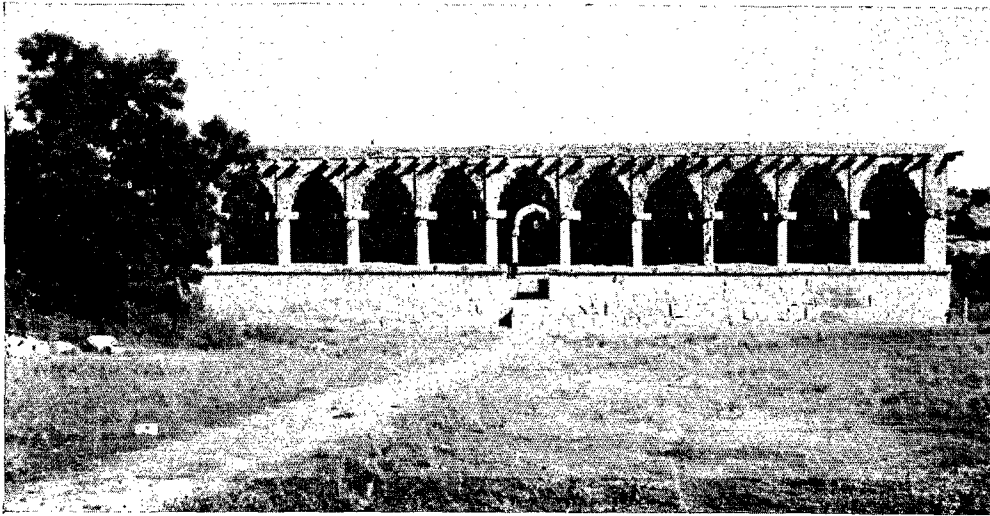
NALANDA (fig. 45). Ce site est celui de l'ancienne université bouddhique de Nalanda, près de Rajgir, district de Patna, dans la province de Bihar. Le musée, qui a été ouvert en 1917, possède des statues de pierre et de bronze, des monnaies, des plaques de terre cuite, des sceaux, des figurines en stuc, des briques et des dalles de pierre avec inscriptions, des gravures sur cuivre, etc. Il offre d'excellentes ressources pour l'étude de l'iconographie et de l'art indiens de la basse époque goupta et de l'époque pala. Le plus proche village est Bargaon; mais divers établissements se sont créés dans le voisinage du musée.

KHAJURAHO. Jadis capitale des Chandellas, dynastie médiévale de l'Inde centrale, Khajuraho est aujourd'hui un village du district de Chhattarpur (ancien État de Chhattarpur), dans le Vindhya Pradesh. Il est célèbre pour ses ruines de temples hindous et jainas richement sculptés. Bien qu'aucune fouille n'ait été entreprise en cet endroit, un mur a été construit dès 1910 pour protéger dans son enceinte les nombreuses statues et sculptures de toutes sortes, intactes ou détériorées, qu'on y a découvertes. Cette construction en plein air a été appelée Musée Jardine, en l'honneur de W. E. Jardine, qui était alors fonctionnaire politique à Bundelkhand. De nombreux temples y représentent ce qu'on appelle le style indo-aryen d'architec-



47. KONDAPUR. Front view of the Museum.

47. Façade du musée.



48. HAMPI. Former guards' rooms serving as museum.

48. Anciens logements des gardes où a été installé le musée.

ture. Ils sont décorés de sculptures d'une exécution parfaite. Sur les murs du seul temple Kandariya Mahadeva se pressent huit cents personnages glorifiant la beauté humaine, qui ont acquis une célébrité mondiale. Le gouvernement indien a entrepris de faire de ce site un centre touristique de premier ordre; on prévoit également l'adjonction au musée de plein air actuel d'un édifice constituant un véritable musée de site.

SANCHI (fig. 43, 46), petit village de l'État de Bhopal, est aujourd'hui célèbre pour les anciens *stoupas* et monastères bouddhiques qui couronnent sa colline. Un musée de site y a été construit en 1919. Sir John Marshall, qui était alors directeur général de l'archéologie, s'occupa personnellement des fouilles et de la construction du musée. Les collections comprennent des statues, des fragments de grilles et de portails, des objets en bronze et en cuivre, des terres cuites, des monnaies, etc., dont les dates s'échelonnent de l'époque d'Asoka à l'an 1200 après J.-C., enfin un chapiteau aux lions de la colonne d'Asoka. Un nouveau temple bouddhique, où le culte est célébré régulièrement, a été construit récemment sur cette colline, au pied de laquelle se développe également une nouvelle agglomération. Sanchi attire de nombreux touristes.

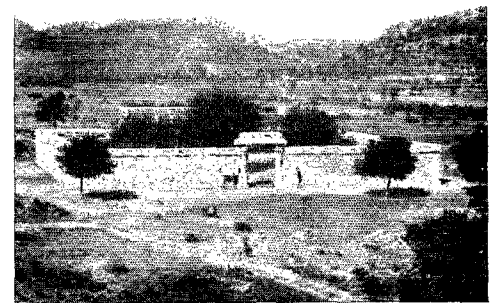
KONDAPUR (fig. 47). Ce village se trouve dans l'État de Hyderabad. Son musée de site renferme surtout les antiquités andhra qui furent découvertes au cours des fouilles partielles effectuées en 1941 par le département d'archéologie de Hyderabad. Le musée dépend aujourd'hui directement du département d'archéologie du gouvernement indien. Des monnaies marquées au poinçon, des monnaies satavahana et des statues bouddhiques figurent parmi les antiquités remarquables qu'abrite ce musée.

AMARAVATI. Le musée de site d'Amaravati consiste en un abri sous lequel se trouvent les sculptures et les statues de pierre, toutes bouddhiques, découvertes, pour la plupart, dès 1797. Amaravati est situé sur la rive droite du fleuve Krishna, district de Guntur, dans l'Andhra. Il est célèbre pour le style particulier des sculptures, qui remontent aux premiers siècles de l'ère chrétienne.

NAGARJUNAKONDA (fig. 49). Ce site, apparenté à celui d'Amaravati, est également situé sur la rive droite du fleuve Krishna. Les riches collections de sculptures de pierre qu'abrite son musée s'augmentent à mesure que progressent les fouilles qu'on mène activement sur ce site. Pour l'étude de l'art primitif de l'Inde méridionale, les antiquités d'Amaravati et de Nagarjunakonda sont sans rivales.

HAMPI (fig. 48) est un village situé sur la rive sud de la rivière Tungabhadra, district de Bellary, dans l'Andhra. De 1400 à 1600, il fut la capitale des puissants rois Vijayanagara. Le musée de Hampi est destiné, comme celui de Khajuraho, à abriter les statues et les sculptures découvertes parmi les ruines éparses; on a affecté à cet usage les anciens logements de la garde.

Les visiteurs peuvent se procurer des guides et parfois des cartes postales illustrées dans la plupart de ces musées. Si ce matériel n'existe pas encore, tous les efforts sont faits pour l'établir et pour améliorer les facilités offertes au public.



49. NAGARJUNAKONDA. General view of the Museum.

49. Vue générale du musée.

THE DISPLAY OF GALLO-ROMAN ANTIQUITIES IN THE BOURGES MUSEUMS

The considerable quantity of Gallo-Roman objects collected by the Bourges Museums since their foundation in 1834, and the historical importance of the *civitas Biturigum* justify the efforts that have been made over the last few years by the City of Bourges, with the help of the State, to devise a suitable way of displaying all the material patiently assembled by our predecessors.

The room grouping the pre- and proto-historic collections was opened in 1953. The principles on which their display was based have already been described,¹ though no emphasis was then laid on one of the essential difficulties, which seems to have been successfully overcome—that of the use of modern materials, in a large room of an early sixteenth-century house, which had retained part of its original decoration in the form of a coffered ceiling and a painted chimney piece, etc. The result was obtained by the use of materials (light oak, in particular) whose colour tones in with the rest and harmonizes with the general atmosphere of the room (fig. 51). On our arrival, this room, like all the others in the museum, had walls painted Etruscan red and with a patina of 70-year-old film of dust; showcases painted black and hung with Turkey red added to the gloom of rooms which had poor natural lighting and were totally lacking in electric fittings. When the alterations were carried out, the walls were painted an ochre colour reminiscent of the patina of ancient stone and which shows off to advantage, the ancient architectural features and creates an atmosphere of

warmth, thus making a favourable impression on the visitor as soon as he enters the room. This treatment of the walls has been used in the other archaeological rooms, variation in atmosphere being achieved by the use of different colours for the inside of the showcases.

For the new presentation, the archaeological collections have been divided into two series.

First of all let us deal with the display collection. The basis of selection here was not the same for the pre- and proto-historic collections as for the Gallo-Roman antiquities. In the first case, the selection was made with a view to giving, for each important archaeological site of the region, an idea of its position, its structure, and its chronology. Where the Bronze and Iron Ages are concerned, funeral furniture has been left as a whole, with the objects grouped in the relative positions they occupied in the tomb. The Gallo-Roman antiquities, on the other hand, after elimination of specimens from outside the province, have been selected according to the theme they are designed to illustrate. Paradoxically, it was found that a thematic presentation of this kind was greatly facilitated by the lack of method in the archaeological excavations carried out during the last century. The Museum possessed a number of objects which certainly came from the ancient cemeteries of Bourges, but which were also the fruit of the arbitrary dispersal of the furnishings of many tombs whose reconstitution was later found to be impossible. The few complete specimens, preserved or reconstituted by us with

the help of publications on the subject, have of course been kept for the section devoted to funeral rites. But the uncertainty as to the origin of many objects, in fact, made it easier to group them under functional headings.

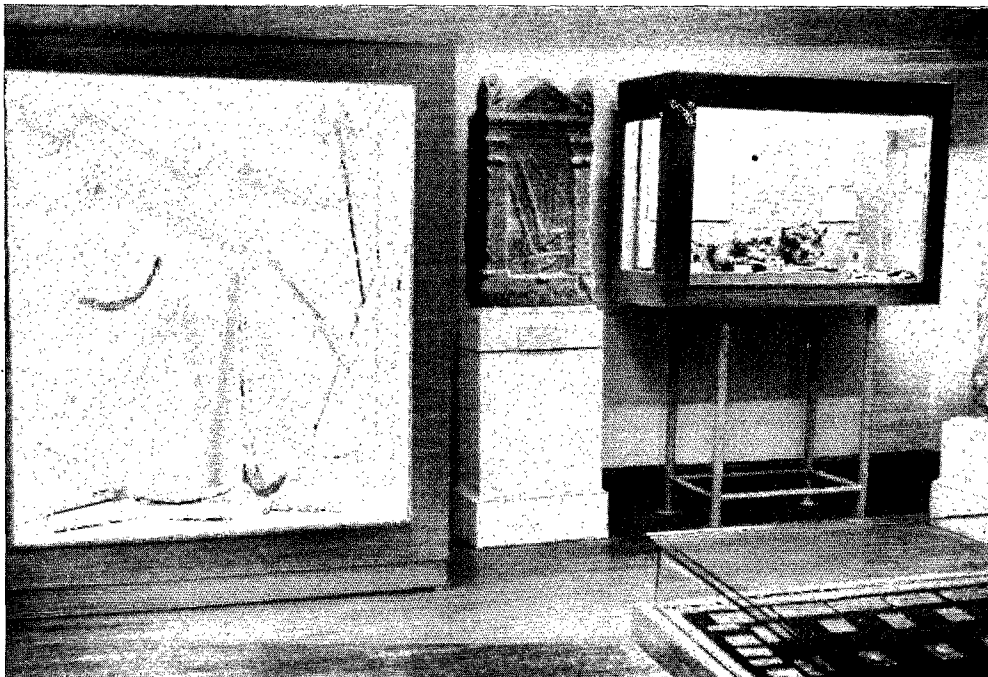
The second series comprised the objects kept in reserve to form the research collections. Arranged in suitable premises, these can now be placed at the disposal of students in a study room which is also used for the consultation of the collections of coins and prints.

When the new presentation is completed, the Gallo-Roman antiquities will occupy four rooms. The first three, containing objects relating to the home or domestic life, to costume and personal adornment, and to public life respectively, were opened in January 1955. The fourth room, occupying an area of about 250 square yards, and devoted to religion and funeral rites, is expected to be opened in 1956.

Each room has its own individual character, thanks to the choice of its particular colour scheme. Thus, in the domestic life room, where the objects displayed are brown or red tiles and bricks, vases of white, pinkish white, beige, red, or black ceramic, glass or bronze vases of widely varying shades of



51



50



52

green, the showcases are lined with a vivid yellow, deep enough to show up these different colours, including the white, to the best advantage. By contrast, the room devoted to public life has been treated in a combination of red, white and black; the back cloths of the showcases are red, the captions and explanations white, while the majority of the objects are cream (bone, horn and ivory), black or steel grey (tools and weapons).

The showcases are lit by cold cathode fluorescent lighting, of the daylight type; though special attention is called to the antique glass by the use of a spotlight with a 200W bulb and a Fresnel lens, which brings out the iridescence of the glass and accentuates the shapes of the vases.

Display in the showcases has dispensed with tiers and shelves, whether of wood or glass. Wherever possible objects have been placed as nearly as possible in the position in which they were used. Thus fragments of roofing from the same building have been placed on a small substructure in the upper part of the showcase devoted to Gallo-Roman building, while wall casings have been placed vertically against the back of the case, and fragments of floor coverings (stone, terracotta tiles, pieces of mosaic) flat on the floor. Elsewhere, tools and weapons provided with new handles have been hung in the position in which they were used. The handles are painted in the colour of the background so as to give only a suggestion of their presence (fig. 50). A similar arrangement has been devised for the domestic utensils, where, for instance, spindle whorls have been replaced on spindles, and scales put together again and hung. An exception has been made for the display of domestic pottery; housed in a large central showcase, it stands on curved tiers, calculated in relation to the height and diameter of the vases to be displayed; these are grouped according to their shape, and, within each group, are arranged in their chronological order of development (fig. 52). Symbols of different shapes and colours indicate simultaneously the date and origin of each specimen. The curves of the various tiers of the pedestal are in pleasing harmony with the gracefulness of the vases, and draw attention to the beautiful, though strictly functional forms of objects which, by nature humble, are too often despised.

Sculptures and inscriptions accompany these objects, and by their placing provide a commentary on one another. Beside the domestic vessels, a relief carving on a grave stele shows the dead man pouring liquid into a goblet. A third century milestone appears in a showcase devoted to the Roman roads, and containing, in addition to a map and an extract from the *Peutingerian Table*, some fragments of horses' harness. Reliefs showing two scribes, one writing on tablets with a stylus, and the other in a book with a quill, stand on either side of the case containing the original instruments they are using. To these have been added some samples of ancient writing and a restoration of a wax tablet on which a stylus, suspended by a nylon thread, is tracing a few words (fig. 54).

Some arrangements are particularly suggestive. A long inscription from the Bourges arena, and the grave stele of a gladiator discovered in one of the cemeteries in the town (fig. 55) are displayed in conjunction with a map of the ancient theatres of the Bituriges and photographs of the theatre at Drevant (Cher). In the showcase where costume accessories and personal ornaments are displayed, remains of statues, with be ringed hands, have been placed beside the plain and jewelled rings fixed on little individual plexiglass stands. Opposite, an illustrated panel showing Roman costume and the traditional Gallic costume stands between two pieces of sculpture: the bust of a man wearing a toga, and the grave stele of a peasant, dressed in a smock and breeches.

Other ways of grouping objects are no less evocative. Thanks to the close co-operation of the Ministry of Forests and Waterways, the Museum was able to take over, some months ago, the valuable remains of an iron smelting furnace, discovered in the forest of Allogny (Cher). These fragments, which could be dated from the second century with great precision, by means of coins and ceramics, are arranged in a special case with a map of the iron deposits and ancient forges known to be located in the region. Caesar's famous lines on the iron works of the Bituriges serve as an epigraph to the whole collection. Tools and weapons, probably of local manufacture, appear in a near-by case.

A systematic inventory of our collections has shown that the Museum possesses the complete equipment of a workshop beneath the walls of the abandoned Roman theatre at Drevant which made objects out of bone and horn in the fourth and fifth centuries. Set out so as to show in sequence the raw material, its cutting up, its whittling down, and the finished object, the samples on display give a good picture of a rural handicraft which seems to have been a prosperous one. It has even been possible to show the steps in the making of a spindle whorl and the circular stone cutter used to put the finishing touches.

Gallo-Roman trade is well illustrated by two showcases placed opposite each other. In the first, set out around a map of the Roman world, are objects imported by the Bituriges between the first and fourth centuries (fig. 56). The second contains a collection of coins of the two Tetrarchies, which, classified according to the workshop where they were minted, and arranged around a map showing their place of origin, illustrate the unity of the Roman Empire from Trier to Carthage, by way of Lyons, and from London to Alexandria by way of Ticinum and Aquileia. Lastly, in the centre of the room devoted to public life, official authority is represented by the famous consular diptych made of ivory, attributed to Aetius, consul in 435 and noted for his victory over Attila. This exceptional collection piece, which, before the Revolution, was one of the treasures of Bourges Cathedral, is displayed by itself in a special case.

The last display room will be reached by way of a door which has been constructed to solve the very difficult problem of how to display two stones of the archivolt of a monumental door discovered in 1840 in the foundations of the Late Roman wall in Bourges. These two fragments should be able to be seen on three sides—the two side surfaces and the bottom surface corresponding to the intrados of the arch of the door. Their weight (approximately 1,600 pounds) made it necessary to build a special support for them, and in the limited space available this was impossible. The thickness of the wall between the two rooms being almost exactly that of the stones to be displayed, it was decided to use these as the tympanum of a door whose lintel would be a segment of a circle of the same shape as the curve of the ancient arch. At each side of the new door, fragments of corner pilasters from a monument of the same period have been inserted. The reinforced concrete skeleton for this composite structure has been made in such a way as to allow the inset fragments to be easily removed if required (fig. 53).

The religion of the Bituriges, with their temples, their indigenous deities, their rites and monumental tombs, is to be illustrated on the same principle. This display will be described when it is completed, but we wanted to emphasize, at this stage, the new aspect that an important section of a French provincial museum can take on, if modern museology and archaeology join forces.

As J. J. Hatt has so well pointed out² "the archaeological museum is both a science museum and a museum of art". Many of the objects we have

on display are humble in their uses and not very attractive in appearance; nevertheless by juxtaposing them we give them infinitely more power over the imagination. By the use of the functional equipment and judicious harmonies of colour and light, the whole constitutes a fascinating display where man's past seems closer to us, and more familiar, perhaps, than in the great art museums.

JEAN FAVIÈRE



53

1. MUSEUM, vol. VI (1953), p. 206-208.
2. J. J. HATT, "New Presentations of the Collections in the Archaeological Museum of Strasbourg", MUSEUM, vol. VI (1953), p. 62-68.

PRÉSENTATIONS D'ARCHÉOLOGIE GALLO-ROMAINE MUSÉES DE BOURGES

Le volume considérable des collections gallo-romaines réunies par les Musées de Bourges, depuis leur fondation en 1834, et l'importance historique de la *civitas Biturigum* justifient l'effort poursuivi depuis plusieurs années par la Ville de Bourges, avec l'aide de l'État, pour parvenir à une présentation honorable des documents patiemment rassemblés par nos prédécesseurs.

C'est en 1953 que fut ouverte la salle qui groupe les collections de préhistoire et de protohistoire. Nous avons déjà défini les principes de la présentation réalisée¹, mais sans souligner alors une des difficultés essentielles, résolue, semble-t-il, d'une manière heureuse : l'utilisation d'un matériel moderne dans la grande salle d'un hôtel du début du XVI^e siècle ayant conservé une partie de son décor ancien (plafond à caissons, cheminée peinte, etc.). Le résultat a été obtenu par l'emploi de matériaux, chêne naturel notamment, dont la couleur se fond avec l'ensemble et participe à l'ambiance générale de la pièce (fig. 51). A notre arrivée, celle-ci, comme toutes celles du musée, avait des murs peints en rouge étrusque et patinés par soixante-dix ans de poussière; des vitrines peintes en noir et tendues d'andrinople rouge assombrissaient encore ces salles à l'éclairage naturel déficient, dépourvues de toute installation électrique. Lors des travaux effectués, les surfaces murales ont été revêtues de peintures couleur pierre ocre patinée mettant en valeur les vestiges architecturaux anciens et créant une atmosphère chaude qui impressionne agréablement le visiteur dès son entrée. L'aménagement des murs a été maintenu dans les autres salles d'archéologie, des ambiances différentes étant créées par la coloration intérieure des vitrines.

En vue de sa nouvelle présentation, l'ensemble des collections archéologiques a été scindé en deux séries.

Tout d'abord, une collection destinée à la pré-

sentation. Le critère du choix a été différent : d'une part pour la préhistoire et la protohistoire, d'autre part pour les antiquités gallo-romaines. Dans le premier cas, la sélection a été opérée de manière à donner, pour chaque site archéologique important de la région, une idée de sa situation, de sa structure, de sa chronologie. Pour ce qui est des âges des métaux, les mobiliers funéraires ont toujours été maintenus dans leur intégralité et les objets groupés selon les positions relatives qu'ils occupaient dans la sépulture. Par contre, les antiquités gallo-romaines ont été, après élimination des spécimens étrangers à la province, sélectionnées en fonction de la présentation thématique qui était envisagée. Celle-ci s'est trouvée paradoxalement facilitée par le manque de méthode des fouilles effectuées au siècle dernier. En effet, le musée possédait quantité d'objets qui provenaient certainement des cimetières antiques de Bourges, mais résultaient aussi de la dissociation arbitraire de nombreux mobiliers funéraires dont le regroupement se révélait donc impossible. Les quelques ensembles, conservés ou reconstitués par nos soins à l'aide des publications, ont été évidemment réservés pour la section des rites funéraires. C'est ainsi que l'imprécision de l'état civil de bien des pièces facilitait leur groupement sur des thèmes fonctionnels.

Quant à la seconde série, elle comprenait les objets maintenus en réserve pour constituer les collections d'étude. Rangées dans un local convenable, celles-ci peuvent, dès maintenant, être communiquées aux chercheurs à la salle de travail, qui sert également à la consultation des collections de médailles et d'estampes.

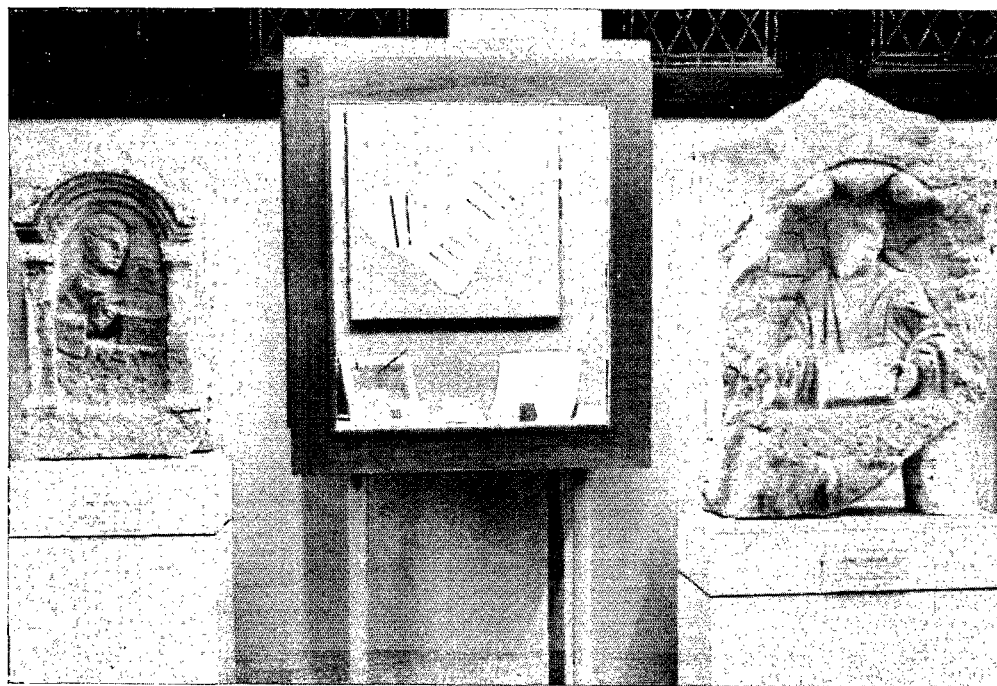
Une fois leur présentation achevée, les antiquités gallo-romaines occuperont quatre salles. Les trois premières, qui groupent respectivement les objets relatifs à la maison et à la vie domestique, au costume et à la parure, à la vie publique, ont été inaugurées en janvier 1955. L'ouverture de la quatrième (d'une

superficie de 300 m² environ), réservée à la religion et aux rites funéraires, est prévue pour le courant de 1956.

Chaque salle présente une physionomie qui lui est propre grâce à la recherche d'une ambiance colorée particulière. C'est ainsi que dans la salle de la vie domestique, les divers objets (tuiles et briques brunes ou rouges, vases en céramique blanche, blanc rosé, beige, rouge ou noire, vases en verre ou en bronze, aux teintes vertes très différentes) sont présentés sur des fonds de vitrines traités dans un jaune vif, suffisamment soutenu pour faire jouer ces nuances variées, y compris les blancs. En revanche, la salle consacrée à la vie publique a été traitée dans une harmonie rouge, noire et blanche; les fonds de vitrines sont rouges, les textes et documents blancs, la plus grande partie des objets sont blanc crème (os, corne, ivoire), noirs ou gris fer (outils, armes).

Les vitrines sont éclairées par des tubes fluorescents à cathode froide, type lumière du jour; toutefois, un accent spécial est donné aux verreries antiques au moyen d'un projecteur à lampe incandescente de 200 W et lentille de Fresnel, qui fait jouer les reflets irisés du verre et souligne les formes des vases.

Les objets ont été présentés dans les vitrines de manière à supprimer les étagères, qu'elles soient de bois ou de glace, et les gradins. Ils ont été placés, chaque fois que cela était possible, dans une position proche de celle de leur utilisation. C'est ainsi qu'un fragment de toiture provenant d'un seul et même édifice a été disposé sur une petite charpente dans la partie haute de la vitrine consacrée à la construction gallo-romaine, tandis que les revêtements muraux étaient disposés verticalement contre le fond et que les éléments du dallage (pierre, carreaux de terre cuite, fragments de mosaïques) étaient mis à plat sur le plancher de la vitrine. Ailleurs, les outils et les armes ont été suspendus dans leur position d'utilisation après avoir été réemmanchés. Les manches sont peints dans la couleur du fond de manière à suggérer discrètement leur présence (fig. 50). Un aménagement analogue a été réalisé pour les ustensiles domestiques; par exemple, des fusaïoles ont été replacées sur des fuseaux, et des balances regroupées et suspendues. Une exception à la règle a été faite pour la présentation de la céra-



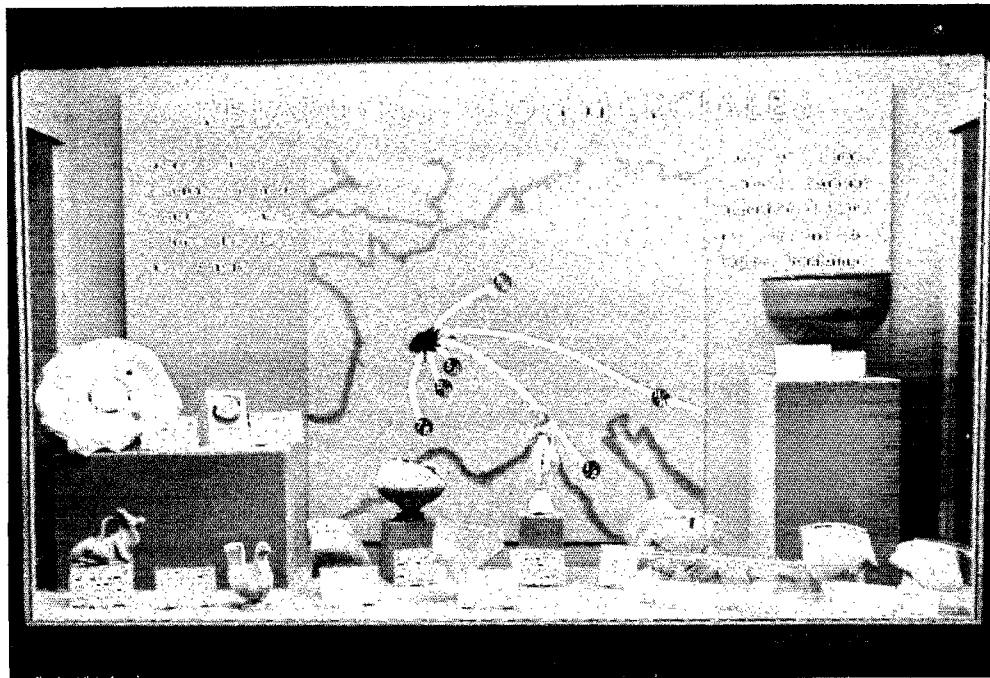
54



55

mique domestique. Installée dans une grande vitrine centrale, celle-ci est aménagée sur un socle à gradins aux lignes courbes étudiées en fonction des hauteurs et des diamètres des vases à présenter; les vases ont été groupés par forme et rangés pour chaque forme dans l'ordre de l'évolution chronologique de celle-ci (fig. 52). Des signes de formes et de couleurs différentes indiquent simultanément l'époque et la provenance de chaque pièce. Les courbes des divers étages du socle à gradins accompagnent heureusement les courbes élégantes des vases et dégagent la beauté harmonieuse des formes strictement fonctionnelles d'objets humbles par nature et trop souvent méprisés.

Sculptures et inscriptions accompagnent les objets; de cette juxtaposition résulte un commentaire mutuel. Près des récipients domestiques, un défunt sur sa stèle se verse à boire dans un gobelet. Une borne milliaire du III^e siècle figure dans la vitrine consacrée aux voies romaines, qui contient,



outre une carte et un extrait de la *Table de Peutinger*, des pièces de harnachement de chevaux. Sur des reliefs, deux scribes — l'un écrivant au stylet sur des tablettes, l'autre à la plume sur un livre — encadrent la vitrine qui contient leurs instruments. On a joint à ceux-ci quelques exemples d'écriture antique et une restitution de tablettes de cire où un stylet maintenu par un fil de nylon trace quelques mots (fig. 54).

Certains groupements sont particulièrement évocateurs. Auprès d'une carte des théâtres antiques des Bituriges, et de photographies du théâtre de Drevant (Cher), sont réunies une grande inscription provenant des Arènes de Bourges et la stèle funéraire d'un mirmillon découverte dans un des cimetières de la ville (fig. 55). Dans la vitrine où sont réunis les accessoires du costume et les objets de parure, des débris de statues, figurant des mains baguées, ont été rapprochés des bagues et anneaux placés sur de petits supports individuels en plexiglass. En face, un panneau illustré évoquant le costume romain et celui de tradition gauloise est encadré par deux sculptures : un torse de statue d'homme portant la toge et une stèle funéraire de paysan vêtu de la blouse et des braies.

D'autres rapprochements ne sont pas moins suggestifs. Une liaison étroite avec l'Administration des eaux et forêts a permis au musée de recueillir, il y a quelques mois, de précieux vestiges d'un four de fonte du minerai de fer, découverts en forêt d'Allogny (Cher). Ces fragments, datés avec

exactitude du I^{er} siècle par la céramique et les monnaies, sont groupés dans une vitrine spéciale et accompagnés d'une carte des gisements de fer et des forges antiques déjà reconnus dans la région. Le texte fameux de César sur les ferrières des Bituriges sert d'épigraphe à cet ensemble. Les outils et les armes dont la fabrication locale est probable figurent dans une vitrine voisine.

L'inventaire systématique des collections a permis de constater l'existence au musée du matériel complet d'un atelier ayant fabriqué des objets en os et en corne, aux IV^e et V^e siècles, à l'abri du théâtre romain de Drevant abandonné. Rangés dans l'ordre suivant — matière première, débitage, dégrossissage, objets finis — les échantillons présentés évoquent un artisanat rural qui paraît avoir été prospère. Il a même été possible de montrer les étapes de fabrication d'une fusaïole et la tournette en pierre utilisée pour la finition.

Le commerce gallo-romain est largement évoqué

donc d'utiliser celles-ci pour en faire le tympan d'une porte dont le linteau serait un segment de cercle de même profil que le cintre de la baie antique. Dans les jambages de la nouvelle porte ont été placés des fragments de pilastres d'angle provenant d'un monument de la même époque. La réalisation de l'ossature en béton armé de cet ensemble a été conçue de manière à permettre une dépose commode des fragments incrustés, si cela devenait un jour nécessaire (fig. 53).

La présentation de la religion des Bituriges, avec leurs temples, leurs divinités indigènes, leurs rites et monuments funéraires, est entreprise sur des principes semblables. Nous en rendrons compte lorsqu'elle sera achevée; mais dès maintenant nous avons tenu à souligner l'aspect nouveau que pouvait prendre une importante section d'un musée de la province française par l'association, en vue d'un même but, de la muséologie et de l'archéologie modernes.

Comme l'a parfaitement souligné J. J. Hatt², " le musée archéologique participe à la fois du musée de sciences et du musée d'art "; bien des objets que nous avons présentés sont humbles par leur fonction, peu séduisants par leur aspect; cependant leur rapprochement mutuel parvient à décupler leur puissance d'évocation. Le tout, grâce à un matériel fonctionnel, grâce à un accord judicieux des couleurs et de la lumière, peut constituer des ensembles d'une grande séduction, où l'humanité passée se retrouve plus proche de nous, plus intime peut-être, que dans les grands musées d'art.

JEAN FAVIÈRE

par deux vitrines se faisant vis-à-vis : dans la première sont réunis, autour d'une carte de l'empire romain, les objets importés chez les Bituriges entre le I^{er} et le IV^e siècle (fig. 56); la seconde renferme un trésor monétaire des deux Tétrarchies, dont les monnaies classées par atelier de frappe illustrent autour d'une carte montrant leurs lieux d'origine l'unité de l'empire romain, de Trèves à Carthage en passant par Lyon, de Londres à Alexandrie en passant par Ticinum et Aquilée.

Enfin, au centre de la salle consacrée à la vie publique, les autorités officielles sont présentes grâce à l'illustre diptyque consulaire d'ivoire attribué à Aetius, consul en 435 et vainqueur bien connu d'Attila. Cette pièce insigne, qui se trouvait, avant la Révolution, dans le trésor de la cathédrale de Bourges, est isolée dans une vitrine spéciale.

Le passage dans la dernière salle s'effectuera par une porte déjà réalisée. Cette porte a été créée pour résoudre un problème délicat : la présentation de deux claveaux d'archivolte d'une porte monumentale découverts en 1840 dans les fondations de l'enceinte du Bas-Empire de Bourges. Ces deux fragments devaient pouvoir être vus sur trois côtés, les deux faces latérales et la face inférieure correspondant à l'intrados de la porte. Leur poids (800 kg environ) nécessitait la construction d'un dispositif spécial et l'exiguïté des locaux disponibles ne permettait pas d'envisager une telle réalisation. L'épaisseur du mur existant entre les deux salles était très voisine de celle des pierres à exposer; on décida

1. MUSEUM, vol. VI (1953), p. 206-208.

2. J. J. HATT. " Nouvelles présentations des collections au Musée archéologique de Strasbourg ", MUSEUM, vol. VI (1953), p. 62-68.

THE EXHIBITION ON THE PRESERVATION OF THE CHURCH ST. SOPHIA OF OCHRIDA

The exhibition on *The Preservation of the Church St. Sophia of Ochrida* was organized by the Federal Institute for the Protection of Historic Monuments, in Belgrade, in order to show the public the results achieved by the Yugoslav Service for the protection of historic monuments during the ten years of its life.

St. Sophia of Ochrida is one of the most important historic monuments and medieval buildings in Yugoslavia. Its architecture, its exquisite frescoes and its carvings make it in a peculiar degree a cultural and artistic treasure, and it also enshrines much historical material of the greatest value. The building had suffered so severely, and such grave dangers were threatening it, that restoration work by really efficient methods was urgently necessary. The exhibition illustrates the work done and the methods used.

Ochrida, which grew up on the site of the ancient Lychnidos, was a very important centre of economic, political, military, religious and cultural life and played a leading part, in particular, from the ninth to the eleventh century. It was during this period, and most probably in the eleventh century, that the church of St. Sophia was built. It was first the see of the independent archbishopric of Ochrida; then, under Turkish dominion, it was converted into a mosque; it was later used as a depository, then reconverted into a church, and has finally become a monument of art and history under the protection of the State. Owing to its history, St. Sophia has been repeatedly altered, adapted

and rebuilt, so that its appearance has necessarily changed (fig. 57).

In view of the very bad state of repair in which the building was at the end of the war, and of the unsystematic and inadequate measures taken during the first few years after the war, the highest government authorities decided, in 1950, to set up a special commission of experts¹ to make a thorough examination of the condition of the monument and of the nature and origin of the damage it had suffered, in order to suggest measures for safeguarding, consolidating and preserving the church.

The Federal Institute was made responsible for directing and co-ordinating the Commission's work, and also bore the cost of it. Mr. Čipan was placed in charge of all the preservation work while Mr. Zdravho Blažić, an expert on restoration working with the Historic Monuments Service of the People's Republic of Macedonia, was put in charge of the work on the frescoes.

After carrying out various studies and analyses, the Commission drew attention to the following particularly dangerous features: the south and west walls of the façade were unsafe, since for a number of reasons, they had been thrust outwards and were showing bulges; the vaulting of the diaconicon, the prothesis and the north aisle of the church were in a dangerous condition, as was the south tower, where a section of the vaulting had fallen in. The dangers menacing the whole building, and in particular the south wall and the vaulting, likewise threatened the paintings, which had already suffered

some degree of damage from fissures. In addition, as most of the frescoes had, under the Turks, been plastered over, they were blistered and flaking in many places.

The most difficult problem was to straighten the south and west walls of the façade, especially as, before work could begin on the south wall, it was necessary to remove the frescoes and keep them intact. These walls incidentally furnished much valuable information about the history of the building and the alterations and adjustments carried out on it, as well as about the technique of the mason's work and building problems.

There was therefore no question of embarking on demolition and reconstruction. For the consolidation of the south wall, it was decided, at Mr. Mušić's suggestion, to investigate the possibility of using the method employed by Mr. Ferdinando Forlati for the restoration of the Palazzo dei Trecento at Treviso,² or, in other words, straightening the wall mechanically.

The Federal Institute was able to call on the services of well-known foreign experts.³

Following a meeting of the Yugoslav Special Commission held at Ochrida in December 1951 and attended by these experts, it was decided to accept Mr. Mušić's suggestion that the south wall should be straightened by Mr. Forlati's method; and Mr. Boris Čipan evolved the detailed programme of work accordingly.

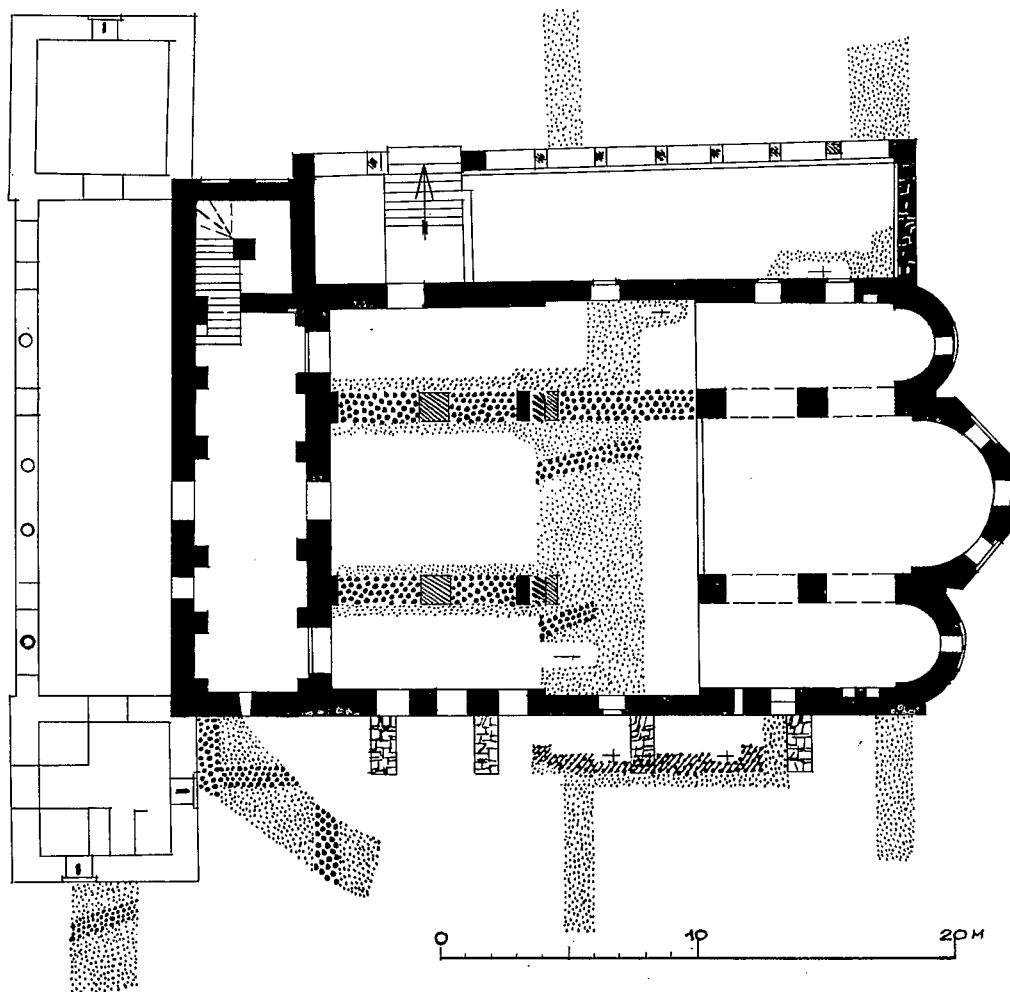
The exhibition on *The Preservation of the Church St. Sophia* illustrates all this work, from the preliminary studies to the final phase.⁴

The *Penitential Table* reproduced shows the site of the old Lychnidos i.e. the present-day Ochrida; then come drawings and photographs illustrating the archaeological and other research carried out before the actual preservation work began; these are followed by panels showing the history of the building, the eleventh-century church, the fourteenth-century additions, the changes made by the Turks when converting it into a mosque, and finally the state of the church when the restoration work was begun.

There are separate panels showing the architectural condition of the building and the state of the paintings prior to the work. In illustrating some of the architectural work and preservation methods, special attention has been drawn to the main dangers referred to above.

In this part of the exhibition, most space has been allotted to the straightening and consolidating of the south wall. In order to cover the question as fully as possible, we have shown the sketches and plans for all this work, the main stages in which are illustrated by photographs. A special model shows clearly the procedure for the straightening of the wall (fig. 58).

The second part of the exhibition deals with the work of restoring the paintings. It illustrates first the methods used to fix the blistered sections of



57. SAINT SOPHIA OF OCHRIDA / SAINTE-SOPHIE D'OCHRIDA. Plan :

- Foundations of the ancient buildings / Fondations des anciens bâtiments.
- Eleventh-century building / Bâtiment du XI^e siècle.
- //// Ruined walls—eleventh century / Murs en ruines du XI^e siècle.
- Buildings added in 1317 / Bâtiments ajoutés en 1317.
- ▨ Alterations made during the Turkish period / Remaniements de la période turque.
- Site of the preliminary excavations / Localisation des fouilles préliminaires.
- ▩ New buildings and alterations—twentieth century / Remaniements et constructions du XX^e siècle.

the frescoes and thereafter to remove the mortar and plaster with which they had been covered, and to remove the frescoes from the walls and replace them in their original positions. Both the methods used for this purpose are shown: removal of the fresco with its plaster support, and removal of the paint-layer alone. Both methods of replacement are also illustrated: framing of the fresco before replacement on the wall, or direct replacement without preliminary framing.

The reproductions are faithful copies of the parts and fragments of the original frescoes on which this work was done. They were reproduced by Mr. Blažič and Mr. Medić (fig. 60).

Also exhibited is a model (scale: 1/25,000) produced by Mr. Sazonov, the architect, showing the Church St. Sophia at the completion of the work (fig. 59).

All the items are displayed on panels of wood which can be put up against the walls of the premises in which the exhibition is held, or on supports that can be taken to pieces. Each panel illustrates one of the main stages in the work, showing a particularly important object and a series of other objects explaining or supplementing it.

Several casts of the carvings in St. Sophia, and a number of full-size copies of the frescoes, have been used as a background.

The picture given by this exhibition of the whole process of restoration, and some of the individual stages in it, may be said to be fairly successful in presenting all these very special problems in a

manner which is intelligible to the general public as well as to experts.

The exhibition was organized by Mr. Emil Vičić, on the basis of the recommendations put forward by the expert Commission of the Federal Institute, and the plan it had prepared. Generally speaking, it has acquainted the public not only with the monument itself but also with modern methods and processes of preservation and restoration. At the same time, it has provided an opportunity for the new Yugoslav Service for the Protection of Monuments, and its experts, to show what they can do.

The exhibition on *the Preservation of the Church St. Sophia of Ochrida* marked the fifth anniversary of the establishment of the Federal Institute for the Protection of Historic Monuments.

VLADO MADJARIČ

1. This Commission consisted of Dr. France Stélé; three architects, Alexandre Deroko, Djurdje Bošković and Marijan Músić; Professor Svetozar Radojčić and Professor Dimče Kotzo; Mrs. Mirjana Ljubinković, a curator at the National Museum in Belgrade; Mr. Boris Čipan, an architect and the Director of the Service for the Protection of Historic Monuments of the People's Republic of Macedonia; and Mr. Ivan Zdravković, also an architect and a curator at the Federal Institute. Have taken part in the work

of the Commission, as experts for special problems: Mr. P. Serafimov, stacionian, Mr. Zdravko Blažič, restorer and Mr. Radivoje Ljubinković, art historian, representing the Federal Institute.

2. MUSEUM, vol. III (1950), p. 64, 65, 83.

3. It was through Unesco that the Federal Institute was able to call on the services of these experts. The Yugoslav Government had requested that Unesco send a mission of experts in the preservation and restoration of ancient buildings and frescoes and to make a personal examination of the problem. The mission was organized by Unesco in December 1951 and the following experts were selected jointly by the Yugoslav Government and Unesco: Mr. Ferdinando Forlati, architect and Superintendent of Monuments, Venice; Mr. Cesare Brandi, Director, Istituto Centrale del Restauro, Rome; Mr. Yves Froidevaux, Chief Architect in charge of French Historical Monuments. The report of the mission has been published by Unesco: *Saint-Sophia of Ochrida, Preservation and Restoration of the Building and its Frescoes*, Unesco, Paris, 1953, 28 p., 37 ill. and maps, 31 cm.

4. On the occasion of this exhibition, the Federal Institute published the following monograph: *Konzervatorski Radovi na Crkvi Sv. Sofije u Obridu*, Beograd, Saveznyi Institut za zastitu spomenika kulture uz saradnju sa Centralnim zavodom za zastitu spomenika kulture NR Makedonije, 1955, 52 p., 28 ill., 22 cm.

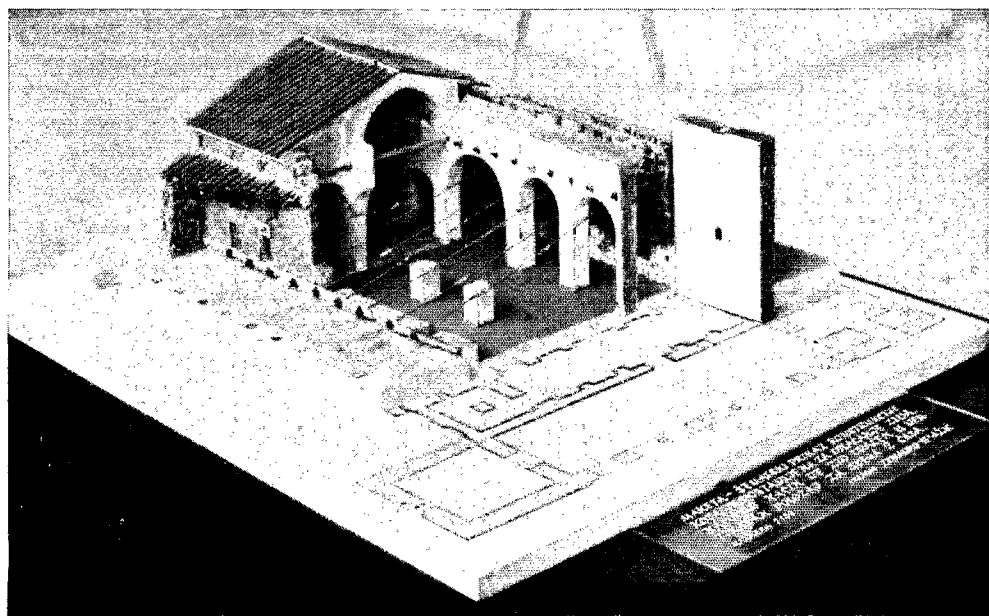
L'EXPOSITION DES TRAVAUX DE CONSERVATION DE L'ÉGLISE SAINTE-SOPHIE D'OCHRIDA

L'exposition des *Travaux de conservation de l'église Sainte-Sophie d'Ochrida* a été organisée par l'Institut fédéral à Belgrade en vue de faire connaître au public les résultats obtenus par le Service yougoslave de protection des monuments historiques au cours de ses dix années d'existence.

Sainte-Sophie d'Ochrida constitue l'un des plus importants monuments de l'art médiéval et de l'histoire nationale. Son architecture ainsi que ses fresques exquises et sa décoration plastique lui confèrent une valeur culturelle et artistique toute particulière; d'autre part, elle contient de nombreux trésors et documents précieux. Les dégâts subis

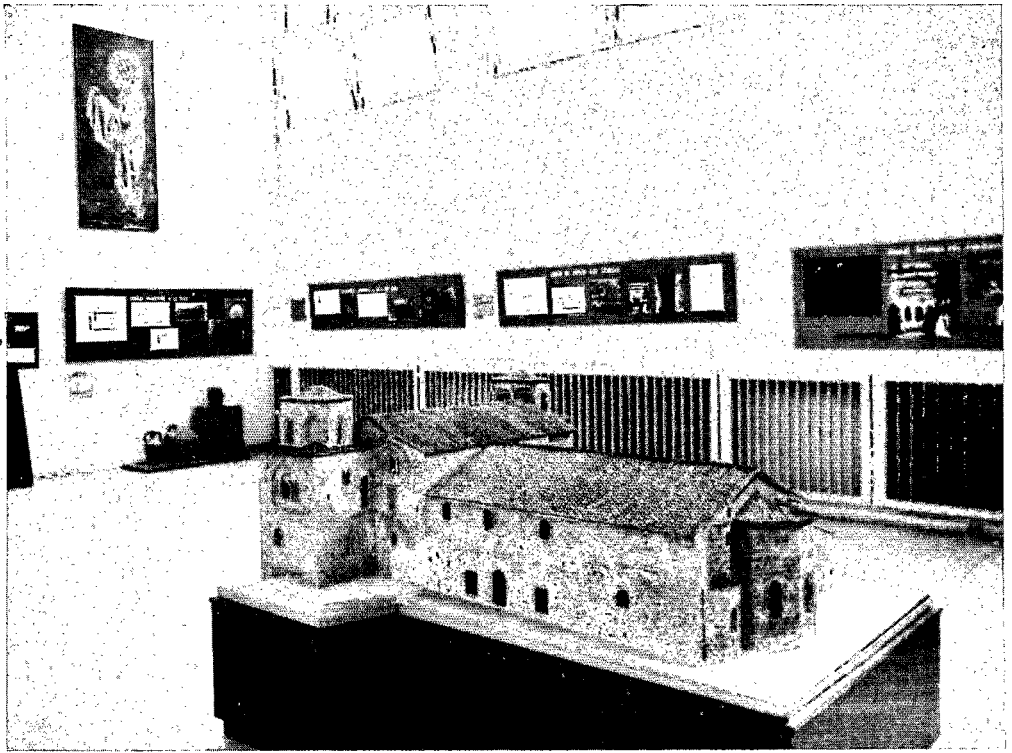
par ce monument et les dangers qui le menaçaient directement étaient très sérieux. D'où la nécessité d'exécuter certains travaux et d'appliquer des méthodes de conservation efficaces. Ce sont ces travaux et ces méthodes qu'illustre l'exposition dont nous allons parler.

Développé sur l'emplacement de l'ancienne Lychnidos, Ochrida, très important centre économique, politique, militaire, religieux et culturel, a joué un rôle particulièrement grand du IX^e au XI^e siècle. C'est à cette époque, et plus probablement au XI^e siècle, que fut construite l'église Sainte-Sophie. Elle servit de siège à l'archevêché autonome d'Ochrida, fut convertie en mosquée pendant la domination turque, fut utilisée ensuite comme dépôt pour être de nouveau transformée en église et



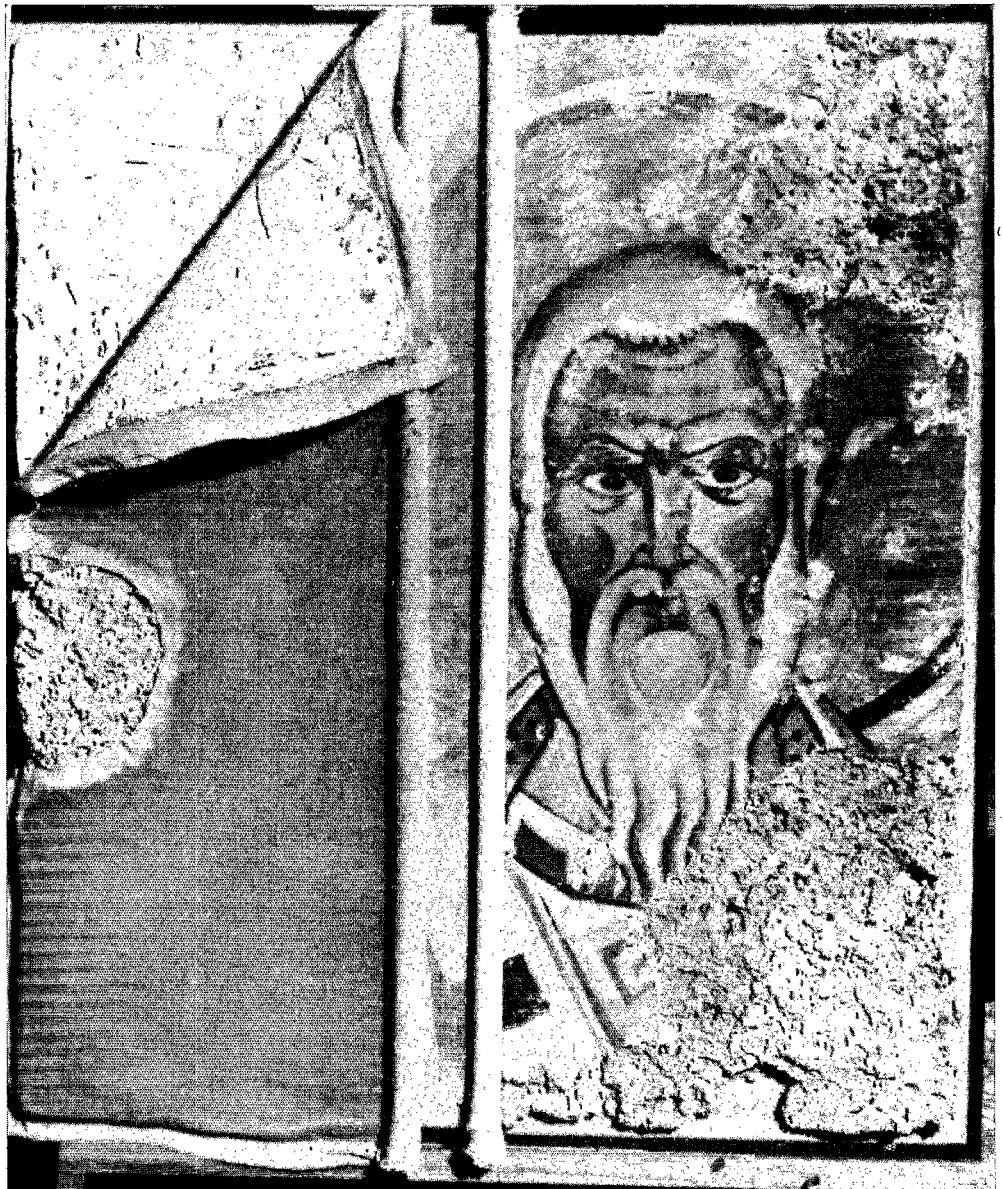
58. SAINT SOPHIA OF OCHRIDA. Model showing the technical devices prepared for the straightening of the south wall.

58. SAINTE-SOPHIE D'OCHRIDA. Maquette des préparatifs techniques en vue du redressement du mur sud.



59. SAINT SOPHIA OF OCHRIDA. Model of the church and view of part of the Exhibition.

59. SAINTE-SOPHIE D'OCHRIDA. Maquette de l'église et vue d'une partie de l'exposition.



60. SAINT SOPHIA OF OCHRIDA. Copy of a fresco, illustrating the procedure for the removal of the paint-layer without plaster.

60. SAINTE-SOPHIE D'OCHRIDA. Copie de la fresque illustrant le procédé de l'enlèvement de la couche picturale sans mortier.

devenir finalement un monument d'art et d'histoire placé sous la protection de l'État. De ce fait, Sainte-Sophie a subi un grand nombre de remaniements, adaptations et reconstructions, qui en ont modifié jusqu'à l'aspect (fig. 17).

Étant donné, d'une part, la détérioration particulièrement grave de cet édifice à la fin de la guerre, et, d'autre part, les mesures désordonnées et insuffisantes prises dans les premières années de l'après-guerre, les plus hauts organismes officiels ont constitué en 1950 une commission spéciale d'experts¹, en les chargeant de procéder à un examen approfondi de l'état de ce monument ainsi que de la nature et de l'origine des dégâts qu'il avait subis, puis de proposer les mesures nécessaires à sa sauvegarde, sa consolidation et sa conservation.

La direction et la coordination des travaux de la commission et les charges financières qu'elles comportent ont été confiées à l'Institut fédéral. La direction de tous les travaux de conservation a été confiée à l'architecte Čipan, tandis que celle des travaux sur les fresques était confiée au restaurateur Zdravko Blažič, collaborateur-expert au Service des monuments historiques de la République populaire de Macédoine.

Après avoir procédé à divers examens et analyses, la commission a signalé comme particulièrement dangereux : l'instabilité des murs sud et ouest de la façade qui, pour des raisons variées, penchaient vers l'extérieur et s'étaient déjetés; l'état grave des voûtes du diaconicon, de la prothésis et de la nef nord de l'église, ainsi que de la tour sud, où existe une brèche. Les dangers auxquels était exposé le bâtiment tout entier, en particulier le mur sud et les voûtes, menaçaient en même temps la peinture, déjà plus ou moins endommagée par des fissures. En outre, la majeure partie des fresques ayant été, à l'époque de la domination turque, recouvertes de mortier ou de chaux, celles-ci étaient en de nombreux endroits boursoufflées et écaillées.

Le problème le plus délicat consistait à redresser les murs sud et ouest de la façade, d'autant plus que, pour exécuter les travaux de rétablissement du mur sud, il était nécessaire d'en détacher les fresques et de les conserver intactes. En outre, ces murs constituaient une riche documentation sur l'histoire du monument, des remaniements et des modifications qu'il avait subis, sur la technique du maçonnerie et les problèmes de structure.

Aussi ne pouvait-on pas envisager des travaux de démolition et de reconstruction. Pour consolider le mur sud, on décida, sur proposition de l'architecte Mušič, d'examiner la possibilité d'appliquer la méthode de M. Ferdinando Forlati pratiquée pour la restauration du Palazzo dei Trecento à Trévise², c'est-à-dire de redresser le mur à l'aide de moyens mécaniques.

L'Institut fédéral fit appel à des spécialistes étrangers renommés³. A la suite d'une réunion de ces experts avec la commission spéciale yougoslave en décembre 1951 à Ochrida, il fut décidé d'accepter la proposition de M. Mušič tendant à effectuer le redressement du mur sud d'après la méthode de l'architecte Forlati. C'est sur cette proposition que M. Boris Čipan élaborait le plan détaillé des travaux.

L'exposition des *Travaux de conservation de l'église Sainte-Sophie* illustre tous ces travaux, depuis les études préliminaires jusqu'à la phase finale⁴.

Sur la *Table de Peintures* reproduite est indiqué l'emplacement géographique de l'ancienne Lychnidos; puis des dessins et des photos illustrent les recherches, archéologiques et autres, qui ont précédé les travaux de conservation proprement dits; viennent ensuite des panneaux exposant l'histoire du monument, de l'église du XI^e siècle, des additions faites au XIV^e siècle, des modifications effectuées par les Turcs pour la transformer en mosquée, et montrant enfin l'état de l'église au moment où furent entrepris les travaux de conser-

vation. L'état de l'architecture et des peintures avant le commencement des travaux est indiqué et précisé à part. A noter qu'on a illustré certains travaux d'architecture et de conservation en soulignant particulièrement les principaux dangers dont il a déjà été question plus haut.

Dans cette partie de l'exposition, la plus grande place a été accordée au problème du redressement et de la consolidation du mur sud. En vue d'embrasser cette question aussi complètement que possible, nous avons exposé les esquisses et les plans d'architecture relatifs à tous ces travaux, dont les phases les plus importantes sont illustrées par des photos. La méthode de redressement du mur est expliquée clairement sur une maquette spécialement exécutée à cet effet (fig. 18).

La seconde partie de l'exposition est consacrée aux travaux de restauration des peintures. On a tout d'abord montré la méthode utilisée pour fixer les parties boursoufflées des fresques, puis pour éliminer le mortier et la chaux dont elles avaient été recouvertes, pour enlever les fresques et les remettre à la place qu'elles occupaient antérieurement. Les deux méthodes d'enlèvement sont indiquées (enlèvement de la fresque avec son support de mortier, ou enlèvement de la seule couche picturale), ainsi que les deux méthodes de remise en place (les fresques sont d'abord encadrées, puis réappliquées sur le mur, ou bien elles sont replacées directement sur le mur, sans être encadrées au préalable).

Les reproductions sont la copie fidèle des parties et des fragments des fresques originales qui ont fait l'objet de ces travaux de conservation. Elles sont exécutées par MM. Blažič et Medić (fig. 60).

Il convient de signaler, pour finir, une maquette exécutée par l'architecte Sazonov (au 1/25.000^e) et représentant l'église Sainte-Sophie, une fois les travaux de conservation terminés (fig. 19).

Tous les objets exposés ont été présentés sur des panneaux de bois qu'on peut dresser le long des murs des locaux d'exposition, ou sur des supports démontables. Chaque panneau illustre l'une des phases essentielles des travaux à l'aide d'un objet principal et d'une série d'autres objets qui le complètent et l'expliquent.

Plusieurs moulages de la décoration de Sainte-Sophie et quelques copies des fresques, grandeur nature, ont été utilisés pour la présentation des objets.

La manière dont cette exposition illustre tous les travaux de conservation et même certaines de leurs phases constitue — on peut le dire — une tentative assez réussie pour rendre tous ces problèmes, d'un caractère très particulier, accessibles non seulement aux experts, mais au public.

Cette exposition a été organisée par M. Emil Vičić sur la base des recommandations et du plan élaborés par le groupe d'experts de l'Institut fédéral. Dans son ensemble, elle a fait connaître au public non seulement le monument proprement dit, mais aussi les méthodes et les procédés modernes de conservation. En même temps, elle a donné au jeune service yougoslave de protection des monuments et à ses cadres l'occasion de s'affirmer.

Avec l'exposition des *Travaux de conservation de l'église Sainte-Sophie d'Ochrida*, l'Institut fédéral pour la protection des monuments historiques commémorait en même temps le cinquième anniversaire de son existence et de son activité.

VLADO MADJARIČ

1. Cette commission comprenait le Dr France Stéle, les architectes Alexandre Deroko, Djurdje Bošković, Marijan Mušič, MM. Svetozar Radojčić et Dimče Kotzo, professeurs d'université, M^{me} Mirjana Ljubinković, collaborateur scientifique au Musée national de Belgrade, l'architecte Boris Čipan, directeur du Service de protection des monuments historiques de la République populaire de Macédoine, et l'architecte Ivan Zdravković, collaborateur scientifique de l'Institut fédéral. Prisent part aux travaux comme experts pour les questions spéciales : M. P. Serafimov, stationien, Zdravko Blažič, restaurateur, et Radivoje Ljubinković, historien d'art et représentant de l'Institut fédéral.
2. MUSEUM, vol. III (1950), p. 43, 64, 65.
3. C'est par l'intermédiaire de l'Unesco que la collaboration des spécialistes étrangers a pu être obtenue. Le gouvernement yougoslave a adressé à l'Unesco une demande de mission d'experts en matière de conservation et de restauration de monuments et de fresques pour étudier sur place les problèmes relatifs à la restauration de Sainte-Sophie. La mission organisée par l'Unesco en décembre 1951 se composait des experts suivants, choisis par le gouvernement yougoslave et l'Unesco : M. Ferdinando Forlati, architecte, surintendant des monuments, Venise; M. Cesare Brandi, directeur, Istituto centrale del Restauro, Rome; et M. Yves Froidevaux, architecte en chef des monuments historiques, Paris. Les résultats des travaux de la mission ont été publiés par les soins de l'Unesco : *Sainte-Sophie d'Ochrida, la conservation et la restauration de l'édifice et de ses fresques*, Unesco, Paris, 1953, 28 pages, 37 ill. et plans, 31 cm.
4. A l'occasion de cette exposition, l'Institut fédéral a publié la monographie : *Konzervatorski Radovi na Crkvi Sv. Sofije u Ohridu*, Belgrade, Savezni Institut za zaštitu spomenika kulture uz saradnju sa Centralnim zavodom za zaštitu spomenika kulture NR Makedonije, 1955, 52 pages, 28 ill., 22 cm.

ORGANIZING A CHILDREN'S NATURE GROUP

There are few more rewarding ways of enjoying one's knowledge of nature than by sharing it with youth, especially in the organization and work of a junior field naturalists' club. The curiosity of the young, their keen powers of observation, their irrepressible collecting instinct, and restless energy, make them ideal co-workers in any nature project. Nature's renewable resources, free to all, enable such a project to be initiated on the proverbial shoestring, or its scope can be broadened by financial outlay. While this work can be made a worthwhile part of the museum's activities, it can be adapted to the programme of a school, church or other sponsoring organization such as Unesco.

What are the aims of such a club? Chiefly, they are to develop in its members the inherent interest of all children in living things—animals and plants—and to encourage an appreciation of the value and wise use of natural resources. From this guidance, by their own observation, children will learn that all living things are dependent upon each other and what surrounds them.

The importance of suitable leadership in a nature club cannot be emphasized too strongly. Without resourceful and enthusiastic leaders who have an adequate knowledge of, or an intelligent interest in natural history, and an understanding of children, the enterprise will not succeed. Additional help from club members themselves, as they grow older and show an aptitude for the work, will be of value. Children are the same the world over. Inevitably those with the brightest minds will soon come to the fore, and it is they who with guidance and training will learn to take responsibility and to act as leaders of others. They will be, also, an important factor in ensuring the continuity of the work.

Club members can be recruited from the local school, or wherever girls and boys are gathered together. Children are sure to bring along with them others with similar interests, and as they learn they will teach each other. The minimum age for beginners should not be less than 8 or 9 years, for interests of younger children are too short-lived to make them desirable members of a club of this sort. As far as possible any one group should be made up of children of similar ages, for when there are wide differences in ages interests are too varied, and the programme will lack focus.

A membership of twenty is ideal for one such nature group. Larger numbers of children are less easily managed and instruction is more difficult, especially on field excursions. Also, space for a workroom is more readily obtainable for a smaller number. Another decided advantage in limiting the size of a group is that it impresses upon the children that their continued membership will depend upon attendance and attention. When a sufficient number have been enrolled, any extra names can be placed on a waiting list from which substitutes may be drawn for those club members whose interest has waned, or, who are let go as unsuitable for membership.

As time goes on an older group should be provided with necessary conveniences, especially running water, and equipped, if possible, with suitable tables, chairs and locked cupboards for their collections, a room the children can regard as their own, and a centre for their activities. It can be

used for meetings if the weather is bad, when the programme may include talks by the leader, or other persons interested; the children will work over their collections and scrapbooks, give verbal reports on their observations, or write up their notebooks. While the overall programme may be planned by the leader with some of the more enthusiastic children, indoor meetings can be managed with his help by a chairman and committees elected by the children themselves. This is excellent training in preparing them to take responsibility, as well as giving them experience in leadership.

When weather permits, outdoor excursions (fig. 62) can be made to suitable localities easily reached on foot, or by some convenient method of transportation. Here, the advantages of a smaller group, which should have a minimum leadership of two adults, will be evident; older and more experienced club members can be used as sub-leaders, under supervision. For all outdoor trips, a simple programme should be prepared, for a group will become too widely scattered if there is no definite plan. Treasure hunts and competitions for finding a certain number of natural objects are particularly effective with younger members. They will get enjoyment from learning the most elementary facts—among many things: that water can be both beneficial and harmful; that rain washes away much needed soil; that plants need water, need the sun; the colours of rocks, of insects; the perfume of flowers; the sounds of birds, insects, frogs, and of the wind and water; the feeling of fur and skin of animals, feathers of a bird, of the soil, of leaves, or bark of trees. On these excursions advantage can be taken of children's fondness for collecting to secure material for a small club museum in the workroom, which will be an invaluable part of club activities.

The equipment of the museum can be simple or elaborate. It is altogether likely that the children's enjoyment will be greater if they construct their own museum than if functional museum equipment is supplied. If funds are available, however, compass, binoculars, hand lens, and a press for plants are a distinct asset, especially for the senior group, and to be used under supervision. Living material is always of interest to children, and if placed in proper containers can be looked after by the girls and boys themselves. Crates, bottles or other odds and ends will be useful for display purposes, or as containers for specimens. Lessons will be learned as they build up their museum. A boy who brings in a bird's nest and eggs, for instance, can be made to understand something of the importance of conservation, when it is explained why they are not welcome contributions. It should be emphasized that birds, snakes and small animals must not be killed by club members just to add to the museum collections, and that all injured wildlife must be done away with humanely.

The senior group that has been organized among the more advanced juniors will be able to do work of a more constructive nature. They may be encouraged to choose for study a fairly large area of land, which should include, if possible, all or some of the following: sea or lake shore, woodland, swamp, dry section, meadow, river or small stream. They can collect more selectively, and observe birds, birds' nests, plants, animals, minerals, fossils and aquatic life. For use as an additional record they can mark on a large-scale map the location of

things they have observed or collected. Discussion among themselves will form an important part of their indoor meetings.

Once the different groups have been organized, and their work is going smoothly, they should meet together at intervals, for the sharing of experiences among older and younger members broadens the outlook of all (fig. 61). Then, too, the sharing of discoveries among club members serves as inspiration and encouragement to those whose love of nature is especially keen, particularly if nowhere else is there sympathetic response to their eager enthusiasm.

The successful carrying out of such a project, much of which will be group experience out-of-doors, will add to the social, physical and educational development of girls and boys. This informal type of learning will supplement the more formal instruction of the classroom, and schoolchildren will appreciate the difference readily.

Among club members will be found those whose love of nature will provide a lifelong hobby. Others, when given the opportunity to develop latent capabilities, may devote time to serious study, making a career of biology or other of the natural sciences; of teaching; of medicine; of animal husbandry; of improving methods of forestry, of agriculture, of horticulture, or of wildlife management. Where there are summer camps for children, older club members will prove satisfactory nature councillors. Should a nature club's activities stimulate even one child among twenty or fifty, or a hundred, to do something of benefit to himself or to another, this will make decidedly worthwhile any time, effort or money devoted to the project.

MABEL WINNIFRED GODWIN

61. NATIONAL MUSEUM OF CANADA, Ottawa. Senior Club Members guiding juniors in bird identification.

61. Les membres plus âgés du club apprennent aux plus jeunes à reconnaître les différentes espèces d'oiseaux. →

62. NATIONAL MUSEUM OF CANADA, Ottawa. Young naturalists collecting stream animals for their museum.

62. De jeunes naturalistes collectionnent des animaux aquatiques pour leur musée.



COMMENT ORGANISER UN CLUB DE JEUNES NATURALISTES

De toutes les satisfactions que donne la connaissance de la nature, il n'en est guère de plus grandes que celle d'avoir à partager cette connaissance avec la jeunesse, notamment en prenant part à l'organisation et à la direction d'un club de jeunes naturalistes. La curiosité de ces enfants, leurs remarquables dons d'observation, leur instinct de collectionneur toujours en éveil et leur activité naturelle leur permettent d'exceller dans ce domaine. Comme les ressources naturelles renouvelables sont offertes gratuitement à tous, on peut créer un club même quand l'argent — comme il arrive si souvent — fait défaut; si l'on dispose de fonds, cela permettra de concevoir des projets plus ambitieux. L'établissement de groupes de ce genre peut utilement figurer au programme d'un musée; mais il peut aussi s'inscrire dans le cadre des projets d'une école, d'un groupe religieux et même d'une institution comme l'Unesco.

Quel est le champ d'activité d'un tel club? Il devra s'attacher surtout à développer l'intérêt qu'éprouvent tous les enfants à l'égard des êtres vivants — animaux ou végétaux — ainsi qu'à leur apprendre à connaître la valeur et le judicieux emploi des ressources naturelles. Ainsi guidés, les enfants se rendront vite compte par eux-mêmes que tous les êtres vivants sont solidaires les uns des autres et dépendent de leur milieu.

On ne saurait trop souligner l'importance du rôle des dirigeants du club. Faute d'animateurs ingénieux et enthousiastes, qui connaissent bien l'histoire naturelle ou s'y intéressent de façon intelligente, et qui soient capables de comprendre les enfants, l'entreprise sera vouée à l'échec. A mesure que les enfants grandiront, le directeur du club pourra demander aux plus doués de servir de moniteurs. Les enfants sont les mêmes dans toutes les parties du monde. Dans un groupe de jeunes, les plus intelligents ne tardent pas à se faire connaître; sagement conseillés et bien formés, ils devien-



dront capables d'assumer des responsabilités et de guider leurs camarades. Ils contribueront aussi, dans une large mesure, à assurer la continuité des projets.

Le recrutement pourra s'effectuer à l'école locale ou dans tout autre lieu où des garçons et des filles sont réunis. Les premiers membres ne manqueront pas d'amener de petits camarades qui partagent leurs goûts, et, au fur et à mesure qu'ils apprendront, ils s'instruiront les uns les autres. L'âge minimum devrait être fixé à huit ou neuf ans, car les enfants plus jeunes sont trop versatiles pour que leur participation soit souhaitable. Dans la mesure du possible, chaque groupe doit être composé d'enfants d'âges assez rapprochés, sinon la diversité des

préoccupations empêchera d'appliquer un programme cohérent.

L'effectif idéal du club peut être évalué à vingt membres. Un groupe plus nombreux est moins facile à diriger et à instruire, surtout lors des excursions. En outre, on a moins de mal à trouver des locaux pour un petit groupe, et enfin chaque membre comprend mieux alors que s'il veut continuer à faire partie du club, il doit être attentif et assidu. Quand l'effectif apparaît suffisant, on peut commencer à inscrire les nouveaux candidats sur une liste d'attente, en vue de remplacer les membres qui cessent de s'intéresser au club ou qui ne font pas montre des aptitudes requises.

Lorsque les enfants sont plus grands, on doit mettre à leur disposition les installations nécessaires (eau courante surtout) et, si possible, également des tables, des chaises et des armoires fermant à clé pour les collections, le tout dans un local qu'ils pourront considérer comme à eux et qui servira de centre à leur activité. Par mauvais temps, le club se réunira dans cette salle; le directeur ou toute autre personne compétente pourra y faire des causeries, et les enfants s'occuperont de leurs collections et de leurs albums, présenteront des comptes rendus oraux de leurs observations ou mettront à jour leurs carnets de notes. Le programme général des activités sera établi après consultation de certains des membres les plus zélés par le directeur; mais celui-ci pourra confier le soin d'organiser les séances internes à un président et à différents comités élus, auxquels il se bornera à fournir une aide. C'est là une excellente façon de préparer les jeunes à assumer des responsabilités et de les habituer à les exercer.

Quand le temps le permettra, le club ira faire des excursions dans des sites appropriés (fig. 62), facilement accessibles à pied ou par un moyen de transport commode. C'est alors qu'apparaît clairement l'utilité de limiter l'effectif; le groupe devra être dirigé par deux adultes au moins qui pourront charger certains enfants plus grands et plus expérimentés que les autres de jouer le rôle de moniteurs. Il faudra toujours préparer à l'avance un programme simple mais précis, faute duquel le groupe ne tarderait pas à se disperser.

Les jeunes enfants aiment beaucoup les chasses au trésor et les concours visant à réunir certains spécimens. Ils trouveront du plaisir à apprendre les choses les plus élémentaires : que l'eau peut être à la fois bienfaisante et nuisible, que la pluie arrache du sol une précieuse couche de limon; que les plantes ont besoin d'eau et de soleil; ils se familiariseront aussi avec les couleurs des roches et des insectes, les parfums des fleurs, les cris des oiseaux, des insectes, des grenouilles, le bruit du vent et de l'eau, la sensation que donnent au toucher la fourrure et la peau des animaux, les plumes des oiseaux, la terre, les feuilles ou l'écorce des arbres. Au cours de ces excursions, on peut faire appel à l'instinct du collectionneur, si répandu chez les enfants, pour rassembler de quoi installer dans la salle de travail un petit musée qui jouera un rôle très utile dans les activités du club.

L'équipement du musée peut être plus ou moins compliqué; mais, en tout cas, les enfants en retireront sans doute plus de plaisir s'ils le montent eux-mêmes que s'ils le trouvent tout préparé. Cependant, si l'on a de l'argent, il est excellent de se procurer, à l'intention des membres les plus âgés, une boussole, des jumelles, une loupe à main et une presse pour les plantes, qui seront utilisées

sous la surveillance des dirigeants. Les jeunes s'intéressent toujours beaucoup aux collections composées de spécimens vivants; si l'on place ceux-ci dans des récipients appropriés, filles et garçons pourront s'en occuper eux-mêmes. Des caisses, des bouteilles, etc., serviront à présenter ou à recueillir le matériel à exposer. La constitution du musée servira de prétexte à des leçons fort instructives. Ainsi, en expliquant au garçon qui apporte le nid et les œufs d'un oiseau pourquoi son cadeau n'est pas apprécié, on pourra lui faire comprendre l'importance de la conservation des ressources naturelles. Il faut avertir les membres du club qu'ils ne doivent pas tuer des oiseaux, des serpents, et des petits animaux uniquement pour enrichir les collections du musée, et qu'il faut achever les animaux blessés sans les faire souffrir.

Le groupe recruté parmi les enfants plus âgés pourra avoir des activités de caractère plus constructif. On l'encouragera à choisir comme champ d'études un terrain assez étendu, qui comprendra, si possible, tout ou partie des éléments suivants : rivage de la mer ou d'un lac, bois, marécage, lande, prairie, fleuve ou petit cours d'eau. Les membres de ce groupe pourront faire des collections plus spécialisées; ils observeront les oiseaux et leurs nids, les plantes, les animaux, les minéraux, les fossiles et la vie aquatique, et ils pourront marquer sur une carte à grande échelle les endroits où ils ont effectué leurs observations ou recueilli des spécimens. Les séances internes seront consacrées, pour une large part, à des discussions.

Quand les différents groupes seront bien organisés et fonctionneront de façon satisfaisante, il y aura lieu de les convoquer ensemble de temps à autre, car les échanges d'observations entre enfants d'âges différents sont profitables à tous (fig. 61). En outre, cette confrontation des expériences stimule et encourage ceux qui ont un goût particulièrement vif pour la nature surtout s'ils ne rencontrent pas ailleurs des gens qui partagent leur enthousiasme.

La participation aux travaux d'un tel club, dont le programme comprendra avant tout des activités collectives de plein air, contribuera au développement social, physique et intellectuel des filles et des garçons. Ces leçons de choses prises en liberté compléteront l'enseignement plus formel de l'école et les écoliers en sentiront avec plaisir toutes les différences.

Certains des membres du groupe considéreront toute leur vie l'étude de la nature comme un passe-temps favori. D'autres, lorsqu'il leur en sera donné les possibilités, développeront leurs aptitudes et entreprendront des travaux plus approfondis dans ce domaine et ils choisiront une carrière en rapport avec la biologie (ou une autre science de la nature), l'enseignement ou la médecine, l'élevage, l'amélioration des méthodes de sylviculture, d'agriculture, d'horticulture, de protection enfin de la faune et de la flore. Dans les camps d'été pour enfants, les membres les plus âgés des clubs de jeunes naturalistes seront d'excellents conseillers pour la protection de la nature. Même si l'activité d'un tel club n'incite qu'un enfant sur vingt, sur cinquante ou sur cent à faire œuvre utile pour lui-même ou pour autrui, ce sera suffisant pour rendre une telle réalisation digne du temps, des efforts et de l'argent dépensés.

MABEL WINNIFRED GODWIN

THE NETHERLANDS RAILWAY MUSEUM UTRECHT

The Nederlandsch Spoorwegmuseum, like so many other museums, arose out of a private collection. Between 1910 and 1920 a number of unsuccessful efforts had been made, in various quarters, to establish a permanent "railway display"; but in 1927, as a result of co-operation between the Netherlands Railways Administration and a railway official named G. W. van Vloten, the Netherlands Railway Museum Foundation was brought into being. The collection owned by van Vloten, supplemented by various items which the Administration contributed, formed the property of the Foundation, of which Van Vloten was appointed administrator. He, however, unfortunately died some six months later, before the collection could be opened to the public. A successor to him was appointed in Henri Asselberghs, who was destined, over a period of more than twenty-five years, to employ his considerable knowledge and steadfast perseverance in building up the historic collection to its present proportions and enabling the Museum to be what it is today.

Since the Railway Museum had no building and still less any capital of its own, the difficulties encountered over the years were anything but imaginary. But once the property of the newly-established Foundation had been set in order and the objects, where necessary, repaired, it was possible to make a beginning with the installation and arrangement of the exhibits in suitable premises; and on 1 December 1928 the Museum was officially inaugurated.

However, after a few years—in 1935—it was necessary to seek other premises for the constantly expanding collection, since those already in use were required for other purposes. With the help of the Netherlands Railways, this problem was solved. But the Museum was driven even out of its new quarters in the course of World War II. The administration was in a dilemma since premises for

exhibitions and displays had, owing to war conditions, become very scarce.

Through the good offices of the Department of Education, Science and Protection of Cultural Property, the collection, which in the meantime had expanded considerably, found a home in the Rijksmuseum in Amsterdam, where it was all accommodated except for the items which, because of their larger size and weight, had to be placed elsewhere.

This arrangement, in its turn, came to an end when, after the war, the Rijksmuseum's art treasures were re-installed in it. Despite every effort, no alternative accommodation could be found, and all the Foundation's property had to be packed up and stored in the lofts of the Amsterdam Central Station! Although this solution was not readily accepted, no alternative materialized for a few years until, in 1951, Mr. F. Q. den Hollander, the President of Netherlands Railways, decided that the Maliebaan Station at Utrecht, which was no longer used for passenger traffic, should be made into a museum building and set aside funds for its conversion to that end. At that time the collection consisted entirely, or at any rate for the most part, of historical objects. But at this juncture the important decision was taken to add to the Museum a new section, where the visitor, with the help of models, etc., could form a picture of up-to-date technical developments in the Netherlands Railways.

Erected in neo-classical style and consisting of a fairly high central building with two lower wings on either side, the Maliebaan Station was opened in 1873 as a terminal of the Amsterdam-Hilversum-Utrecht line. It served as a regular station up to the time of World War II, but soon afterwards fell into decay. Under the German occupation it ceased to be used for its normal purpose, and after the liberation of the Netherlands it degenerated into a mere workshop and depository; in that capacity,

its maintenance left much to be desired. This was the position when the building was earmarked as a permanent home for the Railway Museum. The necessary work of adaptation was taken energetically in hand by the architect Mr. H. G. J. Schelling. The exterior, was restored as far as possible to its original state (fig. 63); while the interior was completely reconstructed and adapted to the requirements of a modern museum.

The central building and the right wing were reserved for the historical exhibits, while the left wing was planned to accommodate the modern ones. With this in view, one large room was arranged in the left wing; while in the right wing a wall, reaching not quite up to the ceiling, was erected lengthwise with a number of cross-walls projecting from it, so that seven small rooms were created.

These cross-walls have been hung in a light-beige material of nylon and jute, which produces a restful background for the pictures. The display stands have been covered with the same material, and their plinths, as to type of wood and profile, harmonize completely with the wall skirting-boards, thus creating an impression of uniformity which, in this case, has much to recommend it. In three of the small rooms showcases have been let in to the whole length of the main wall from which the cross-walls project; they are equipped with sliding glass windows and lit from T.L. tubes that are invisible to visitors standing at normal height.

The hall retains its original paving of square slabs of white marble and blue Namur stone, but a new parquet flooring has been laid down in the two wings.

Simple lamps were chosen for the lighting of the historical section; in the modern section T.L. tubes, fixed to the ceiling over diamond-shaped glass panels, cast a light that is at once strong and pleasing and give the exhibition room a character of its own. In the hall, the effect is heightened by two specially-designed chandeliers.

We have described, briefly, the history of this Museum over twenty-five years, and recorded the main facts about the adaptation of the Maliebaan Station and its conversion into museum premises. We shall now describe the collection itself, as it is exhibited to the visitor today.

On passing through the entrance doors of the

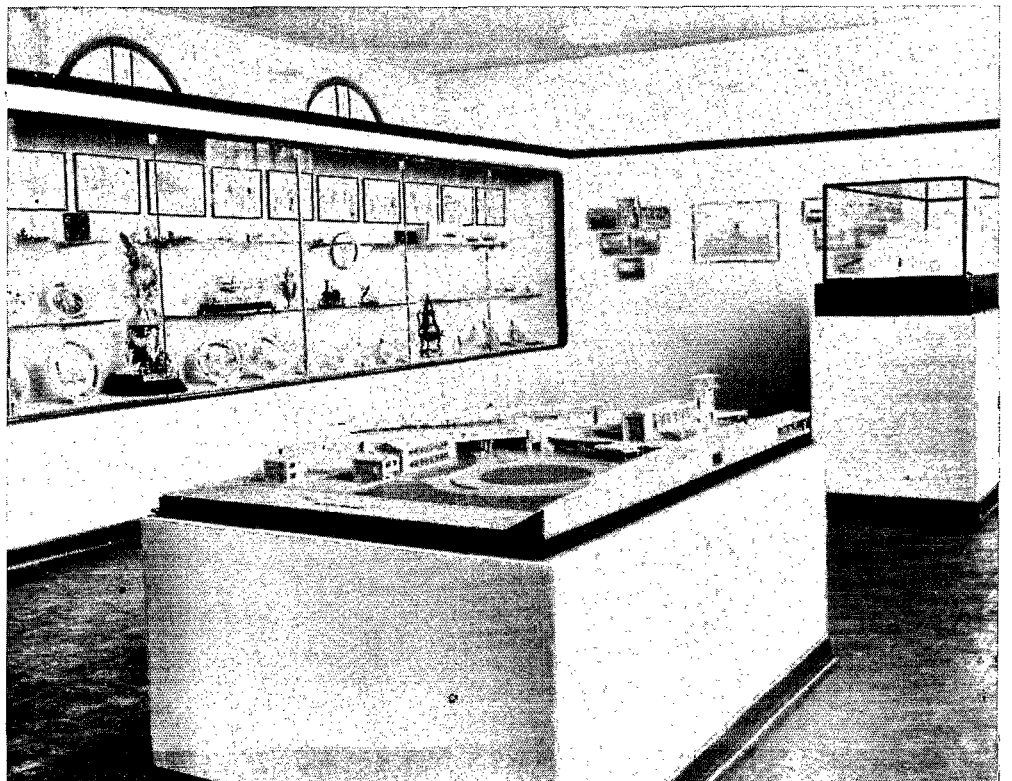


63. NEDERLANDSCH SPOORWEGMUSEUM, Utrecht. Front view of the central building.

63. Façade du corps de bâtiment central.

64. NEDERLANDSCH SPOORWEGMUSEUM, Utrecht. Historical section, room 3, model of station, and wall-showcase containing curiosities.

64. Section historique, salle 3, maquette de gare et vitrine des curiosités.



central building we come into the great hall, where there are a number of models of locomotives currently used or previously owned by various Netherlands railway companies, with, in the centre, a quarter-size model of the *Rocket*, the first steam locomotive to be used on any railway. Another exhibit in the hall is one of the earliest steam-engines, of the beam-type, which was built by a Netherlands factory for one of the country's railway concerns; it is still in working order.

The light-coloured walls of the hall are decorated with portraits of railway directors and, at a higher level, some fourteen flags of railwaymen's associations, most of which have long since been dissolved.

Passing the booking-office in the small side-hall, we come to the historical wing, the first small room of which is devoted to railroad-building. Here there are a number of pictures of pre-1839 foreign railways, together with a piece of railway-line belonging to the first Netherlands railway system, which connected Amsterdam with Haarlem. The wall-showcase contains a display showing how line-laying has developed from its origins up to the present day; also to be seen are a number of tools and instruments used in line-laying. The unit is completed by a series of old prints relating to the construction of the Liverpool-Manchester railway.

The next two rooms contain paintings, prints and photographs portraying old or new Netherlands railway stations. The second of these rooms houses, in addition, an exhibition of curiosities. They include knick-knacks and other objects which have

only an incidental connexion with railways but which are explainable, as part of the exhibition, by their form and ornamentation, and their charm for the female visitor (fig. 64).

The subject of the fourth room is bridge-building. Here, in choice and beautiful woods, are mobile scale-models of bridges; combined with a select series of mural exhibits, they convey a graphic impression of this important and spectacular side of railway enterprise.

The next section contains a number of prints and objects concerned with signalling, together with a complete model signalling unit and its block-system, which can be demonstrated to visitors.

The sixth and seventh rooms are devoted to rolling stock; models of carriages are exhibited here, as well as certain actual parts of the relevant equipment. This section also includes matter relating to railway staff.

The last room in the historical part of the Museum contains, in three showcases, a selection of the Netherlands and foreign railway commemorative medals, and prints belonging to the Museum's stock.

Opposite to the historical wing, on the other side of the hall, is the "modern" exhibition, where the objects are arranged in one large room. The whole length of one side of this room is occupied by a model consisting of a miniature railway, complete with station, overhead cables, signals, level-crossings, trains and everything usually to be seen on or in the immediate vicinity of a railway.

This model, a faithful imitation of reality, is

instrumental in demonstrating the most up-to-date security system that exists on the Netherlands Railways, and is used not merely for museum purposes, but for the actual instruction of railway staff.

On the other (the platform) side of the room is a model illustrating the construction of a modern railroad and the process of electrifying any given line.

The central part of the room, between these two models, is occupied by a number of stands of uniform type, on which are exhibited models of the latest electric and diesel-electric locomotives, carriages and freight-cars in use, or shortly to be introduced, in the Netherlands (fig. 66).

In addition to the exhibition, this wing contains a small cinema, which enables the exhibits to be supplemented and explained through the use of films.

No railway museum could be complete without some "real" locomotives, carriages and freight-cars—and these, too, are not lacking in our institution. They are exhibited outside the building—provisionally on one line, though we hope that in the near future two lines will be employed. They include a reconstruction of the first train that ever ran in the Netherlands (fig. 67), and three locomotives that were repaired subsequent to the damage which they sustained during the war and which had made them unfit for exhibition. They are to be joined, in a short space of time, by others.

MARIE-ANNE ASSELBERGHS

MUSÉE DES CHEMINS DE FER NÉERLANDAIS UTRECHT

Le Nederlandsch Spoorwegmuseum, comme beaucoup d'autres musées, doit son origine à une collection privée. De 1910 à 1920, on s'était vainement efforcé, de divers côtés, de constituer une collection permanente; c'est seulement en 1927 que l'administration des chemins de fer néerlandais, en collaboration avec G. W. van Vloten, lui-même agent du réseau, créa la fondation Nederlandsch Spoorwegmuseum, qui comprenait surtout les collections de van Vloten, complétées par des dons de la direction. Nommé administrateur, van Vloten devait mourir six mois plus tard, avant que la collection ait pu être transformée en musée public. C'est à son successeur, Henri Asselberghs, qui resta en fonctions pendant plus de vingt-cinq ans, que revient l'honneur d'avoir, avec beaucoup de compétence et de persévérance, enrichi la collection historique et fait du musée ce qu'il est aujourd'hui.

N'ayant ni bâtiments, ni capitaux, celui-ci traversa des années difficiles. Une fois les biens de la jeune fondation classés et, au besoin, remis en état, on put commencer à organiser la présentation et à installer les collections dans les locaux qui avaient été mis à sa disposition, où le musée fut officiellement inauguré le 1^{er} décembre 1928.

Mais quelques années plus tard, en 1935, il fallut chercher d'autres locaux pour abriter les collections, qui ne cessaient de s'accroître, ceux qu'elles occupaient ayant été affectés à d'autres fins. On en trouva, avec la collaboration des chemins de fer néerlandais, mais bientôt il fallut les évacuer de

nouveau, pendant la seconde guerre mondiale. Le problème devenait difficile, car, du fait de la guerre, les locaux d'expositions étaient très rares.

Grâce aux bons offices du Département de l'éducation, de la science et de la protection du patrimoine culturel, la collection, qui s'était fortement développée dans l'intervalle, fut installée au Rijksmuseum d'Amsterdam, à l'exception de certains objets qui, trop lourds ou trop encombrants, durent être entreposés ailleurs.

Mais les œuvres d'art revinrent au Rijksmuseum après la guerre, et il fallut de nouveau déménager. Ne pouvant, malgré de grands efforts, trouver de nouveaux locaux, on fut obligé d'emballer toutes les possessions de la fondation et de les entreposer dans le grenier de la gare centrale d'Amsterdam. Bien qu'on ne soit pas resté inactif, cette situation dura plusieurs années. Enfin, en 1951, le président de la Société des chemins de fer néerlandais, M. F. Q. den Hollander, mit à la disposition du musée la gare de Maliebaan, à Utrecht, qui avait été désaffectée, et fournit les crédits nécessaires à son aménagement. A cette époque, la collection ne se composait guère que d'objets historiques; mais on prit alors la très importante décision de créer une nouvelle section, où des maquettes et des modèles réduits permettaient au visiteur de se faire une idée du niveau de développement technique des chemins de fer néerlandais.

La gare de Maliebaan, de style néo-classique, se compose d'un corps de bâtiment central assez élevé,

flanqué de deux ailes plus basses; ouverte en 1873 au terminus de la ligne Amsterdam-Hilversum-Utrecht, elle avait fonctionné jusqu'à la seconde guerre mondiale. Très endommagée par l'occupant, elle ne servait plus, après la libération des Pays-Bas, que de dépôt et de remise, et son entretien laissait beaucoup à désirer. Telle était la situation lorsqu'on décida d'en faire le siège permanent du Musée des chemins de fer néerlandais. Le bâtiment fut entièrement remis en état sous la direction de l'architecte H. G. J. Schelling. L'extérieur a été, autant que possible, rétabli dans son état primitif (fig. 67), tandis que l'intérieur était entièrement transformé et adapté aux besoins d'un musée moderne.

Le bâtiment central et l'aile droite sont affectés à la section historique, et la section moderne est installée dans l'aile gauche. Afin d'adapter les locaux du musée à leurs destinations respectives, on a divisé l'aile droite en sept petites salles par une cloison médiane et par plusieurs cloisons transversales, qui n'atteignent pas le plafond, alors qu'une seule grande salle a été aménagée dans l'aile gauche.

Les cloisons sont tendues d'un tissu beige clair, mélange de jute et de nylon, qui fait aux tableaux un arrière-plan reposant. Les socles sont aussi recouverts de la même étoffe, tandis que leurs plinthes rappellent, par le bois et la ligne, celles des murs et des cloisons, de manière à assurer l'harmonie de l'ensemble. Dans trois de ces salles, une vitrine, fermée par des glaces coulissantes et éclairée à l'aide de tubes à fluorescence dissimulés à la partie supérieure, est encastrée sur toute la longueur de la cloison médiane.

Dans le hall, on a conservé le carrelage primitif,

en marbre blanc et pierre bleue de Namur. Dans les deux ailes, au contraire, on a posé un parquet.

La section historique est éclairée par des lampes de forme simple; dans la section moderne, des tubes à fluorescence, fixés au plafond et masqués par un châssis en forme de damier, donnent une lumière à la fois intense et agréable et confèrent à cette salle un cachet original. Deux lustres spécialement conçus décorent le hall.

Nous avons retracé brièvement ce que fut l'histoire du musée pendant un quart de siècle, et indiqué de façon générale comment la gare de Maliebaan a été transformée pour son installation; examinons maintenant comment la collection se présente aujourd'hui au visiteur.

Les portes du bâtiment central s'ouvrent sur le grand hall où, au milieu de nombreux modèles de locomotives de diverses compagnies néerlandaises, est exposé un modèle réduit au quart de la *Roosket*, la première locomotive à vapeur qui ait fonctionné. On peut y voir aussi une des premières machines à vapeur, une locomotive à balancier, encore en état de marche, qui fut construite par une usine néerlandaise pour une compagnie ferroviaire des Pays-Bas.

Les murs du hall, peints en couleurs claires, sont ornés de portraits de directeurs des chemins de fer et d'une quinzaine de bannières d'associations de cheminots pour la plupart disparues depuis longtemps.

Passé le guichet, à droite, on entre dans l'aile historique, dont la première salle est consacrée à la construction du réseau ferroviaire. Elle contient de nombreuses reproductions de voies ferrées étrangères antérieures à 1839, un élément de la première ligne néerlandaise, qui reliait Amsterdam à Haarlem et, dans la vitrine murale, des tronçons de rail présentés en coupe, illustrant l'évolution des formes de la voie ferrée jusqu'à nos jours, ainsi que certains instruments et appareils utilisés pour l'installation des lignes. Une série de gravures anciennes concernant la construction de la voie Liverpool-Manchester complète l'ensemble.

Les deux salles suivantes contiennent des tableaux, des gravures et des photos représentant des gares néerlandaises, anciennes et modernes. Dans la dernière de ces deux salles se trouve aussi la collection de curiosités. Des bibelots divers, qui n'ont avec les chemins de fer que des rapports indirects, mais

dont la présence s'explique par leur forme ou leur décor, attirent les regards du public féminin (fig. 64).

La quatrième salle est consacrée à la construction des ponts. Des modèles mobiles en réduction exacte, exécutés en bois précieux se combinent avec une sélection de tableaux pour donner une idée de cette question intéressante et spectaculaire.

Dans la salle suivante se trouvent divers objets et gravures concernant la signalisation, ainsi qu'un poste d'aiguillage avec des éléments de block-système, permettant de faire des démonstrations.

Les salles 6 et 7 sont consacrées au matériel roulant; des modèles de voiture y voisinent avec des pièces authentiques. On peut y voir également des éléments relatifs au personnel.

La dernière salle de la section historique contient, dans trois vitrines, une partie de la collection de médailles commémoratives nationales et étrangères; des gravures, choisies dans la collection du musée, y sont exposées.

Face à la section historique, de l'autre côté du hall, se trouve la section moderne, où les objets sont groupés dans une seule grande salle. Le long d'un des murs, sur toute la longueur de la salle, s'étend une maquette sur laquelle est installée une voie en miniature, comprenant une gare, des caténaires, des signaux, des passages à niveau, des trains, et tout ce qu'on peut voir sur une ligne de chemin de fer ou à proximité. Cette maquette, qui est une copie exacte de la réalité, permet de faire des démonstrations du système de sécurité le plus moderne en usage aux Pays-Bas.

Cette maquette n'est pas seulement un objet de musée. Elle sert aussi à l'instruction du personnel des chemins de fer.

De l'autre côté de la salle (côté quai), se trouve une autre maquette, divisée en deux parties: l'une représente la construction d'une voie moderne, l'autre, l'électrification d'une ligne.

Au milieu de la salle, entre les deux maquettes, se trouvent plusieurs socles identiques, où sont exposés des modèles réduits reproduisant les dernières locomotives électriques et Diesel-électriques ainsi que les wagons et voitures actuellement utilisés aux Pays-Bas ou qui le seront sous peu (fig. 66).

Cette aile comprend aussi une salle de projection qui permet au moyen de films de compléter ou d'expliquer la visite du musée.

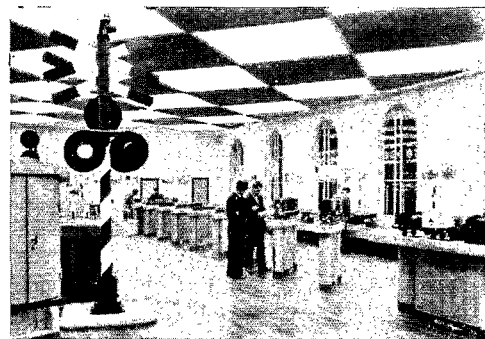
On peut voir enfin — comme il se doit dans un

musée des chemins de fer — des locomotives, des voitures et des wagons authentiques, exposés à l'extérieur. Ils n'occupent encore qu'une voie, mais on espère qu'il y en aura bientôt deux. Le matériel comprend, outre une reconstitution du premier train qui ait roulé aux Pays-Bas (fig. 65), trois locomotives, qu'il a fallu remettre en état car elles avaient été si endommagées pendant la guerre qu'elles ne pouvaient être exposées, et auxquelles d'autres seront ajoutées prochainement.

MARIE-ANNE ASSELBERGHS

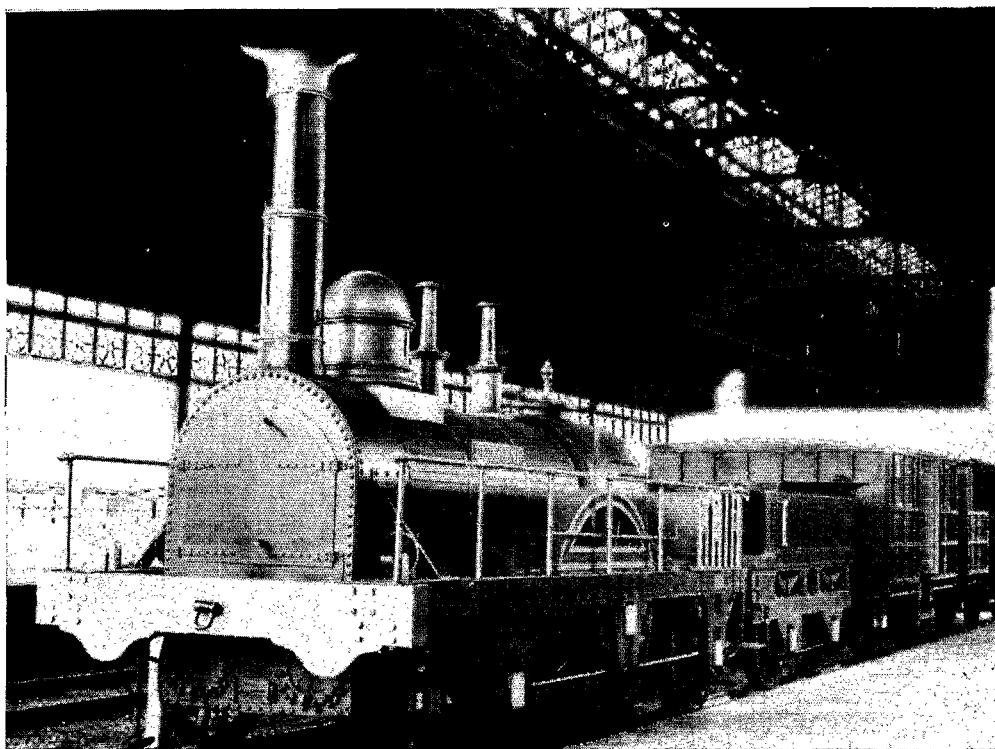
66. NEDERLANDSCH SPOORWEGMUSEUM, Utrecht, Modern section.

66. Section moderne.



65. NEDERLANDSCH SPOORWEGMUSEUM, Utrecht, Platform with reconstruction of the first train to run in the Netherlands.

65. Sur le quai : Reconstitution du premier train qui a roulé aux Pays-Bas.

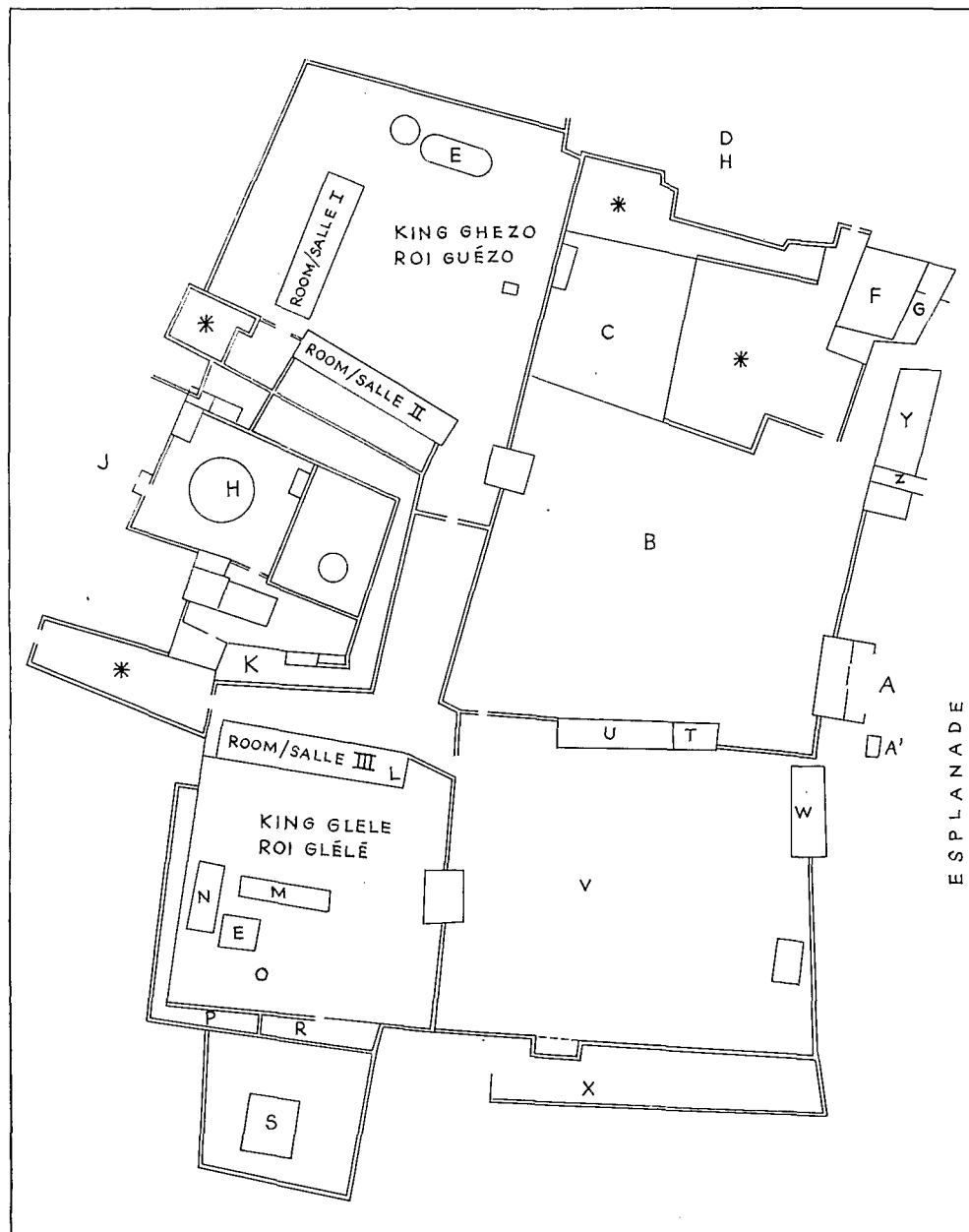


THE HISTORICAL MUSEUM AT ABOMEY DAHOMEY

Abomey, located at a distance of some 75 miles from the notorious Slave Coast, lived for long years on the shameful and extremely profitable slave trade. Since the middle of the eighteenth century, European sailors and traders had told of the splendours of the Court of Abomey and the riches of the Kings' Palace. The Kingdom of Abomey, which, it must be stressed, bore a strong resemblance to the Kingdoms of Kumassi (Gold Coast) and Benin (Nigeria), was of little importance until the seventeenth century. But it was at its apogee when, after the abolition of the slave trade, the European nations began the famous scramble for colonies in Africa, which was to end at the close of the nineteenth century. In 1892, King Behanzin, fleeing before the French Army, left his capital and his palace in flames. In the space of fifty years, the palace had twice been burnt down and on each occasion great numbers of historic treasures were destroyed. The first Frenchmen to arrive therefore found only ruins, which suffered new damage every time it rained.

The building material used in Abomey was the red clay which is found all over South Dahomey and is known as *terre de barre*; mixed with straw and sun-dried as the building goes up, it cannot long withstand the onslaughts of the weather. The palace had consisted of a succession of courtyards and cabins built by the eleven kings who had reigned there, each one erecting his dwelling beside those of his predecessors, which he maintained with pious care. By the end of the nineteenth century, it had become a little town within the town, covering an area of about 100 acres and accommodating several thousand people.

The government of the day had not the necessary resources to restore the building and preserve the things within it. All the treasures it was possible to save, which had once constituted the artistic wealth of the kingdom, were gathered together in the part of the palace built by Kings Ghezo and Glele, who were the dominant figures in the history of Dahomey during the nineteenth century. These relics were preserved more or less satisfactorily, with the

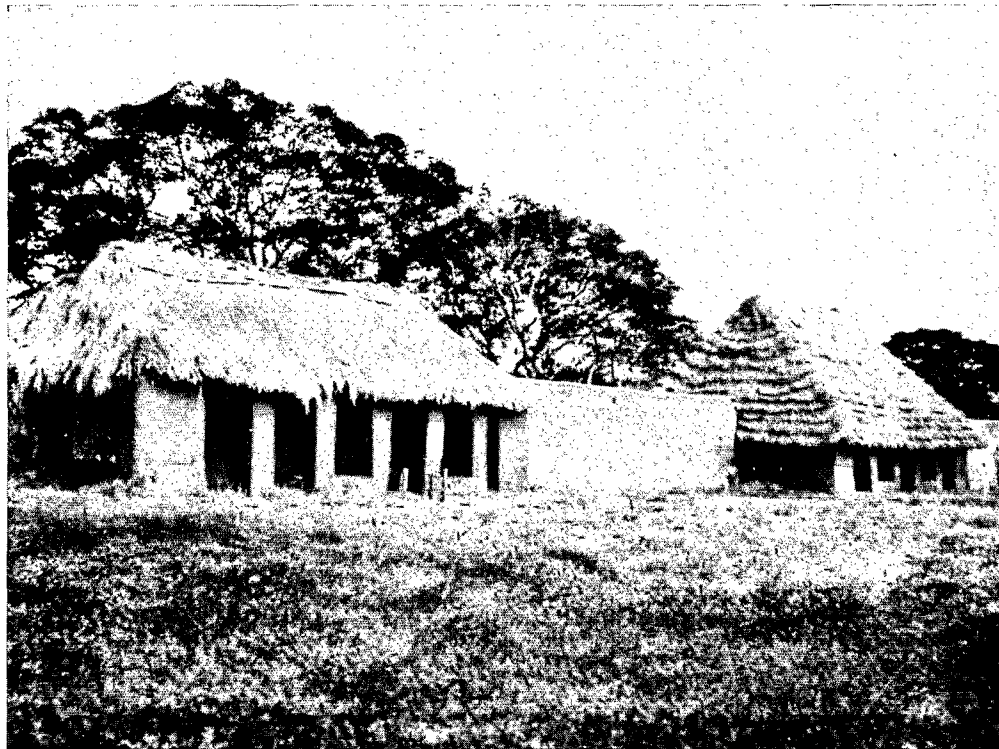


67. MUSÉE D'ABOMEY, Abomey, Dahomey. Palace of the Kings of Abomey (Parts of the Palace built by King Ghezo and King Glele) / Palais des rois d'Abomey (parties du palais construites par le roi Guézo et le roi Glélé) :

- A. Five pier-doors / Cinq portes à trumeaux.
- A'. Site where the chiefs dispensed justice / Emplacement où les chefs rendaient la justice.
- B. Court where the great chiefs met / Cour où se réunissaient les grands chefs.
- C. Large hut housing the thrones and personal effects of the king / Grande case abritant les sièges et effets du roi.
- D. Residences of Ghezo's wives, tombs of Ghezo and Agonglo / Cases des femmes de Guézo, tombeaux de Guézo et d'Agonglo.
- E. Fetish / Fétiche.
- F. Residence of the king's wives / Case des femmes du roi.
- G. Silk hut / Case de soie.
- H. Tomb / Tombeau.
- J. King's quarters / Logement du roi.
- K. Women's residence / Case des femmes.
- L. Place where the king received on fetish-days / Lieu de réception du roi les jours de fétiche.
- M. Hut of more recent construction / Case de construction plus récente.
- N. Propitiatory gifts for fetishes / Cadeaux propitiatoires à l'intention des fétiches.
- O. Place reserved for fetish / Place prévue pour le fétiche.
- P. Hut / Case.
- R. Hut reserved for ceremonial feasts / Case réservée aux repas de cérémonie.
- S. Butcher's shop / Boucherie.
- T. Place reserved for presents for dancers / Dépôt des présents destinés aux danseurs.
- U. Platform for spectators at fetish-dances / Estrade d'où l'on assistait aux danses fétiches.
- V. Site of fetish-dances / Place où avaient lieu les danses fétiches.
- W. Collection of *récades* (wands of office) / Récadaires.
- X. Unchaste women / Femmes impures.
- Y. Storeyed hut / Case à étage.
- Z. Passage.
- * Court / Cour.

68. MUSÉE D'ABOMEY, Abomey, Dahomey. Palaces of King Glele and King Ghezo: the porches of the entrance.

68. Palais des rois Glélé et Guézo : les auvents des portails d'accès.



scanty financial resources available, until 1943, thanks to the combined efforts of the Administration and the traditional Chiefs belonging to the royal family.¹ At that date they were placed in the charge of the Institut Français d'Afrique Noire (IFAN), whose first concern had been to safeguard everything connected with West Africa.

The whole work of preservation had two main objects: to restore and preserve the walls and cabins and to bring together and display to advantage the royal collections for public exhibition.

Little by little—with the support of the Africans, who realized at once how important it was to safeguard part of their historic heritage—the Museum was set up; the collections were grouped in three halls, in the former royal palaces (plan, fig. 67). At the present time, the Museum comprises five or six courtyards which have been entirely restored, so that the visitor has the impression of stepping into the past, into the very setting described by European travellers of the last century. The walls and ramparts have been rebuilt in *terre de barre* strengthened with cement, and the cabins and inner rooms have been roofed with corrugated iron carefully hidden under straw, so that they look as they did in the past (fig. 68, 69). All the objects exhibited were once the property of the kings. As at Kumassi, the reigning monarch treated the thrones, swords and ceremonial umbrellas of his predecessors with pious respect; they were regarded as sacred, and cared for by the oldest women of the family. This practice partially explains how they have been preserved until the present day. They are exhibited in three large rooms where the visitor may now survey all the thrones of the dynasty, or admire the statuettes of animals in wood or metal which symbolize the kings, and the gold and silver jewellery; he may inspect the *récades* or wands of office of the kings or their messengers, ask for an explanation of the *assins* or ritual objects used for sacrificial libations to the royal ancestors, and study the art-forms of the umbrellas with their symbolic designs, the woven garments and the beaten swords. Some of the gifts presented to the kings by European merchants are also shown and, on the façade of the restored halls, we have reconstituted the famous collection of polychrome bas-relief carvings which were a special feature of the art of Dahomey. The collection at present comprises 132 reliefs,

some of which are on the buildings of King Ghezo, and others on those of King Glele.²

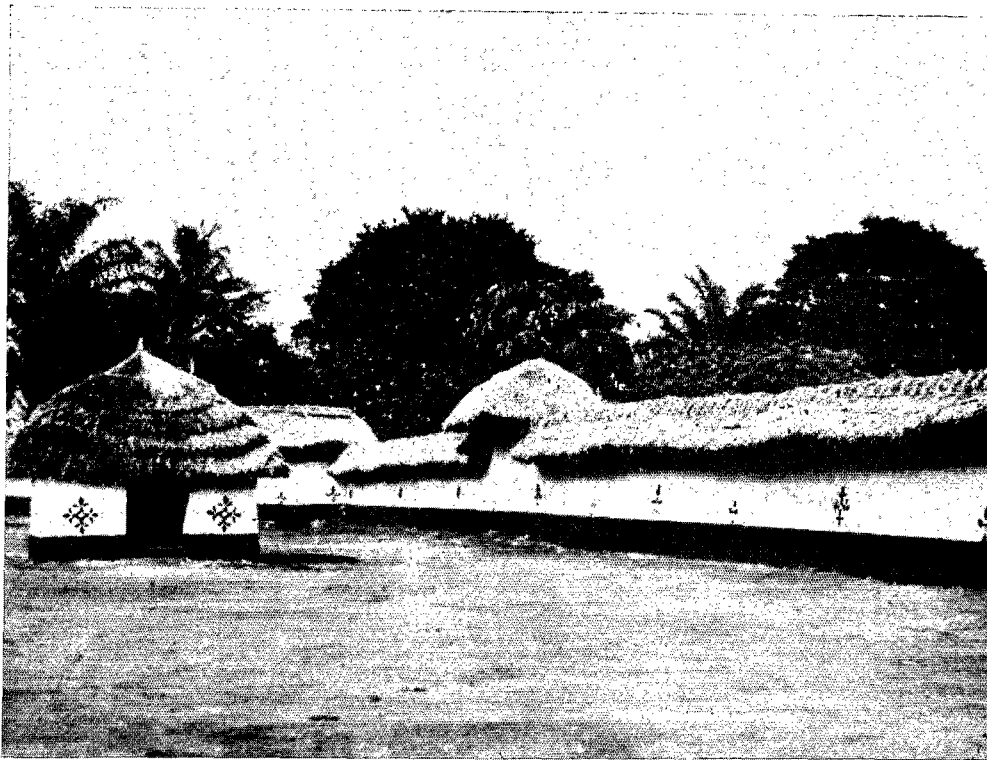
As our first rule throughout was to preserve the traditional setting and historic buildings wherever possible, there could be no question of arranging a modern display. The problem of lighting had to be considered, as the royal halls in which the collections are housed were very dark; it was impossible to install electric light, which would have been quite out of place in such a setting, and it was therefore necessary to pierce a few additional doors and windows to light the showcases better.

For the same reason, and also because of the shortage of funds, the exhibits are displayed as simply as possible. All-glass showcases have been used only for the collections of statuettes and the wands of office; the jewellery and swords are shown in ordinary cases. Reproductions of old engravings on the walls show the visitor the historical context of the relics before him, and photographs of exhibits from Dahomey in other museums³ give him a fuller idea of the country's artistic wealth.

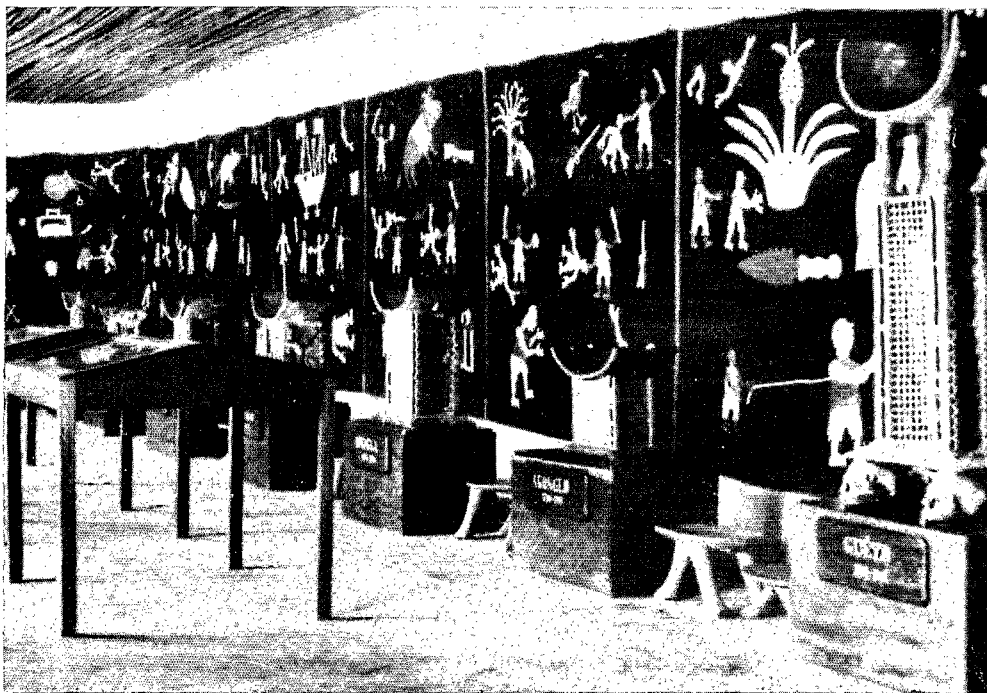
We have tried to group the objects in collections; in Room I, which is called the Hall of Thrones (fig. 70, 73), a large hanging covers the wall behind each throne, bearing designs commemorating the exploits of the sovereign; the commentaries on these give a brief sketch of the history of Dahomey. For the same reason the wands of office which symbolize the exploits of the past, and the statuettes which formed part of the royal treasure, are shown in this hall.

Room II contains collections of gold and silver jewels which once belonged to the kings, a few ancient garments (including the *boubou* of one of those famous Amazons who had so great a reputation as warriors at the end of the last century), and a very important collection of *assins* (fig. 71, 72), made of iron and consisting of a slender shaft supporting a small disc richly decorated with symbolic designs. Explanations of a few of these designs give the visitor an idea of domestic and religious customs which are still alive today, and suggest the essential principles of the religion of Dahomey.

The last room, in which the umbrellas and swords of the kings are shown, contains the gifts



69. MUSÉE D'ABOMEY, Abomey, Dahomey. The Temple of Gou in the courtyard of King Ghezo.
69. Temple de Gou dans la cour du roi Guézo.



70. MUSÉE D'ABOMEY, Abomey, Dahomey. The thrones of the Kings of Abomey.
70. Les trônes des rois d'Abomey.

made by European traders to the monarchs who supplied them with slaves; ewers, liqueur sets, guns, etc. All these relics, displayed in the setting in which they were once used, provide an opportunity for both European and African visitors to learn about the history of the country, its art and the various elements which go to make up its culture.

As Abomey is only some 85 miles from Cotonou and lies in a well-populated region, the Museum is visited by large numbers of people. It is open on Sundays, and many Europeans come from the coast or from neighbouring territories to spend a week-end at Abomey and visit its Museum. The number of daily visitors, who are almost all Africans, is rising every year.⁴

Conducted tours are sometimes arranged for schoolchildren or visiting expeditions.

A general catalogue of the collections is about to be issued. A catalogue of the *assins* has already been published by the IFAN, while catalogues of

the bas-reliefs, thrones, *récales* and statuettes are in prospect.

The interest of the Africans (particularly those born in the Abomey region) in this Museum is sufficient proof of the value of museum work in the African territories. Sentiment plays a great part, and the Museum gives the native, who is too often inclined to feel inferior, a just pride in his past history and a joy at rediscovering cultural values that had fallen into oblivion. The "illiterate" can learn afresh of a tradition that they still follow to a very large extent; the literates and the leaders of the people, who are more interested in the educational side, can relive the history of their country, of which they have heard nothing.

Lastly, the artistic traditions thus preserved will give artists and craftsmen a better appreciation of the aesthetic values of their ancestors, which have already to some extent been undermined by the quick, modern methods of commercial manufacture.

J. LOMBARD

1. In particular, Governors Le Hérisse and Chaudoin, and Chief Justin Aho Glele.
2. A monograph on the bas-reliefs of the royal buildings was published by the Institute of Ethnology in Paris: E. E. WATERLOT, *Les bas-reliefs des bâtiments royaux d'Abomey (Dahomey)*, Paris, Institut d'ethnologie, 1926, VI, 10 p., 23 pl. h. t., 27.5 cm. [*Travaux et mémoires de l'Institut d'ethnologie*, I.]
3. Particularly the Musée de l'Homme, Paris.
4. A year after it was opened, 1947, the Museum had received 1,229 visitors; in 1950 the figure had risen to 7,250; it doubled in 1952, in 1954 rose to 24,701 and in 1955 to 27,029 (700 of which were Europeans).

LE MUSÉE HISTORIQUE D'ABOMEY DAHOMEY

Abomey, situé à quelque 120 km de la fameuse côte des Esclaves, vécut longtemps du honteux — et si fructueux — commerce que constituait la traite des Noirs. Les commerçants ou marins européens avaient déjà, depuis la moitié du XVIII^e siècle, narré les fastes de la cour aboméenne et vanté les richesses du Palais des rois. Le royaume d'Abomey, dont il faut souligner la ressemblance avec les royaumes de Koumassi (Côte-de-l'Or) et de Bénin (Nigeria) n'a guère pris d'importance avant le XVII^e s. Mais il était à son apogée au moment où, après avoir aboli la Traite, les nations européennes commencèrent en Afrique cette fameuse course au clocher, qui devait se terminer avec le siècle. En 1892, fuyant l'armée française, le roi Béhanzin quittait sa capitale, abandonnant son palais en flammes. En l'espace d'un demi-siècle, ce palais avait brûlé deux fois, un grand nombre de trésors historiques disparaissant à chaque sinistre. Les premiers Français trouvèrent donc seulement des ruines que chaque pluie devait détériorer plus encore.

En effet, le matériau utilisé à Abomey était cette terre rouge, bien caractéristique de tout le Sud-Dahomey, qu'on appelle terre de barre; mélangée à des débris de paille, puis séchée au soleil pendant l'édification, elle ne présente pas une grande résistance aux intempéries. Le palais, constitué par une succession de cours et de cases, avait abrité onze règnes successifs, chaque souverain construisant son habitation à côté de celles de ses prédécesseurs, qu'il continuait à entretenir fidèlement; et il était devenu, à la fin du XIX^e siècle, une véritable petite ville dans la ville, couvrant une quarantaine d'hectares et faisant vivre plusieurs milliers de personnes.

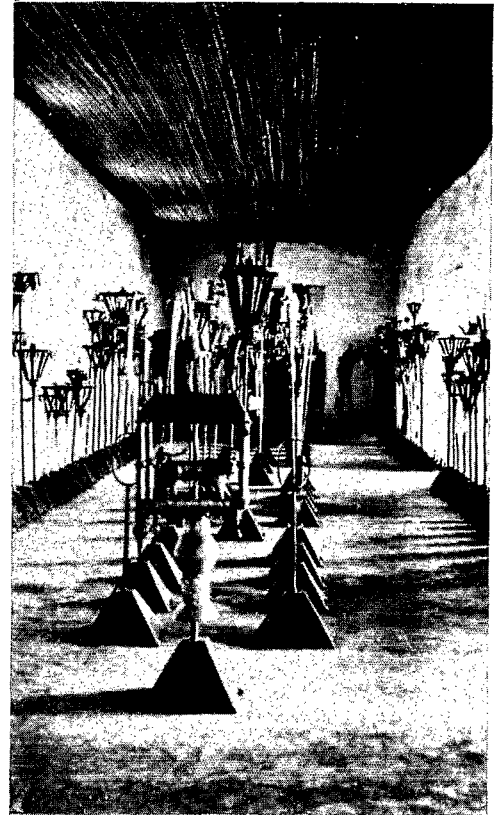
Étant donné les moyens réduits dont disposait l'administration de l'époque, la restauration des lieux et la conservation des objets étaient impossibles. Toutes les pièces qui avaient fait jadis la

richesse artistique du royaume et qui purent être sauvées furent rassemblées dans la partie du palais construite par les rois Guézo et Glélé, qui ont dominé l'histoire dahoméenne au XIX^e siècle. Tant bien que mal, à l'aide de crédits insuffisants, ces reliques subsistèrent jusqu'en 1943, grâce aux soins conjugués de l'administration et des chefs traditionnels, membres de la famille royale¹. C'est à cette époque que la conservation fut confiée à l'Institut français d'Afrique noire (IFAN), dont le premier souci avait été de sauvegarder tout ce qui concernait l'Ouest africain.

Deux préoccupations essentielles devaient inspirer la conservation: restaurer les murs et les cases qu'on voulait sauver de la destruction, rassembler et mettre en valeur les collections royales qui seraient présentées au public.

Lentement et grâce au soutien des Africains qui avaient immédiatement compris l'intérêt de sauvegarder une partie de leur patrimoine historique, le musée s'installa, rassemblant ses collections dans trois grandes salles, anciennes demeures royales (plan, fig. 67). Actuellement, le musée comprend cinq à six cours entièrement restaurées, donnant au visiteur l'impression de revivre les époques passées, dans le cadre même où les ont décrites les voyageurs européens du siècle dernier. Les murs et les remparts réédifiés en terre de barre, améliorée avec du ciment, les cases et les salles intérieures dont la toiture de tôle a été soigneusement dissimulée sous une couche de paille ont repris leur aspect d'antan (fig. 68, 69). Quant aux objets, ils étaient, dans leur ensemble, la propriété des rois. En effet, de même qu'à Koumassi, le monarque régnant vouait un culte aux trônes, sabres et ombrelles de ses prédécesseurs, et ils étaient considérés comme sacrés et confiés aux soins des femmes les plus âgées de la famille. Cette coutume explique, en partie, qu'ils se soient conservés jusqu'à notre

époque. On les trouve exposés dans trois grandes salles et le visiteur peut méditer devant tous les trônes de la dynastie, admirer des statuettes d'animaux en bois ou en métal symbolisant les rois, des bijoux en or ou en argent, s'intéresser aux récades, bâtons de commandement des souverains ou de leurs messagers, se faire expliquer la signification des *assin*, objets culturels destinés aux libations sacrificielles offertes aux ancêtres royaux, et étudier l'art des ombrelles aux dessins symboliques, des vêtements tissés et des sabres forgés. Quelques objets offerts aux rois par les marchands européens ont été aussi présentés, et, sur la façade des salles restaurées, on a pu reconstituer la fameuse collection



71. MUSÉE D'ABOMEY, Abomey, Dahomey. The hall of the *Assins*.

71. La salle des *assin*.



72. MUSÉE D'ABOMEY, Abomey, Dahomey. *Assin* of the djinn Gou.

72. *Assin* du génie Gou.

des bas-reliefs, en demi-bosse, polychromes, qui ont constitué un élément spécifique de la culture artistique dahoméenne. Celle-ci comprend actuellement 132 bas-reliefs, situés en partie sur les bâtiments du roi Guézo, en partie sur ceux du roi Glélé².

La règle primordiale ayant toujours été de respecter au maximum le décor traditionnel et les lieux historiques, il n'était pas question de réaliser une présentation moderne. Le problème de l'éclairage se posait, car les salles royales qui contenaient les collections étaient très obscures; comme on ne pouvait songer à une installation électrique, tout a fait déplacée dans un tel cadre, il fallut donc ouvrir quelques portes et fenêtres supplémentaires pour réaliser un meilleur éclairage des vitrines.

Pour la même raison, mais aussi par manque de moyens financiers, la présentation des objets a été faite avec le plus de simplicité possible; les vitrines tout-verre n'ont été utilisées que pour les collections de statuettes et les récades; les bijoux et les sabres ont été posés dans des vitrines ordinaires. Aux murs, des reproductions de gravures anciennes permettent au visiteur de replacer dans leur contexte historique les reliques qui lui sont montrées; des photographies d'objets dahoméens exposés dans d'autres musées³ lui donnent une idée plus complète de la richesse artistique du pays.

On s'est efforcé de grouper les objets en collections: dans la salle I, dite Salle des trônes (fig. 70, 73), se trouve, derrière chaque siège royal, une grande tenture, illustrée de dessins qui commémorent les exploits du souverain et dont le commentaire donne un aperçu de l'histoire du Dahomey; pour la même raison les récades symbolisant les hauts faits du passé, et les statuettes appartenant au patrimoine royal, figurent dans cette salle.

La salle II contient des collections de bijoux en or et argent ayant appartenu aux rois, quelques vêtements anciens dont le *boubou* d'une de ces fameuses Amazones qui eurent une si grande renommée de guerrières à la fin du siècle dernier, et surtout une très importante collection d'*assin* (fig. 71, 72), objets culturels en fer, composés d'une tige centrale surmontée d'un petit plateau richement décoré de motifs symboliques. L'explication de quelques motifs fera pénétrer le visiteur dans le domaine des coutumes familiales et religieuses, encore vivaces de nos jours, et lui permettra même d'entrevoir les principes essentiels de la religion dahoméenne.

Une dernière salle consacrée aux ombrelles et aux sabres des rois groupe les dons faits par les commerçants européens aux monarques qui les ravitaillaient en esclaves: aiguières, services à liqueur, canons, etc. Toutes ces reliques, exposées dans le cadre où elles ont servi, donnent au visiteur tant européen qu'africain l'occasion de se documenter sur l'histoire du pays, son art et les divers éléments de sa culture.

La situation d'Abomey à 140 km de Cotonou, l'importance de la population installée dans la région permettent au musée de recevoir un grand nombre de visiteurs. Il est ouvert le dimanche et bien des Européens venant de la côte ou des territoires voisins choisissent Abomey et son musée comme but de week-end. Le public quotidien, presque exclusivement africain, croît chaque année⁴.

Des visites guidées sont parfois organisées pour les écoliers ou pour des missions de passage.

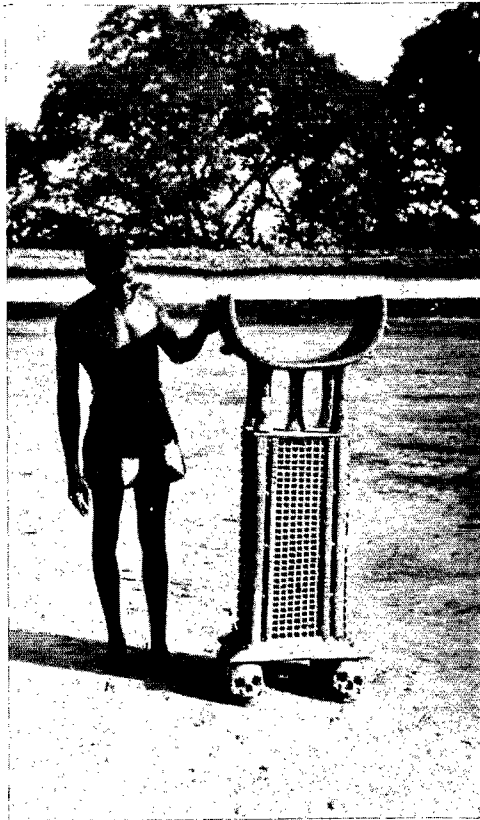
Un catalogue général des collections est sur le point d'être publié. Un catalogue des *assin* a déjà paru dans les éditions de l'IFAN; ceux des bas-reliefs, des trônes, des récades et des statuettes sont en projet.

L'attachement des Africains — notamment des natifs de la région d'Abomey — à ce musée prouve suffisamment l'intérêt de tout travail muséographique dans les territoires d'Afrique. Le côté

sentimental joue un grand rôle, et le musée donne à l'autochtone, trop souvent enclin à éprouver des sentiments d'infériorité, une fierté légitime de son passé et la joie de découvrir des valeurs culturelles tombées dans l'oubli. Les non-lettrés peuvent retrouver les leçons d'une tradition qu'ils suivent encore en grande partie. Les lettrés et les élites s'attachant plutôt à l'aspect éducatif peuvent y revivre l'histoire de leur pays qui ne leur a pas été racontée.

Enfin, les valeurs artistiques ainsi conservées redonnent aux artistes et aux artisans le sens d'une esthétique traditionnelle que la fabrication moderne, hâtive et commercialisée, a déjà émoussée.

J. LOMBARD



73. MUSÉE D'ABOMEY, Abomey, Dahomey. Throne of King Ghezo.

73. Trône du roi Guézo.

1. Notamment les administrateurs Le Hérissé et Chaudoin et le chef traditionnel Justin Aho Glélé.

2. Une étude sur les bas-reliefs des bâtiments royaux a été publiée par l'Institut d'ethnologie de Paris: E. E. WATERLOT, *Les bas-reliefs des bâtiments royaux d'Abomey (Dabomey)*, Paris, Institut d'ethnologie, 1926, VI, 10 pages, 23 pl. h. t., 27,5 cm. [*Travaux et mémoires de l'Institut d'ethnologie*, I.]

3. Le Musée de l'homme, à Paris, notamment.

4. Un an après son ouverture le musée recevait 1.229 visiteurs (1947); 7.250 en 1950, chiffre qui doublait en 1952 pour s'élever, en 1954, à 24.701 et, en 1955, à 27.029 (dont 700 Européens).

THE NATIONAL MUSEUM OF BAVARIA: ITS HUNDRETH ANNIVERSARY

In July 1955, the Bayerisches Nationalmuseum, Munich, celebrated its hundredth anniversary. It was a century ago, that King Maximilian II of Bavaria decided that his collections, consisting mainly of objects belonging to the crown, were to become the Bayerisches Nationalmuseum which he dedicated to his people with the inscription: "Meinem Volk zu Ehr und Vorbild" (To the honour of my people, and for their example). Thus, his decisive impulse was the fruit of two ideas which were dear to German Romanticism: national education and the promotion of arts and handicrafts in their own country.

The genealogy of the new Museum goes back to the curio-cabinets of the Bavarian dukes of the Renaissance. At the end of the sixteenth and beginning of the seventeenth centuries, Duke Wilhelm V and the Elector Maximilian I commissioned precious Gobelin tapestries, crystals, bronzes and ivories. Another highly creative period for artists at the Electoral court of Bavaria was generated by the Elector Max Emanuel's patronage

of the arts at the beginning of the eighteenth century. It is to the Palatinate branch of the House of Wittelsbach that we owe, in particular, the miniatures, the ivories and bronzes in the Düsseldorf collection of Johann-Wilhelm, Prince-Elector of the Palatinate (1658-1716).

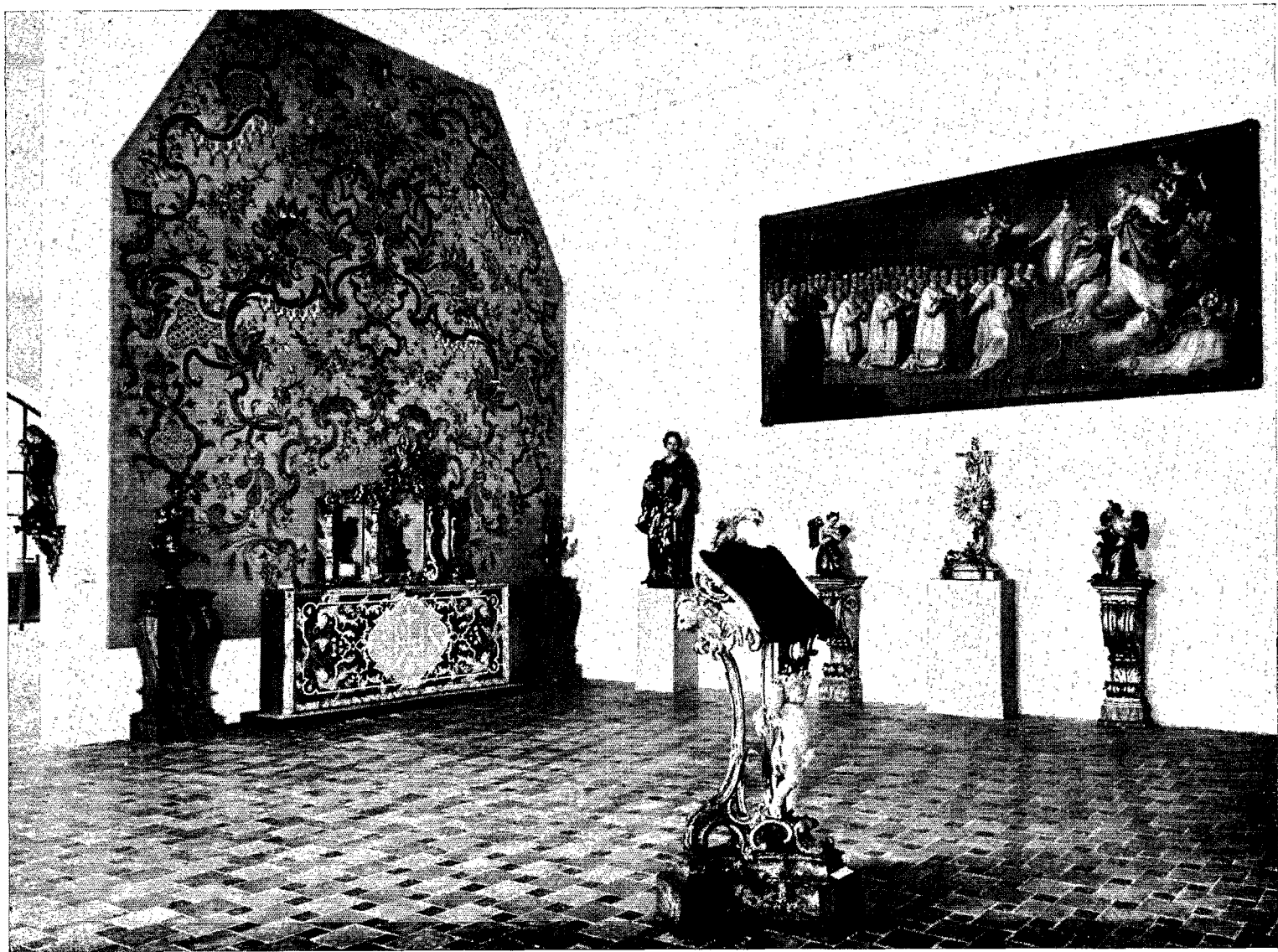
At the time when the Museum was founded, interest was mainly focused on the Middle Ages, so that the most outstanding phases of Bavaria's history are, even to the present time, most impressively illustrated. The collections also shed light on the history of South German art and its royal patrons, through important works, particularly of French and Italian origin.

At the end of the last world war, about a third of the building of the Bayerisches Nationalmuseum was destroyed, and the other parts of it more or less seriously damaged. Fortunately, almost all the works of art had been stored in a safe place and survived the war without damage. The restoration of the building was commenced immediately after the war and, by 1952, thirty rooms, containing

artistic and cultural collections of historical value, had already been re-established and reopened to the public, in the east wing of the ground floor. For the Museum's centenary celebration in July 1955, it was at last possible to restore and partly refurnish the heavily damaged west wing of the building. The round visit to the historical artistic and cultural collections on the ground floor therefore now concludes with the exhibition of works of art of the eighteenth and early nineteenth centuries (fig. 74-76), which are of special importance for Bavaria. In addition, a number of sections of the so-called special collections (handicrafts), with earthenware, porcelain (fig. 77) and glass exhibits, were reorganized on the upper floor. The old Bauernstube (peasants' rooms fig. 78), were rebuilt in the basement of the same wing. The centenary *Exhibition of Medieval Church Vestments* was organized in three new rooms on the ground floor.

The restoration of the Museum has not yet, however, been completed. The next task is to reorganize the folk art section, the collection of banners and guns of the old Bavarian army (consisting of items from the former Bayerisches Armeemuseum) and the famous collection of cribs. The special collections must also be completed by the reorganization of the sections devoted to gold and silverwork, textiles, costumes and toys.

ERICH STEINGRÄBER



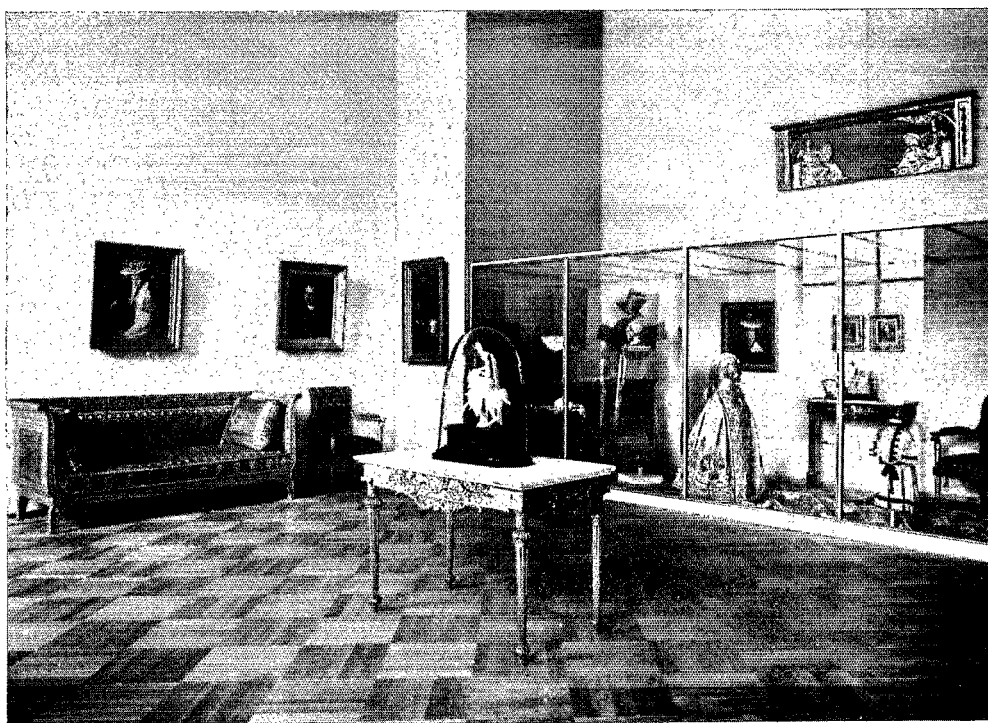
74. BAYERISCHES NATIONALMUSEUM, Munich. Gallery of eighteenth-century works of art.

74. Salle des œuvres d'art du XVIII^e siècle.



75. BAYERISCHES NATIONALMUSEUM, Munich. Cabinet of ivories and miniatures, with view of one of the Landshut Moserbrau rooms, about 1740.

75. Cabinet des ivoires et des miniatures, avec échappée sur une salle du Moserbrau de Landshut (vers 1740).



76. BAYERISCHES NATIONALMUSEUM, Munich. Gallery of works of art from the time of Ludwig I of Bavaria, 1786-1868.

76. Salle des œuvres d'art du temps de Louis I^{er} de Bavière, 1786-1868.

MUSÉE NATIONAL DE BAVIÈRE : LE CENTENAIRE DU MUSÉE

En juillet 1955, le Bayerisches Nationalmuseum, Munich, a célébré son centenaire. Il y a en effet un siècle que Maximilien II, roi de Bavière, décida que ses collections, principalement composées de pièces appartenant à la Couronne, constitueraient désormais le Musée national de Bavière, qu'il dédia à son peuple avec la devise : "Meinem Volk zu Ehr und Vorbild" (A mon peuple, pour la gloire

et pour l'exemple). Sa décision procédait en effet de deux idées chères au romantisme allemand : l'éducation nationale et la promotion des arts et des métiers artisanaux dans leur pays propre.

L'origine du nouveau musée remonte aux cabinets de curiosités des ducs de Bavière de la Renaissance. A la fin du xvi^e et au début du xvii^e siècle, on fabriquait pour le duc Wilhelm V et le prince

électeur Maximilien I^{er} des gobelins, des vases de cristal, des bronzes et des ivoires d'une grande valeur. Au début du xviii^e siècle, les arts connurent de nouveau un vif éclat à la cour de Bavière grâce au généreux mécénat du prince électeur Max Emanuel. C'est à la branche palatine de la Maison des Wittelsbach qu'on doit en particulier les miniatures, les ivoires et les bronzes de la collection de Düsseldorf du prince électeur Johann-Wilhelm du Palatinat (1658-1716).

A l'époque de la fondation du musée, le romantisme s'intéressait surtout au moyen âge et c'est

pourquoi les phases essentielles de l'histoire de la Bavière ont pu être représentées d'une manière qui, aujourd'hui encore, est extrêmement saisissante. De plus, les collections permettent d'évoquer l'histoire de l'art en Allemagne du Sud et celle de ses protecteurs princiers, à l'aide d'œuvres importantes, notamment d'origine française et italienne.

À la fin de la dernière guerre, les bâtiments du Musée national de Bavière étaient pour un tiers détruits, le reste se trouvant plus ou moins gravement endommagé. Heureusement, les œuvres d'art mises à l'abri furent retrouvées presque toutes intactes après les hostilités. La reconstruction des bâtiments fut immédiatement entreprise, et trente salles au total, contenant les collections d'histoire de l'art et de la civilisation, purent, en 1952, être réaménagées et ouvertes au public, au rez-de-chaussée de l'aile orientale. Pour le centenaire, en juillet 1955, l'aile occidentale, fortement endommagée, avait enfin été reconstruite et en partie réaménagée. C'est ainsi que le cycle des collections d'histoire de l'art et de la civilisation s'est trouvé achevé au rez-de-chaussée par la mise

en place des œuvres du XVIII^e et du début du XIX^e siècle (fig. 74-76), qui sont d'une importance particulière pour la Bavière. En outre, à l'entresol, on a réinstallé quelques sections consacrées aux métiers artisanaux et comprenant des objets de faïence, de porcelaine (fig. 77) et de verre. Au sous-sol de la même aile, les chambres anciennes rustiques ont été reconstituées (fig. 78). Dans trois nouvelles salles d'exposition, créées au rez-de-chaussée, on a présenté l'exposition du Centenaire : *Vêtements sacerdotaux du moyen âge*.

Toutefois, la remise en état du musée n'est pas encore terminée. On doit d'abord remettre en place, avec une nouvelle présentation, la section des arts populaires, les étendards et les canons de l'ancienne armée bavaroise (provenant de l'ancien Musée de l'armée de Bavière) ainsi que la célèbre collection de crèches. Il restera ensuite à compléter le cycle relatif aux métiers d'art par la reconstitution des sections consacrées à l'orfèvrerie, aux textiles, aux costumes et aux jouets.

ERICH STEINGRÄBER

77. BAYERISCHES NATIONALMUSEUM, Munich. Gallery of Nymphenburg china.

77. Salle des porcelaines de Nymphenburg.



78. BAYERISCHES NATIONALMUSEUM, Munich. Peasant room, 1788, by Anton Perthaler of Degerndorf near Brannenburg, Oberbayern.

78. Chambre de paysan, 1788, d'Anton Perthaler, de Degerndorf près de Brannenburg, Oberbayern.



STEPHEN F. BORHEGYI

Doctor of Philosophy, 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, for the organization of the study collections of the Museo Nacional de Arqueología y Etnología. Author of several papers 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. Director, Museum of the University, University of Oklahoma, Norman.

Diplômé d'archéologie de l'Université Peter Pazmany, de Budapest, en 1946. Conservateur adjoint du département oriental au 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'ethnologie de l'Amérique centrale et du Sud. Après un bref séjour aux États-Unis, exécute, avec le concours de la Carnegie Institution de Washington, un programme de recherches au Guatemala. Reçoit deux subventions du Viking Fund et de la Bollingen Foundation, de New York, 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, Nouvelle-Orléans. Directeur du Musée de l'Université de l'Oklahoma, à Norman.

B. CH. CHHABRA

Graduated from the Panjab University, Lahore, 1931. Doctor of Philosophy State University of Leyden, Netherlands, 1934. Main subject: Sanskrit. Entered the Indian Department of Archaeology as epigraphist in 1935. Knowing Dutch, he served as Cultural Attaché at the Indian Embassy in The Hague, 1949-50. Deputy Director-General of Archaeology in India, New Delhi.

Diplômé de l'Université du Pendjab, Lahore, en 1931. Docteur en philosophie de l'Université de Leyde, Pays-Bas, en 1934. Spécialiste du sanscrit. Est entré au Département indien d'archéologie en qualité d'épigraphiste en 1935. Sachant le néerlandais, a exercé les fonctions d'attaché culturel à l'ambassade de l'Inde à La Haye, 1949-1950. Actuellement directeur général adjoint du Département d'archéologie de l'Inde, à New Delhi.

FRANÇOISE COULON

Secondary studies and degree, Paris. Studied under the painter Gromaire. École Nationale Supérieure

des Arts Décoratifs, Paris; diploma of architect-decorator, 1952. Chargée de mission at the Musée des Arts Décoratifs, with educational services (lectures for schools) and with public relations. Teacher in the Atelier des Moins de Treize Ans, of which she has been in charge since October 1953, and at the Institut Médico-Pédagogique de Saint-Maximin, Oise. Commercial artist.

Études et baccalauréats secondaires à Paris. Élève du peintre Gromaire. Études à l'École nationale supérieure des arts décoratifs, à Paris; diplôme d'architecte-décorateur, en 1952. Chargée de mission au Musée des arts décoratifs; s'occupe du service éducatif (conférences scolaires) et de la publicité du musée. Professeur à l'Atelier des moins de treize ans, où elle est chargée de l'organisation matérielle de l'atelier, depuis octobre 1953, et professeur à l'Institut médico-pédagogique de Saint-Maximin (Oise). Dessinateur publicitaire.

JOHN C. EWERS

Graduate of Dartmouth College. Master of Arts, Anthropology, Yale University, 1934. Art Students League of New York, 1931-1932. Field Curator, Museum Division, U.S. National Park Service, 1935-1940. Curator, Museum of the Plains Indian, Browning, Montana, 1941-1944. Associate Curator of Ethnology, U.S. National Museum, Washington, D.C. since 1946. Exhibits planning consultant to U.S. Indian Bureau, 1948-1949, to Montana Historical Society, 1950-1956. Has planned more than 400 historical and ethnological exhibits in museums, large and small, in various parts of the United States.

Diplômé du Dartmouth College. Master of Arts, mention anthropologie, de l'Université Yale, en 1934. Art Student League de New York, 1931-1932. Conservateur des parcs nationaux, à la Division des musées du National Park Service des États-Unis, de 1935 à 1940. Conservateur du Musée de l'Indien des plaines, à Browning (Montana), de 1941 à 1944. Conservateur adjoint, Section d'ethnologie du Musée national des États-Unis (Washington, D.C.), depuis 1946. Conseiller en matière d'organisation des expositions auprès du Bureau américain de l'Indien, en 1948-1949, et de la Société d'histoire de l'État de Montana, de 1950 à 1956. A dressé les plans de plus de 400 expositions historiques et ethnologiques présentées dans des musées grands ou petits de différentes régions des États-Unis d'Amérique.

HERMANN GOETZ

Doctor of Philosophy, 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 Jahangir'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 Civil-*

ization in the Eighteenth 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 de l'Institut Kern d'archéologie indienne, 1931. Directeur du Musée des beaux-arts de Baroda, 1940. Directeur du Musée national des beaux-arts, à New Delhi, 1953. Publications: *Gedichte aus der Indischen Liebesmystik des Mittelalters*, en collaboration avec R. Ilse-Munk, 1925; *Indian Book Painting from Jahangir's Albums* (en collaboration 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 Eighteenth Century*, 1938; *Art and Architecture of Bikaner State*, 1950, etc. Rédacteur en chef du *Bulletin of the Baroda Museum*.

REGINA M. REAL

Graduate in Museology, University of Brasil. Curator, Ministry of Education and Culture (18 years' service in the National Museum of Fine Arts, now serving in the Casa de Rui Barbosa). Secretary of the Brazilian Committee of ICOM. Secretary, Sociedade Brasileira de Arte Cristã. Member, IBICC (Brazilian Organ for Co-operation with Unesco). Invited by the United States Department of State to visit American Museums. Represented Brazil at the ICOM International Conference, London, 1950. Expert in museology, fine arts and sacred art, has taught, and published a number of works on the above; and organized art exhibitions of all types. Selected publications: *O Papel dos Museus na Vida Moderna* (the role of museums in modern life, thesis for the competitive examination for appointment as conservator); *Os Museus de Arte e a Educação*; *A Glance in Brazilian Art*; *Quê é o Icom*; *O Cristo na Arte* (an iconographical study); *O Santo Sudário de Turim*; *A Arte Sacra Colonial nos Templos do Rio de Janeiro*.

Diplômée en muséographie, Université du Brésil. Conservateur au Ministère de l'éducation et de la culture (pendant dix-huit ans au Musée national des beaux-arts, actuellement à la Casa de Rui Barbosa). Secrétaire du comité brésilien de l'ICOM; secrétaire de la Sociedade Brasileira de Arte Cristã. Membre de l'IBICC (Commission nationale du Brésil pour l'Unesco). Invitée par le Département d'État des États-Unis d'Amérique à visiter les musées des États-Unis. Déléguée du Brésil à la Conférence internationale de l'ICOM, Londres, 1950. Spécialiste de la muséographie, des beaux-arts et de l'art sacré, elle a été chargée de cours et a publié plusieurs ouvrages sur ces questions, et a organisé des expositions d'art de tous genres. Principales publications: *O papel dos museus na vida moderna* (Le rôle des musées dans la vie moderne, thèse de concours pour le poste de conservateur); *Os museus de arte e a educação*; *A Glance in Brazilian Art*; *Quê é o Icom*; *O Cristo na Arte* (étude iconographique); *O Santo Sudário de Turim*; *A arte sacra colonial nos templos do Rio de Janeiro*.

1 Jacques Nathan, Paris. 2-11 *Exposição de Arte Sacra Retrospectiva Brasileira* (Rosenbauer - Rodrigo Octavia), Rio de Janeiro. 12-18 National Gallery of Modern Art (12-15, 17 Chitrakar; 18 Chitamani Kar), New Delhi. 19-25 Museo Colonial (20-25 Joya Hairs), Antigua, Guatemala. 26-34 Smithsonian Institution, Washington, D.C. 35-39 Musée des

arts décoratifs, Paris. 40-49 Department of Archaeology, Ministry of Education, Government of India, New Delhi. 50-56 Musées de Bourges (51, 53, 55, 56 R. Langeron), Bourges. 57-60 Federal Institute for the Protection of Historic Monument / Institut fédéral pour la protection des monuments historiques, Belgrade. 61, 62 National Museum of

Canada (62 R. McGill photo), Ottawa. 63-66 Nederlandsch Spoorwegmuseum, Utrecht (66 Electric Lamp Co. Philips' Gloeilampenfabrieken, Eindhoven). 67-73 Institut français de l'Afrique noire, IFAN, Centre du Dahomey, Porto-Novo (68, 70, 71 Photo Cl. da Cruz; 68, 70, 71 Photo Pierre Verger). 74-78 Bayerisches Nationalmuseum, Munich.

PICTURE CREDIT / PHOTOGRAPHES