

# *Museum*

Vol VIII, n° 1, 1955

**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 Motley.

*President / Président:* André Lévillé.

*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<sup>e</sup>, France.

© Unesco 1955. Printed in France

UNESCO, PUBLICATION CUA. 55.11 31. AF.

## Editorial

- |                                                                                                                                                                                     |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| DARCY RIBEIRO: <i>The Museum of the Indian, Rio de Janeiro</i>   <i>Le Musée de l'Indien, Rio de Janeiro</i>                                                                        | 1  |
| GERMAIN BAZIN: <i>New Arrangements in the Department of Paintings, Musée du Louvre, Paris</i>   <i>Nouveaux aménagements du département des peintures au Musée du Louvre, Paris</i> | 5  |
| D. C. RÖELL: <i>New Arrangements at the Rijksmuseum, Amsterdam</i>   <i>Nouveaux aménagements du Rijksmuseum, Amsterdam</i>                                                         | 24 |
| STANISLAW LORENTZ: <i>Renovation of Museums in Poland</i>   <i>Renouveau des musées en Pologne</i>                                                                                  | 35 |
| SELIM ABDUL-HAK: <i>The new Department of Moslem Art, National Museum, Damascus</i>   <i>Le nouveau département d'art musulman au Musée national, Damas</i>                         | 44 |
| DJORDJE MANO-ZISSI: <i>Reorganization of the National Museum, Belgrade</i>   <i>Réorganisation du Musée national, Belgrade</i>                                                      | 50 |

## MUSEUM NOTES / CHRONIQUES

*Dioramas of Prehistory* | *Dioramas de préhistoire: Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen* (Walter Ulrich Guyan), 64. *Kunsthistorisches Museum, Wien: Establishment of an Egyptian and Oriental study collection* | *La collection d'étude du département des antiquités égyptiennes et orientales* (Egon Komorzynski), 65. *National Museum of Wales: The population of a seaport Exhibit* | *Exposition La population d'un port de mer* (Colin Matheson), 67. *Cleveland Health Museum, Cleveland (Ohio): Museum Education via Television* | *Enseignement télévisé du Musée d'hygiène* (Bruno Gebhard), 69. *Extensions to the Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo* | *L'agrandissement du Rijksmuseum Kröller-Müller à Otterlo*, 70.

THE Board of Editors of MUSEUM has decided, in this issue, to offer its readers a series of articles dealing either with new arrangements at important museums or with the reorganization of important collections. In doing so, it has had two purposes in mind: firstly, to keep the reader informed of outstanding events in museum work in different parts of the world, and, secondly, to draw attention to questions of current interest in museographical circles. Some writers have merely given factual descriptions; others have laid greater stress on the ideas behind museum work, on the considerations which have determined the selection of works and the way in which they have been regrouped, and the choice of the method of exhibition adopted. All of them, however, deal with the basic problems of museography, and it will be seen that those problems are all related, whatever means of dealing with them may have been found.

The question of the programme to be followed, the interpretation of collections and the arrangement of exhibitions is the major problem that any museum has to face. The way in which this problem is solved will determine the distinguishing characteristics of the museum, its form and its value. There are two main schools of thought on this question, one favouring a chronological arrangement and the other a subject arrangement.

The Belgrade Museum is possibly the extreme representative of the first school. It brings out the continuity, over the whole field, in the development of the country's material culture and art. The Rijksmuseum uses this chronological method with certain modifications made necessary by the nature of some of its collections. The Louvre, on this occasion, deals only with its Department of Paintings, where it has abandoned its old arrangement, in favour of a new idea, drawing attention to the main stages in the development of style in Western painting. The exhibition of

## EDITORIAL

M U S E U M

VOL. VIII / N° 1 1955

pictures illustrating the movement started by Caravaggio, or the international exhibition of xvith century portraits, for instance, clearly show the curator's desire to discover underlying unities and bring out the interdependence of cultures. The Damascus Museum, on the other hand, in its new Department of Moslem Art, has adopted the principle of division by subject. The Museu do Indio, which has kept to the chronological method in its archaeological department, has chosen the subject method in its ethnographical department. It is, however, strikingly original in presenting the background and the future of a people simultaneously. It is seeking to help the advanced inhabitants of a great metropolis to appreciate the cultural achievements of the Brazilian Indians, without overlooking the human problems arising out of the rapid process of acculturation to which they have been subjected.

This diversity is part of a great current of development in which all museums share. The general tendency everywhere is to make the museum's programme a coherent whole and to bring out the interdependence of its component parts.

The way in which the available premises are to be used is the first problem to be solved before any museum programme can be carried out. This problem is acute when the building concerned is a great monument whose stones, layout and internal decoration are, in whole or in part, of historical and artistic interest, as in the case of the Louvre. Other museums are housed in buildings originally designed to serve another purpose, as at Belgrade and Rio de Janeiro. Others again were built at a time when it was not yet generally admitted that the architectural setting must be adapted to the needs of the programme, as in the case of the Rijksmuseum. Both these latter groups, having greater latitude, have been able to make extensive alterations. The building which has just been put up in Damascus has been fortunate in being able to benefit from the experience gained in functional architecture, whose achievements in the United States of America, Italy and the Netherlands are familiar to all.

With regard to the presentation of exhibits, there are signs of two major trends. One attributes great importance to the setting and is particularly strong when the building concerned bears the imprint of history. This is the case at the Louvre. Without falling into the old errors of the exaggeratedly "clinical" museum, the other museums here described concentrate more on the works exhibited. They combine an unobtrusive background with a form of presentation in which the traditions of symmetry may, if necessary, be sacrificed to the logic of display. All the museums, however, agree that the galleries open to the general public, in which selected works are shown, must be supplemented by research collections for the use of specialists.

It is not enough for visitors to be attracted to the museum by curiosity. Their visits should broaden their knowledge and cultivate their taste. The contemporary museum is better aware of this problem and its work will accordingly affect a wider public. Here again the solutions chosen differ.

Several of our museums hold that educational work should have its place in the exhibition itself. The Belgrade Museum, the Polish Museums and the Museu do Indio, for instance, give greater prominence to maps, diagrams and photographs. The others, making greater reservations in this respect, give pride of place to sheer enjoyment.

All the museums lay stress on their educational services, which organize conducted visits, lectures and film shows. Poland brings up the problem of specifically educational museums and travelling exhibitions.

Such considerations do not blind our museums to the part they have to play in promoting the extension of knowledge. In all their varied programmes, they stress

the importance attached to study and field research, the care of works by qualified laboratories, and congresses. They are also anxious that international co-operation should be developed.

We cannot say that this issue of MUSEUM covers every aspect of museum policy. Lack of space has prohibited us from going deeply into certain problems, as the museums are so widely scattered over the world and their programmes are so varied. The application of the principles of functional architecture to museum buildings, for instance, has been no more than touched upon. We hope to revert to this very important problem in the near future. We also intend to devote space, as soon as possible, to other recent developments of importance that circumstances have not enabled us to mention this time.

In the meantime, we hope that the examples set forth in the following pages will induce our readers to let us know their reactions and will prompt useful discussions and indeed argument, for this is bound to add to the interest of our review.

EN présentant cette fois à ses lecteurs une série d'articles concernant soit le renouvellement d'importants musées, soit la réorganisation d'importantes collections, le Comité de rédaction de MUSEUM s'est proposé un double but : tenir le lecteur au courant des événements qui ont marqué l'activité muséographique dans des parties du monde très variées, et souligner les préoccupations actuelles de la muséographie. Certains auteurs s'attachent à la seule description. D'autres insistent sur l'aspect idéologique des musées, les considérations qui ont déterminé le choix des œuvres et leur regroupement, l'adoption de la méthode d'exposition. Tous cependant abordent les problèmes fondamentaux de la muséographie et l'on verra que, quelles qu'aient été les solutions apportées, les problèmes se rejoignent.

Les programmes proprement dits, l'interprétation des collections et la structure des expositions constituent le problème majeur auquel tout musée doit faire face. C'est de la solution de ce problème que ressortiront la personnalité du musée, sa forme, sa valeur. Deux grands principes s'affrontent : celui d'une subdivision chronologique, celui d'une subdivision thématique.

Le Musée de Belgrade est peut-être celui qui va le plus loin dans le premier sens. Il dégage, dans toute son ampleur, la continuité de l'évolution de la culture matérielle et de l'art sur le sol national. Le Rijksmuseum nuance cette méthode chronologique comme l'exige la nature de certains de ses fonds. Le Louvre ne nous entretient cette fois que de son département des peintures. Renonçant à l'ancienne disposition, il introduit ce principe : mettre en lumière les grandes étapes de l'évolution du style dans la peinture occidentale. L'exposition des tableaux illustrant le mouvement caravagiste, ou encore celle du portrait au XVI<sup>e</sup> siècle sous l'angle international, par exemple, soulignent l'intention du conservateur de rechercher les principes d'unité et de faire ressortir l'interdépendance des cultures. Le Musée de Damas, en revanche, adopte, dans son nouveau département d'art musulman, le principe de la subdivision thématique. Fidèle à la méthode chronologique dans sa section archéologique, le Musée de l'Indien, dans sa section ethnographique, redevient thématique. Mais son originalité éclate dans le fait qu'il considère tout à la fois le patrimoine et l'avenir d'une population. En effet, il s'est donné pour but de faire apprécier du public évolué d'une grande métropole, les réalisations culturelles des Indiens du Brésil sans négliger pour autant les problèmes humains de leur acculturation accélérée.

## ÉDITORIAL

Cette diversité se fonde dans une grande tendance commune à l'ensemble des musées : édifier les programmes comme un tout, dégager l'interdépendance de leurs parties.

L'utilisation du local dont on dispose est le problème primordial à résoudre avant de mettre en œuvre un programme muséographique. Ce problème est aigu lorsqu'il s'agit d'un monument dont les structures et tout ou partie des décors intérieurs ont une valeur d'art et d'histoire : c'est le cas du Louvre. D'autres musées se sont installés dans des édifices dont la fonction était différente à l'origine : c'est le cas de ceux de Belgrade et de Rio de Janeiro. D'autres aussi ont été construits à une époque où il n'était pas encore admis que l'architecture dût correspondre aux exigences du programme : c'est le cas du Rijksmuseum. Les uns et les autres, plus libres de ce fait, ont pu procéder à des réaménagements d'envergure. Le bâtiment qui vient d'être édifié à Damas a la chance de tenir compte des expériences de l'architecture fonctionnelle, dont on connaît les réalisations aux États-Unis, en Italie, aux Pays-Bas.

Deux grandes tendances se font jour quant à la présentation. L'une donne une grande importance au décor, surtout lorsqu'il s'agit d'un édifice chargé d'ambiance historique. Ainsi en est-il au Louvre. Les autres musées que nous présentons, sans retomber dans les excès de l'ancien musée clinique, concentrent davantage l'attention sur les œuvres. Ils allient à la discrétion de l'appareil muséographique une présentation dont la logique sait renoncer, le cas échéant, aux traditions de symétrie. Tous les musées s'accordent cependant sur la nécessité d'associer aux galeries destinées au grand public, où sont exposées des œuvres choisies à dessein, des collections d'étude à l'usage des spécialistes.

Il ne suffit pas que le public aille au musée par curiosité. Il doit y étendre ses connaissances et y cultiver son goût. Le musée moderne a pris une conscience plus nette de ce problème et son activité s'appliquera à un public plus étendu. Les solutions diffèrent ici encore.

Plusieurs de nos musées considèrent que la fonction éducative doit affecter l'exposition proprement dite. C'est ainsi que le Musée de Belgrade, ceux de Pologne, le Musée de l'Indien accordent une plus large place aux cartes, aux diagrammes, aux photographies. Les autres, plus réservés à cet égard, laissent ses privilèges à la délectation.

Unanimes, les musées mettent l'accent sur leurs départements éducatifs, lesquels organisent des visites guidées, des conférences, des séances de projection. La Pologne pose le problème des musées didactiques et des expositions itinérantes.

De telles préoccupations ne font pas perdre de vue à nos musées leur rôle d'instruments au service de la science. Dans la variété de leurs programmes, ils soulignent le prix qu'ils attachent aux recherches de cabinet et de terrain, au traitement des œuvres par des laboratoires qualifiés, aux congrès. Ils souhaitent aussi le développement de la coopération internationale.

Ce numéro couvre-t-il tous les aspects de l'orientation des musées? Nous ne saurions l'affirmer. Faute de place, nous n'avons pu approfondir certains problèmes, si vaste est la répartition géographique des musées et si variés leurs programmes. C'est ainsi que l'application des principes de l'architecture fonctionnelle aux bâtiments de musée n'a été qu'effleurée. Nous comptons revenir sur ce problème essentiel dans un proche avenir. Notre intention est aussi de faire place, dès que possible, à d'autres réalisations récentes autant qu'importantes, que les circonstances ne nous ont pas permis d'évoquer cette fois.

Sans plus attendre, nous souhaitons que les exemples présentés dans les pages qui vont suivre incitent nos lecteurs à nous faire part de leurs réactions et provoquent d'utiles discussions — voire des controverses. Notre revue ne pourra qu'en bénéficier.

# THE MUSEUM OF THE INDIAN, RIO DE JANEIRO

by DARCY RIBEIRO

THIS Museum, the newest and most modern in the Brazilian capital, and scarcely two years old, has already captured the attention of the specialists, because of its innovations in the field of museology.

In all its details, this Museum is an expression of present trends in ethnology, which, throwing former prejudices overboard, is now taking a keener interest in the human problems of the populations it studies. Classical ethnology regarded the so-called primitive peoples simply as *fossils* of the human race, interesting merely as illustrating the archaic conditions through which our own society had necessarily to pass. Thus one of the functions of traditional museums of ethnology was to present exhibitions on these peoples in so far as they were exotic and different from ourselves; the visitor went to learn about headhunters, cannibals and practisers of self-mutilation, and these filled him with terror, perplexity or even disgust—never with a feeling of fellow-interest in the dramatic fate of the peoples in question, or of understanding for their artistic creations.

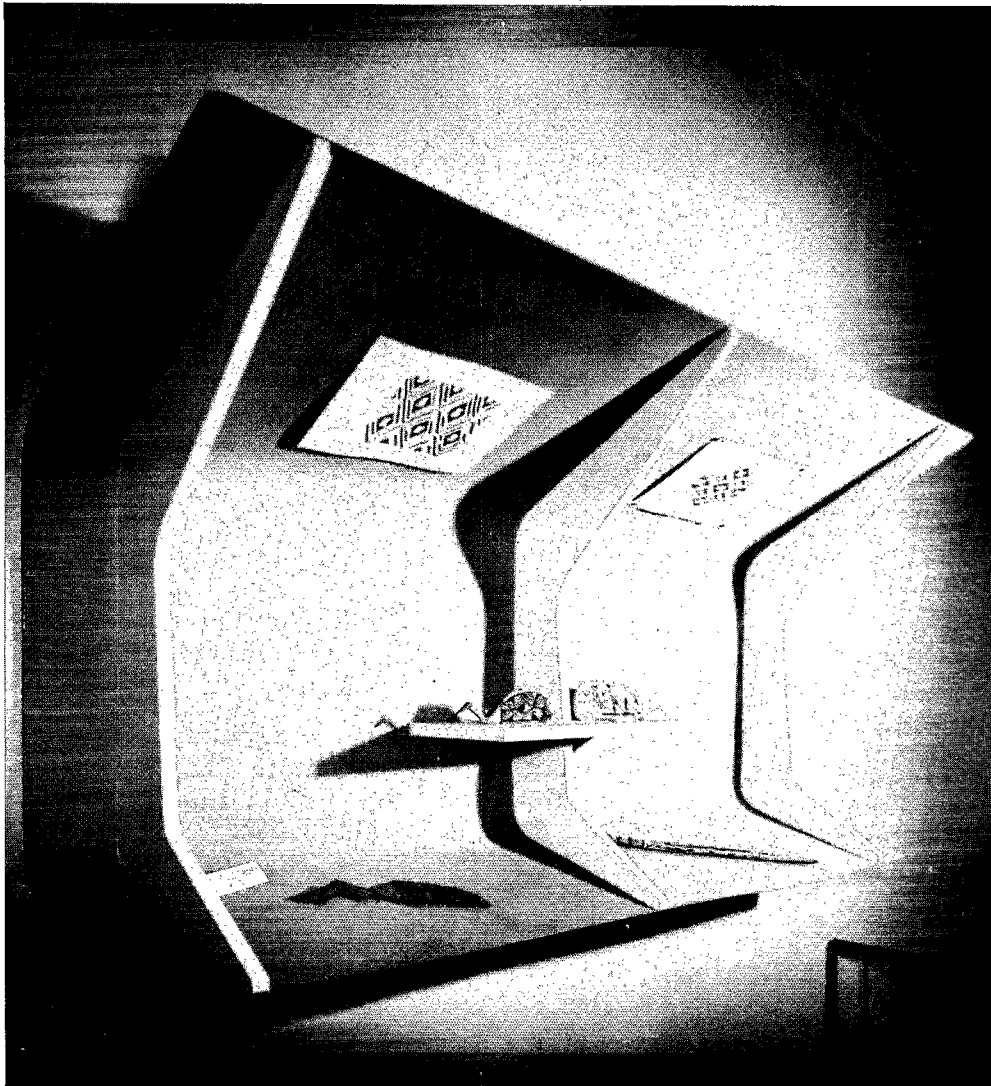
1. MUSEU DO INDIO, Rio de Janeiro. Showcase, 8 m long, specially designed for displaying collections of the plumed adornments which are the Brazilian Indians' most significant artistic creations, by reason of their fine combinations of colour and the skill shown in their execution.

1. Vitrine de 8 m de long, réservée à la présentation des collections d'ornements en plumes qui, par leurs heureuses combinaisons de couleurs et la grande habileté de leur exécution, constituent les plus belles créations artistiques des Indiens du Brésil.



The aims of this Museum, set up by the Service for the Protection of Indians,<sup>1</sup> are entirely different. The Museum was arranged in such a way as to arouse sympathy for the Indians, presenting them as human beings who, within the limitations of their culture and the resources of their habitat, worked out their own solutions for universal human problems. This result has been obtained without any distortion of the facts; on the contrary, it lends greater emphasis to what is really most characteristic in the Indians' daily life—their struggle for existence, their family relationships, their attitude towards their children, their joy of living, and the search for

1. Serviço de Proteção aos Índios. See: *Courier*, 8-9, 1954, pp. 8-13. Unesco, Paris.



2. MUSEU DO ÍNDIO, Rio de Janeiro. Blue and white panel specially designed to illustrate types of drawing such as those used by the Xingú Indians to decorate their simple everyday objects, like the trowels and slicers employed in the preparation of bread from manioc.

2. Panneau bleu et blanc destiné à montrer le type de dessins qu'emploient les Indiens du Xingú pour décorer les plus humbles objets d'usage quotidien, tels que pelles et spatules utilisées dans la préparation du pain de manioc.

specialized ethnological library, archives, and film laboratories.

The Museum may be visited individually, but the Museum personnel usually suggests to such visitors that they return with a group of at least six people, giving previous notice of their next visit, so that they may be accompanied throughout the exhibition by a guide. They may then visit the exhibitions, see films dealing with what is displayed and listen to music played by the Indians themselves. Groups of primary and secondary school pupils must be accompanied by a teacher, who can obtain the help of the Museum staff in the preparation of special classes in native ethnology. Research workers may have access to the Museum's collections of objects, as well as to its archives of ethnography and music and to its specialized library.

The Museum of the Indian allows aesthetic considerations to take precedence over purely scientific ones in its work of presentation to the general public, since its authorities are convinced that it is impracticable to teach ethnology to casual visitors. They therefore concentrate their efforts on dispelling the most common prejudices about Indians, such as the idea that they are incapable of producing any delicate work, that they are a lower form of life, that they are unsuited to civilization, or hopelessly lazy. The Museum attempts to demolish these false ideas which, by ceaseless blind repetition, finally take on a semblance of truth—to fight them, that is to say, without referring to them explicitly, but by emphasizing facts which reveal their falsity.

In order to achieve this result, each new exhibition is studied in detail with the object of working out simple, convincing explanations which may be repeated to each group of visitors in the form of little stories.

Thus, in front of a collection of household objects like baskets, sieves, earthenware vessels and so on, the guide draws attention to the skilful construction of each one of them. For example, he will pick up a grater to show that it was very much

beauty which they express in all their works.

The Museum's collection was assembled over a ten-year period of ethnological research carried out by the study section of the Service for the Protection of Indians; it includes craftsmen's work representative of a large number of tribes, as well as numerous photographs, films and sound-recordings dealing with every aspect of native life that can be illustrated by such techniques.

The Museum of the Indian has been installed in a large old building entirely restored according to the plans of Aldary Toledo, one of the masters of modern Brazilian architecture. The architect has succeeded in offsetting the extreme height of the ceilings and in solving other problems raised by the style of the old building. Various devices have been used such as mezzanine balconies, large showcases (*fig. 1*), movable stands, etc.; and an attractive modern atmosphere has been created.

Temporary exhibitions on different subjects are held and are changed every year, on 19 April, the Day of the American Indian. In addition to exhibition and storage rooms, the Museum has a large hall for showing films and for concerts of native music; it has also, a



more carefully worked than was necessary for its purpose. In this way visitors are brought to the conclusion that this extra work can only be explained as the response to a need for perfection, present in all native activity, and which frequently makes a bow, an arrow, a vase or some other everyday object into a work of art.

Special showcases containing collections of plumed adornments, magnificent as a combination of colour and technical skill, and others containing clay sculpture which is of great plastic beauty, confirm that a keen sense of art characterizes the Indians' daily lives (figs. 1, 2, 3).

In front of a panel of stone axes (fig. 4), the guide stops to explain that the majority of Brazilian Indians live from cultivating manioc and millet, which obliges them to make extensive clearings in the forests. He goes on to describe the exhausting efforts that are necessary in order to fell large trees with such instruments, and brings visitors to the inevitable conclusion that the Indian's renowned laziness can be no more than a reaction against foreign domination, or a very natural reluctance to do work for which he feels no emotional attachment.

Maps, diagrams and photographs of scenes from native life enable the visitor to form his own ideas about the Indian's living conditions at the present time, about the grave social problems created by the inexorable expansion of civilization across the areas they occupy, and about the efforts made to improve their standards of living. With the help of these panels, the Museum shows the Indian against the background of present-day Brazilian life (fig. 5). The Indians hardly represent three per thousand of the total population of Brazil; yet they are not all certain of owning the land which they have always occupied, and on which their continued existence depends.

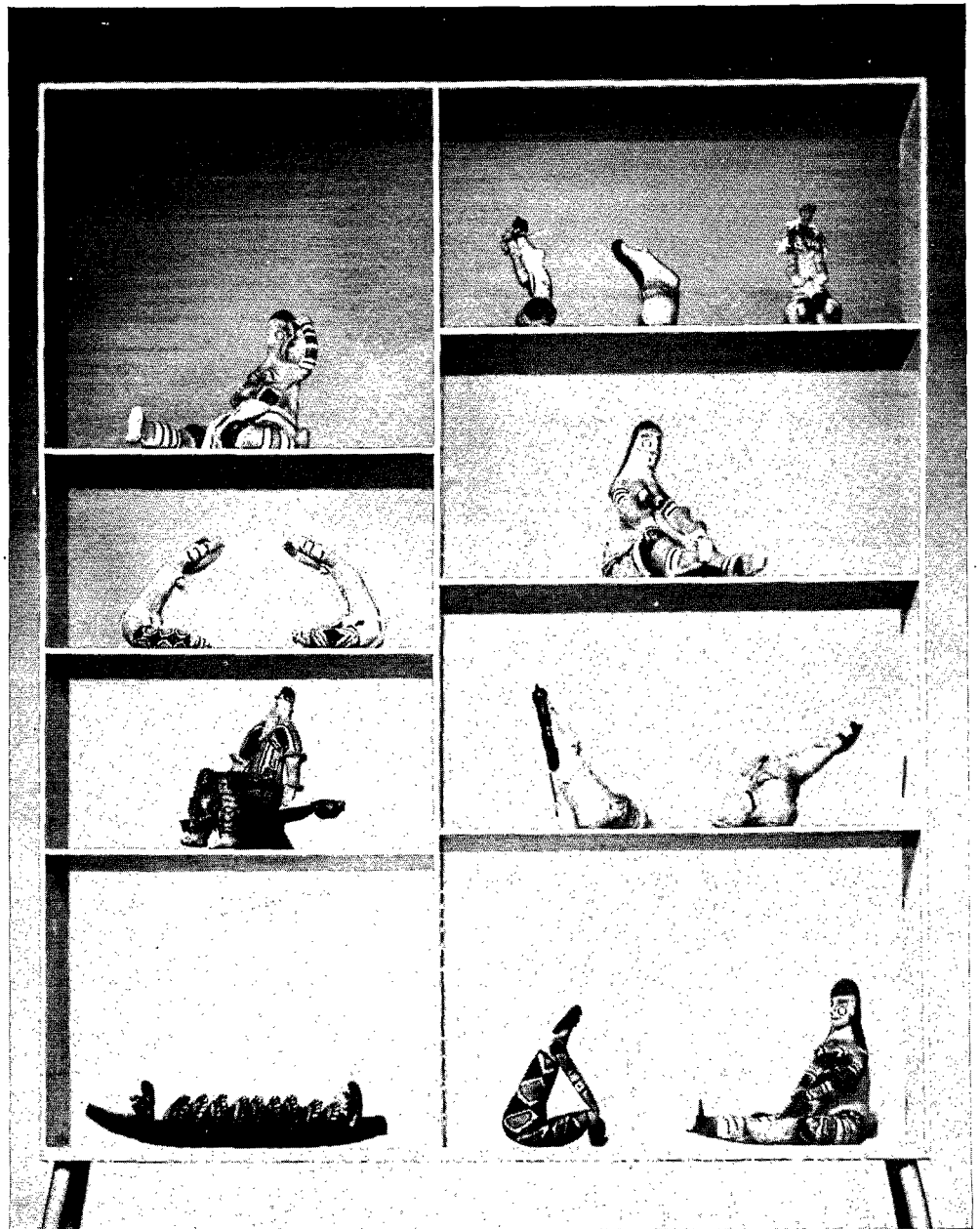
So far as possible the various instruments of native culture are displayed as a functional whole (fig. 6), and are accompanied by coloured lantern slides which explain their use. Thus bows and arrows, pottery, textiles and basketry and all the objects in everyday use in native villages lose that exotic aspect suggestive of the gulf between native life and the town-dweller's existence, and are understood in their real sense of special solutions found by the native for the continuing problems of life in tropical forests and arid regions.

Special panels focus attention on the Indians' contribution to Brazilian life, such as instruments forming part of the rural populations' necessary equipment for the battle with nature, or crops discovered and cultivated by the Indians, like manioc, millet, potatoes, tobacco and many others. These panels bring the image of the Indian far closer to the idea which we have of ourselves—that of human beings endowed with the same basic qualities, with equal rights to freedom, and with the right to search for happiness according to their own conception of it.

(Translated from Portuguese.)

3. MUSEU DO INDIO, Rio de Janeiro. Showcase of Karajá Indian ceramic dolls (Island of Bananal), arranged to show the profound change in style brought about by contact with civilization. The earlier steatopygeous form has given way to slender forms, more in accordance with our own conceptions. With the disappearance of the former rigid pattern, which was obligatory, the artists acquired freedom in their experiments, and began to model clay scenes from everyday life, which they had never before attempted to portray. Thus the decay of the older type of doll gave rise to a new art—sculpture from life.

3. Vitrine de poupées en céramique des Indiens Karajá de l'île de Bananal, disposée de manière à montrer les modifications profondes que leur style a subies au contact de la civilisation. Les anciennes formes stéatopyges font place à des silhouettes élancées, plus proches de nos canons esthétiques. Avec la disparition de l'ancien type rigide, les artistes ont acquis la liberté de la création esthétique et commencé à modeler dans l'argile des scènes de la vie quotidienne qu'ils n'avaient jamais encore tenté de représenter. La décadence des anciens types de poupée a ainsi permis la naissance d'un art nouveau : la sculpture d'après nature.



# LE MUSÉE DE L'INDIEN, RIO DE JANEIRO

par DARCY RIBEIRO

Ce musée, le plus jeune de la capitale brésilienne et le plus moderne — il n'a que deux années d'existence — retient déjà l'attention des spécialistes en raison des innovations qu'il offre dans le domaine de la muséographie.

Par tous ses détails, il illustre l'orientation actuelle de l'ethnologie qui, brisant avec les anciens préjugés, s'intéresse surtout maintenant aux problèmes humains des populations en cause. L'ethnologie classique considérait les peuples dits primitifs comme des *fossiles* de l'espèce humaine, ayant pour seul intérêt d'offrir un exemple des conditions archaïques qu'avait dû connaître notre société. Aussi les musées d'ethnologie traditionnels s'attachaient-ils à exposer ce que ces peuples ont d'exotique et de différent de nous; le visiteur y venait se documenter sur les chasseurs de têtes, sur l'anthropophagie ou sur l'automutilation, qui suscitaient en lui des impressions d'étonnement, de terreur ou même de dégoût, mais ne lui inspiraient jamais ni le sentiment d'une certaine solidarité envers ces peuples au destin tragique, ni aucune compréhension à l'égard de leurs créations artistiques.

Bien différents sont les objectifs que se propose le musée créé par le Service de protection des Indiens<sup>1</sup>. Tout y a été mis en œuvre pour éveiller la sympathie à l'égard des Indiens, présentés comme des êtres humains qui, dans les limites de leur culture et des ressources de leur habitat, ont apporté leurs solutions propres à des problèmes humains universels. On a obtenu ce résultat sans déformer aucunement les faits mais, au contraire, en soulignant ce que les Indiens offrent de plus caractéristique dans leur vie quotidienne, leur lutte pour l'existence, leur comportement en famille, leurs attitudes envers les enfants, leur joie de vivre et cette recherche de la beauté qui s'exprime dans toutes leurs œuvres.

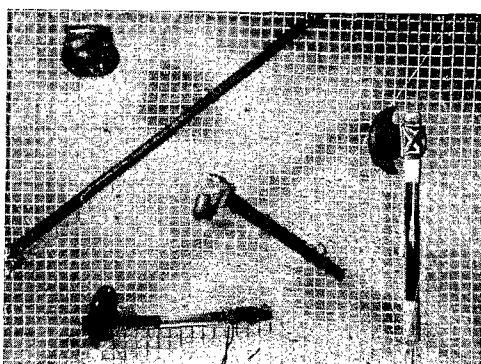
Il a fallu à la section d'études du Service de protection des Indiens dix années de recherches ethnologiques pour réunir le fonds du musée, qui comprend des collections de productions artisanales d'un grand nombre de tribus, ainsi qu'une abondante documentation photographique, cinématographique et sonore sur tous les aspects de la vie indigène qui peuvent être illustrés par ces procédés.

Le Musée de l'Indien est installé dans une vieille et grande demeure, entièrement transformée selon les plans de l'architecte Aldary Toledo, un des maîtres de la nouvelle architecture brésilienne. Celui-ci a su compenser la hauteur démesurée des salles par l'aménagement de panneaux muraux, de galeries d'entresol, de vastes vitrines (*fig. 1*), de supports mobiles, etc., et résoudre les problèmes que posait cet ancien édifice en y créant une ambiance moderne et attrayante.

Le système adopté est celui des expositions temporaires consacrées à un thème particulier et renouvelées chaque année le 19 avril, Journée de l'Indien d'Amérique. Outre des salles d'exposition et de réserves, le musée possède une grande salle destinée aux projections cinématographiques et aux concerts de musique indigène, une bibliothèque spécialisée d'ethnologie, des archives, enfin des laboratoires de cinéma et de photographie.

Le musée reçoit des visiteurs isolés, mais le personnel leur conseille de revenir en groupes d'au moins six personnes et d'annoncer leur nouvelle visite pour qu'un guide du musée puisse les accompagner. Ils parcourent alors l'exposition, assistent à une séance de cinéma, où ils voient des films consacrés au thème de l'exposition et entendent de la musique exécutée par les Indiens eux-mêmes. Les élèves des écoles primaires et secondaires doivent être accompagnés d'un maître, et celui-ci peut obtenir l'aide du personnel du musée pour la préparation de leçons concernant l'ethnologie indigène. Le musée met à la disposition des chercheurs ses collections d'objets, ses archives de documentation ethnographique et musicale ainsi que sa bibliothèque spécialisée.

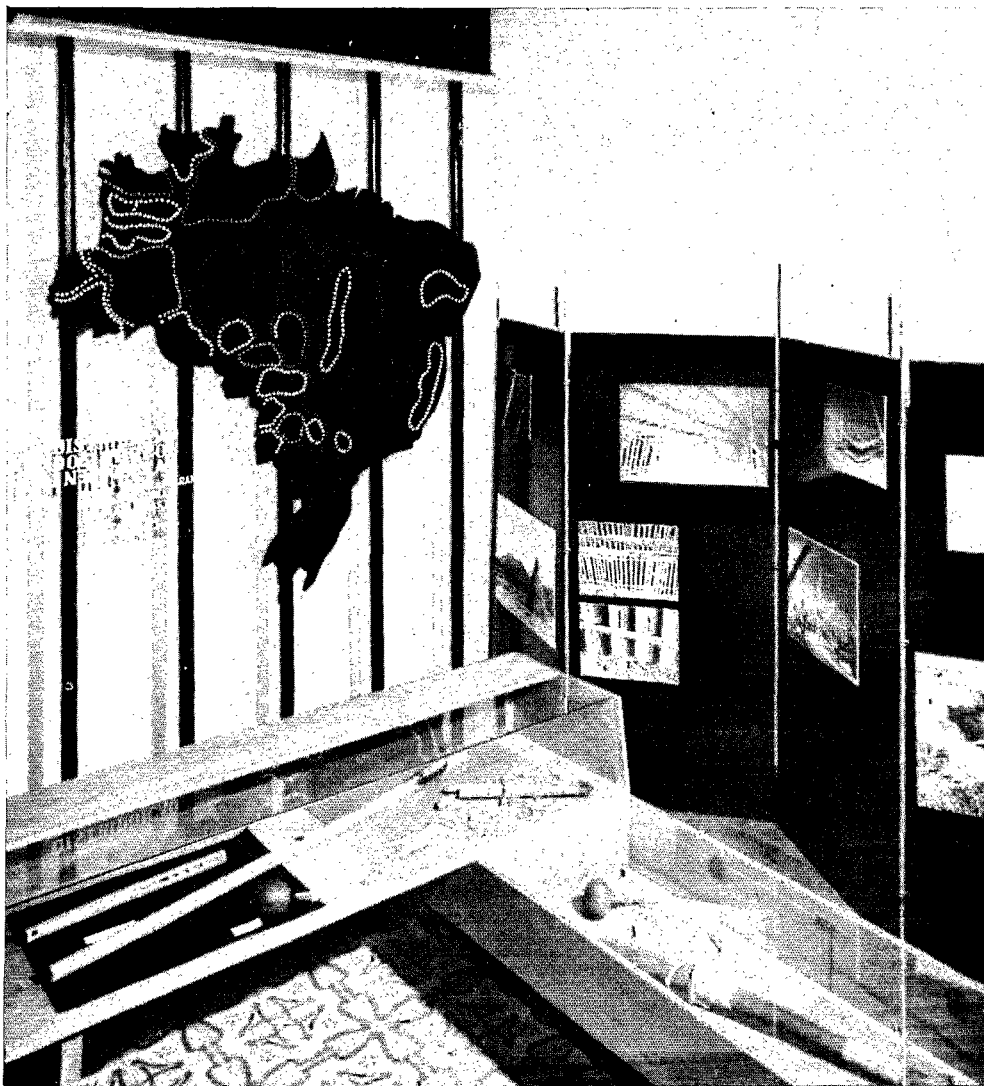
Dans l'esprit des responsables du musée, les considérations esthétiques priment certainement les considérations purement scientifiques en ce qui concerne le grand public, étant donné l'impossibilité pratique d'enseigner l'ethnologie à des visiteurs occasionnels. On s'efforce plutôt de combattre les préjugés les plus courants et, par



4. MUSEU DO INDIO, Rio de Janeiro. Before a panel displaying stone axes and hammers, the guide can lay stress on the exhausting effort imposed upon the Indians in making forest clearings with such primitive instruments as these. Thus the popular belief that the Indians are lazy is, indirectly, shown to be groundless.

4. Devant des panneaux présentant des haches et des marteaux de pierre, le commentateur souligne l'effort épuisant que devaient fournir les Indiens pour ouvrir des clairières dans la forêt, à l'aide d'instruments aussi grossiers. Ainsi le préjugé populaire concernant la paresse des Indiens est indirectement combattu.

1. Serviço de Proteção aos Índios. Voir : *Le Courrier*, 8-9, 1954, p. 8-13. Unesco, Paris.



5. MUSEU DO INDIO, Rio de Janeiro. Maps, panels and photographs show the position of the Indian in relation to the Brazilian population intended to arouse in the visitor a feeling of solidarity with the Indians in their serious problems.

5. Cartes, panneaux et graphiques montrent la situation des Indiens par rapport à la population brésilienne et visent à éveiller chez le visiteur un sentiment de solidarité devant les graves problèmes auxquels les Indiens ont à faire face.

exemple, la conviction que les Indiens sont incapables d'exécuter aucun travail délicat, qu'ils sont de naissance des êtres inférieurs, qu'ils sont inaptes à la civilisation ou sont d'une invincible paresse. Ces idées fausses qui, à force d'être exprimées sans le moindre discernement, finissent par revêtir un semblant de vérité, le musée s'efforce de les détruire non pas en les dénonçant de façon explicite, mais en leur opposant des faits qui en font ressortir l'inexactitude.

Pour obtenir ce résultat, on organise dans le détail chaque nouvelle exposition de manière qu'elle se prête à une explication simple et convaincante, qui pourra être donnée à chaque groupe de visiteurs sous forme de petits récits.

Ainsi devant une série d'objets ménagers tels que paniers, tamis, vases d'argile et autres, le commentateur attirera l'attention sur la virtuosité de l'exécution. Prenant par exemple une râpe, il montrera qu'on a apporté à sa fabrication bien plus de soin qu'il n'était nécessaire pour qu'elle remplît utilement son office. Il amènera ainsi les visiteurs à conclure que ce travail supplémentaire n'a d'autre explication que le souci de perfection qui s'exprime dans toutes les activités des indigènes et qui transforme souvent un arc, une flèche, un pot ou tout autre objet courant en une œuvre d'art.

Cette vive et profonde préoccupation esthétique, qui se retrouve dans la vie quotidienne des Indiens, est mise en lumière dans des vitrines spéciales contenant, les unes, des collections d'ornements en plumes, aussi splendides par la combinaison des couleurs que par l'habileté technique de l'artisan (*fig. 1, 2, 3*), les autres, des sculptures d'argile d'une grande beauté plastique.

S'arrêtant devant des haches de pierre (*fig. 4*), le commentateur expliquera que l'alimentation de la plupart des Indiens du Brésil repose sur la culture du manioc et du maïs et qu'en conséquence ils doivent ouvrir de larges clairières dans les forêts. Il décrira les efforts exténuants que suppose l'abattage de grands arbres avec de tels instruments. Ce qui amène inévitablement les visiteurs à

conclure que la fameuse paresse des Indiens est tout au plus une réaction contre la domination étrangère ou une répugnance bien naturelle à exécuter des travaux dans lesquels ils ne trouvent aucune satisfaction d'ordre émotionnel.

Des cartes, des graphiques, des scènes photographiées de la vie indigène, présentés sur des panneaux, permettent au visiteur de se faire une opinion personnelle touchant les conditions de vie actuelles des indigènes, les graves problèmes sociaux que pose l'inexorable extension de la civilisation sur leurs territoires, de même que l'effort déployé en vue de leur procurer une vie meilleure. Grâce à ces panneaux, le musée situe les Indiens dans le cadre actuel de la vie brésilienne (*fig. 5*), montrant qu'ils représentent à peine trois pour mille de la population totale du Brésil et qu'en fait ils ne sont pas assurés d'avoir la propriété des terres qu'ils ont toujours occupées et qui sont indispensables à leur subsistance.

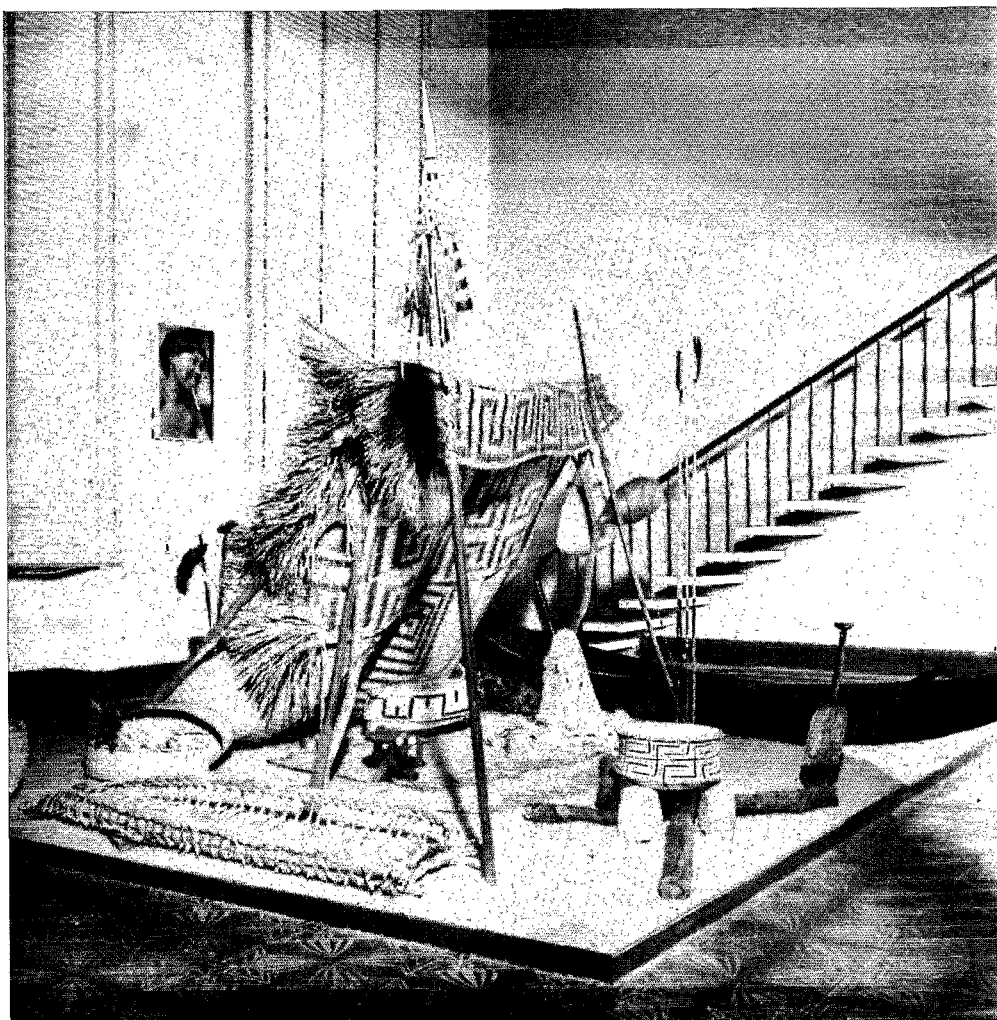
Les objets de la culture indigène sont présentés dans toute la mesure du possible sous forme d'ensembles fonctionnels (*fig. 6*), et associés à des projections de diapositives en couleur qui en précisent la destination. De cette façon, les arcs et les flèches, la céramique, les textiles et la vannerie, et tous les ustensiles d'usage quotidien dans les villages indigènes perdent cet aspect exotique propre à suggérer l'existence d'une profonde différence entre la vie indigène et la vie citadine, pour être compris dans leur sens véritable, c'est-à-dire comme des solutions trouvées par l'indigène pour tous les problèmes que lui impose la nécessité de subsister dans la forêt tropicale ou dans des régions arides.

Des panneaux spéciaux illustrent ce que les indigènes ont apporté à la société brésilienne : instruments d'équipement grâce auxquels les populations rurales ont raison de la nature, cultures découvertes par les Indiens (maïs, pomme de terre, tabac, etc.). Grâce à ces panneaux, nous associons plus étroitement l'image des Indiens à l'idée que nous nous faisons de nous-mêmes, et voyons véritablement en eux des êtres humains doués des mêmes qualités essentielles, ayant les mêmes droits à la liberté et à la recherche du bonheur tels qu'ils les conçoivent.

*(Traduit du portugais.)*

6. MUSEU DO INDIO, Rio de Janeiro. In the centre of the main room, the reconstruction of a Karajá Indian beach camp displays a functional arrangement of the principal objects in everyday use.

6. Au centre de la salle principale, reconstitution d'un camp d'Indiens Karajá établi sur la plage, où sont montrés dans leurs rapports fonctionnels les principaux objets d'usage quotidien.



# NEW ARRANGEMENTS AT THE DEPARTMENT OF PAINTINGS, MUSÉE DU LOUVRE, PARIS

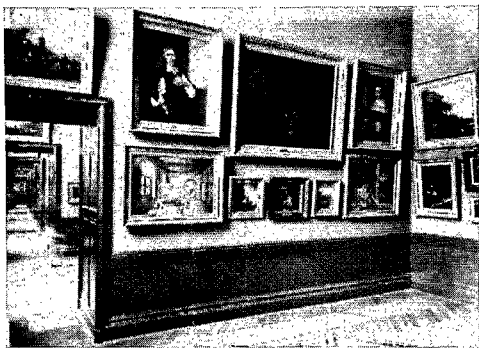
by GERMAIN BAZIN

THE present position of museology, after nearly 50 years' experience, is to abandon completely the temptation—so attractive 20 years ago—to standardize the principles of display, so as to create an ideal museum room which would fulfil all material and intellectual desiderata and be applicable to the greatest number of cases. Standardization of museological principles is now accepted only in the technical field, and more particularly where it is a question of determining the best methods for preserving works of art. All psychological and aesthetic considerations are now left to the judgment of curators and directors, who have (especially in connexion with display, which is the final and most obvious result of their efforts) to take into account the different factors liable to give rise to numerous variants—the contents of the collection, the character of the building, the moral and historical "personality" of the museum, the habits of the national and foreign public for whom it caters, and its own traditions.

This new approach explains why, in Italy for example, the wonderful museological renaissance of the last ten years has given birth to such differing arrangements as the luxurious display at the Parma Gallery or the Brera Gallery in Milan and the functionalism of the Carrara Academy, the Academy in Venice or the National Museum in Pisa (at the Palazzo Bianco in Genoa this functionalism partakes of a definitely "futurist" nature). This variety in presentation renews the public's pleasure; whereas the tendency towards standardization, which before the war was elevated almost to the position of a dogma, risked introducing monotony and increasing the visitor's fatigue, an evil which museologists have hitherto been powerless to check.

All the foregoing factors were given lengthy consideration when the Department of Paintings of the Louvre received a large grant from public funds which enabled it to complete an essential stage in the Museum's reorganization. This new stage affected mainly the west part of the building and was concerned with the restoration of the large room formerly devoted to the Medici series by Rubens, the sixteen smaller rooms surrounding it, the large room (called the Van Dyck Room) preceding it, the gallery leading off from it (formerly the Chauchard Gallery), and a series of three rooms situated between the Grande Galerie and the Mollien stairway.

Work on the reorganization of the Louvre had reached the Department of Paintings when it was stopped by the outbreak of hostilities. It was resumed after the war under René Huyghe, Chief Curator of the Department of Paintings; this led to the reinstallation of the Grande Galerie, devoted to the Italian school, and of the Salle des États, in which the great pictures of the Venetian school were hung; while very large paintings of the modern French school, from David to Courbet, went into the enormous Daru and Mollien rooms. Except for these last-named rooms, the rearrangement involved a classical, traditional distribution of works, according to schools, the French school occupying the top floor of the Cour Carrée, and foreign schools the Grande Galerie and its westerly extension. As it had been possible to reinstall only the Grande Galerie and the Salon Carré according to plan, the Italian and Spanish schools had a privileged position compared with the others, which were reduced to a few mediocre rooms where but few pictures could be hung, while some (e.g. the French school) had to leave the Louvre altogether; thanks to a kind offer of the Paris Municipality, the French school found a temporary home in the Petit Palais, while the Impressionists were housed in the Jeu de Paume in the Tuileries Gardens. In view of this considerable increase in the premises placed at the disposal of the Department of Paintings, it seemed well to bring to an end the situation which since 1947 had kept the early French school out of the Louvre and to wait no longer for the funds allocated to the Museum to permit of the installation, round the Cour Carrée, of the rooms which, in the final plan, were to be devoted to the works of this school. The paintings of the French school were



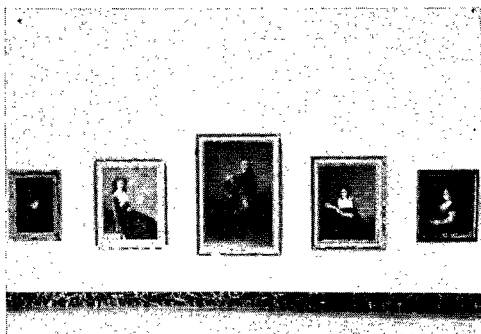
7. MUSÉE DU LOUVRE, Paris. Small Dutch Room as it was in 1938.

7. Petit cabinet hollandais tel qu'il était présenté en 1938.

accordingly brought back from the Petit Palais and hung in the Louvre. In an effort to give them a place comparable to that of the foreign schools, and to adapt the works more satisfactorily to the great variety of backgrounds now available, the display of the collection of paintings was almost entirely recast; the object aimed at was to achieve an exhibition of works arranged in such a way as to make the chief stages in the development of styles stand out, without having to conform to the traditional but arbitrary division into "national" schools.

This radical change in the principle whereby the works were distributed was not, as it has been insinuated, dictated by political considerations. The fact was that the change in people's attitudes, the considerable increase in international exchanges since the war, progress in the history of art, and the broadening of the cultural field as a result of travel becoming more widespread, seemed to justify an attempt at a new way of exhibiting masterpieces—a way that might incite the visitor to discover the essential unity of Western painting, over and above the major national divisions. The Louvre appeared particularly suitable for this sort of experiment (which had already been embarked upon by the Uffizi Gallery), because of the universal nature of its collections and the great variety of works it contained; it was, indeed, nearly always possible to find links and similarities between different schools of the same period.

Account, however, had to be taken of the lay-out of the building, which prevented an ideal presentation in a strictly logical order that would have revealed the successive stages in painting. In particular, the Primitives of the Northern schools could not be put together with Italian Primitives, owing to the absence of small rooms before the Grande Galerie. Logical classification was also somewhat upset by the desire to harmonize frames and pictures, due regard being had to their respective scales; thus certain large-size paintings of the Quattrocento (such as the *Battle* by Paolo Uccello) were moved from the Salle des Sept Mètres to the Grande Galerie, while other very small ones (like the *Condottiere* by Antonello di Messina) were moved in the other direction, at the risk of some interference with the grouping of the Italian schools—since it seemed essential to harmony of presentation that proportion between the works and the frames surrounding them should be observed. Lastly, in arranging the works so as clearly to identify the chief streams of European painting, it was generally preferred to make the paintings of the different schools follow each other within the same style, rather than mingle them in what might have seemed an artificial way, except where their relationship was so close as to command their being kept together (as for example on the wall where two paintings by David and three by Goya are combined in close proximity) (fig. 8).



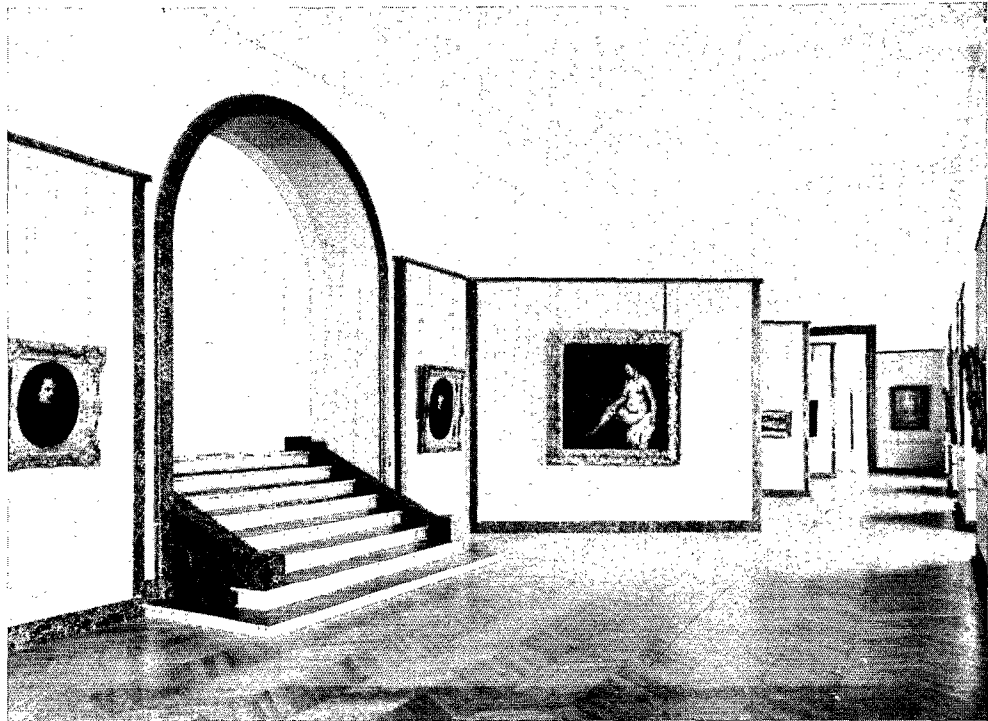
8. MUSÉE DU LOUVRE, Paris. XVIIIth-century room of the neo-classical period. Portraits by David and Goya.

8. Salle du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'époque néo-classique. Présentation de portraits de David et de Goya.

The immense walls of the Salon Carré, from which the Spanish paintings have been removed, have been covered from top to bottom with "monumental" works, in accordance with the earlier method of displaying paintings. The room contains four grandiose tempera compositions on paper, which were designed as cartoons for tapestries and are the works of Giulio Romano, a pupil of Raphael and one of the principal creators of the Mannerist movement in Italy; these almost unknown paintings, which had been placed in store at Fontainebleau without even having been photographed, are very rare, for there remain only three ensembles of this kind dating from the Renaissance (the cartoons of the *Triumphs of Julius Caesar* by Mantegna at Hampton Court, the cartoons of the *Acts of the Apostles* at the Vatican, and these). Now that they have been restored, they are, in the Louvre, a major expression of the Mannerist movement, which continues in the Salon Carré with numerous works of the Italian, French, Flemish and even German schools. Further, on the largest wall, five large paintings by Fra Bartolomeo, Annibale Carracci, Barocci and Guido Reni show how the Italian academic style, which was to have a considerable influence throughout Europe, was formed.

Up to *La Gioconda*, the subject of the Grande Galerie is the formation and development of Renaissance classicism. A bay, in which a reminder of Mannerism faces El Greco, is followed by a display of the great movement of Caravaggio in its various forms—Italian, Spanish and finally French; thus Caravaggio, Ribera, Zurbaran, Georges de la Tour, Le Valentin and Tournier follow each other in an impressive combination. The wealth of the Louvre collections lends itself to these successful groupings, which underline the unity of this Caravaggio movement; thus the

*Disease de Bonne Aventure*, by the French painter Le Valentin, is hung opposite the picture by Caravaggio which inspired it, and which deals with the same subject; further along, Le Valentin, who lived for a lengthy period in Rome, is represented by another picture, in the panel reserved for French painters of the Caravaggio movement. The last two bays of the Grande Galerie are, in fact, devoted to the xviii-century French school. The Gallery comes to an end with the apotheosis of classicism, represented by Claude Lorrain and Poussin, direct successors of the great masters of the Italian Renaissance who are enthroned at the other end of the same gallery; certain pictures by Poussin call to mind Titian, Mantegna and Raphael, and this classical vocation of France grows stronger before we burst upon the glories of the Baroque in the Galerie Medicis of Rubens. At the end of the Grande Galerie, the *Louis XIV* of Rigaud, adorned with all the attributes of royal majesty, seems to cast his gaze across this court of masterpieces, most of which he himself acquired; in the same way Francis I, in the royal stand, faces *La Gioconda*, which he secured for the royal collection. Thus the effigies of these two monarchs survey the collection of which they were the real founders. Royal portraits have, under the new arrangement, been brought together in such a way as to permit a study of royal likenesses; in the same part of the Louvre, a few steps away from each other and each painted by different artists, may be found John the Good, Charles V and Charles VII of France, Charles I of England, Francis I, Henry II, Henry III, Henry IV and Louis XIV.



9. MUSÉE DU LOUVRE, Paris. Galerie des Hollandais. As this gallery is side-lit, large fin walls have been erected to eliminate reflection. White ceiling, soft green background, plinths, skirting and cornices in antique green imitation marble.

9. La galerie des Hollandais. Cette galerie étant à éclairage latéral, de grands épis ont été construits pour éviter les reflets. Plafond blanc, fond vert éteint, plinthes, montants et corniches en faux marbre vert antique.

After the Grande Galerie, the stately development of xviii-century European painting continues through the Van Dyck Room—devoted to the Flemish school and where the work of an Italian master, Bernardo Strozzi, recalls the contacts between Rubens, Van Dyck and the Genoese school—across the Galerie Médicis, by which Rubens, between 1622 and 1625, celebrated the great deeds of the Queen Mother, Marie de Médicis—to the gallery adjoining the Pavillon de Flore and housing the Dutch school, gathered around large-size works by Rembrandt. This last gallery has been equipped with fin walls to avoid reflections on the paintings resulting from the lateral lighting (fig. 9).

The sixteen small rooms surrounding the Galerie Médicis have been hung with some of the greatest of the small-size masterpieces, displayed as objects of great value. The shape of these small rooms was altered so as to obtain a better incidence of light, which on the south side is filtered through special blinds (figs. 7, 10).

The eight small rooms on the Seine side are devoted to the Primitives of the Northern schools, in the following order: French Primitives of the xvth century—Flemish Primitives of the xvth century—*Pieta d'Avignon*—Northern French Primitives of the xvth century—French Primitives of the Loire school (Jean Fouquet, Maître de Moulins)—the Memling Room—the Matsys and Hieronimus Bosch Room—Reproduction of the *studiolo* of Duke Federigo da Montefeltre at the Castle of Urbino, with the fourteen portraits of famous men which came from this *studiolo* and now belong to the Louvre (works attributed to the Flemish painter Justus of Ghent and to Pedro Berruguete, a Spanish painter in the Flemish style); this room thus brings to an end the series of rooms dealing with Northern schools, by showing the penetration of the Flemish style into Italy.

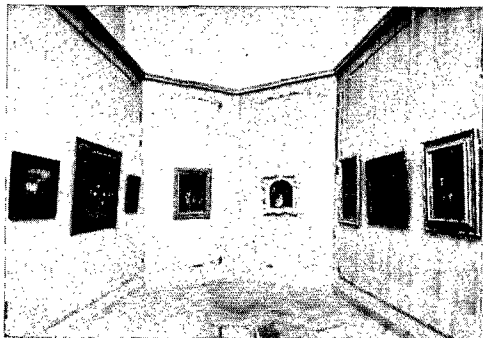
The series on the Tuileries side comprises four small rooms where portrait-painting in the xvth century can be studied in its international aspect (1st Durer, Holbein; 2nd Brueghel, Mabuse; 3rd large-size French portraits; 4th small-size

French portraits, Clouet and Corneille de Lyon), and four small rooms containing small Dutch paintings (1st Rembrandt Room; 2nd Vermeer Room; 3rd Terborgh Room; 4th Room containing paintings of the same kind).

The development of European painting continues with paintings of the XVIIIth century on the second floor of the Cour Carrée, in four rooms which have been completely restored: 1st Italian Room; 2nd Watteau-Chardin Room; 3rd Rococo Room (Boucher, Fragonard, English painting); 4th Room of the neo-classical period (Hubert Robert, David, Goya). Small-size XIXth-century paintings are on view in the west wing of the Cour Carrée (Moreau-Nélaton and Corot-Barbizon Rooms, and the Franco-English Rooms), while very large paintings are on the first floor of that part of the Louvre constructed by Napoleon III (David, Gros, Géricault, Delacroix, Courbet). After these rooms, which were arranged in 1949, follows a series of rooms between the Mollien stairway and the Grande Galerie: it was very difficult to use them, because they are lighted from both sides. A partition half as high as the room had therefore to be constructed as a screen, each picture being placed on an easel in such a way that it could be seen without reflections (*fig. 11*). On one side there is a series of nineteen pictures from the Beistegui bequest, which were taken into the Louvre in 1953 after the donor's death in December 1952. As most of these pictures are portraits, they are complemented, on the other side, by portraits of the French school from David to Courbet, which naturally form a sequence to the very large paintings by the same artists in the Daru and Mollien Rooms.

The reinstallation of Rubens' Galerie Medicis was inspired by the fact that the arrangement carried out by the architect Redon in 1900 (contrary to the advice of the curator at that time) failed to respect the initial order of the twenty-one paintings in the Gallery, even to the extent of excluding three of them—among these a very large one—which were removed from the Gallery into a neighbouring room, in deference to the then-reigning taste for over-elaborate decoration (*fig. 12*). The twenty-one pictures in the Gallery have now been restored to the logical and chronological order adopted previously in the Palais du Luxembourg; they are displayed, in all their vastness, against a rich but sober background of marble and red velvet (*fig. 13*). The black and gold frames of the pictures are inspired, in their design, by frames of the same kind used for pictures by Rubens and his school in Antwerp churches. From photographs that I had taken of some of these Antwerp frames, Mr. Emilio Tery designed three types of frame—two black and gold and one white and gold—of which full-scale models were made. A general model of the Gallery, one-twentieth of the original size was used to complete the trials for the display of the canvases in their full-scale model frames (*fig. 15*). These various experiments resulted in the adoption of the more sober type of frame, whose Baroque style, in keeping with the architecture of Rubens' time, is emphasized by its protruding "key" and general shape. Unfortunately we have no exact information about the frames which enclosed the pictures in the Galerie du Luxembourg; but Bellori tells us that they were black with gilded arabesques.

In presenting these ensembles, especially those in the small rooms, the aim has been a certain quiet luxury, characterized by the use of velvets, woodwork and imitation marble; it was felt that strict functionalism was out of place in the Louvre, which from its very nature as a palace demanded a certain magnificence. In some cases it was thought well to recall, discreetly, the environment in which the pictures were formerly hung. This principle was followed for the small room containing small-size XVIIth-century French portraits, which were backed by Henry II carved panelling (*fig. 16*); for the *Pietà d'Avignon*, erected on a stone mount against a stone wall to convey a monastic atmosphere (*fig. 14*); and for the *studiolo* of Urbino, where the fine flexwood background has made it possible to evoke the original setting (*fig. 17*). Again by using scale photographs, it was possible to restore the junction between two groups of four famous portraits of scholars (*fig. 18*) of which, as the result of a division in the XVIIIth century, fourteen are in the Louvre and fourteen at Urbino. Sometimes an unobtrusive element, barely perceptible, conveys a suggestion of atmosphere; thus, in the small Vermeer Room, a simple moulding has been copied from the famous house of Burgomaster Six in Amsterdam. Our architect, Mr. Jean-Charles Moreux, expended all his care and



10. MUSÉE DU LOUVRE, Paris. Small Terborgh Room. New installation. Antique Dutch, Italian and French frames. Flexwood background.

10. Cabinet Terborgh. Nouvelle installation. Cadres anciens hollandais, italiens et français. Fond de flexwood.

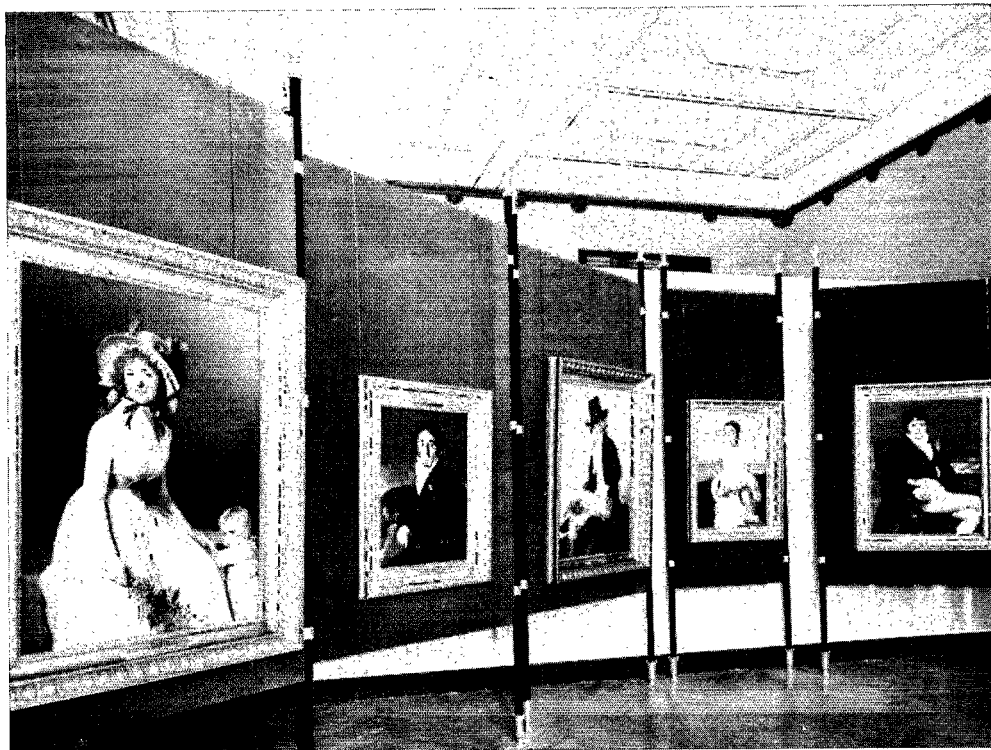


talent upon these settings. We have sought a certain variety in the succession of forms and frameworks, so as to spare visitors the fatigue that monotony inspires. To a certain extent these new arrangements at the Louvre represent a return to a magnanimous form of display combined with a certain atmosphere, and the abandonment of the somewhat bare presentation which, before the war, seemed the most suitable for displaying masterpieces to best effect; and the success which the Louvre arrangement has had with visitors from home and abroad shows that it appeals to the general public of the present time.

The best accompaniment to a picture is its frame. The Louvre is now reaping the benefits of its policy of acquiring old frames, a policy initiated nearly twenty years ago by a generous donor, Mr. Jules Strauss. Since 1937 more than a thousand period frames have been purchased; these, added to the previous stock and to those donated by Jules Strauss and Dalbret, bring the total number of antique frames now held by the Louvre to over 2,500. In the last number of *Museion*<sup>1</sup> to appear, I described, in a long article, the principles I had followed in the reframing of the Louvre paintings, a matter to which I have, since 1937, devoted special personal care. The ideal is, obviously, a period frame (figs. 19-20, 21-22); but it is essential to avoid the monotony which this principle, if too strictly applied, can create. Thus, for Dutch pictures, we have reintroduced black frames; however, following the excellent example set by Mr. Schmidt-Degener at the Rijksmuseum, we have mingled them with gilded frames, of the same period but of a different style and school, Louis XIII or Louis XIV (fig. 10).

Similarly, certain very classical frames of the Italian Renaissance are used very widely, which may explain why the best frame that we found for Holbein's *Erasmus* was a plain Dutch frame of the XVIIIth century. Sometimes a certain harmony between frames contributes to atmosphere; thus, in the small Vermeer Room, five frames in red or light-coloured shell create an elegant atmosphere, while in the rooms where the small paintings by Clouet and Corneille de Lyon are hung we have aimed at the maximum use of the small, valuable frames with marble columns which formerly surrounded them (fig. 22). This last was a difficult undertaking, for these frames are very scarce and several of those that were able to obtain had lost their columns; it was impossible to have such columns made in France, and in this connexion it is my pleasant duty to thank the Opificio delle pietre dure of Florence, which, through the great kindness of Mr. de Angelis d'Ossat, Director of Fine Arts in Italy, rendered us the service of constructing columns for four of these frames, in precious marble. In certain cases, where it was impossible to find suitable period frames (for the Primitives of the Northern Schools, for instance), we had recourse to imitation frames of a very quiet style (figs. 23-24).

Finally, most of the pictures affected by these new arrangements were subjected to very careful examination in regard to the condition of their varnish and paint. Many of them had, during the XIXth century, been coated with tinted varnish, in accordance with the taste of those times for darker hues; this varnish, which obscured the painting, was treated according to the Louvre's principle whereby the pictures are more or less lightened without penetrating to the actual paint layer itself. Thus Rubens' *Hélène Fourment* whose unfinished condition the XIXth century had deliberately concealed by layers of brownish varnish, has reacquired its pearly tints under the light veil of a very old varnish which has been preserved. Leonardo da Vinci's *Sf. Anne*, *La Vierge aux Rochers* and *La Belle Ferronnière* have been treated



17. MUSÉE DU LOUVRE, Paris. Beistegui-Collection Room. The pictures are mounted on easels covered in red velvet and turned in different directions to avoid reflections from the windows.

17. Salle de la collection Beistegui. Les tableaux sont montés sur des chevalets tendus de velours rouge, orientés différemment pour éviter les reflets des fenêtres.

1. Germain Bazin, « Principes d'encadrement des peintures anciennes ». *Museion*, International Museums Office, Paris, 1946, n° 55-56, p. 279-306 (en français).

similarly, in conformity with the opinion of an international commission convened for this purpose; while the entire Galerie Médicis, freed from its burden of varnish, has reappeared startlingly fresh in colour and in a state of preservation that makes it possible to appreciate the wonderful brio of its execution.

Work of this kind has demanded several years of preparation, during which the public, deprived of its familiar masterpieces, has on occasions shown justifiable impatience. Yet the general approval with which these new arrangements and the method of international presentation have finally met seems to show that they correspond to the desires of present-day visitors to the Louvre.

*(Translated from French.)*

## NOUVEAUX AMÉNAGEMENTS DU DÉPARTEMENT DES PEINTURES AU MUSÉE DU LOUVRE, PARIS

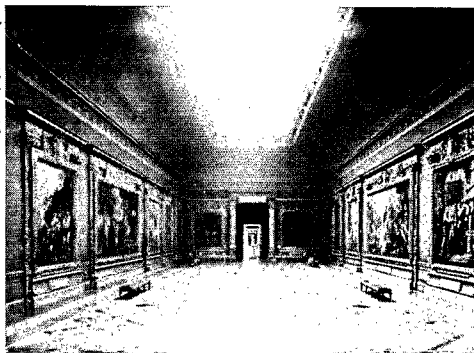
par GERMAIN BAZIN

DANS l'état actuel de la muséologie, après bientôt cinquante années d'expérience, la tentation qui avait séduit, il y a vingt ans, de standardiser les principes de présentation, de manière à créer la salle de musée idéale, répondant à toutes les données matérielles et intellectuelles du problème et susceptible d'être étendue au plus grand nombre de cas, est tout à fait abandonnée. La normalisation des principes muséologiques n'est plus admise que dans le domaine technique et, notamment, en ce qui concerne la détermination des moyens les plus propres à la conservation de l'œuvre d'art. En revanche, tout ce qui est de l'ordre psychologique et esthétique est laissé maintenant à l'appréciation des conservateurs et directeurs, appelés à tenir compte, notamment pour la présentation des œuvres, qui est en somme le résultat final et le plus apparent de leurs travaux, des divers facteurs susceptibles d'engendrer des variantes nombreuses : la composition des collections, le caractère du bâtiment, la personnalité morale et historique du musée, les habitudes du public national ou international auquel il s'adresse, les traditions qui lui sont propres.

Ce nouvel état d'esprit explique que, dans un pays comme l'Italie par exemple, on a pu constater, dans le cadre de l'admirable renaissance muséologique de ces dix dernières années, des installations aussi différentes que la présentation luxueuse qui règne à la pinacothèque de Parme ou à la pinacothèque de Brera à Milan et le fonctionnalisme de l'académie Carrara de Bergame, de l'académie de Venise ou du musée national de Pise — fonctionnalisme qui prend une valeur de manifeste « futuriste » au Palazzo Bianco de Gênes. Cette diversité dans la présentation renouvelle le plaisir du public, tandis que la tendance à la standardisation, qui faillit prendre valeur de dogme avant la guerre, risquait d'engendrer la monotonie et d'accentuer la fatigue du visiteur — mal contre lequel luttent en vain tous les hommes de musée.

Tous les éléments évoqués plus haut furent longuement pesés au moment où le département des peintures du Louvre se vit attribuer une importante tranche de crédits, permettant d'accomplir une étape essentielle dans la réorganisation du musée. La nouvelle phase des travaux, affectant, en effet, principalement la partie ouest du bâtiment, visait à la remise en état de la grande salle jadis consacrée à la galerie Médicis de Rubens, des seize cabinets qui l'entourent, de la grande salle, dite salle Van Dyck, qui la précède, de la galerie qui la suit (ancienne galerie Chauchard), enfin d'une série de trois salles situées entre la Grande Galerie et l'escalier Mollien.

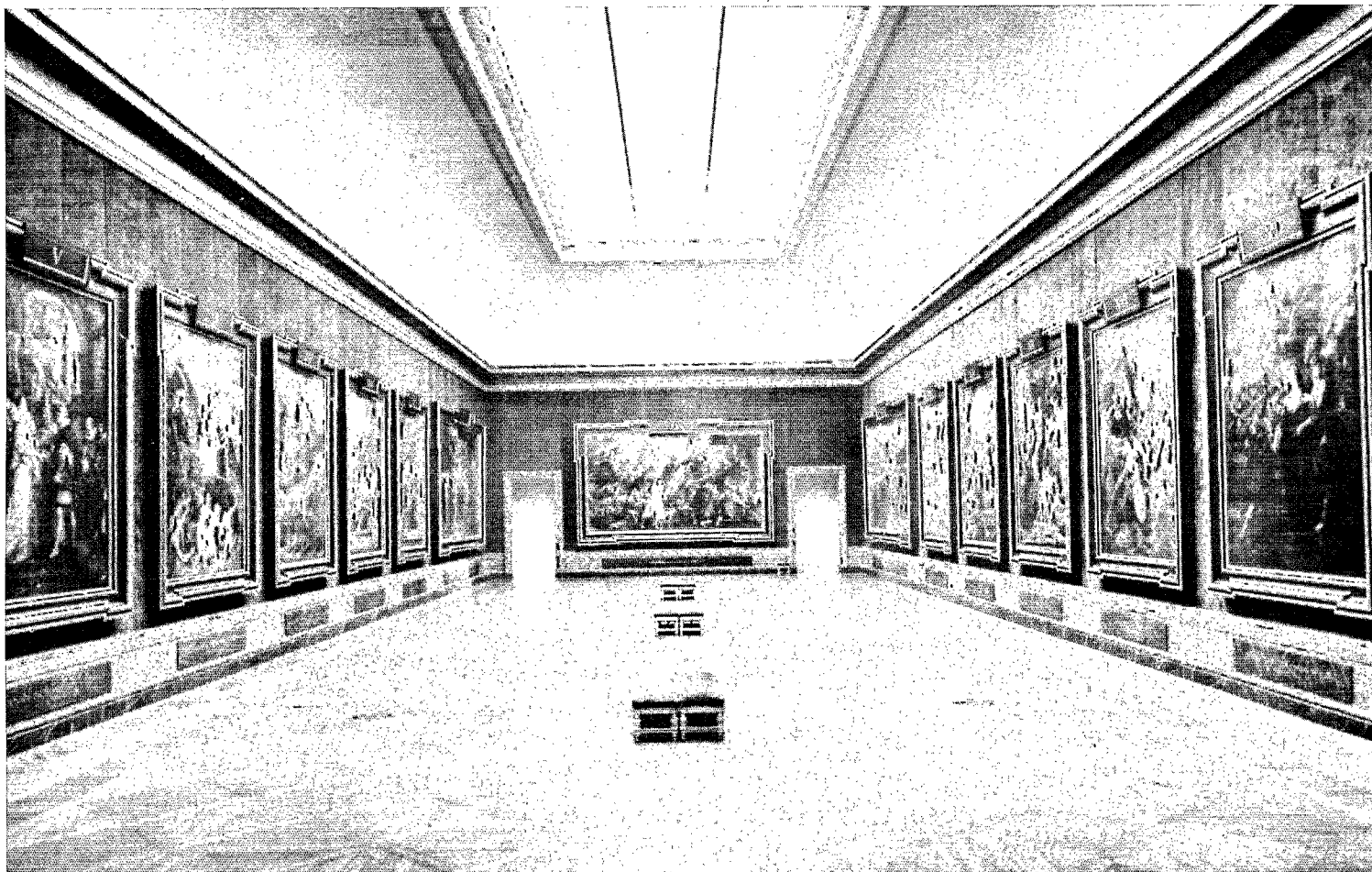
L'exécution du plan de réaménagement du Musée du Louvre en était arrivée à l'étape du département des peintures, lorsque survint la guerre, qui interrompit les travaux. Ceux-ci furent repris après le conflit, sous la direction de René Huyghe, alors conservateur en chef des peintures, et ils aboutirent à la réinstallation de la Grande Galerie, consacrée à l'école italienne, et de la salle des États, où prirent place les grands tableaux de l'école vénitienne, tandis que les immenses salles Daru et Mollien recevaient les peintures monumentales de l'école française moderne, de David à Courbet. Exception faite de ces dernières salles, le plan de réaménagement comportait alors une distribution des œuvres selon le classement traditionnel par école, l'école française devant prendre place au dernier étage de la cour Carrée, tandis que les écoles étrangères se développeraient dans la Grande Galerie et son



12. MUSÉE DU LOUVRE, Paris. View of the Rubens Room with the installation carried out by the architect Redon in 1900. Architectural framework in coffee-coloured stucco, set-off with gold (Baroque style, 1900 taste).

12. Vue de la salle Rubens avec l'installation faite par l'architecte Redon en 1900. Encadrements architecturaux en stuc de couleur café au lait, rehaussé d'or (style baroque, goût 1900).

prolongement ouest. La Grande Galerie ayant seule pu être réinstallée, avec le salon Carré, conformément au plan prévu, les deux écoles italienne et espagnole se trouvèrent alors dans une situation privilégiée par rapport aux autres, réduites à quelques salles médiocres qui ne permettaient que l'accrochage de peu de toiles, ou même rejetées hors du Louvre, comme l'école française; grâce à l'offre aimable de la Ville de Paris, celle-ci put être abritée au Petit Palais pendant cette période transitoire, tandis que l'impressionnisme trouvait place au Jeu de Paume, dans le jardin des Tuileries. A la faveur de cet accroissement important des locaux mis à la disposition du département des peintures pour présenter ses collections, il a paru qu'il convenait de faire cesser la situation qui, depuis 1947, maintenait l'école

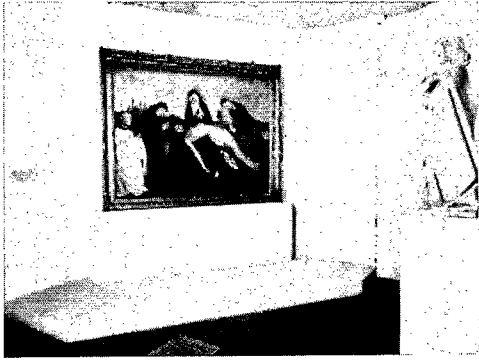


française ancienne hors du Louvre, sans attendre plus longtemps que les crédits alloués au musée rendent possible l'installation des salles situées autour de la cour Carrée, qui, dans le plan définitif, sont destinées aux œuvres de cette école. Les tableaux de l'école française ont donc été ramenés du Petit Palais et réintégrés dans les salles du Louvre. Afin de les faire bénéficier de l'effort actuel de réaménagement et de leur donner une place comparable à celle qui est attribuée aux œuvres des écoles étrangères, afin de mieux adapter, d'autre part, les œuvres aux locaux très divers dont on dispose actuellement, la présentation de la collection de peintures a été presque complètement remaniée : le but qu'on s'est proposé est de réaliser une exposition des œuvres qui mette en valeur les grandes étapes de l'évolution des styles, sans s'astreindre à respecter la division traditionnelle mais arbitraire en écoles nationales.

Cette transformation radicale du principe de distribution des œuvres n'était pas dictée par des impératifs politiques, comme on l'a insinué; mais il a paru que l'évolution des esprits, l'accroissement considérable des échanges internationaux depuis la dernière guerre, les progrès de l'histoire de l'art, l'extension du champ de la culture par suite de la multiplication des voyages autorisaient à tenter un nouveau mode d'exposition des chefs-d'œuvre qui incitât le visiteur à rechercher, par delà les grandes divisions nationales, les principes d'unité de la peinture occidentale. Plus que toute autre pinacothèque, celle du Louvre pouvait sembler particulièrement

13. MUSÉE DU LOUVRE, Paris. View of the Rubens Room, as rearranged in 1953. Marble dado, stucco cornice of the same colour, red velvet background. Frames in black and gold stucco.

13. Vue de la salle Rubens réinstallée en 1953. Cimaïse en marbre, corniche en stuc de même ton, fond de velours rouge. Cadres en stuc noir et or.



14. MUSÉE DU LOUVRE, Paris. Presentation of the *Pietà d'Avignon*, alone in a room, mounted against a wall faced with stone cut in the mediaeval manner.

14. Présentation de la *Pietà d'Avignon*, seule dans une salle, sur un mur en croûte de pierre, taillé selon la manière du moyen âge.

désignée pour cette réalisation, déjà amorcée par la galerie des Offices de Florence, en raison de l'universalité de ses collections et de la grande variété des œuvres qu'elle contenait : il était, en effet, presque toujours possible de trouver des liaisons et des articulations aisées entre les différentes écoles d'une même époque. Il a cependant fallu tenir compte de la topographie imposée par le bâtiment, qui interdisait de présenter, comme on l'aurait souhaité, un enchaînement rigoureusement logique, montrant les étapes successives de la peinture. En particulier, les primitifs du Nord se sont trouvés éloignés de ceux de l'Italie, en raison de l'absence de petites salles avant la Grande Galerie. Une certaine perturbation dans le classement logique provient aussi du fait qu'on s'est attaché, dans cette nouvelle présentation, à harmoniser le contenant et le contenu, en tenant compte de leurs échelles respectives ; ainsi certains grands tableaux du Quattrocento (comme la *Bataille* de Paolo Uccello) sont passés de la salle des Sept-Mètres à la Grande Galerie, tandis que d'autres très petits (comme le *Condottiere* d'Antonello de Messine) prenaient le chemin inverse, au risque de produire quelques interférences dans le groupement des écoles d'Italie, l'accord de proportion entre les œuvres et le cadre qui les entoure ayant semblé un élément essentiel de l'harmonie dans la présentation. Enfin, en plaçant les œuvres de façon à mettre en valeur les grands courants de la peinture européenne, on a préféré, en général, faire se succéder les peintures des différentes écoles, à l'intérieur



15. MUSÉE DU LOUVRE, Paris. Scale model (1/20th) of the Rubens Room used for trials for types of frame for the pictures in the Galerie Médicis.

15. Maquette à 5 % de la salle Rubens ayant servi pour des essais d'encadrement des toiles de la galerie Médicis.

d'un même style, plutôt que de les mêler d'une façon qui aurait pu sembler artificielle, sauf lorsque la parenté était telle qu'elle commandait le rapprochement (par exemple sur le mur où deux David et trois Goya s'affilient si étroitement) (fig. 8).

Les murs énormes du salon Carré, d'où l'on a enlevé les tableaux espagnols, ont été garnis de haut en bas de compositions monumentales, selon le mode autrefois en usage pour la présentation des peintures. Sous le plafond figurent quatre grandes compositions peintes à la détrempe sur papier, pour être des cartons de tapisserie, et dues à un élève de Raphaël, Jules Romain, l'un des grands créateurs du mouvement maniériste en Italie ; ces tableaux quasi inconnus, qui avaient été mis en dépôt à Fontainebleau, sans avoir même jamais été photographiés, constituent des pièces très rares, car il ne reste plus que trois ensembles de ce genre datant de la Renaissance (les cartons des *Triumphes* de Mantegna à Hampton Court, les cartons des *Actes des Apôtres* au Vatican et ceux-ci). Remis en état, ils représentent, au Louvre, une expression majeure de ce mouvement maniériste que prolongent sur les murs du salon Carré de nombreux tableaux des écoles italienne, française, flamande et même allemande. En outre, sur le plus grand mur, cinq grands tableaux de Fra Bartolomeo, Annibal Carrache, Barocci et Le Guide montrent comment s'est constitué le style académique italien, qui devait exercer une influence considérable dans toute l'Europe.

Jusqu'à la *Joconde*, la Grande Galerie est consacrée à la formation et au développement du classicisme de la Renaissance. Après une travée où un rappel du maniérisme fait face au Greco, on assiste à la manifestation du grand mouvement carava-



16. MUSÉE DU LOUVRE, Paris. Bay in the small Clouet Room. Walnut panelling in Henry II style. Green silk velvet background. French frames with columns, and Italian frame.

16. Travée du cabinet Clouet. Boiseries en noyer de style Henri II. Fonds de velours de soie vert. Cadres français à colonnes et cadre italien.

giste sous ses diverses formes — italienne, espagnole, puis française. Le Caravage, Ribera, Zurbaran, Georges de la Tour, Le Valentin et Tournier se succèdent ainsi en une vigoureuse synthèse. La richesse des collections du Louvre a favorisé des rencontres heureuses, affirmant l'unité de ce grand courant caravagiste; ainsi la *Disense de bonne aventure* du Français Le Valentin est accrochée en face du tableau du Caravage qui l'a inspirée et qui traite le même sujet; plus loin, cependant, Le Valentin, qui a vécu longtemps à Rome, reparait avec un autre tableau, dans le panneau des caravagistes français. Les deux dernières travées de la Grande Galerie ont été, en effet, réservées à l'école française du xvii<sup>e</sup> siècle. La galerie s'achève par l'apothéose du classicisme, avec Claude Lorrain et Poussin, successeurs directs des grands maîtres de la Renaissance italienne qui triomphent à l'autre extrémité de cette même galerie; certains tableaux de Poussin évoquent Titien, Mantegna, Raphaël, et cette vocation classique de la France s'affirme avant que se manifestent les fastes du baroque avec la galerie Médicis de Rubens. A l'extrémité de la Grande Galerie, le *Louis XIV* de Rigaud, revêtu des attributs de la majesté royale, semble contempler ce parterre de chefs-d'œuvre, dont le plus grand nombre a été acquis par le Roi Soleil, de même que François I<sup>er</sup>, dans la tribune d'honneur, est placé en face de *la Joconde* qu'il a fait entrer dans les collections royales. Ainsi les effigies de ces deux monarques dominent l'ensemble de ces collections dont ils sont les véritables fondateurs. Le voisinage des portraits royaux dans cette nouvelle présentation du Louvre permet d'ailleurs toute une étude de l'image monarchique;



17. MUSÉE DU LOUVRE, Paris. The small *studiolo* of the Montefeltre Palace, at Urbino. Flexwood background.

17. Cabinet de *studiolo* du Palais Montefeltre à Urbino. Fond de flexwood.

dans la même région du Louvre, à quelques pas l'un de l'autre, et vus chacun par des artistes différents, on trouve Jean le Bon, Charles V et Charles VII de France, Charles 1<sup>er</sup> d'Angleterre, François 1<sup>er</sup>, Henri II, Henri III, Henri IV et Louis XIV.

Après la Grande Galerie, le majestueux développement de la peinture européenne du xvii<sup>e</sup> siècle se poursuit à travers la salle Van Dyck, consacrée à l'école flamande, où un tableau d'un maître italien, Bernardo Strozzi, rappelle les contacts entre Rubens, Van Dyck et l'école de Gênes, la galerie Médicis, où Rubens, de 1622 à 1625, a célébré les hauts faits de la reine-mère, enfin la galerie qui touche au pavillon de Flore, et où l'école hollandaise est groupée autour des grands tableaux de Rembrandt. Cette dernière galerie a été aménagée avec des épis pour éviter sur les tableaux les reflets résultant de l'éclairage latéral (fig. 9).

Les seize cabinets qui entourent la galerie Médicis ont reçu quelques-uns des plus grands chefs-d'œuvre de petit format, présentés comme des objets précieux. Les formes de ces cabinets ont été modifiées pour obtenir une meilleure incidence de la lumière, tamisée au sud par des stores spéciaux (fig. 7, 10).

Les huit cabinets côté Seine sont consacrés aux primitifs du Nord dans l'ordre suivant : primitifs français, xiv<sup>e</sup> siècle ; primitifs flamands, xv<sup>e</sup> siècle ; *Pietà d'Avignon* ; primitifs français du Nord, xv<sup>e</sup> siècle ; primitifs français, école de

la Loire (Jean Fouquet, maître de Moulins) ; cabinet Memling ; cabinet Matsys et Jérôme Bosch ; évocation du *studiolo* du duc Frédéric de Montefeltre au château d'Urbino, avec les quatorze portraits d'hommes célèbres provenant de ce cabinet que possède le Louvre (œuvres attribuées au peintre flamand Juste de Gand et à Pedro Berruguete, peintre espagnol d'obédience flamande) : ce cabinet termine ainsi la suite des cabinets des écoles du Nord, en montrant la pénétration du style flamand en Italie.

La série côté Tuileries comprend quatre cabinets où l'on peut étudier, sous son aspect international, le portrait au xvi<sup>e</sup> siècle (1<sup>o</sup> Durer, Holbein ; 2<sup>o</sup> Brueghel, Mabuse ; 3<sup>o</sup> portraits français de grand format ; 4<sup>o</sup> portraits français de petit format, Clouet et Corneille de Lyon) et quatre cabinets de petits tableaux néerlandais (1<sup>o</sup> cabinet Rembrandt ; 2<sup>o</sup> cabinet Vermeer ; 3<sup>o</sup> cabinet Terborgh ; 4<sup>o</sup> cabinet des tableaux de genre).

Le développement de la peinture européenne se poursuit avec la peinture du xviii<sup>e</sup> siècle, au second étage de la cour Carrée, dans quatre salles qui ont été remises à neuf : 1<sup>o</sup> salle italienne ; 2<sup>o</sup> salle Watteau-Chardin ; 3<sup>o</sup> salle rococo (Boucher, Fragonard, peinture anglaise) ; 4<sup>o</sup> salle de l'époque néo-classique : Hubert Robert, David, Goya). Le xix<sup>e</sup> siècle reste présenté, pour les tableaux de petit format, dans l'aile ouest de la cour Carrée (salle Moreau-Nélaton, salle Corot-Barbizon, salle franco-anglaise) et, pour la peinture monumentale, au premier étage du Louvre de Napoléon III (David, Gros, Géricault, Delacroix, Courbet). A ces

salles, aménagées en 1949, font suite des salles situées entre l'escalier Mollien et la Grande Galerie. Leur utilisation était très difficile en raison d'un double éclairage latéral. Il a donc fallu les refendre à mi-hauteur par une cloison formant écran, chaque tableau étant placé sur un chevalet de manière à être visible sans reflet, dans son axe (fig. 11). D'un côté se déroulent les dix-neuf tableaux de la donation Beistegui, entrés au Musée du Louvre en 1953, après le décès du généreux donateur, survenu en décembre 1952. Comme ces tableaux sont, en majeure partie, des portraits, ils sont accompagnés, de l'autre côté, par des portraits de l'école française de David à Courbet, qui font naturellement suite aux peintures monumentales des mêmes artistes situées dans les salles Daru et Mollien.

Quant à la réinstallation de la galerie Médicis de Rubens, elle était motivée par le fait que l'aménagement réalisé par l'architecte Redon en 1900 (contre l'avis du conservateur de l'époque) ne respectait pas l'ordre initial des vingt et un tableaux de la galerie, allant même jusqu'à en exclure trois — dont un très grand — qui avaient été mis hors de la galerie dans la salle voisine, afin de satisfaire au goût du décor surchargé qui régnait à cette époque (fig. 12). La suite des vingt et un tableaux de la galerie est maintenant rétablie dans l'ordre logique et chronologique qui était le leur au Palais du Luxembourg; ces œuvres monumentales sont présentées dans un décor riche, mais sobre, fait de marbres et de velours rouge (fig. 13);

quant aux bordures noir et or qui encadrent les tableaux, on s'est inspiré, pour leur dessin, des bordures de même nature qui encadrent les tableaux de Rubens et de son école dans les églises d'Anvers. D'après les photographies que j'avais fait prendre de certains de ces cadres, M. Emilio Tery a dessiné trois types de cadres dont les maquettes ont été exécutées à grandeur, deux noir et or et une blanc et or. Une maquette générale de la galerie, exécutée à 5 %, a servi à compléter les essais de présentation des toiles dans les maquettes à grandeur (fig. 15). Après ces diverses études, on a adopté le type de cadre le plus sobre dont les décrochements et la clé saillante affirment le style baroque qui était celui de l'architecture à l'époque de Rubens. Nous n'avions malheureusement pas de renseignements précis sur les bordures qui entouraient les tableaux à la galerie du Luxembourg; du moins savons-nous par Bellori qu'elles étaient noires avec des arabesques dorées.

Dans la présentation de ces ensembles et, notamment, dans celle des petits cabinets, on a recherché un certain luxe sobre, caractérisé par l'emploi des étoffes de velours, des boiseries, des faux marbres; il a paru que le strict fonctionnalisme n'était pas de mise dans le bâtiment du Louvre, qui, par sa nature même de palais, appelait un certain appareil. Dans certains cas, on a cru devoir, par un discret rappel, évoquer l'ambiance qui était autrefois celle des tableaux exposés : tel a été le cas pour le cabinet des petits portraits français du XVII<sup>e</sup> siècle, encadrés de boiseries Henri II (fig. 16), pour la *Pietà d'Avignon*, dressée sur un mur de pierre dans une



18. MUSÉE DU LOUVRE, Paris. Reconstitution of the original presentation of the portraits in the *studiolo* of the Montefeltre Palace at Urbino, by using three pictures in the Louvre (above and below on the right-hand side) and the photograph of a picture in the Palace at Urbino (lower left). A part of the inscriptions has been restored, as well as the bust of the statuette of Ganymede.

18. Reconstitution de la présentation originale des portraits du *studiolo* du Palais Montefeltre à Urbino au moyen de trois tableaux du Louvre (en haut et en bas à droite) et d'une photographie d'un tableau du Palais d'Urbino (en bas à gauche). Une partie des inscriptions est reconstituée, ainsi que le torse de la statuette de Ganymede.

19-20. MUSÉE DU LOUVRE, Paris. *La Mauvaise Compagnie*, by Jan Steen, in a Louis XV frame, and in a Dutch shell frame of the xviii<sup>e</sup> century.

19-20. *La mauvaise compagnie*, de Jan Steen, dans une bordure d'époque Louis XV et dans une bordure hollandaise du xviii<sup>e</sup> siècle en écaïlle.



atmosphère monacale (fig. 14), pour le *studiolo* d'Urbino enfin, où la belle matière du flexwood a permis d'évoquer le décor original (fig. 17), tandis qu'avec des photographies à grandeur on pouvait reconstituer la combinaison de deux groupes de quatre de ces célèbres portraits d'intellectuels (fig. 18) dont, par suite d'un partage effectué au xviii<sup>e</sup> siècle, quatorze sont au Louvre et quatorze à Urbino. Parfois un élément discret, à peine sensible, apporte une suggestion d'ambiance; ainsi, dans le cabinet Vermeer, une simple moulure est empruntée à la célèbre maison du bourgmestre Six à Amsterdam; notre architecte, M. Jean-Charles Moreux, a consacré tous ses soins et son talent à la réalisation de ces décors. Nous avons recherché une certaine variété dans la succession des formes et des revêtements, afin d'éviter cette fatigue du visiteur qui naît toujours de la monotonie. Dans une certaine mesure, ces nouvelles installations du Louvre consacrent le retour à une présentation étoffée avec un certain accompagnement d'ambiance, et l'abandon de la présentation dépouillée qui, avant la guerre, paraissait la plus propre à mettre en valeur des chefs-d'œuvre; le succès fait par le public national et international à ce mode de présentation prouve qu'elle correspond bien à la sensibilité actuelle.

Le meilleur accompagnement du tableau est son cadre. Le Louvre recueille maintenant les fruits d'une politique d'acquisition de cadres anciens, amorcée il y a bientôt vingt ans par un généreux donateur, M. Jules Strauss. Plus de mille cadres d'époque ont été achetés depuis 1937; ajoutés à ceux de l'ancien fonds et à ceux des donations Jules Strauss et surtout Dalbret, ils portent à plus de 2.500 les bordures anciennes dont dispose maintenant le musée. Dans le dernier numéro paru de *Museion*<sup>1</sup>, j'ai étudié, en un long article, les principes qui m'ont guidé dans le réencadrement des peintures du Louvre, auquel j'ai apporté spécialement mes soins depuis 1937. L'idéal est, évidemment, la bordure d'époque (fig. 19-20, 21-22); il convient, cependant, d'éviter la monotonie que ce principe, appliqué trop strictement, peut faire naître; ainsi, pour les Hollandais, nous avons réintroduit des bordures noires; cependant, suivant l'excellent exemple donné jadis par M. Schmidt-Degener au Rijksmuseum, nous les avons mêlées à des bordures dorées de la même époque, mais d'un autre style et d'une autre école, Louis XIII ou Louis XIV (fig. 10).

De même, certains cadres très classiques de la Renaissance italienne sont d'une utilisation très étendue, et n'est-ce pas ce qui explique que le meilleur cadre que nous ayons trouvé pour l'*Erasme* d'Holbein est une austère bordure hollandaise du xviii<sup>e</sup> siècle? Parfois, une certaine unité des cadres contribue à l'ambiance; ainsi, dans le cabinet Vermeer, cinq cadres d'écaïlle rouge ou blonde créent une atmosphère mondaine, tandis que, dans les cabinets des petits Clouet et Corneille de Lyon, nous avons cherché à mettre le plus possible de ces précieuses petites bordures à colonnes de marbre qui les encadraient autrefois (fig. 22) — entreprise difficile, car ces cadres sont très rares et plusieurs de ceux que nous avons pu nous procurer étaient dépourvus de leurs colonnettes; il nous a été impossible de faire faire celles-ci en France, et c'est un agréable devoir pour moi que de remercier ici l'Opificio delle pietre dure de Florence, qui, grâce à l'extrême obligeance de M. de Angelis d'Ossat,

<sup>1</sup> Germain Bazin, « Principes d'encadrement des peintures anciennes », *Museion*, Office international des musées, Paris, 1946, n° 55-56, p. 279-306.





21-22. MUSÉE DU LOUVRE, Paris. *Portrait of Jean Babou* (French school, xvth century), in a Gothic-style frame made in the xixth century, and in a Henri II frame with marble columns and inlays.

21-22. *Le portrait de Jean Babou* (école française, xvi<sup>e</sup> siècle), dans une bordure à la manière gothique, faite au xix<sup>e</sup> siècle, et dans un cadre à colonnes et plaquages de marbre, d'époque Henri II.

directeur des beaux-arts d'Italie, a bien voulu faire exécuter dans des marbres précieux des colonnes pour quatre de ces cadres. Dans certains cas où il n'était pas possible de trouver des cadres d'époque (pour les primitifs des écoles du Nord par exemple), on a eu recours à des bordures imitant l'ancien, mais toujours très sobrement (fig. 23-24).

Enfin, la plupart des tableaux qui ont fait l'objet de ces nouvelles installations ont été soumis à un examen attentif qui a porté sur l'état de leur vernis et l'intégrité de leur peinture; beaucoup avaient reçu, au cours du xix<sup>e</sup> siècle, des vernis teintés qui avaient pour objet de les accorder au goût du temps, porté vers les valeurs sombres; ces vernis, qui les obscurcissaient, ont été traités selon le principe, observé au Louvre, de l'allègement plus ou moins prononcé qui évite de pénétrer jusqu'à la couche picturale proprement dite. Ainsi l'*Hélène Fourment* de Rubens, dont on avait voulu masquer l'inachèvement au xix<sup>e</sup> siècle par des couches de vernis brunâtres, a retrouvé ses teintes nacrées sous un léger voile d'un vernis très ancien qui a été conservé. La *Sainte Anne*, la *Vierge aux rochers*, la *Belle Ferronnière* de Vinci ont été ainsi traités, conformément à l'avis d'une commission internationale, réunie à cet effet; la galerie Médicis, enfin, tout entière, allégée de ses excès de vernis, est apparue dans une étonnante fraîcheur de coloris et un état de conservation qui permettent d'apprécier le merveilleux brio de l'exécution.

De tels travaux ont demandé plusieurs années de préparation pendant lesquelles le public, privé de ses chefs-d'œuvre familiers, a manifesté parfois une légitime impatience. Mais, en fin de compte, la faveur rencontrée, en général, par les nouvelles installations et le mode de présentation international semblent attester qu'ils répondent bien aux désirs des visiteurs actuels du Musée du Louvre.



23-24. MUSÉE DU LOUVRE, Paris. *Madonna*, by Quentin Matsys, in a late xixth-century frame, and in a very simple modern frame according to a xvth-century outline, the decoration and gold being treated in the xvth-century manner.

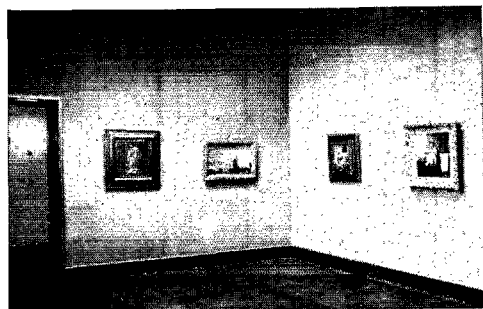
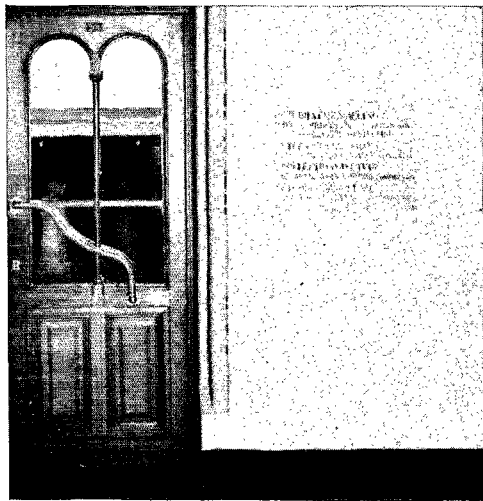
23-24. *Madone*, par Quentin Matsys, dans un cadre datant de la fin du xix<sup>e</sup> siècle et dans une bordure moderne, très simple, mais faite selon un profil du xv<sup>e</sup> siècle, la parure et l'or étant traités à la manière ancienne.

# NEW ARRANGEMENTS AT THE RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM

by D. C. RÖELL

25. RIJKSMUSEUM, Amsterdam. Entrance to the study collections, Department of Paintings.

25. Entrée des salles des collections d'étude, Département des peintures.



26. RIJKSMUSEUM, Amsterdam. One of the cabinets containing small pictures, including works by Vermeer. Grey-brown velvet wall-covering.

26. Une des salles contenant de petits tableaux, notamment des Vermeer. Tentures de velours gris brun.

WHEN the Rijksmuseum recovered its works of art which had been stored during the war in protective vaults, the question arose whether the previous arrangement of the Museum should be maintained. Shortage of space had been a problem even before 1940; but the position was now rendered even more acute by the many purchases and bequests through which the collections had been increased during the war years. The main expansion, however, took place after the Liberation owing to the recovery of a large number of works of art, including the nucleus of the famous Mannheimer collection.

These circumstances made it difficult, if not impossible, to return to the previous position; and it was, in a way, fortunate that this proved to be so. Admittedly, in 1934 or thereabouts, when my late lamented predecessor, Dr. F. Schmidt-Degener, had carried through his reorganization scheme, the Rijksmuseum ranked as a model museum, admired and imitated both in the Netherlands and abroad; yet the arrangement of the works of art still left much to be desired. The collections of sculpture and applied arts were not displayed as a compact, continuous unit, but were distributed over different sections of the building; and survey and chronology both, accordingly, suffered. Schmidt-Degener was moreover handicapped in his work of reorganization by the fact that admirers of the Rijksmuseum's architect, Pierre Cuypers (a pupil of Viollet-le-Duc), together with conservative opinion, were even at that time opposed to any radical alterations to the inside of the building. The building itself, which dated from 1885, was certainly praiseworthy as regards proportions and lighting. As a child of his time, however, Cuypers introduced a fair amount of decoration and inscription regardless, often, of its suitability, and constructed a number of useless rooms whose styles were an imitation of those of the past.

Even after 1945 there was no universal recognition that the conception of the interior as an architectonic creation must yield to the requirements of the display of objects. Some freer treatment was introduced; in particular, it was possible to remove all the ornamentation that was out of harmony with the works of art, to simplify and reduce in size such of the doorways as were too large and obtrusive, and here and there to alter the division of the rooms. But no change was made to the great upper hall; this, though of magnificent proportions, is still partially spoilt by the lamentable ornamentation of 1885.

A variety of means have been used in order to cope with the greatest problem—lack of space. Firstly, the Historical Department has been much reduced, in the expectation that, in the not too distant future, a new Netherlands Museum of History, more comprehensive and more modern in type, will be installed in another and more suitable building. Secondly, the Architectural Fragment Department has likewise been reduced; the fragments in this Department are, generally speaking, mediocre; and some of them have now been taken back to their place of origin, while others are being used in connexion with the restoration of monuments. The remainder will be removed to one of the Museum's large underground storerooms, to form a study collection which can be inspected by visitors on request. The few objects of special interest will be transferred to the Department of Applied Arts.

Most of the additional space required will, however, be obtained by a radical sorting and sifting of all collections, the qualitative standard of the Museum being thereby markedly raised. Study collections will soon be formed out of the objects which have not yet been displayed, and some of which will be distributed among the provincial museums.

DEPARTMENT OF PAINTINGS. Dr. Schmidt-Degener had already halved the number of paintings exhibited, of which there were some 2,800 at the time of his appointment in 1922. Subsequently, the number was again reduced by half, so that only a selected collection of about 700 paintings remained on view. Some 300 of the more important pictures which could not be included in this exclusive collection

were incorporated in a specially arranged study collection and housed in one of the two large glass-roofed courtyards; here they are accessible to anyone wishing to see them, but a bell must be rung for admittance (*fig. 25*). This device has the advantage of preventing unsuspecting people who are visiting the Museum for the first time from losing their way among second-class works.

When the Museum was reopened, it was at once obvious what an improvement had been made. Prior to the war, despite the wealth of masterpieces, the Department of Paintings was often regarded as monotonous and fatiguing in its effect. This was ascribed to the fact that nearly all the works of art belonged to one and the same school; it was not until much later that the real reason was appreciated. The fifty odd corporation portraits of civic guards and syndics, from which at least a thousand heads stared at the poor visitor, have, under the recent rearrangement, been reduced to ten. The study collection itself—to which the remaining corporation portraits have been added—has now become tiring and monotonous, although the quality of what is exhibited in it is still high.

Lack of funds has, unfortunately, so far prevented the Department of Paintings from assuming what should be its final form. The programme still provides for a better distribution of the pictures, in less uniform, therefore less monotonous rooms; and a better installation, including more suitable flooring, seating accommodation, wall hangings and central heating. It should be possible to make a start with this work towards the end of 1954.

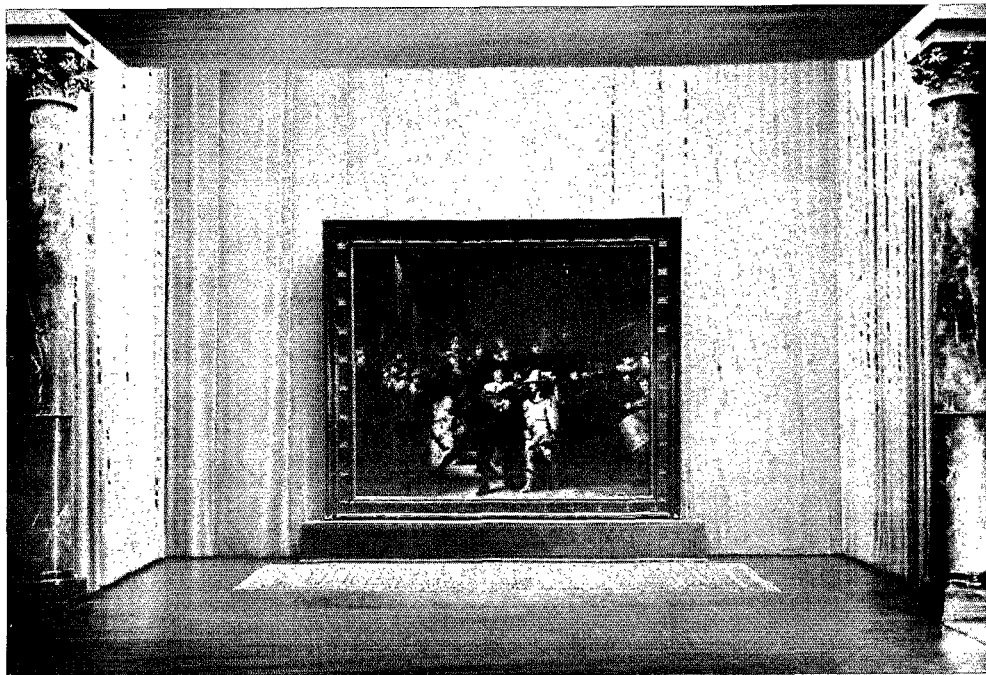
Internal structural alterations have already been made to one large room which, in 1906, was constructed at the back of the Museum in order to provide side-light for Rembrandt's *Night Watch*. After it became clear that this 1906 experiment had failed in its object, and the *Night Watch* was restored to the place it had formerly occupied, this room, as from 1922, became unused. In it one large (4 × 7.15 m) and two small (3 × 5 m) cabinets have now been installed, side-lit from a high angle of incidence, for paintings of the Delft School (Vermeer and Pieter de Hoogh) (*fig. 26*) and of Gerard Terborgh. These are all small-size pictures which, in the great top-lit rooms, were swamped.

Unlike the old cabinets (4 × 5 m), housing the Primitives and receiving a north light, these new ones face towards the South. This has the advantage of introducing a warm and pleasant light, but the disadvantage that the blinds must be constantly opened or closed, an operation that depends upon the judgment of a custodian. Apart from this, side-lighting, especially for small exhibits, remains far preferable to top-lighting.

The cabinets have no wainscoting but—as throughout the Museum—a skirting-board 17 1/2 cm in height; the walls are upholstered in brownish-grey velvet. The floors are surfaced with cork-tiling. The electric lighting comes from fluorescent tubes, in adjustable gutters.

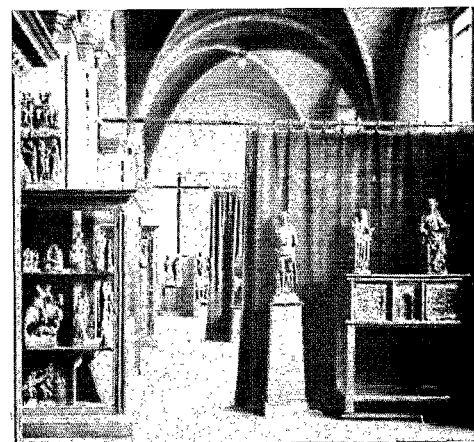
Rembrandt's *Night Watch* (for the sake of clarity to everyone, we maintain the wrong title<sup>1</sup>) is located exactly where it was prior to 1940, though by means of loose velvet hangings the original, superabundant ornamentation of the room has, so far as possible, been concealed from the visitor's view (*fig. 27*). An opaque awning, painted white on its under-side, has the effect of shading the visitor. The lighting is a mixture of top-light and high-angled side-light.

To prevent this room with its almost overpowering subject from being regarded as a sort of sanctuary where words may be spoken only in whispers, the *Night Watch* has been flanked with other pictures. To the right is a group of governors by Bol,



27. RIJKSMUSEUM, Amsterdam. *The Night Watch* Room. Hung with grey, evenly pleated curtains. The carpet spread before the picture avoids reflections on the linoleum caused by lighting.

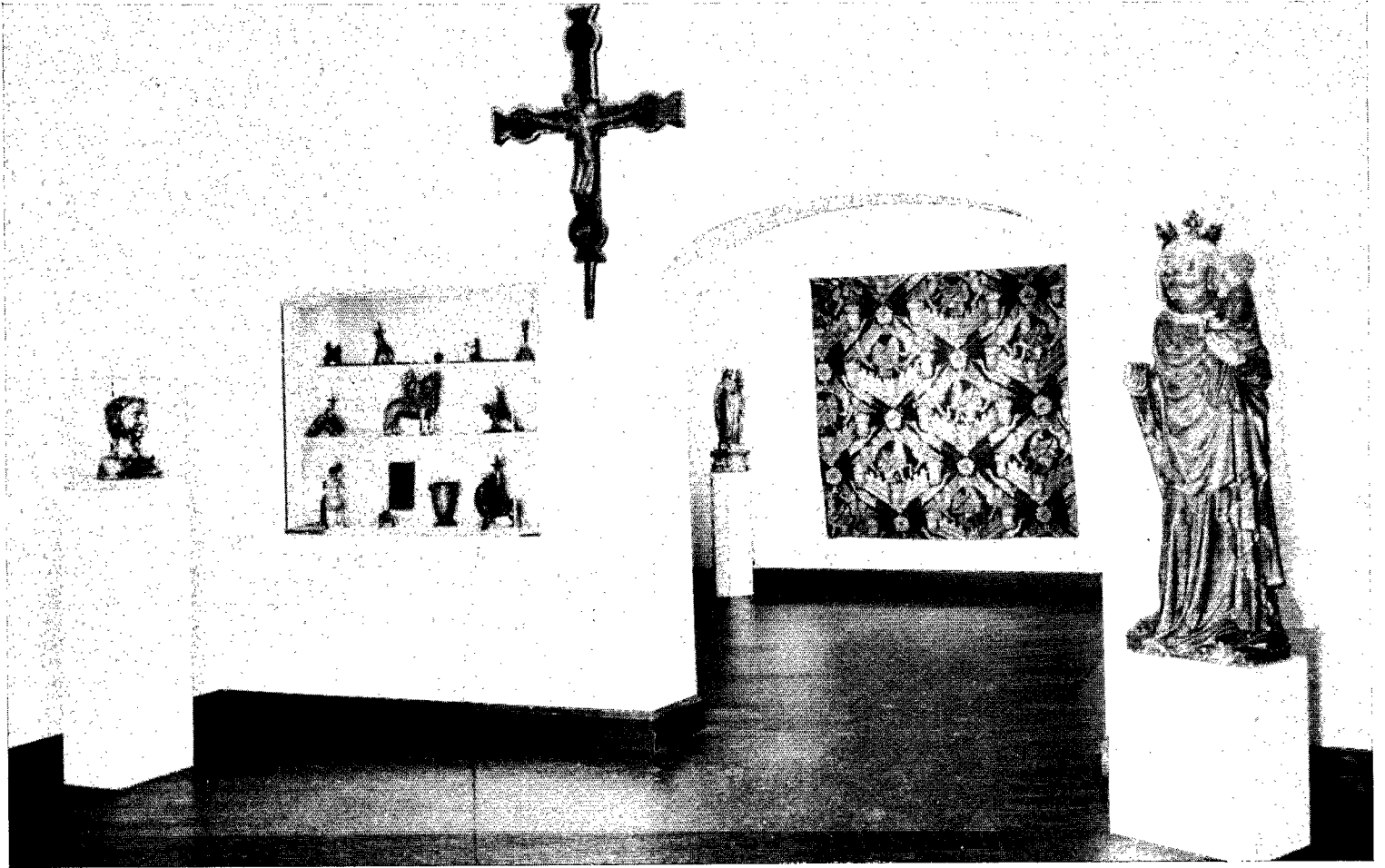
27. La salle de *La ronde de nuit*. Tentures grises à plis droits. Le tapis étendu devant le tableau évite les reflets que produirait l'éclairage sur le linoléum.



28. RIJKSMUSEUM, Amsterdam. Gothic sculpture room, as arranged about 1930.

28. La salle d'exposition de sculptures gothiques, telle qu'elle était aménagée aux environs de 1930.

1. MUSEUM, Volume III (1950), p. 220.



29. RIJKSMUSEUM, Amsterdam. Romanesque and Early Gothic cabinet, with view into the cabinet of xvth-century works of art.

29. Salle de l'art roman et du gothique primitif, avec vue sur la salle du xv<sup>e</sup> siècle.

30. RIJKSMUSEUM, Amsterdam. Cabinet of sculpture (c. A.D. 1500).

30. Salle de sculptures (année 1500 environ).



and to the left a civic guard painting by Van der Helst—one of those pictures of which Hoogstraten said in 1678 that “compared with the *Night Watch*, they make one think of playing-cards”.

SCULPTURE AND APPLIED ARTS DEPARTMENT. By July 1952 this Department was, in its new form, two-thirds finished. Further rearrangement of the exhibition of works subsequent to 1730 remains to be completed; this was to be started in the autumn of 1954 (*fig. 31*).

The sculpture and applied arts collections are arranged in strictly chronological order (*figs. 28-42*). Each room displays a sample of the various artistic creations of a given period. Every effort has been made to avoid fatiguing series of similar exhibits. For certain materials however, such as glass and Delft earthenware, it appeared desirable not to spread the exhibits over too many rooms. For this reason, the glass (*fig. 39*), whose finest period was during the first half of the xviii<sup>th</sup> century, has been placed in a room next to that where the other works of art of around 1625, are displayed.

The Delft earthenware of the xviii<sup>th</sup> and xviii<sup>th</sup> centuries (consisting mostly of the Loudon collection, which under the terms of its bequest must remain as a single unit) is as a whole exhibited in a room which, according to the chronological arrangement, should contain only works of the mid-xviii<sup>th</sup> century (*fig. 41*).

The new arrangement has been inspired by the following principles: the removal, so far as possible, of all over-prominent architectonic features; and the continued preference for daylight as against artificial light, given that daylight distorts the colours less and is more restful to the eye. An exception is made in the case of certain objects which are better displayed under artificial light, such as glass, rock-crystal, jewellery and, in general, objects which would form a kind of treasure (*fig. 36*).

In place of the formerly more pronounced sponge-mottled colouring, the Applied Arts Section now has walls of broken-white, grey or soft yellow, in varying shades. One or two rooms, on the other hand, have dark walls. The room containing the rich collection of ebony chests and Baroque silver has a background of green velvet (*fig. 37*). The background of the Sculpture Section is in pastel-blue.

So as to hide the distracting iron framework of the glass roofing and to soften the light, awnings made of cheese-cloth have been installed. These filter the light, and at the same time spread it more evenly. For example, the carved frieze above the doorway (*fig. 40*) could not properly be seen without the use of the awning.

With a view to whetting the visitor's interest, the practice has been adopted, wherever possible, of placing a striking exhibit of the following room in the axis of the entrance to that room (*fig. 40*).

All skirting-boards, fittings of the heating apparatus and low stands have been painted the same colour—dark brown or dark grey.

Every piece of furniture rests on a flat stand, 7 cm thick and unmoulded. Smaller articles of furniture are occasionally held up by two iron supports (*fig. 33*).

The showcases betray no special style. They are as simple as possible, with a minimum of wood and metal in their composition (*figs. 35, 38*). Such woodwork as they possess is always painted. Niches or showcases let into the walls are often, by way of decoration, bordered with a bronze frame. Glass is replaced by perspex in small showcases.

The arrangement of the sculpture has been based on the following principles: the statues always stand well away from the walls; care must be taken to avoid exaggeration of the vertical line (the offensive forest of pedestals); to this end, consoles, simple and unsymmetrical in form, have been introduced here and there (*fig. 30*); occasionally the pedestals are not square-shaped, but follow the lines of the base of the statue itself (*fig. 32*); consoles and pedestals within a given room are all painted the same colour (mostly broken-white) and the sides of them which are over-exposed to the light are painted in a slightly darker shade.

Wherever, in side-lit cabinets, a piece of sculpture portrays a group (as often happens with Netherlands sculpture, e.g. an element from a carved altar), it is seldom placed parallel with the wall before which it stands. It is advanced, at an angle, towards the viewer, which makes it more striking and generally, too, procures it greater light. In that event, one of the wings of the console is extended (*fig. 34*).

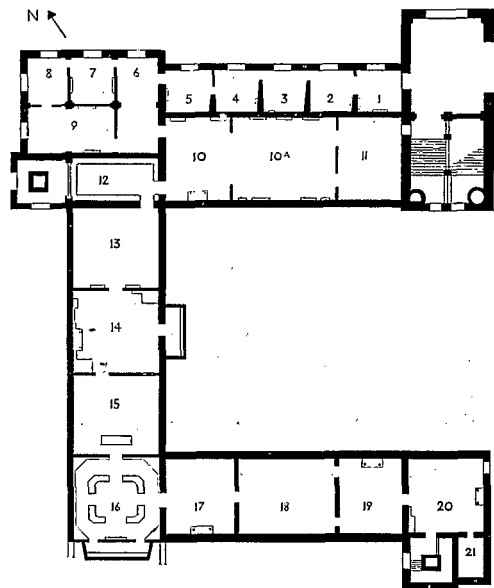
Small pieces of sculpture are often exhibited in niches, without either glass framing or shelves. They stand on small pedestals or consoles (*fig. 33*).

THE EXHIBITION GALLERIES OF THE PRINT ROOM. The new exhibition rooms of the Print Room (*fig. 43*) consist of one large room, with natural side-lighting by day, and of a long, broad corridor and two octagonal cabinets, artificially lit only. They are coloured in various tones of grey—the vaulting light, the pilasters darker, and the outer frames of the showcases, with their supports, almost black. The cases have plate-glass windows which incline forwards, and are so constructed that all reflection is eliminated. An iron guard-rail holds the viewer at a slight distance, but is convenient for him to rest his arms upon (*fig. 44*).

These showcases are of an entirely new design. Each is equipped with its own artificial lighting; this casts vastly greater light upon the prints than upon the walls, so that the visitor's attention is concentrated on what is exhibited. The lighting comes from narrow fluorescent tubes of TLD 30 W; it brings out the colours well, and develops only about one-third the heat of an incandescent bulb of equal power. This thin, extended type of lighting is especially suitable for extremely narrow showcases and makes possible an even distribution of the light, horizontally, on to the rear panel of each case. The tubes are affixed, horizontally, to the upper forepart (i.e. near the outer frame) of the showcases.

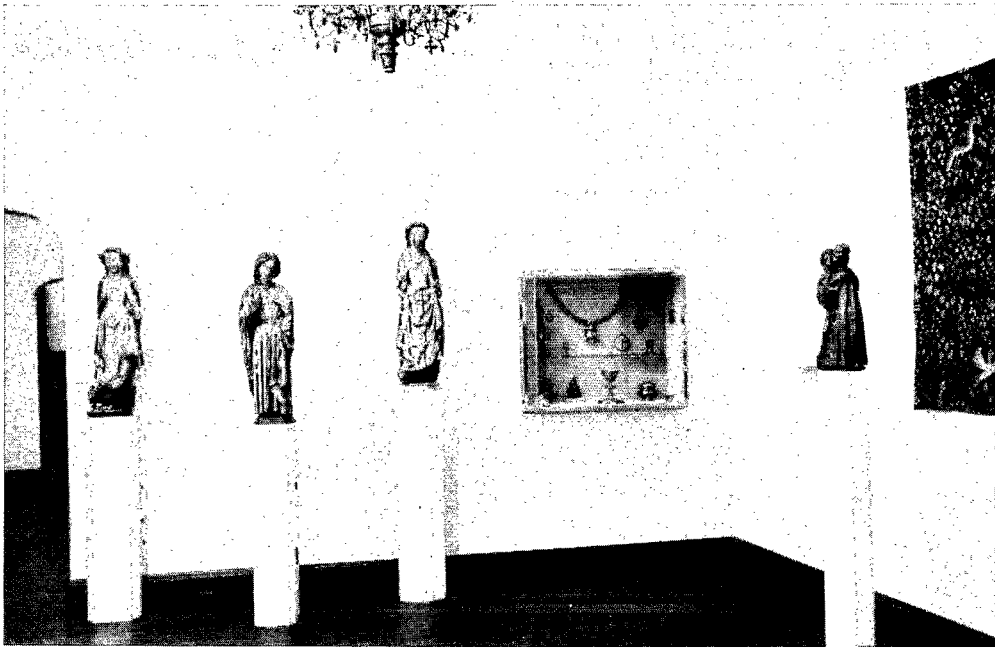
In order to prevent the light cast on the exhibition panel being much more intense higher up than lower down, an opaque screen with a serrated exterior has been mounted over a glass strip beneath the fluorescent tube. This device is so constructed that the screening of the light becomes progressively less as the light proceeds downwards towards the bottom of the case. The lower part of the prints benefit from the additional illumination due to reflection from the glass of the case itself. The average strength of the light cast on the prints amounts to some 100 lux. The exhibition panels of the cases lean slightly backwards, which makes the prints easier to view; while the windows incline forwards. This prevents irritating reflection being thrown on to the glass from the bright light of the showcases on the opposite wall.

It has been established that the objects exhibited in these showcases are



31. RIJKSMUSEUM, Amsterdam. West wing: plan of the Applied Arts Department. (1-10) Sculpture, furniture, tapestries, goldsmith work rooms, Romanesque to Gothic period, Dutch, French and German schools. (10a) Italian room, xvth and xvth centuries. (11) Dutch and French tapestries, furniture, goldsmith work, xvth c. (12) The treasury: international goldsmith work and rock-crystal, xvth and xvth c. (13) Dutch sculpture, furniture and tapestries, A.D. 1600. (14) Dutch furniture, 1630 (14a) Dutch glass, xvth c. (15) Dutch silver, xvth c., ebony and shell furniture. (16) Delft earthenware. (17) Dutch furniture and tapestries, second half of the xvth c. (18) Dutch sculpture, second half of the xvth c. (19-20) Dutch furniture, second half of the xvth c. (*figs. 29-42*).

31. Aile occidentale, plan des salles du Département de sculptures et objets d'art. (1-10) Salles de sculptures, mobilier, tapisseries, orfèvrerie de l'époque romane à l'époque gothique, écoles néerlandaise, française et allemande. (10 a) Salle italienne, xv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles. (11) Tapisseries, mobilier et orfèvrerie hollandaises et françaises du xv<sup>e</sup> s. (12) Trésor: cristal de roche et orfèvrerie internationale, xv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> s. (13) Sculptures, mobilier et tapisseries hollandaises, 1600. (14) Mobilier hollandais, 1630. (14 a) Verrerie hollandaise, xv<sup>e</sup> s. (15) Argenterie hollandaise, xv<sup>e</sup> s., mobilier en ébène et écaille. (16) Céramique de Delft. (17) Mobilier et tapisseries hollandaises, seconde moitié du xv<sup>e</sup> s. (18) Sculpture hollandaise, seconde moitié du xv<sup>e</sup> s. (19-20) Mobilier hollandais, seconde moitié du xv<sup>e</sup> s. (*fig. 29-42*).



32. RIJKSMUSEUM, Amsterdam. Cabinet of sculpture and gold-and-silver work (xvth century).

32. Sculptures et objets d'orfèvrerie (xv<sup>e</sup> siècle).

Next to the restaurant a small auditorium equipped with a projecting room has been planned, with space for some 200 persons. One of its purposes will be to display works from the study collections to groups of primary school children. In recent years, the very large numbers of classes visiting the Museum have somewhat disturbed the calm of the rooms and distracted the visitor who prefers relative silence in the galleries.

The rooms containing the collections of the Society of Friends of Asiatic Art have already been described elsewhere.<sup>1</sup>

The operations we have described above were carried out under the direction of one of the Netherlands most capable and best known architects, Professor F. A. Eschauzier. In the matter of internal arrangement and display, the Rijksmuseum's scientific staff and technical personnel have co-operated with admirable initiative and unflinching devotion.

*(Translated from the Dutch.)*

## NOUVEAUX AMÉNAGEMENTS DU RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM

par D. C. RÖELL

LORSQUE les œuvres d'art mises en sécurité dans des abris pendant les hostilités furent ramenées au musée, après la guerre, on se demanda s'il fallait en modifier l'ancien aménagement. Le manque de place avait posé un grave problème avant 1940; mais la situation se trouvait encore aggravée du fait des nombreuses acquisitions — achats et legs — qui avaient enrichi les collections pendant la guerre même. C'est après la libération, toutefois, que cette expansion prit le plus d'ampleur, par suite de la récupération d'un très grand nombre d'œuvres d'art, notamment du noyau de la fameuse collection Mannheimer.

Aussi était-il difficile sinon impossible de revenir à l'ancien état de choses et l'on peut, en un sens, s'en féliciter. Assurément, lorsque mon regretté prédécesseur, M. F. Schmidt-Degener, eut terminé sa réorganisation vers 1934, le Rijksmuseum s'était acquis la réputation d'un musée modèle, admiré et imité tant dans le pays qu'à l'étranger; toutefois la disposition des œuvres laissait encore beaucoup à désirer. Les collections de sculpture et d'arts appliqués, dispersées dans différentes parties du bâtiment, ne formaient pas un tout cohérent. On pouvait tout aussi difficilement en prendre une vue d'ensemble et en suivre la chronologie. De plus, Schmidt-Degener s'était trouvé gêné dans cette réorganisation par le fait que les admirateurs de l'architecte du Rijksmuseum, Pierre Cuypers, élève de Viollet-le-Duc, appuyés

<sup>1</sup> H. F. E. Visser. "New presentation of the Museum of Asiatic Art in the Rijksmuseum, Amsterdam", *MUSEUM*, vol. VI (1953), p. 118-120.

par les éléments conservateurs de l'opinion publique, s'opposaient, même alors, à toute transformation radicale de la disposition intérieure de l'édifice. Ce bâtiment, qui date de 1885, était certes digne d'éloges du point de vue des proportions et de l'éclairage. Mais, en fils de son temps, Cuypers y avait multiplié les ornements et les inscriptions sans toujours se soucier de leur opportunité, et construit des salles inutilisables rappelant les styles d'autrefois.

Aussi bien n'était-il pas encore admis — même après 1945 — que l'architecture intérieure du musée dût répondre aux exigences de l'exposition des objets; mais, dans ce cas particulier, on a reconnu qu'une certaine souplesse était désirable, qu'on pouvait notamment supprimer tous les ornements qui nuiraient aux

œuvres d'art, réduire et simplifier les portes trop vastes ou trop visibles et changer parfois la distribution des salles. Seule la grande salle de l'étage supérieur n'a pas été modifiée; remarquable par ses proportions, elle est encore déparée, en grande partie, par la regrettable ornementation de 1885.

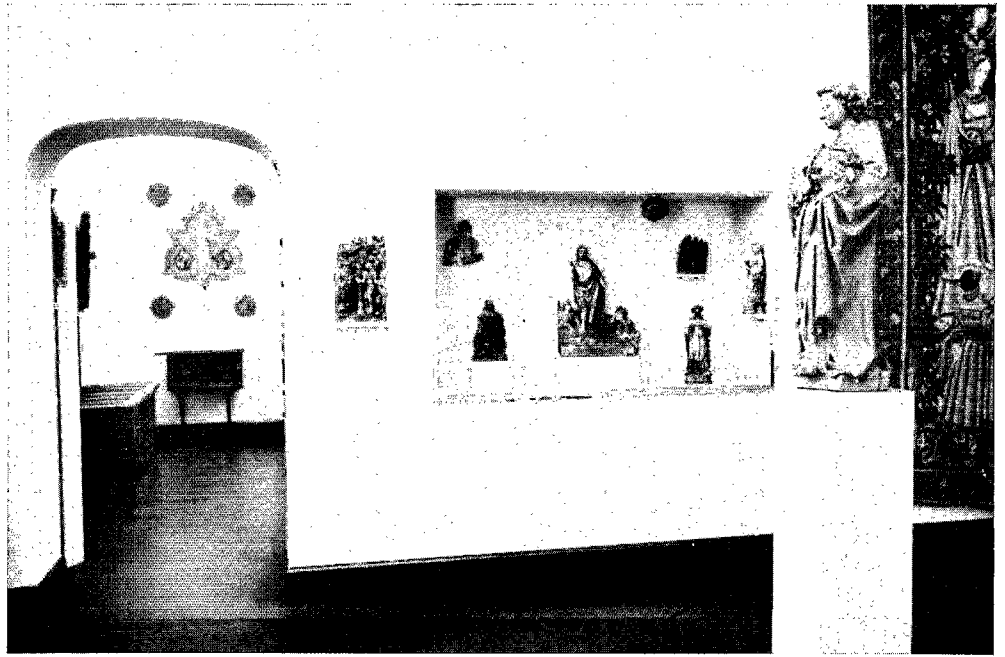
Le principal problème — le manque de place — a été résolu de bien des façons. D'abord, on a sensiblement restreint le département d'histoire, car on a prévu qu'un nouveau musée historique des Pays-Bas, plus complet et plus moderne, serait installé prochainement dans un autre édifice plus approprié. On a fait de même pour le département des éléments d'architecture, dont les collections sont, dans l'ensemble, d'une qualité assez médiocre. Ces éléments ont été en partie replacés dans leur cadre d'origine, en partie utilisés pour la restauration de monuments, et le reste a été groupé en une collection d'étude, qu'on pourra visiter, sur demande, dans l'un des vastes magasins souterrains du musée. Les quelques objets qui présentent un intérêt particulier ont été transférés au département des arts appliqués.

Mais c'est surtout la sélection rigoureuse de toutes les collections qui permettait de gagner de la place et de relever sensiblement le niveau qualitatif du musée. Des collections d'étude seront bientôt constituées à l'aide des objets qui n'ont pas encore été exposés et dont un certain nombre seront réservés aux musées de province.

LE DÉPARTEMENT DES PEINTURES. — M. Schmidt-Degener avait diminué le nombre des tableaux exposés, qui s'élevait à 2.800 environ quand il fut nommé directeur en 1922. Depuis, ce chiffre a encore été réduit de moitié et la collection sélectionnée compte actuellement à peu près 700 tableaux. Parmi les plus importants qui n'ont pu trouver place dans cette collection sévèrement choisie, on en a rassemblé 300 en vue de constituer la collection d'étude, et on les a placés dans l'une des deux grandes cours intérieures vitrées. La visite en est permise à tout visiteur du musée; toutefois il faut sonner à l'entrée pour y être admis (*fig. 25*). Cette précaution a permis d'épargner au visiteur non averti, qui vient au musée pour la première fois, la visite d'œuvres d'importance secondaire.

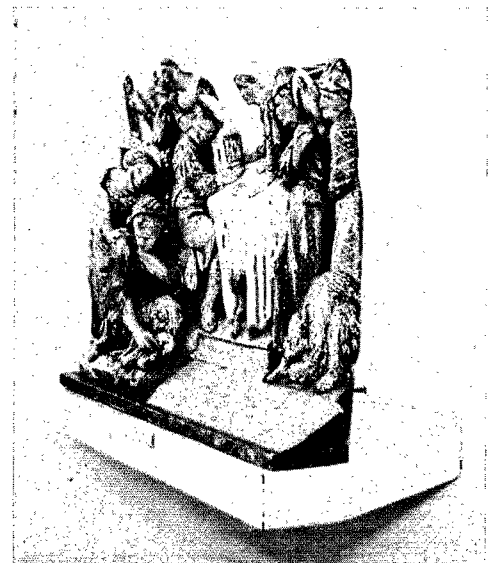
Quand le musée a rouvert, après la guerre, les progrès réalisés étaient évidents. Le département des peintures avait souvent donné une impression de fatigue et de monotonie avant la guerre, malgré l'abondance des chefs-d'œuvre. A l'époque ce défaut était imputé au fait que presque toutes les œuvres d'art appartenaient à une seule et même école. La vraie raison n'en apparut qu'ultérieurement. La récente organisation a eu pour conséquence de réduire à une dizaine la cinquantaine de tableaux de corporations représentant des gardes civiques et des syndics, qui dévastaient le malheureux visiteur avec leurs milliers d'yeux. C'est la collection d'étude qui a absorbé le reste des portraits de corporations, et c'est elle qui est devenue assez fatigante et monotone malgré la qualité des œuvres exposées.

Faute de crédits, le département des peintures n'a malheureusement pas encore reçu sa forme définitive. Le programme prévoit une répartition plus rationnelle des



33. RIJKSMUSEUM, Amsterdam. Cabinet of sculpture and tapestries (c. A.D. 1500).

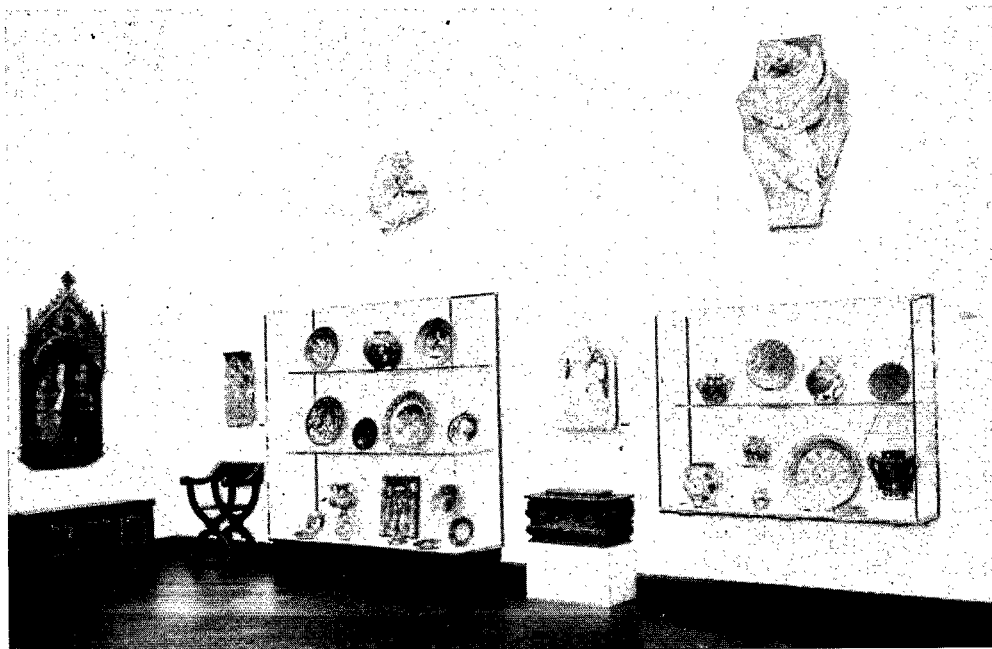
33. Sculptures et tapisseries (année 1500 environ).



34. RIJKSMUSEUM, Amsterdam. Wall console with front part advanced obliquely so as to procure more light for the sculpture exhibited.

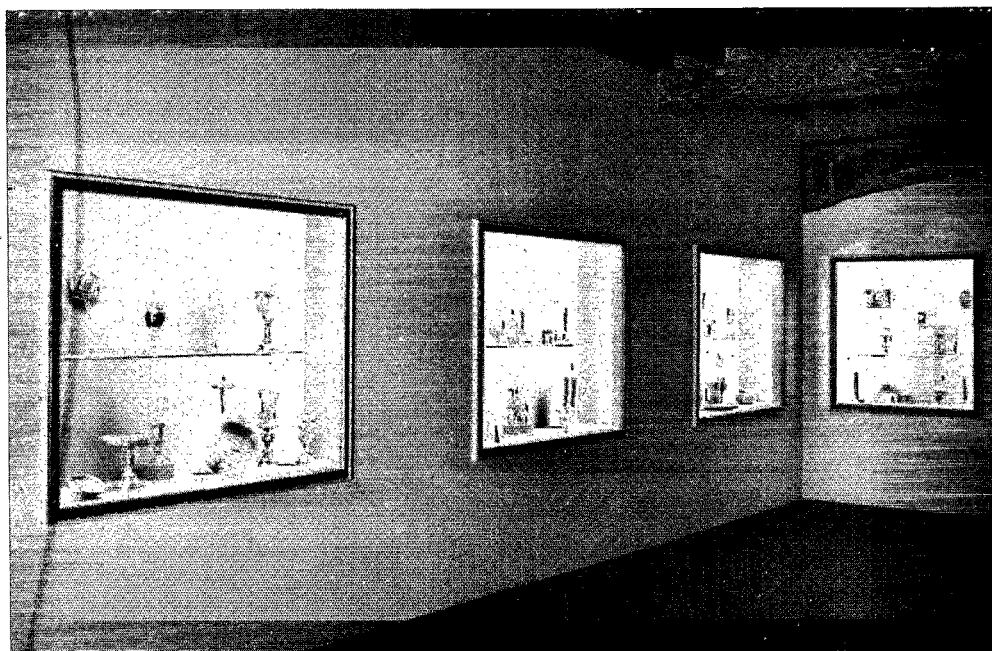
34. Socle dont la partie avant est disposée obliquement pour que la sculpture reçoive plus de lumière.

35. RIJKSMUSEUM, Amsterdam. Italian Room.  
35. Salle italienne.



36. RIJKSMUSEUM, Amsterdam. Treasury. Artificial light provided by Philips lamps (TL de luxe 40 W, 34, warm white; TL de luxe 40 W, 33, white; Incandescent lamps, 24-volt, B 15).

36. Salle du trésor. Éclairage artificiel fourni par des lampes Philips (TL 40 W de luxe, 34, blanc chaud. — TL 40 W de luxe, 33, blanc. — Lampes à incandescence 24 V, B 15).



tableaux, dans des salles moins uniformes et par conséquent moins monotones, le perfectionnement de l'installation (revêtements du sol, sièges, tentures murales et appareils du chauffage central). Les travaux auront probablement commencé à la fin de 1954.

On avait déjà procédé à la transformation intérieure d'une grande salle, construite en 1906 derrière le musée pour éclairer latéralement *la Ronde de nuit* de Rembrandt. Cette expérience ayant manifestement échoué, et *la Ronde de nuit* ayant été replacée en 1922 dans la salle qu'elle occupait antérieurement, la première était restée vide depuis lors. Aujourd'hui on l'a divisée en trois parties — l'une assez vaste ( $4 \times 7,50$  m), les deux autres de dimensions moindres ( $3 \times 4,95$  m) — avec aménagement d'un éclairage latéral provenant de fenêtres situées à une certaine hauteur, pour y loger les peintures de l'école de Delft (Vermeer et Pieter de Hooch) (fig. 26) et de Gerard Terborgh. Il s'agit de tableaux de petit format, qui seraient perdus dans les grandes salles à éclairage zénithal.

A la différence d'anciennes petites salles ( $4 \times 5$  m), qui contenaient les primitifs et étaient orientées vers le nord, les nouvelles sont exposées au midi : mais si l'on a de cette manière une belle et chaude lumière on doit aussi prévoir l'ouverture ou la fermeture fréquentes des stores, tâche pour laquelle il faut compter sur la vigilance et le jugement d'un gardien. Sous cette réserve, l'éclairage latéral est de loin préférable à l'éclairage zénithal quand il s'agit d'œuvres de petites dimensions.



Ces salles ne sont pas lambrissées; toutefois, et comme dans tout le musée, une plinthe de 17,5 cm de hauteur court le long des murs; ceux-ci sont tendus de velours gris brun. Le plancher est revêtu de plaques de liège. L'éclairage électrique, dispensé par des tubes fluorescents, est dirigé sur les murs par des gouttières orientables.

*La Ronde de nuit* de Rembrandt — titre habituel que, pour plus de facilité, nous conservons ici bien qu'il soit inexact<sup>1</sup> — se trouve à la même place qu'avant 1940; mais les décorations surabondantes de la salle ont été, autant que possible, dissimulées par des tentures de velours (fig. 27). Un velum opaque, peint en blanc à sa partie inférieure, met le visiteur dans la pénombre. L'éclairage vient du plafond et de la corniche.

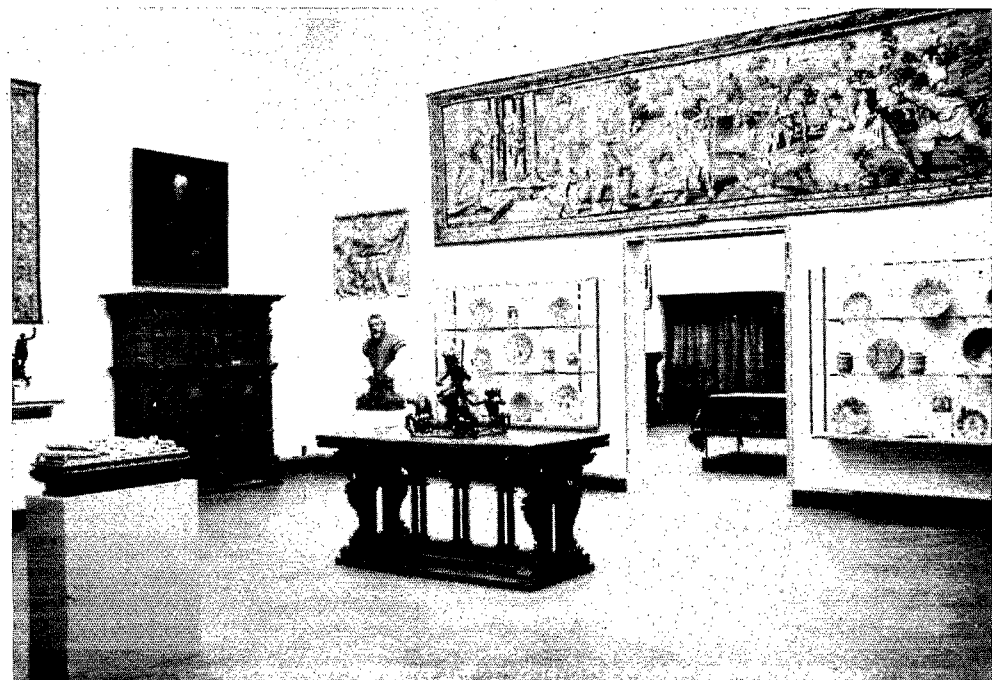
Pour éviter que la salle où se trouve ce chef-d'œuvre puissant, animé et exubérant ne soit considérée par le public comme un sanctuaire où il faudrait parler à voix basse, *la Ronde de nuit* n'y a pas été laissée seule. Elle est flanquée, à droite, d'un tableau où Bol a représenté des syndics et, à gauche, d'un tableau de gardes civiques de Van der Helst — un de ces tableaux dont Hoogstraten disait en 1678 qu'« à côté de *la Ronde de nuit* il fait penser à une carte à jouer ».

LE DÉPARTEMENT DES SCULPTURES ET DES ARTS APPLIQUÉS. — En juillet 1952, la réorganisation de ce département était aux deux tiers terminée. Il reste encore à



37. RIJKSMUSEUM, Amsterdam. Room containing silverware and ornamental chests (xviii<sup>e</sup> century) with green velvet wall-covering.

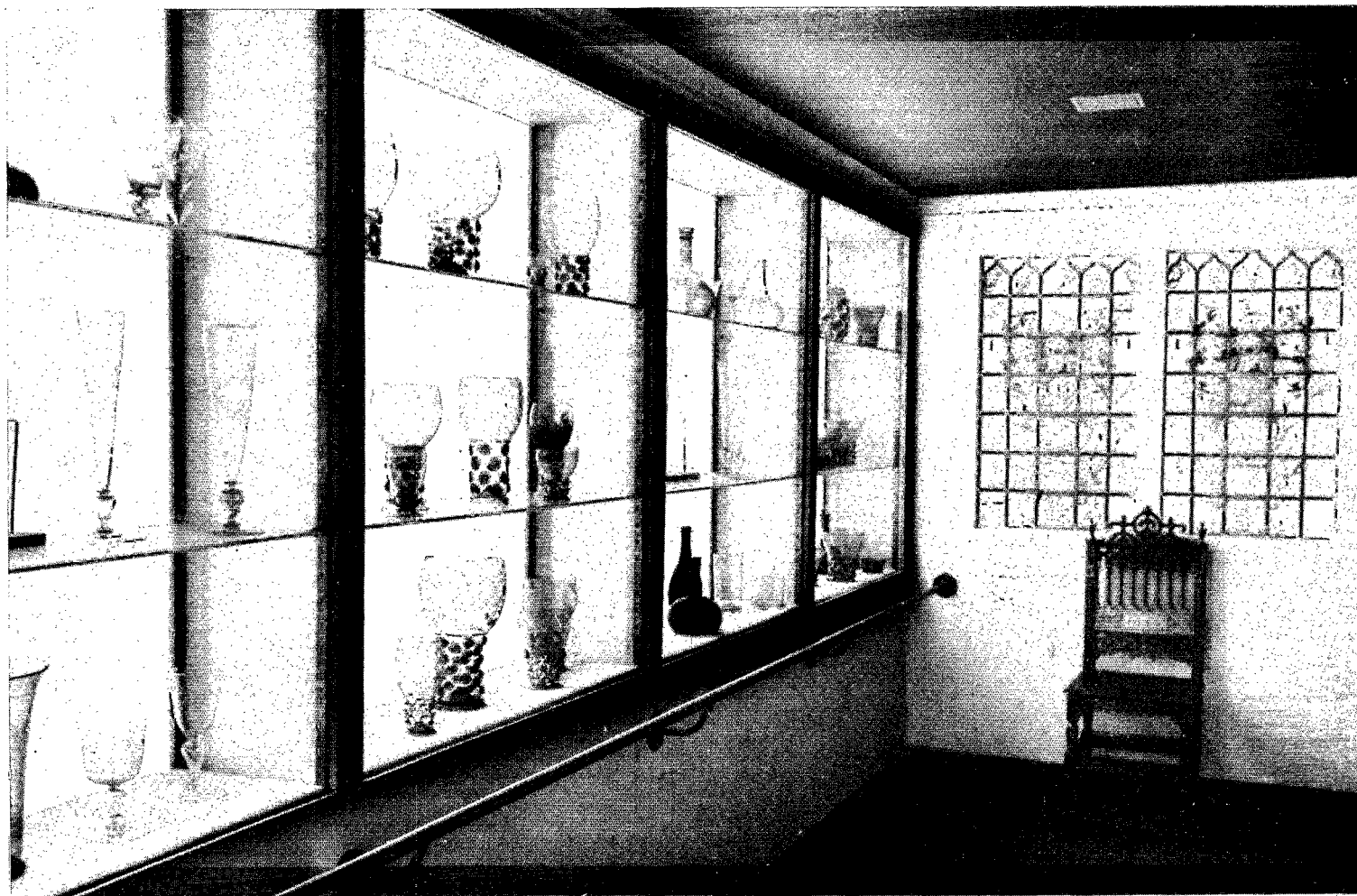
37. Argenterie et ébénisterie (xviii<sup>e</sup> siècle). Tentures murales de velours vert.



38. RIJKSMUSEUM, Amsterdam. Room containing sculpture, furniture, tapestries and ceramics (c. A.D. 1600).

38. Sculptures, meubles, tapisseries et céramique (année 1600 environ).

<sup>1</sup>. MUSEUM, vol. III (1950), p. 222.

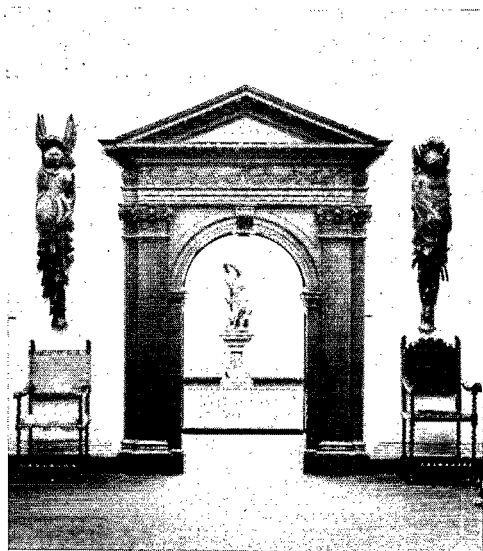


39. RIJKSMUSEUM, Amsterdam. Cabinet containing Netherlands glass (xvii<sup>e</sup> century). Artificial light TL 25 W, 55.

39. Verreries néerlandaises du xvii<sup>e</sup> siècle. Éclairage artificiel, lampes TL 25 W, 55.

40. RIJKSMUSEUM, Amsterdam. View into further room containing xvii<sup>e</sup>-century Netherlands sculpture.

40. Porte donnant accès à la salle des sculptures néerlandaises du xvii<sup>e</sup> siècle.



aménager l'exposition des œuvres postérieures à 1730 et ce travail devait commencer au cours de l'automne de 1954 (*fig. 31*).

Les collections de sculptures et d'arts appliqués sont présentées selon un ordre rigoureusement chronologique (*fig. 29-42*). Chaque salle contient des spécimens des diverses créations artistiques d'une période déterminée. Dans la mesure du possible, on s'est efforcé d'éviter les séries fastidieuses d'objets semblables. Mais pour certaines matières, le verre notamment et la faïence de Delft, il a paru souhaitable de ne pas disperser les objets dans un trop grand nombre de salles. Aussi la verrerie (*fig. 39*), dont la plus belle période se situe dans la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, a-t-elle été placée dans une salle voisine de celle où sont exposés les objets d'art des environs de 1625.

La faïence de Delft des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, composée en majeure partie d'objets qui proviennent de la collection Loudon et doivent, conformément aux stipulations du legs, continuer à former un tout, est exposée en entier dans une salle qui, d'après l'ordre chronologique, ne devrait contenir que des objets du milieu du xvii<sup>e</sup> siècle (*fig. 41*).

Le nouvel aménagement s'inspire des considérations suivantes. Autant que possible, tous les détails architecturaux trop voyants ont été supprimés. On a toujours donné la préférence à la lumière du jour sur la lumière artificielle, parce que la première ne fausse pas les couleurs et qu'elle fatigue moins l'œil. Une exception a été faite pour certains objets, mieux mis en valeur sous éclairage artificiel, comme le verre, le cristal de roche, les bijoux et, d'une manière générale, les objets précieux qui formeraient une sorte de trésor (*fig. 36*).

On a remplacé les couleurs accentuées et mouchetées des murs, dans les salles réservées aux arts appliqués, par différentes teintes de blanc, de gris ou de jaune pâle. Pour faire contraste, une ou deux salles ont des murs sombres. C'est ainsi que la salle où sont exposées les collections de coffrets d'ébène et d'argenterie baroque est tapissée de velours vert (*fig. 37*). Dans le département des sculptures, les objets se détachent sur un fond bleu pastel.

Pour dissimuler les structures métalliques disgracieuses des toits vitrés, et pour tamiser la lumière, on a installé des velums de mousseline. Ils diminuent

l'intensité lumineuse et, en même temps, diffusent la lumière de façon plus égale. C'est ainsi que sans velum on verrait mal la frise sculptée qui surmonte la porte (*fig. 40*).

Pour stimuler l'intérêt du visiteur on a placé dans toutes les salles où cela était possible un objet particulièrement frappant dans l'axe de l'entrée, afin qu'il puisse être aperçu de la salle précédente (*fig. 40*).

Toutes les plinthes, les garnitures des appareils de chauffage et tous les socles bas sont peints de la même couleur, brun foncé ou gris foncé. Tous les meubles sont placés sur des socles bas sans moulures de 7 cm de haut. Les petits meubles reposent parfois sur deux supports de fer (*fig. 33*). Les vitrines, sans style bien déterminé, sont aussi

simples que possible et il n'entre dans leur construction que le minimum de bois ou de métal (*fig. 35, 38*). Les parties de bois sont peintes. Pour encadrer les niches ou les vitrines encastrées, on applique souvent une moulure de bronze. Le verre est remplacé par du perspex dans les petites vitrines.

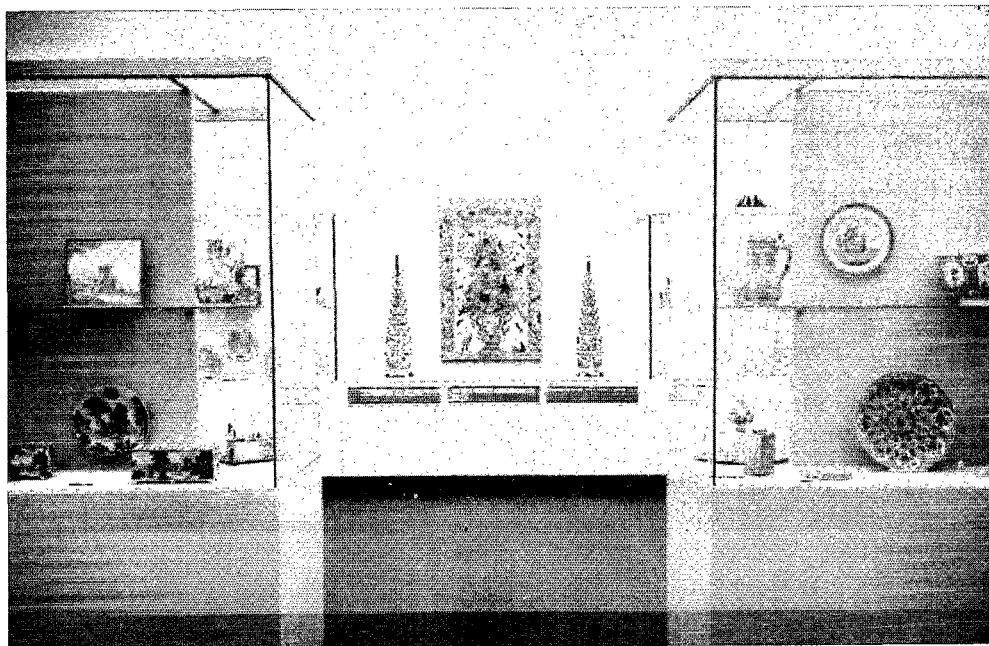
Pour la présentation des sculptures, on s'est inspiré des principes suivants : les statues sont toujours placées à une certaine distance du mur ; afin d'éviter de tomber dans l'excès des lignes verticales (la fâcheuse forêt de socles) on a eu recours, ça et là, à des consoles de forme simple et asymétrique (*fig. 30*) : les socles ne sont pas toujours carrés, ils suivent parfois les contours de la base de la statue (*fig. 32*) ; les consoles et les socles placés dans une même salle sont tous de la même couleur (le plus souvent blanc légèrement teinté) et les surfaces trop éclairées sont peintes dans un ton légèrement plus foncé.

Lorsque, dans des petites salles éclairées latéralement, une sculpture représente un groupe (ce qui est fréquemment le cas pour les sculptures provenant des Pays-Bas, par exemple lorsqu'il s'agit de fragments d'autels sculptés), elle est rarement disposée parallèlement au mur mais légèrement tournée vers le visiteur ; de cette façon, elle attire le regard et reçoit plus de lumière. Dans ce cas, l'une des extrémités de la console est plus large que l'autre (*fig. 34*).

Les petites sculptures sont souvent exposées dans des niches sans vitre ni étagère ; elles sont placées sur de petits socles ou consoles (*fig. 33*).

LES SALLES D'EXPOSITION DU CABINET DES ESTAMPES. — Les nouvelles salles d'exposition du cabinet des estampes (*fig. 43*) se composent d'une grande salle, éclairée de côté pendant la journée, d'un long couloir et de deux petites pièces octogonales n'ayant qu'un éclairage artificiel. Les couleurs qui y sont utilisées consistent en différentes nuances de gris : gris clair pour les voûtes, gris plus foncé pour les colonnes et gris presque noir pour l'extérieur des vitrines et des plinthes. Les vitrines sont munies de vitres inclinées, évitant tout reflet. Une barre d'appui en fer tient le visiteur à une distance suffisante (*fig. 44*).

Ces vitrines sont d'une facture nouvelle. Chacune d'elles a son propre éclairage ; de cette façon, les gravures reçoivent sensiblement plus de lumière que les murs

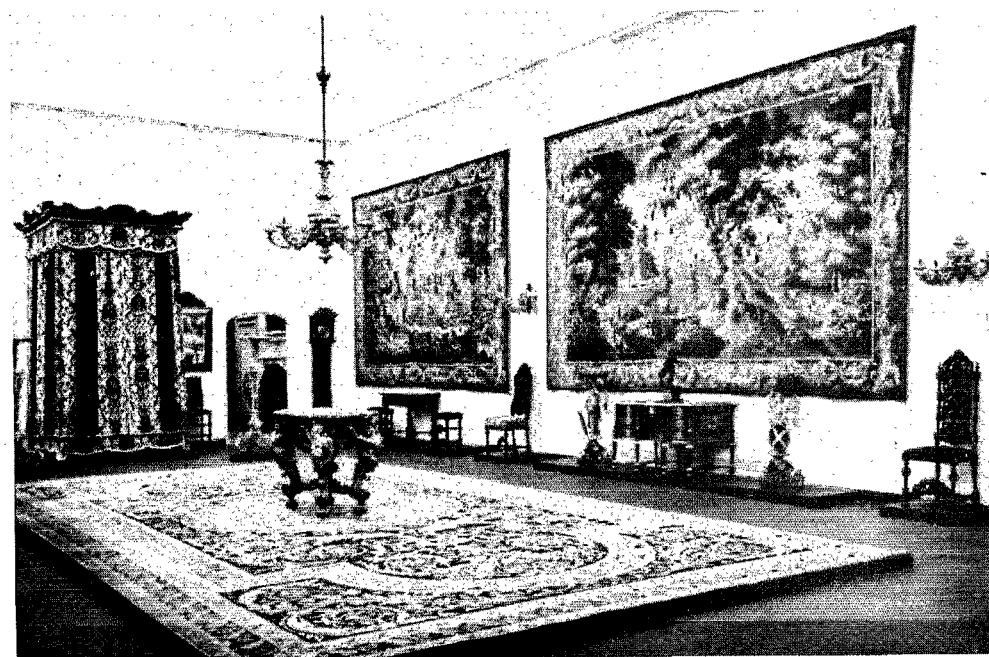


41. RIJKSMUSEUM, Amsterdam. Delft earthenware room.

41. Salle de la céramique de Delft.

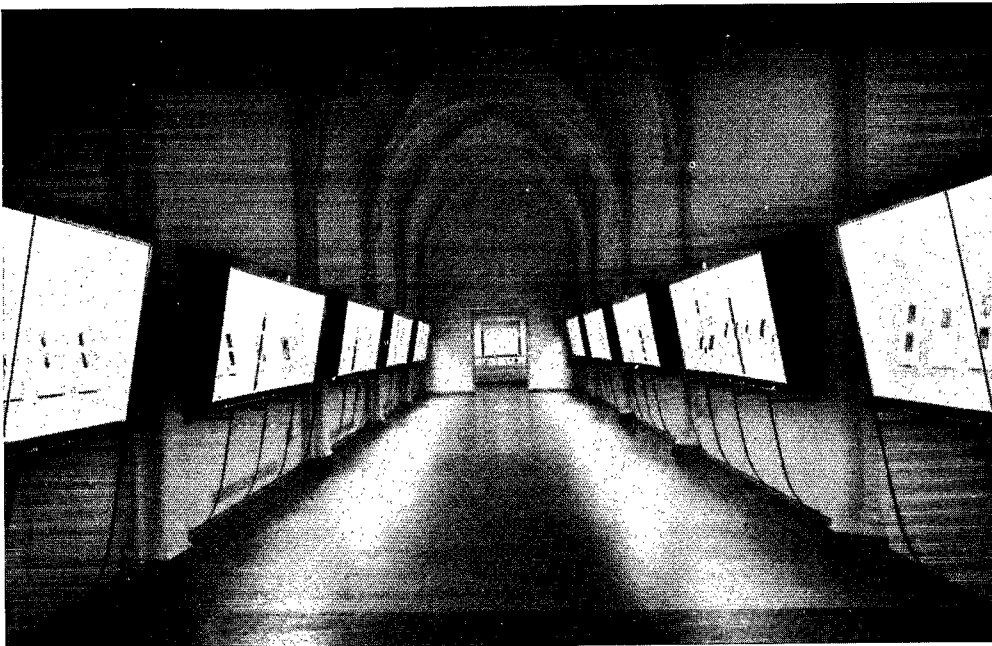
42. RIJKSMUSEUM, Amsterdam. Furniture and tapestry (c. A.D. 1700) room. Daylight supplemented by artificial lighting (TL de luxe 65 W, P 29a).

42. Meubles et tapisseries (année 1700 environ). La lumière naturelle est complétée par la lumière artificielle (TL 65 W de luxe, P 29a).



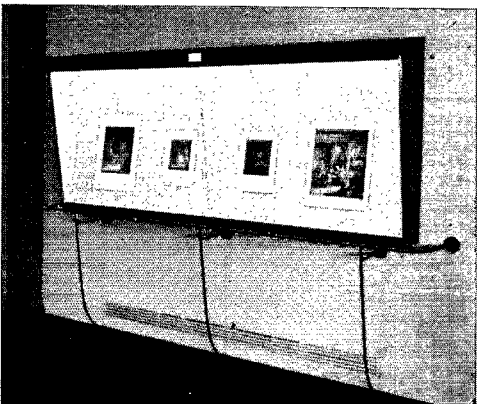
43. RIJKSMUSEUM, Amsterdam. Gallery, Print Section. Artificial lighting in the showcases (TL de luxe 65 W, 34).

43. Galerie du cabinet des estampes. Éclairage artificiel dans les vitrines, lampes (TL 65 W de luxe, 34).



44. RIJKSMUSEUM, Amsterdam. Showcase, Print Section.

44. Vitrine, cabinet des estampes.



et l'attention du visiteur se concentre sur les objets exposés. Comme source d'éclairage, on a choisi le tube mince à fluorescence TLD-30 W, qui fait bien ressortir les couleurs tout en ne dégageant qu'environ le tiers de la chaleur que diffuse une lampe à incandescence de même puissance. Sa forme allongée se prête fort bien au montage dans des vitrines peu profondes et permet une égale répartition de la lumière, dans le sens horizontal, sur la paroi arrière. Les tubes sont placés horizontalement à la partie supérieure près de la paroi avant.

Pour éviter que l'éclairage de la paroi arrière ne soit beaucoup plus intense en haut qu'en bas, un écran opaque, à bords dentelés, a été fixé au-dessus d'une tablette de verre placée sous les tubes. L'effet de cet écran diminue progressivement à mesure que la lumière descend vers le fond. Le bas des estampes bénéficie en outre de la lumière réfléchiée par la vitre de la vitrine. L'éclairage moyen des gravures est de l'ordre de 100 lux. Les panneaux d'exposition sont légèrement inclinés vers l'arrière, ce qui permet au visiteur de mieux voir les gravures. Les vitres des vitrines sont inclinées vers l'avant, afin d'éviter que la vive lumière qu'elles projettent sur le mur opposé ne produise des reflets gênants.

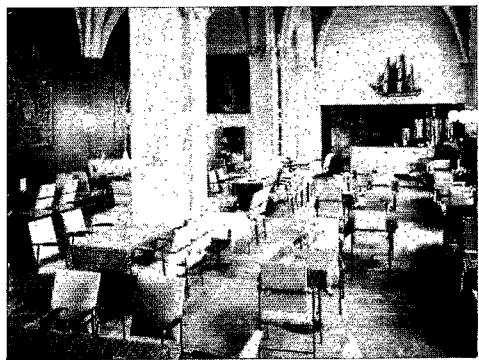
Il a été possible d'établir que les objets exposés dans ces vitrines y sont moins sujets au danger de décoloration provenant des rayons ultraviolets du spectre que s'ils étaient soumis à la lumière du jour. En outre, les tubes utilisés dans les vitrines du cabinet des estampes émettent peu de rayons ultraviolets, et la tablette de verre sur laquelle est placé l'écran dentelé joue le rôle d'absorbant.

Je tiens à remercier ici la société N. V. Philips' Gloeilampenfabrieken, Eindhoven, dont les conseils nous ont été précieux pour la réalisation de notre installation d'éclairage électrique.

LOCAUX DIVERS. — Près de l'entrée principale se trouve un restaurant, éclairé par quatre grandes fenêtres au nord (fig. 45), et pouvant accueillir une centaine de personnes. Les couleurs dominantes y sont le marron foncé (tête de nègre), le bleu et le jaune. Quelques tapisseries, une maquette de navire et un ou deux tableaux appropriés donnent à la salle une ambiance agréable.

A côté du restaurant, on envisage la construction d'un amphithéâtre, avec cabine de projection, qui pourra contenir environ deux cents personnes. Il est prévu qu'on y présentera aux élèves des écoles primaires les œuvres d'art choisies parmi les collections d'étude. Les visites d'écoliers, très nombreuses ces dernières années, troublent le calme des salles du musée et gênent les visiteurs.

Les salles où sont exposées les collections de la Société des amis de l'art asiatique ont été décrites ailleurs<sup>1</sup>. Les travaux indiqués ici ont été effectués sous l'éminente direction de l'un des architectes les plus compétents et les plus connus des Pays-Bas, le professeur F. A. Eschauzier. Le personnel scientifique et technique du Rijksmuseum a participé aux installations et aux aménagements intérieurs en manifestant beaucoup d'initiative et un constant dévouement. (Traduit du néerlandais.)



45. RIJKSMUSEUM, Amsterdam. Restaurant.

45. Restaurant.

I. H. F. E. Visser. « Nouvelle installation du Musée d'art asiatique au Rijksmuseum, Amsterdam » MUSEUM, vol. VI (1953), p. 116-118.

# RENOVATION OF MUSEUMS IN POLAND

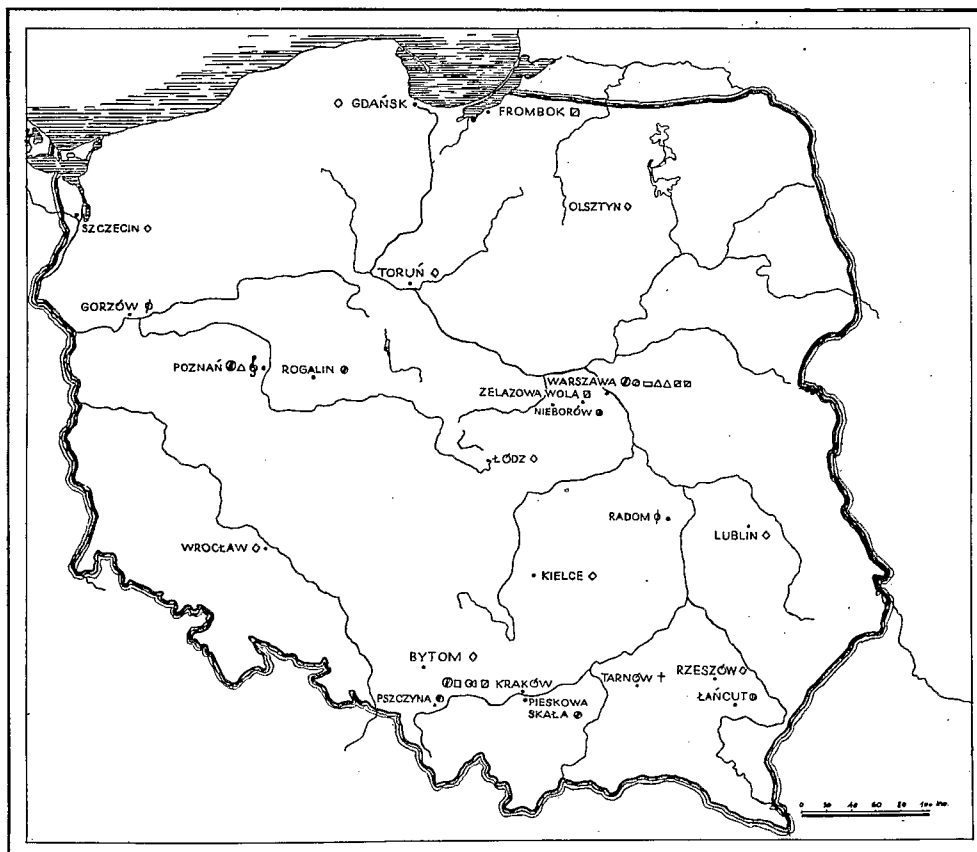
by STANISLAW LORENTZ

THE Museums in Poland were completely disorganized during the last world war and suffered tremendous damage under the nazi occupation. Many of their collections were destroyed or dispersed, and a great number of objects belonging to them remain to be found and recovered. The need to rebuild the museums, exhibit collections in accordance with new methods, and restore and preserve numerous paintings, sculptures and other works of art that had been damaged, led to the establishment of central administrative bodies and conservation workshops, independently of the workshops attached to the large museums. The Directorate-General for Museums and the Protection of Monuments, under the Ministry for Culture and Fine Arts, is the central administrative body in this field (fig. 46). It is responsible for the protection, not only of the 117 State Museums directly dependent upon it, but of 28 museums (including 8 Catholic diocesan museums) belonging to public and religious institutions. Poland also possesses 20 technical or natural history museums.

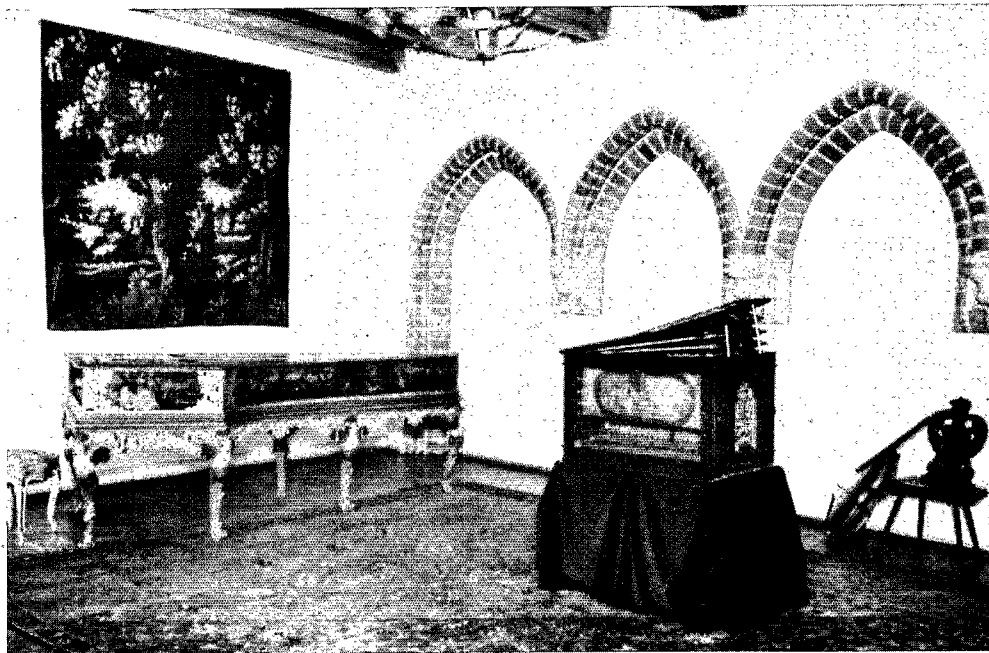
Most of the museums are old ones that have been rebuilt or reorganized since the war; but some—like the Poznań Museum of Musical Instruments (fig. 47), the Town History Museum housed in the restored Renaissance Town Hall of Poznań (fig. 48), the Museum of History of the Wawel in Cracow (fig. 49)—were founded comparatively recently. Certain castles and palaces, formerly in private ownership, constitute a second group of new museums including, in particular, the Museums of Łańcut (near Rzeszów), Pszczyna (in Silesia), Nieborów (near Warsaw), Rogalin (near Poznań), etc. A museum devoted to the Renaissance in Poland is now being organized at the castle of Pieskowa Skala (near Cracow), where beautiful Renaissance loggias were discovered under a Baroque superstructure when the inner courtyard was being restored. In Cracow, the Science Museum of Poland is being installed in the Gothic building of the Jagiellonian University, founded in 1364. Other museums, such as the Kielce Regional Museum and the Tarnów Diocesan Museum of Religious Art (fig. 50) have been considerably enlarged since the war.

Poland's central museum is the National Museum in Warsaw. It illustrates the various aspects of Polish art (painting, sculpture and works of art in general); it also possesses galleries devoted to antiquities (figs. 51, 52) and European art, a collection of drawings and prints, and a coin and medal room. It is equipped with a science laboratory, workshops for conservation, auxiliary workshops, a specialized library containing works on the fine arts and museology, and a collection of photographs (negatives and prints) as well as documentary material relating to the field of art. In Cracow and Poznań, also, there are National Museums with collections of Polish and foreign art. Specialized central museums include the Warsaw Museum of Prehistoric Archaeology and the Early Middle Ages, the Ethnological Museum in Warsaw, and the Ethnographical Museum in Cracow.

The National Museums and 10 museums in the country's most important centres



- ⊕ National Museum / Musée national.
- ⊙ Archaeological Museum / Musée archéologique.
- △ Historical Museum / Musée d'histoire.
- ♫ Museum of Musical Instruments / Musée des instruments de musique.
- ⊞ Biographical Museum / Musée biographique.
- ⊠ Ethnographical Museum / Musée d'ethnographie.
- ⊡ Ethnological Museum / Musée ethnologique.
- ⊕ Diocesan Museum / Musée diocésain.
- ◇ Departmental Museum / Musée départemental.
- ⊕ Regional Museum / Musée régional.

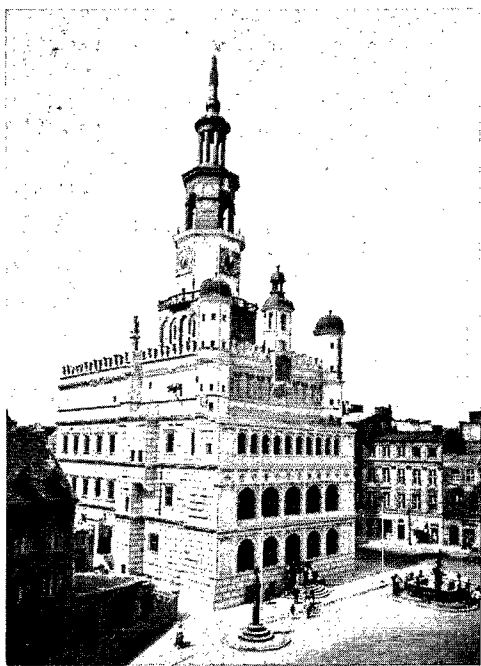


47. MUZEUM NARODOWE, Poznań. Museum of musical instruments.

47. Musée d'instruments de musique de Poznań.

48. MUZEUM MIASTA POZNAŃ. The xvth-century Town Hall of Poznań, now the Historical Museum of the town.

48. Hôtel de ville de Poznań (xvi<sup>e</sup> siècle), actuellement Musée d'histoire de la ville.



(Bytom in Silesia, Gdańsk, Kielce, Lublin, Łódź, Olsztyn, Rzeszów, Szczecin, Toruń and Wrocław) (*fig. 54*) control a whole network of regional and local museums.

Some of the historical museums are devoted to the memory of great scholars and artists—e.g., the Copernicus Museums at Frombork, where the famous astronomer worked and died; the Frederick Chopin Museum at Zelazowa Wola (near Warsaw), where the great musician was born; the Adam Mickiewicz Museum in Warsaw; the Jan Matejko Museum at Cracow; and the Marie Skłodowska-Curie Museum, which was opened in Warsaw in October 1954.

The help which the National Museums and the other great museums give to the regional and local museums takes a

number of different forms. Thus, for instance, experts in the various fields come to the assistance of their colleagues; in particular, works of art and various specimens belonging to the small museums are restored in the workshops of the larger institutions, whose photographic services also attend to the smaller museums' needs. The larger museums also help the small ones to organize permanent and travelling exhibitions, and to solve various financial and administrative problems.

One of the most important branches of our museums' scientific activity is archaeological research. With regard to the archaeology of the Mediterranean Basin, excavations were carried out at Edfu (Egypt) in 1936-1939, by the University of Warsaw in conjunction with the Institut Français d'Archéologie Orientale in Cairo. Poland's share of the objects discovered as a result of these excavations has enriched the Ancient Art Section of the Warsaw National Museum, which possesses Poland's largest gallery of Egyptian, Greek and Roman antiquities. Since the end of the war the excavations have, unfortunately, not been resumed.

On the other hand, in 1948, the Museums of Prehistoric Archaeology and the Early Middle Ages in Warsaw, Poznań, Cracow and Łódź embarked upon joint systematic research into the origin and development of the Polish State from the viii<sup>th</sup> to the xiii<sup>th</sup> centuries; this research will last for at least another ten or fifteen years. The Research Directorate is carrying out excavations (*fig. 53*) on 25 archaeological sites, the most important of which are at Gniezno, Kruszwica, Poznań, Opole in Silesia, Gdańsk, Cracow, Biskupin, Szczecin and Sobótka near Wrocław. A special bureau of the Directorate publishes the results of the research, popular scientific comments, and books of historical sources relating to Polish territory, from Herodotus up to the chroniclers of the xiii<sup>th</sup> century. One of the sections is preparing an historical atlas of Poland in the Early Middle Ages. Palaeobotanical and anthropological workshops are attached to the Directorate, which has also obtained the permanent co-operation of scientific institutes of geology, chemistry, physics, dendrology, ichthyology, etc. A Scientific Council directs the work as a whole and convenes annual round-table conferences which are attended by the 150 members of the scientific staff engaged in the excavations.

Research of another type is carried out by the laboratories of our museums' conservation workshops. An interesting example of this kind of research is that undertaken at the Warsaw National Museum in connexion with Leonardo da Vinci's *Portrait of a Lady with an Ermine* (*figs. 55a, b*). The results of this research are communicated to the Laboratory of the Musée du Louvre which, in turn, helps us by providing us with valuable information and material of comparison.

The Polish museums' scientific and educational activity frequently takes the form of organizing temporary exhibitions, especially on the great problems of cultural history. The most important exhibition of this kind to have been held so far was that dealing with the *Polish Renaissance* (*fig. 56*), which was held in 41 rooms of

the Warsaw National Museum from October 1953 to June 1954. It illustrated all the aspects of the problem—economic, social and political history, and the development of science, education, literature, music, architecture and the fine arts.

Most of our educational exhibitions are travelling ones,<sup>1</sup> in fact, the number of visitors to the 46 travelling exhibitions organized in 1953 totalled 1,908,000. The theme and nature of these exhibitions vary. Most of them consist of works of art and archaeological and ethnographical specimens from the museums; but sometimes, in addition to original exhibits, they include copies and photographs. Every year we organize an exhibition of ancient art, in which not only photographs, etc., but also a number of genuine antiquities, such as vases and other works of art, are displayed. Exhibitions devoted to XIXth-century Polish painting and to popular art are particularly appreciated by the public. Certain exhibitions have as their subject great scholars and artists, like Copernicus, Chopin and Mickiewicz, or national heroes, like Kościuszko; others are organized in connexion with the world-wide celebration of anniversaries (exhibition of reproductions of works by Leonardo da Vinci) or in order to familiarize the public with contemporary art (Käthe Kollwitz exhibition). All these exhibitions visit the small provincial towns having a population of a few thousands of inhabitants.

During the past three years, the Warsaw Ethnological Museum has organized a special kind of travelling exhibition. It is installed on a small boat and, during the summer months, presents the exhibition to the towns on the banks of the Vistula.

In 1954, a new type of travelling exhibition was prepared which was designed to take up the minimum of space and weigh as little as possible during its transport. The first exhibition of this kind was organized in Montevideo (figs. 58-60) on the occasion of the eighth session of Unesco's General Conference (November-December 1954).

The supports for the panels, and the joints, are made of duralumin. The framework consists of 21 vertical rods (20 mm in diameter and 210 cm long); 40 horizontal rods (12 mm in diameter); and in Montevideo 3 short rods (1.25 × 0.20 m) for the panel bearing the main caption POLAND (fig. 58). The joints, of the shape and size of a hen's egg, are provided with two openings so placed that the vertical and horizontal rods meet at right angles when inserted into them; the rods are fixed to the joints by a single screw.

There are 20 screens (87 × 60 cm), made of plywood 1.5 mm thick. The photographs are glued at the same time onto both sides of the panels and are of the same dimensions in each case, so as to prevent the panels from warping. The captions are printed directly onto the panels themselves. Once the photographs and captions have been so applied, the whole surface of the panel is covered with transparent lacquer varnish. Each panel has four holes, two at the top and two at the bottom, for the hooks which join it to the rods. Two small duralumin tables (67 × 37 cm) complete the exhibition and strengthen its structure; at Montevideo they were used for the display of publications.

The exhibition consists of two sets of panels, i.e. 40 panels in all; since both sides can be utilized, they provide 80 surfaces on which it is possible to exhibit 160 photographs. The first set, prepared for Unesco, dealt on one side with museums, monument protection and art studies in Poland, and on the other side with the dissemination of culture in that country. The second set illustrates, on one side, the development of the sciences and, on the other, that of public education in Poland.

The panels, tables, 100 joints and the hooks are transported in a special canvas



49. WAWEL. The Royal Castle of the Wawel, Cracow: a guided visit to a temporary exhibition of the reredos by Wit Stwosz in the Church of Notre-Dame in Cracow. The exhibition was held in the State Conservation Workshops.

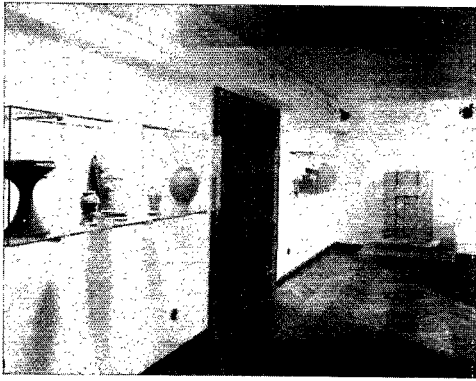
49. Château royal du Wawel, Cracovie: Visite guidée à l'exposition temporaire du retable de Wit Stwosz de l'église Notre-Dame de Cracovie, dans les ateliers de conservation de l'État.



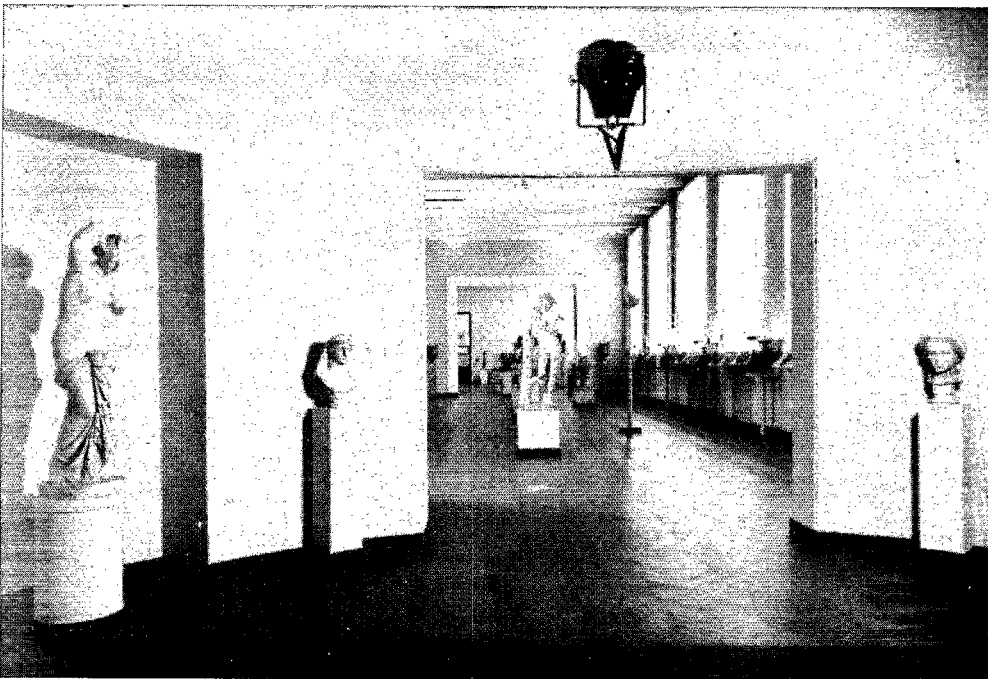
50. MUZEUM DIECEZJALNE, Tarnów. Gallery of Religious Art in the Diocesan Museum.

50. Salle du Musée diocésain d'art religieux.

1. See: Kazimierz Michalowski, "Circulating Exhibitions in the Museums of Poland"; Stanislaw Loréntz, "Mobile Museums in Poland". MUSEUM, Volume III (1950), pp. 275-285.



51. MUZEUM NARODOWE, Warszawa. One of the galleries of the Egyptian Antiquities Department.  
51. Une des salles du Département des antiquités égyptiennes.



52. MUZEUM NARODOWE, Warszawa. One of the galleries of the Classical Antiquities Department.  
52. Une des salles du Département des antiquités classiques.

valise, which when packed weighs 45.2 kg (100 lbs.). The 61 rods are carried in a sheath-like bag in which each rod has its own special place. This bag is 210 cm long and 28 cm in diameter; when packed, it weighs 25.8 kg (some 55 lbs.). Thus the entire exhibition (*fig. 60*) weighs 71 kg (155 lbs.); with spare panels.

As regards lectures—a long-established as well as a very popular education medium—they constitute a frequent activity of Polish museums. In 1953, for instance, 7,868 lectures on 1,340 subjects relating to the history of art and culture were delivered in these various museums. Lectures are given by members of the museums' educational departments, both in the museums themselves and in schools, factories and other places of work. The Wrocław Museum, which has established relations with the large factories in the town and its outskirts, is outstanding in this field.

The Educational Department of the Warsaw National Museum has a staff of 25 permanent members; that of each museum in the larger towns some 10, and the total Service, for all our museums, over 200. The Service's regulations conclude with an appeal to the staff to endeavour constantly to devise new forms of activity, while improving those which already exist.

Further efforts in this field were made with the establishment of a new type of institution—the educational museum; this to some extent resembles young people's museums, but is conceived differently and is attached to a museum illustrating the history of the region in which it is situated. The first museum of this kind was opened at Gorzów, in Western Poland, in 1951 (*fig. 57*). It has 18 rooms, accommodating a natural history section, a history section and a regional section. Of these the first two contain a popular presentation, in brief outline, of existing knowledge and theory with regard to the structure of matter and the universe, the origin of life upon earth and the origin of man, and the development of human society. The regional section illustrates the characteristic features—geographical, natural and historical—of the region. In 1954, a second museum of this type was opened at Radom.

This innovation raises a rather difficult problem, which requires further examination before the number of these museums can be increased. Most of our museologists have declared themselves opposed to the establishment of young people's museums; they prefer educational museums designed for youth and adults alike, and organized so as to facilitate an understanding of the problems peculiar to certain regions, looking beyond the local horizon—as is done at the Gorzów and Radom museums.

These remarks like all observations concerning the educational and social role of museums oblige us to consider first and foremost whom these institutions should serve. Among the 4 or 5 million persons who visit our museums every year, there are very few foreign tourists. Most of the visitors are young people; and we endeavour also to attract the greatest possible number of workers and peasants, who in the past had far too little access to museums. This means that the educational department's methods must be adjustable, according as they are employed for students, town workers, or groups of peasants. We do not claim to have solved all these problems; we are at present carefully examining the current results of our educational activities, and are trying to improve and develop the methods applied. The lecture programmes, and the texts drawn up a few years ago for museum guides, constitute a great volume of material, which is, however, still the subject of some discussion.



In this article, I have endeavoured to indicate the museum policy followed in Poland during the last few years, rather than to provide information about the museums themselves and their collections. In the first ten years following the war, our efforts have borne mainly on the reconstruction of our museums and their adaptation to new methods of display. We have therefore engaged in little building activity, but new buildings are to be erected within the next ten years. We have, all the same, made considerable progress with regard to the display and the general organization of our collections. We need only mention, in the matter of display, the gallery of antiquities at the Warsaw National Museum (*figs. 51, 52*), the History of the Wawel Museum at Cracow (*fig. 49*), and the Poznań Museum of Musical Instruments (*fig. 47*); while with regard to the second point we may refer to the reserve stores of the Paintings Section in the Warsaw National Museum, with their movable screens which can carry 5,000 pictures (*fig. 61*).

In assigning to our museums the task of enriching their collections and developing their scientific and educational activities, we desire, not merely that they should serve Poland, but that they should contribute to the progress of international understanding, that noble ideal which the pages of MUSEUM so faithfully express.

(Translated from French.)

## RENOUVEAU DES MUSÉES EN POLOGNE

par STANISLAW LORENTZ

Les musées de Pologne, complètement désorganisés pendant la dernière guerre et sous l'occupation nazie, ont subi, à cette époque, d'énormes pertes. Bien des objets de leurs collections détruites ou dispersées ne sont encore ni retrouvés ni récupérés. La nécessité de reconstruire les musées, de présenter leurs collections selon des méthodes nouvelles, de restaurer et conserver de nombreux tableaux, sculptures et autres œuvres d'art détériorés, a amené la création d'organes d'administration et d'ateliers de conservation centraux, indépendamment des ateliers des grands musées. La Direction générale des musées et de la protection des monuments, qui dépend du Ministère de la culture et des beaux-arts, constitue, dans ce domaine, l'organe administratif central (*fig. 46*). En plus des 117 musées d'État qui en dépendent directement, 28 musées appartenant à des institutions publiques et religieuses (dont 8 musées diocésains catholiques) bénéficient de la protection de la Direction générale. Il existe en outre en Pologne 20 musées techniques ou d'histoire naturelle.

La plupart des musées sont d'anciens établissements reconstruits ou réorganisés depuis la guerre. Certains ont cependant été fondés ces dernières années, tel le Musée d'instruments de musique à Poznań (*fig. 47*), le Musée de l'histoire de la ville installé dans l'hôtel de ville Renaissance restauré de Poznań (*fig. 48*), le Musée historique du Wawel à Cracovie (*fig. 49*). Un certain nombre de châteaux et de palais, autrefois propriété privée, constituent un deuxième groupe de nouveaux musées qui comprend entre autres les musées de Łańcut près de Rzeszów, de Pszczyna en Silésie, de Nieborów près de Varsovie, de Rogalin près de Poznań, etc. Un musée de la Renaissance en Pologne est en voie d'organisation au château de Pieskowa Skala près de Cracovie, où l'on a découvert — pendant les travaux de réfection de la cour intérieure — de belles loggias Renaissance dissimulées sous des superstructures de style baroque. A Cracovie, dans les bâtiments gothiques de l'Université Jagellon, fondée en 1364, s'installe le Musée des sciences de la Pologne. D'autres musées enfin, par exemple le Musée régional de Kielce ou le Musée diocésain d'art religieux de Tarnów (*fig. 50*), ont été considérablement agrandis depuis la guerre.

Le Musée national à Varsovie est l'institution muséologique centrale pour l'ensemble de la Pologne. Il présente les différents aspects de la culture artistique polonaise (peinture, sculpture, œuvres d'art) et possède, en même temps, des galeries d'antiquités (*fig. 51, 52*) et d'art européen, un cabinet de dessins et d'estampes et un cabinet de monnaies et médailles. Il est doté d'un laboratoire scientifique, d'ateliers



53. PANSTWOWE MUZEUM ARCHEOLOGICZNE Warszawa. Excavations carried out by the Polish Archaeological Museum, Warsaw, in the Grody Czerwieńskie Region.

53. Travaux de fouilles organisés par le Musée archéologique polonais de Varsovie dans la région de Grody Czerwieńskie.



54. MUZEUM HISTORYCZNE MIASTA WROCLAWIA. One of the Museum Galleries in the old Town Hall of Wrocław.

54. Une des salles du musée, dans l'ancien hôtel de ville de Wrocław.

de conservation, d'ateliers auxiliaires, d'une bibliothèque spécialisée d'ouvrages traitant des beaux-arts et de la muséologie, enfin d'une collection de clichés, photographies et matériel documentaire relevant du domaine de l'art. A Cracovie et à Poznań se trouvent également des musées nationaux avec des collections d'art polonais et étranger. Le Musée d'archéologie préhistorique et du haut moyen âge à Varsovie, le Musée ethnologique à Varsovie également et le Musée ethnographique à Cracovie sont des musées centraux spécialisés.

Les musées nationaux ainsi que 10 musées installés dans les centres les plus importants du pays (Bytom en Silésie, Gdańsk, Kielce, Lublin, Łódź, Olsztyn, Rzeszów, Szczecin, Toruń et Wrocław) (fig. 54) exercent leur tutelle sur un réseau de musées régionaux et locaux.

Parmi les musées historiques, certains sont consacrés à la mémoire de grands savants et artistes : le Musée Nicolas Copernic à Frombork, où travailla et mourut le célèbre astronome, le Musée Frédéric Chopin à Zelazowa Wola, près de Varsovie, lieu de naissance du grand musicien, le Musée Adam Mickiewicz à Varsovie, le Musée Jan Matejko à Cracovie, enfin le Musée Marie Skłodowska-Curie, ouvert à Varsovie au mois d'octobre 1954.

La tutelle des musées nationaux et des grands musées sur les musées régionaux et locaux se manifeste de différentes façons : les spécialistes des différents domaines

55 a, b. MUZEUM NARODOWE, Warszawa. Research Laboratory. Leonardo da Vinci: *Portrait of a Lady with an Ermine*. (a) Photograph in direct light, 90°, October 1954; (b) Photograph under ultra-violet rays, October 1954.

55 a, b. Laboratoire de recherches. Léonard de Vinci : *La dame à l'ermine*. a) Photographie en lumière directe à 90°, octobre 1954; b) Photographie sous rayons ultraviolets, octobre 1954.



viennent en aide à leurs collègues, les objets d'art et les spécimens, propriété des petits musées, sont restaurés dans les ateliers des grands, dont les services photographiques pourvoient aux besoins des petits et dont les moyens d'action leur sont utiles pour l'organisation des expositions permanentes et itinérantes et pour la solution de toutes les questions économiques et administratives.

Les recherches archéologiques constituent une des formes les plus importantes de l'activité scientifique de nos musées. En ce qui concerne l'archéologie du bassin méditerranéen, des recherches ont été menées dans les années 1936-1939 à Edfou (Égypte) par l'Université de Varsovie, de concert avec l'Institut français d'archéologie orientale du Caire. La part du produit de ces fouilles qui est échue à la Pologne a enrichi le département d'art antique du Musée national à Varsovie, qui possède la plus grande galerie d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines du pays. Ces recherches n'ont malheureusement pas été reprises depuis la fin de la guerre.

Par contre, en 1948, les musées d'archéologie préhistorique et du haut moyen âge de Varsovie, Poznań, Cracovie et Łódź ont entrepris en commun des recherches systématiques, qui ne seront pas achevées avant dix ou quinze années, sur l'origine et la formation de l'État polonais du VII<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle. La Direction des recherches procède à des fouilles (fig. 53) dans 25 sites archéologiques, dont les plus importants se trouvent à Gniezno, Kruszwica, Poznań, Opole en Silésie, Gdańsk, Cracovie, Biskupin, Szczecin et Sobótka près de Wrocław. La direction dispose d'un bureau

spécial qui publie les résultats des recherches, un commentaire scientifique visant à la popularisation, et des recueils de sources historiques ayant trait au territoire de la Pologne depuis Hérodote jusqu'aux chroniqueurs du XIII<sup>e</sup> siècle. Une des sections prépare un atlas historique de la Pologne du haut moyen âge. Des ateliers de paléobotanique et d'anthropologie fonctionnent auprès de la direction, qui s'est également assuré la collaboration permanente d'instituts scientifiques de géologie, de chimie, de physique, de dendrologie, d'ichtyologie, etc. Un conseil scientifique dirige l'ensemble des travaux et organise des débats annuels auxquels prennent part les 150 membres du personnel scientifique des fouilles.

Des recherches d'un autre genre sont effectuées par les laboratoires des ateliers de conservation de nos musées. Nous pouvons citer, par exemple, les recherches entreprises au Musée national de Varsovie sur le tableau de Léonard de Vinci : *La dame à l'hermine* (fig. 55 a, b). Les résultats de ces recherches sont communiqués au laboratoire du Musée du Louvre, qui, de son côté, nous aide en nous fournissant de précieuses informations et du matériel de comparaison.

L'organisation d'expositions temporaires, surtout d'expositions consacrées aux grands problèmes de l'histoire culturelle, constitue l'une des manifestations les plus fréquentes de l'activité scientifique et en même temps éducative des musées de Pologne. L'*Exposition de la Renaissance en Pologne* (fig. 56), qui, du mois d'octobre 1953 jusqu'au mois de juin 1954, a occupé 41 salles du Musée national de Varsovie, a été jusqu'à présent la plus grande entreprise de ce genre. Elle illustre tous les aspects du problème : histoire économique, sociale et politique, développement de la science, de l'éducation, des lettres, de la musique, de l'architecture et des beaux-arts.

Les expositions itinérantes constituent la forme la plus répandue de nos expositions éducatives<sup>1</sup>. Le nombre des visiteurs des 46 expositions itinérantes organisées en 1953 s'est élevé à 1.908.000. Les sujets de ces expositions et leur caractère varient. Des œuvres d'art et des spécimens archéologiques et ethnographiques, propriété des musées, forment la plupart de ces expositions; mais parfois des copies et des photographies y figurent, à côté des originaux. L'art antique est un des sujets que nous reprenons chaque année; cette exposition comprend, à côté de photographies et de planches, quelques antiquités authentiques, vases et objets d'art. Les expositions consacrées à la peinture polonaise au XIX<sup>e</sup> siècle et à l'art populaire jouissent d'une faveur spéciale auprès du public. Certaines expositions sont consacrées à la mémoire de grands savants et artistes : Copernic, Chopin, Mickiewicz, ou de héros nationaux : Kościuszko; d'autres sont organisées à l'occasion des anniversaires célébrés dans le monde entier (exposition des reproductions d'œuvres de Léonard de Vinci) ou pour vulgariser la connaissance de l'art contemporain (exposition de Käte Kollwitz). Toutes ces expositions font le tour des petites villes de province qui comptent quelques milliers d'habitants.

Dans le courant des trois dernières



56. MUZEUM NARODOWE, Warszawa. *The Polish Renaissance Exhibition* (October 1953-June 1954). Copernicus Room.

56. Exposition de *La Renaissance en Pologne* (octobre 1953-juin 1954). Salle de Copernic.

1. Voir : Kazimierz Michalowski, « Les expositions itinérantes dans les musées de Pologne »; Stanislaw Lorentz, « Musées mobiles en Pologne ». *MUSEUM*, vol. III (1950), p. 275-285.

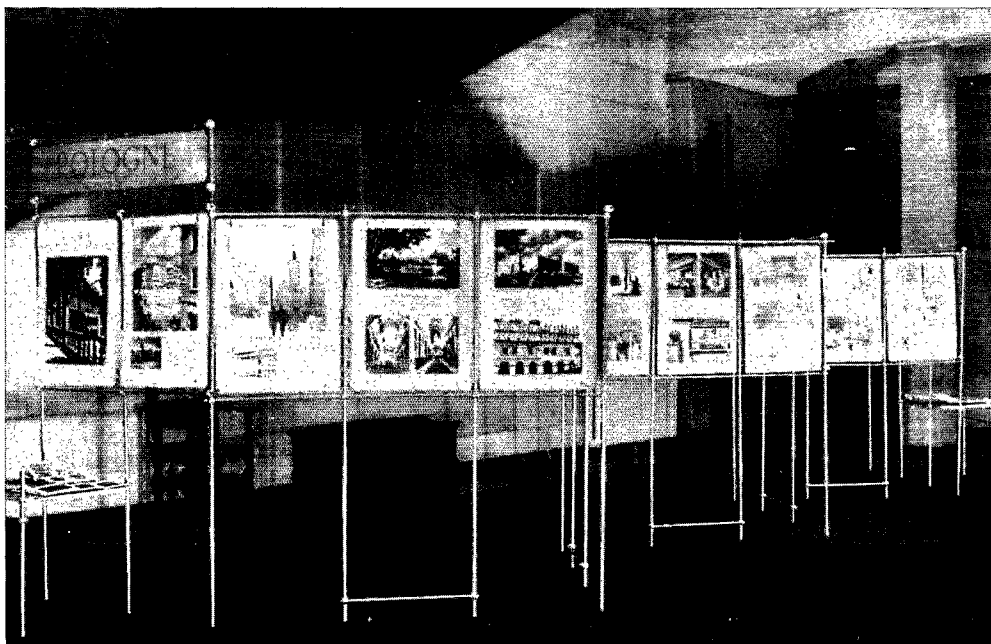
57. MUZEUM W GORZOWIE. The Regional Museum, Gorzów, Historical Department, Feudal Gallery.

57. Musée régional, Gorzów, Département historique, salle de l'époque féodale.



58. MUZEUM NARODOWE, Warszawa. Travelling Exhibition.

58. Exposition itinérante.



59. MUZEUM NARODOWE, Warszawa. Travelling Exhibition.

59. Exposition itinérante.

années le Musée ethnologique de Varsovie a organisé une exposition itinérante d'un genre spécial, aménagée à bord d'un petit bateau qui navigue sur la Vistule, et elle est présentée pendant les mois d'été dans toutes les localités riveraines.

En 1954 on a élaboré un nouveau type d'exposition itinérante, conçu de façon à occuper le minimum de place et à peser le moins possible lors de son transport. La première exposition de ce type a été montée à Montevideo (*fig. 58-60*) à l'occasion de la huitième session de la Conférence générale de l'Unesco (novembre-décembre 1954).

Les supports des panneaux et les éléments de jonction sont en duralumin. La construction se compose de 21 tubes verticaux de 20 mm de diamètre, 210 cm de longueur, et de 40 tubes horizontaux de 12 mm de diamètre; en outre, à Montevideo, 3 tubes courts (1,15 x 0,20 m) permettaient de fixer l'inscription principale : POLOGNE (*fig. 58*). Les éléments de jonction, qui ont la forme et la grosseur d'un œuf de poule, sont munis de deux ouvertures, disposées perpendiculairement l'une à l'autre et destinées à recevoir les tubes verticaux et horizontaux fixés au moyen d'une vis.

Il y a 20 panneaux d'exposition de 87 x 60 cm en contre-plaqué de 1,5 mm d'épaisseur. Les photographies sont collées en même temps des deux côtés des panneaux à la colle forte et on a choisi des photographies de dimensions identiques pour éviter le gauchissement. L'inscription des légendes est faite à même le panneau. Les photographies une fois collées et les inscriptions achevées, toute la surface des panneaux est recouverte d'un vernis de laque transparent. Chaque panneau est percé de 4 trous, 2 en haut et 2 en bas, pour les crochets d'attache. Deux tablettes en duralumin de 67 x 37 cm complètent l'exposition et consolident sa structure. A Montevideo elles servaient à l'étalage des publications.

L'exposition modèle comprend deux jeux complets de ces éléments, soit 40 panneaux, qui, utilisés des deux côtés, donnent 80 surfaces d'exposition pouvant recevoir 160 photographies. Le premier jeu, préparé pour l'Unesco, avait pour sujet, d'un côté les musées, la protection des monuments et les études sur l'art en Pologne; de l'autre, la diffusion de la culture dans ce pays. Le deuxième jeu illustre, d'un côté, le développement des sciences, de l'autre, celui de l'instruction publique en Pologne.

Les panneaux, les tablettes, les 100 éléments de jonction et les crochets sont transportés dans une valise spéciale en toile à voile et cet ensemble pèse 45,2 kg. Les 61 tubes sont placés en cases séparées dans un fourreau de 210 cm de longueur sur 28 cm de diamètre, d'un poids de 25,8 kg, tubes compris. Cette exposition complète (*fig. 60*) pèse donc 71 kg avec des jeux d'écrans de rechange.

Dans le domaine des conférences — moyen didactique à la fois ancien et fort populaire — les musées polonais déploient une activité considérable. C'est ainsi qu'en 1953, dans l'ensemble des musées de Pologne, 7.868 conférences ont été prononcées sur 1.340 sujets intéressant l'histoire de l'art et l'histoire culturelle.

Les conférences sont faites par les membres du service éducatif des musées, tant dans les musées mêmes que dans les écoles et les chantiers de travail. Le Musée de Wrocław, qui a noué des rapports avec les grandes usines de la ville et des environs, occupe la première place pour ce genre d'activité.

Le service éducatif du Musée national de Varsovie compte un personnel de 25 membres permanents; les services analogues des musées des grandes villes, une dizaine chacun; ceux de l'ensemble de nos musées, plus de 200 en tout. Le règlement du service éducatif se termine par un appel invitant le personnel à chercher sans cesse de nouvelles formes d'activité tout en améliorant et en enrichissant celles qui existent déjà.

Un nouvel essai a été fait dans ce domaine avec la création d'un nouveau type de musée — le musée éducatif — qui ressemble, en une certaine mesure, aux musées de la jeunesse, mais qui, conçu autrement, est rattaché à un musée d'histoire de la région. Le premier musée de ce genre a été ouvert en 1951 à Gorzów, en Pologne occidentale (fig. 57). Il compte 18 salles et possède une section d'histoire naturelle, une section d'histoire et une section régionale. Les deux premières sections donnent un bref aperçu, de caractère populaire, des connaissances et des théories actuelles sur la structure de la matière et de l'univers, sur les origines de la vie sur la terre et sur celles de l'homme, enfin sur la formation de la société humaine. La section régionale illustre les caractères géographiques, naturels et historiques de la région. En 1954, un deuxième musée de ce genre a été ouvert à Radom.

Cette innovation pose, d'ailleurs, un problème bien difficile, qui demande encore à être discuté avant que l'on procède à l'augmentation du nombre des musées de ce genre. La plupart de nos muséologues se sont déclarés hostiles à la création de musées de la jeunesse, leur préférant des musées éducatifs destinés aussi bien à la jeunesse qu'aux adultes et conçus de façon à faciliter la compréhension des problèmes relatifs à une région donnée, tout en dépassant l'horizon du terroir — comme c'est le cas dans les musées de Gorzów et de Radom.

Ces considérations, de même que tout problème relatif au rôle éducatif et social des musées, nous obligent à préciser d'abord à qui ces institutions doivent servir. Parmi les 4 ou 5 millions de personnes qui visitent annuellement nos musées, il n'y a que peu de touristes étrangers. La plupart des visiteurs se recrutent parmi la jeunesse et nous nous efforçons d'attirer aussi le plus grand nombre possible des travailleurs et des paysans, qui jusque-là profitaient trop peu des ressources des musées. Cela nécessite la différenciation des méthodes du service éducatif, selon qu'elles s'adressent à la jeunesse des écoles, aux travailleurs des villes ou à des groupes de paysans des campagnes. Nous ne prétendons pas avoir résolu tous ces problèmes. Nous procédons à des recherches systématiques sur les résultats de notre activité éducative et nous tentons d'améliorer et d'approfondir les méthodes. Les programmes des conférences et les textes établis il y a quelques années pour les conférenciers du musée constituent un matériel considérable, mais qui prête encore à discussion.

J'ai tâché dans cet article de montrer quelles voies la muséologie polonaise a suivies au cours de ces dernières années, plutôt que d'apporter des renseignements nouveaux sur les musées eux-mêmes ou sur leurs collections. Les dix années qui ont suivi la guerre ont été consacrées, avant toute chose, à la reconstruction de nos musées et à leur adaptation aux nouvelles méthodes de présentation, nous n'avons donc que fort peu bâti. Des constructions nouvelles sont prévues pour les dix années à venir. Nous avons obtenu des résultats sérieux dans le domaine de la présentation et dans celui de l'organisation de nos collections. Citons seulement, dans le premier cas, la galerie des antiquités du Musée national de Varsovie (fig. 51, 52), le Musée historique du Wawel à Cracovie (fig. 49), ou le Musée des instruments de musique à Poznań (fig. 47), et, dans le deuxième cas, les dépôts de réserves du département des peintures du Musée national de Varsovie, avec leurs écrans mobiles qui peuvent porter 5.000 tableaux (fig. 61).

En proposant comme but à nos musées l'enrichissement de leurs collections et le développement de leur activité scientifique et éducative, nous désirons qu'ils ne servent pas exclusivement à notre nation, mais qu'ils contribuent au progrès de la compréhension internationale, cette noble idée qui trouve précisément de si nombreux échos dans les pages de MUSEUM.

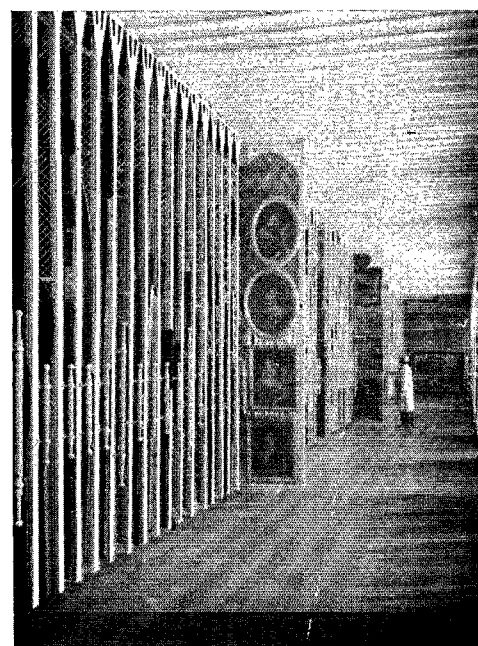


60. MUZEUM NARODOWE, Warszawa. Travelling Exhibition.

60. Exposition itinérante.

61. MUZEUM NARODOWE, Warszawa. Department of Polish Paintings: Storerooms.

61. Magasin de réserves du Département de la peinture polonaise.



# THE NEW DEPARTMENT OF MOSLEM ART IN THE NATIONAL MUSEUM, DAMASCUS

by SELIM ABDUL HAK

THE official opening of the new Department of Moslem Art at the National Museum of Damascus,<sup>1</sup> on 18 September 1954, was the result of unremitting efforts by the staff of the Directorate-General of Antiquities, which had performed a rare feat in executing not only the plans for the Museum's arrangement but simultaneously, in record time, the constructional operations.

This haste, which was due to a desire to make the Department's inauguration coincide with the opening of the First International Fair of Damascus, in no way prejudiced the quality of the work. The new Department, which occupies three floors and a basement, covers an area of approximately 2,800 m<sup>2</sup>. All the rooms have white paved marble floors, bordered, along the foot of each wall, with black marble, which has also been used to frame the doors. Broad, luxurious staircases with copper banisters give access to the corridors and exhibition rooms, which are equipped with central heating, and enable the exhibits to be seen from various angles.

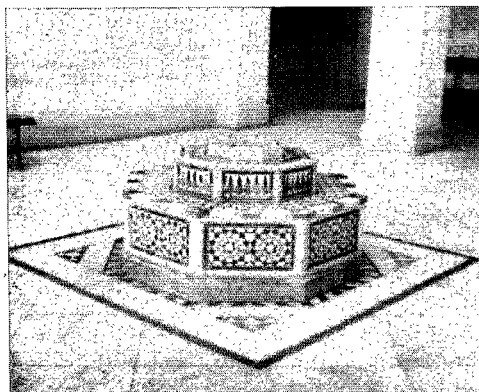
The whole Department is provided with a very modern lighting system—a combination of fluorescent light diffused by lamps in the form of a honeycomb or luminous box, and ordinary light shed by projectors and bracket-lamps, discreetly placed in the corners.

This Department adjoins the east wing of the Kasr-al-Heir al-Gharbi reconstructed at the National Museum four years ago, and with it constitutes one of the largest museums devoted to Moslem art. The new wing is added to the 1,200 m<sup>2</sup> of the existing two-storey building which was designed to house collections of Ommayyad civil architecture of which no traces remain in Damascus. The new exhibition rooms are for the display of sculptured, painted and engraved objects dating from the beginning of the eighth century which were discovered as a result of Kasr-al-Heir excavations.

This spectacular reconstitution—with its external façade forming an unbroken whole, and its internal façade with figures in high relief and lattice work, two huge frescoes, fifty arches, balustrades and screens in stone fretwork—is a superb introduction to the new Department. This building opens on to a courtyard, bordered on both sides by square-pillared porticos. In the centre of the courtyard, paved in white marble, is a polychrome marble fountain, softly illuminated in the evenings by a projector (*fig. 62*).

On the other side of the courtyard, visitors enter the new Department through a large hall; most of the objects exhibited here came from the excavations carried out by the Syrian Directorate-General of Antiquities on the Raqqa<sup>2</sup> (Abbasid) site, the most extensive field of Moslem remains in the Near East. In the centre of the hall is a large plaster model of the entire site, showing where the excavations were carried out. Smaller models, and numerous photographs affixed to the main wall of the hall, inform visitors about the palaces discovered by the Syrian excavators. On one of the side walls are exhibited fragments of the framework (engraved and openwork stucco) of the palace doors, fragments of a distemper fresco discovered in a niche in one of these palaces, and a number of epigraphic documents traced in black. Two showcases placed against another side wall contain various objects discovered by the excavators; they include glass cups and bowls with geometrical and epigraphic ornamentation, fragments of sculptured and painted wood, and bronze vases adorned with Cufic inscriptions. A third showcase contains a beautiful earthenware jar with monochrome green enamelling and ornamentation in relief. Two further showcases, completing the arrangement of the hall, display other objects found on the Raqqa site and purchased from antiquaries—they include a knight (an example of polychrome ceramic art) fighting a dragon (*fig. 64*), and turquoise blue vases.

This hall leads to a long gallery 35 m in length. On both sides of this gallery are oval niches, alternating with fairly roomy mural showcases (*fig. 63*). Those on the right are indirectly lighted by high windows concealed in the stonework; those on



62. MUSEUM OF DAMASCUS. Fountain in the centre of the courtyard leading to the new department.

62. Musée de Damas. Bassin au centre de la cour conduisant au nouveau département.

1. See: Michel Ecochard. "Le nouveau musée de Damas". *Museion*, 1946, no. 55-56, pp. 107-144. International Museums Office, Paris. *En français*.

2. "Archaeological Finds of 1952 on Exhibition in the Damascus Museum". *MUSEUM*, volume VII (1954), pp. 37-43.

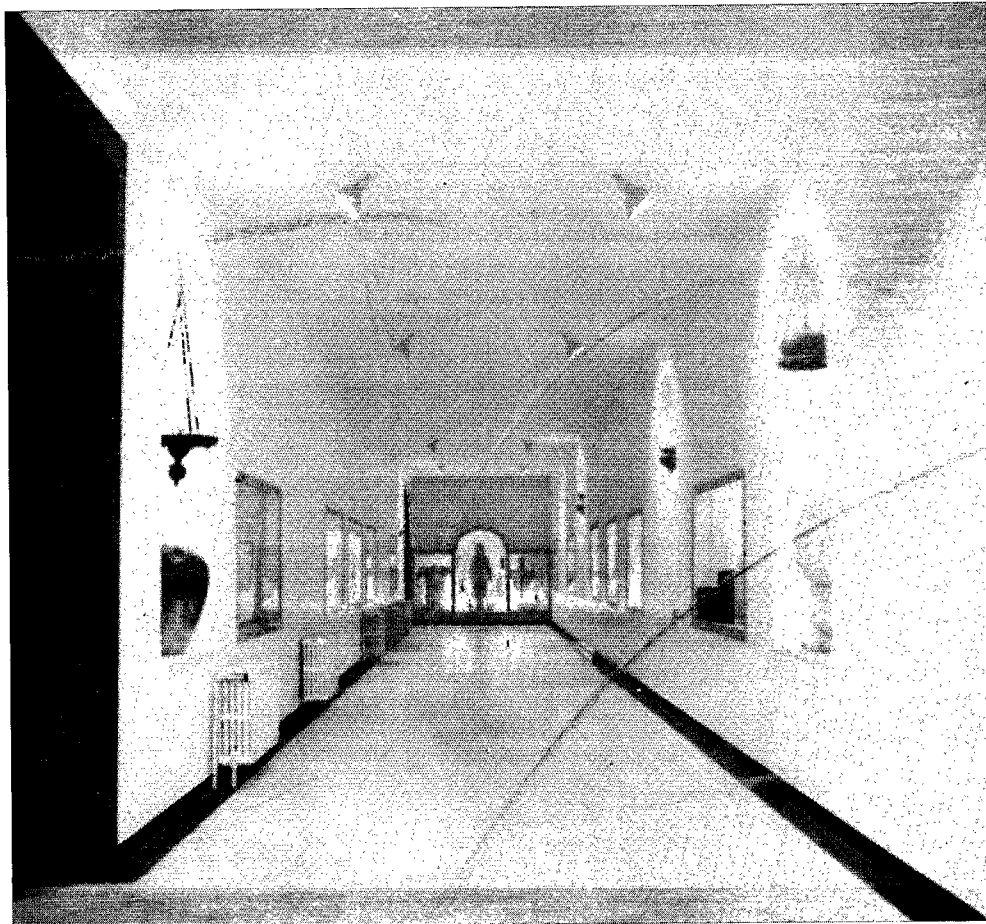
the left are driven right through the wall, and the exhibits in them can be seen not only from this gallery but from a suite of three rooms on the other side. In the first showcases, on a tiered stand covered with navy blue velvet, specimens chosen from our valuable collections of Moslem coins (gold, silver and bronze) are displayed (*fig. 65*). The tiers are divided by criss-cross thread into small squares, rectangles and triangles. Thus the coins minted during the reign of each Caliph or Sultan are assembled within each division, thus not only avoiding monotony, but enabling experts to follow, in proper order, the succession of Ommayyad, Abbasid, Ikhschidid, Seljuk, Ayyubite, Mameluke and Ottoman coins. Likewise, in the two central showcases, we have exhibited xivth to xvth-century gold and silver jewellery, necklaces, earrings, rings, bracelets and *kebelkials* (anklets); and in the niches we have displayed jars, lamps and chandeliers, so as to vary the exhibits and their presentation.

At the end of this gallery is a large showcase with three compartments, containing xiii-century damaskeened swords and Arab coats of mail; they are ornamented with gilded Koranic inscriptions. We shall speak of the contents of the showcases on the left when dealing with the three rooms from which they are visible.

We have arranged the rooms of this Department on the basis of a division of the exhibits according to subject and technique. Further, within each room, we have endeavoured to respect chronology and evolution of style by associating objects, from art collections, which could be placed in showcases or on pieces of furniture, and those to be mounted on supports specially made to suit their number, shape and colour.

After the gallery, then, the visitor passes through a suite of three large, well lit rooms. The first room contains stone and stucco antiquities. These are affixed directly to the walls, or placed on supports. In the centre of the room is the tomb of the Ortokid Balak, son of Ortok, who died in 1124; it is a rectangular stone coffer resting on a stepped base and surmounted by a projecting lid (*fig. 67*). The sides are decorated in relief with Cufic epigraphic formulae and geometrical interlacings which are typical of xiii-century Syrian decorative art. On a side wall of the same room is the reconstitution of an xth-xiii century mosque façade, discovered at Meskene on the Euphrates during the excavations carried out by Mr. Eustache de Lorey and Mr. Georges Salles. On the other walls are two xiii-century stucco prayer-niches from Palmyra, two Abbasid inscriptions on marble, a Seljuk bas-relief, etc. Lastly, the mural showcase visible from the gallery contains a *shamsiah*, or *qamariah*, stucco lattice with panes of various colours (xvth or xvth century), which softened the over-dazzling light of the Eastern Mediterranean when it filtered through them into interiors.

The next room is used for the display of our rich collection of glazed and unglazed Moslem-Syrian ceramics (*fig. 66*). Elegant glass cases mounted on oaken supports, and three mural showcases visible from the gallery, contain a large number of small terra-cotta ampullas, pilgrims' bottles (unglazed), yellow and green engraved vases (enamelled) of the Gabri type, various examples of pottery found at A-level at Hamah by Mr. H. Ingholt's Danish mission, xiii and xiii-century bowls and dishes with a steely brown and blue glaze ornamentation on a slightly green-tinted transparent varnish, objects with painted black ornamentation under a turquoise



63. MUSEUM OF DAMASCUS. View of the main gallery of the new department.

63. Musée de Damas. Vue de la galerie principale du nouveau département.

64. MUSEUM OF DAMASCUS. Small showcase displaying a knight (an example of polychrome ceramic art) from Raqqa.

64. Musée de Damas. Petite vitrine abritant le cavalier en céramique polychrome de Raqqa.





65. MUSEUM OF DAMASCUS. Showcase containing Ommayyad coins.

65. Musée de Damas. Vitrine contenant des monnaies ommeyyades.

blue enamelling and, lastly, interesting specimens showing the evolution of enamelled ceramics at Damascus between the xivth and xviiiith centuries (*fig. 68*), including a lovely blue-enamelled inkstand and a beautiful jar with a painted blue-and-black decoration on a dark brown background, etc.

The third room in this suite is reserved for exhibits of sculptured and painted wood. The mural showcase contains small xiiiith-century engraved wooden panels, from Qal'at Dja'bar. Part of an enclosure—belonging to the same period—ornamented with machrabiats and with floral, geometrical and epigraphic motifs in florid Cufic is exhibited alongside the famous rectangular wooden cenotaph of Princess Bakhti Khatoun, grand-daughter of the Sultan Kilij-Arslan—a masterpiece of Syrian woodwork of the first half of the xiiiith century. Other objects, such as chests, cornices, quoins, mural bookcases and stalactitic niches (end of the xviiiith century up to the middle of the xixth century) give an idea of Syrian joinery during the last stage of its development (*fig. 69*).

Parallel with the three rooms mentioned above is another suite of three smaller rooms housing manuscripts, astronomical instruments, glassware and copper exhibits.

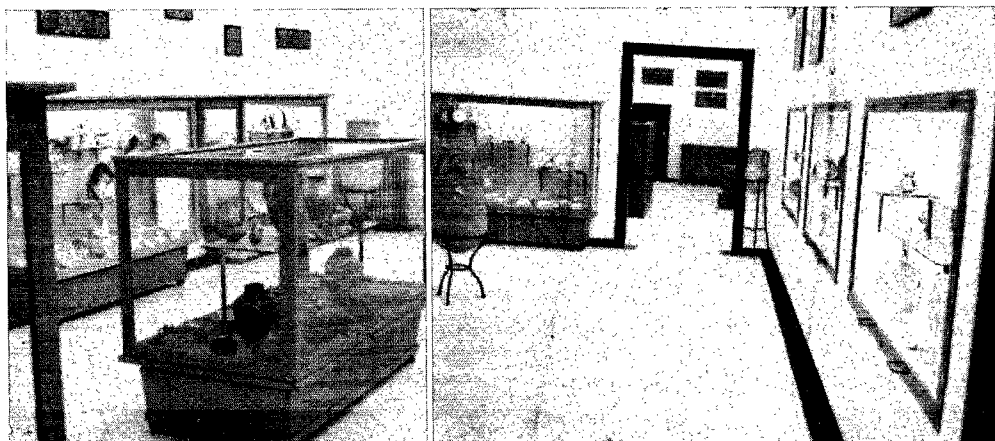
The first of these rooms contains massive wooden stands equipped with two small showcases, one vertical and the other horizontal, in which the manuscripts are exhibited (*fig. 71*); flat glass cases for the written documents and parchments; and a large relic cupboard for the astronomical and other instruments. Special mention must here be made of a Koran dating from the Nureddin period (xiiiith century); another, illuminated and bound in embossed leather, of the Mameluke period, bearing the name of Prince Ibrahim Manjak; a third in the handwriting of Prince Khoshkadam, etc.

The next room contains a large showcase of a very original kind; it extends the whole length (10 m) of the side wall, and for 1 m on each of the walls that intersect the side wall at right angles (*fig. 70*). It is made of oak and is backed by a blue velvet curtain, behind which a small concealed passage enables the Museum staff to set the objects out on rectangular or circular glass shelves held up by nickel-plated supports; this enables uniformity and monotony to be avoided. The shelves bear Moslem glassware of various colours, ornamented with fine white enamel lines, typical of the first centuries; spiral-ribbed cups and bottles of white opaque glass; a beautiful mosque lamp enamelled in white, blue, red and gold and bearing the name of Malek-al-Adel, al-Alem; and several goblets, bottles, flasks, etc., likewise enamelled, richly decorated, and very representative of the glass industry that flourished at Damascus in the xivth century.

The third room in this suite contains copper exhibits. It is tastefully furnished with showcases exactly similar to those in the ceramics room, as well as with smaller ones placed against the wall; these latter are made entirely of glass, except for their wooden backs. Metal hooks suspend the copper chandeliers. The exhibits include numerous dishes, vases, lamps, mortars, perfume-burners, encrusted scissors or shears, statuettes (rough-hewn horses and stags), and door knockers, which the Damascus copper industry produced throughout the centuries.

The Moslem Art Department, as we have here generally described it, is not yet in final form. Certain changes will be made to it in 1955, though these will not conflict with the main principles already referred to. The sculptured and painted wood exhibits and the copper objects will probably be replaced by collections of stone objects, pottery and glassware, and will be transferred to the first and second floors of the Department, which are at present used for two exhibitions of paintings and photographs of historical sites and monuments. They will be joined by other wood, copper and similar exhibits which have hitherto been kept in reserve owing to lack of space, and of which we shall have occasion to speak in a future article.

(Translated from French.)



66. MUSEUM OF DAMASCUS. Panoramic view of the Moslem ceramics room.

66. Musée de Damas. Vue panoramique de la salle de la céramique musulmane.



# LE NOUVEAU DÉPARTEMENT D'ART MUSULMAN AU MUSÉE NATIONAL, DAMAS

par SELIM ABDUL HAK

L'INAUGURATION officielle du nouveau département d'art musulman du Musée national de Damas<sup>1</sup>, le 18 septembre 1954, a revêtu un grand éclat. Cet événement couronnait un labeur acharné fourni par le personnel de la Direction générale des antiquités, qui a réalisé un rare exploit en exécutant, en même temps que les projets d'aménagement du musée, les travaux de construction, achevés dans un temps record.

Une telle hâte, justifiée par le désir de faire coïncider cette célébration avec l'ouverture de la première Foire internationale de Damas, n'a nui en rien à la qualité du travail. Le nouveau département, qui occupe trois étages et un sous-sol, s'étend sur 2.800 m<sup>2</sup>. Les salles sont entièrement dallées de marbre blanc et bordées d'encadrements de marbre noir le long des murs et tout autour des portes. De larges et somptueux escaliers avec des balustrades en cuivre permettent aux visiteurs de circuler dans les couloirs et salles d'exposition, qui sont dotés d'appareils de chauffage central et ménagent des perspectives variées sur les objets d'art exposés.

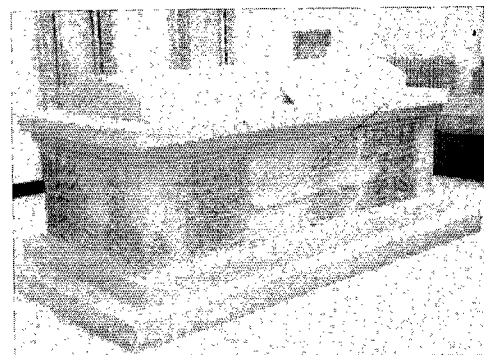
Enfin dans toutes les parties du département l'éclairage, d'une conception très moderne, combine les effets de la lumière des tubes fluorescents, que diffusent des lustres en nid d'abeilles et des caisses lumineuses, avec ceux de la lumière ordinaire des projecteurs et appliques discrètement placés dans les angles.

Ce nouveau département se joint à l'aile orientale du Kasr-al-Heir al-Gharbi, reconstruite au Musée national il y a quatre ans, avec laquelle il constitue l'un des grands musées consacrés à l'art musulman. En effet, la superficie de ce nouveau département s'ajoute aux 1.200 m<sup>2</sup> du grand ensemble formé par les deux étages du second, conçu pour représenter l'architecture civile ommeyyade dont les traces ont été effacées à Damas et pour servir à exposer des objets sculptés, peints et gravés, datant du début du VIII<sup>e</sup> siècle et découverts dans les fouilles de Kasr-al-Heir.

Ainsi cette reconstitution spectaculaire, dont la façade extérieure présente un revêtement sans discontinuité et la façade intérieure des figures en haut relief et des claires-voies, avec ses deux grandes fresques peintes et ses cinquante arcs, balustrades et claustra ajourés, forme une somptueuse introduction au nouveau département. Une cour découverte bordée sur deux côtés par des portiques aux piliers rectangulaires lui fait suite. Cette cour, dallée de marbre blanc, est ornée au centre d'un bassin de marbre polychromé avec jets d'eau, éclairé la nuit par la douce lumière d'un projecteur (*fig. 62*).

De l'autre côté s'ouvre le nouveau département avec un grand hall. La plupart des objets exposés ici proviennent des fouilles entreprises par la Direction générale des antiquités de Syrie dans le site de Rakka<sup>2</sup> abbasside, qui est le plus vaste champ de vestiges musulmans du Proche-Orient. Au milieu, une grande maquette en plâtre représente l'ensemble du site et les places où les fouilles ont eu lieu. D'autres maquettes plus petites et de nombreux documents photographiques exposés sur le mur principal du hall renseignent les visiteurs sur les palais mis au jour par les fouilleurs syriens. Sur un mur latéral sont disposés des fragments d'encadrements en stuc gravé et ajouré, des portes des palais, des fragments d'une fresque à la détrempe trouvée dans une niche de l'un de ces palais et quelques autres documents épigraphiques tracés en noir. Deux vitrines adossées à l'autre mur latéral contiennent des objets divers provenant des fouilles. On y trouve des coupes et des bols en verre ornés d'un décor géométrique et épigraphique, des débris de bois sculpté et peint, des vases en bronze décorés d'inscriptions coufiques. Une troisième vitrine contient une belle jarre de céramique émaillée monochrome en vert avec décor en relief. Enfin, d'autres objets provenant de Rakka et achetés à des antiquaires, dont le cavalier en céramique polychrome combattant le dragon (*fig. 64*), et des vases en bleu turquoise, garnissent deux autres vitrines qui complètent l'installation du hall.

Ce hall conduit à une grande galerie de 35 m de longueur. Sur les deux côtés sont aménagées des niches ovales qui alternent avec des vitrines murales assez spacieuses (*fig. 63*). Celles de droite sont éclairées indirectement par de hautes



67. MUSEUM OF DAMASCUS. Tomb of the Ortokid Balak Ben Bahram in the centre of the room containing stone and stucco antiquities.

67. Musée de Damas. Tombe de l'ortokide Balak Ben Bahram au milieu de la salle des antiquités en pierre et en stuc.

1. Voir : Michel Ecochard. « Le nouveau musée de Damas ». *Museion*, 1946, n° 55-56, p. 107-144. Office international des musées, Paris.

2. « Exposition des découvertes archéologiques de l'année 1952 au Musée de Damas ». *MUSEUM*, vol. VII (1954), p. 37-43.



68. MUSEUM OF DAMASCUS. Showcases visible from both sides and containing Damascus ceramics.

68. Musée de Damas. Vitrine évidée de deux côtés, contenant de la céramique de Damas.

fenêtres dissimulées dans le bloc de maçonnerie, et celles de gauche sont évidées sur les deux faces et visibles d'une part de cette galerie, et d'autre part d'une série de trois salles. Nous avons exposé dans les premières, sur des gradins tapissés de velours bleu marine, des spécimens choisis dans nos importantes collections de monnaies musulmanes en or, en argent et en bronze (fig. 65). Les gradins sont divisés par des fils entrecroisés en petits espaces carrés, rectangulaires et triangulaires. Ainsi, les pièces frappées sous chaque calife, ou sultan, se trouvent réunies à l'intérieur de chaque division, ce qui épargne aux visiteurs une impression de monotonie et permet aux spécialistes de suivre la succession des monnaies ommeyyades, abbassides, ikhschidites, seljoukides, ayyoubides, mamelukes et ottomanes. De même, nous avons exposé dans les deux vitrines centrales des bijoux, colliers, boucles d'oreilles, bagues, bracelets et *kbelkbal*s (périscélides) en or et argent des XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles, comme nous avons meublé les niches de jarres, lampes et chandeliers dans un constant souci de varier les objets exposés et les perspectives.

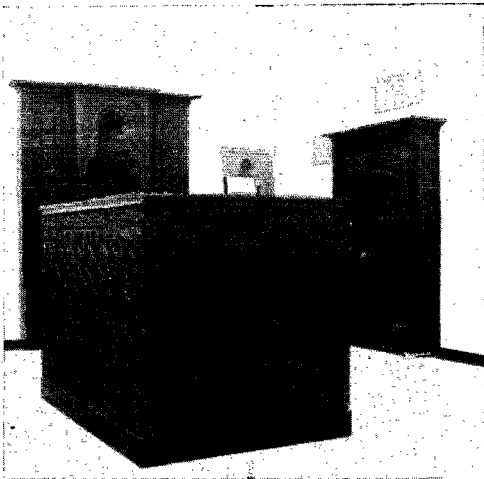
Au fond de cette galerie se trouve une grande vitrine tripartite contenant des épées damasquinées et des cottes de mailles arabes du XIII<sup>e</sup> siècle; elles sont décorées d'inscriptions coraniques dorées. Quant au contenu des vitrines de gauche, nous en parlerons en même temps que des trois salles sur lesquelles elles donnent.

En effet nous avons adopté, pour l'aménagement des salles de ce département, le principe de la division des objets selon la matière et la technique. Et à l'intérieur de chaque salle nous nous sommes efforcés de respecter la chronologie et l'évolution du style, en rassemblant les objets d'art de collections qui pourraient être placés dans des vitrines et dans des meubles, et ceux qui seraient érigés sur des supports conçus spécialement d'après leur nombre, leurs formes et leurs couleurs.

Ainsi donc, après la galerie s'ouvre devant le visiteur une suite de trois grandes salles bien éclairées. La première est destinée aux antiquités en pierre et en stuc. Ces antiquités sont accrochées directement aux murs ou posées sur des supports. Au milieu se dresse la tombe de l'ortokide Balak, fils d'Ortok mort en 1124; c'est un coffre rectangulaire élevé sur un socle à gradins et surmonté d'un couvercle débordant (fig. 67). Les parois sont décorées en relief de formules épigraphiques coufiques et d'entrelacs géométriques très représentatifs de l'art décoratif syrien du XII<sup>e</sup> siècle. Sur un mur latéral de la même salle est reconstituée une façade de mosquée des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, trouvée à Meskené sur l'Euphrate lors des fouilles exécutées par M. Eustache de Lorey et M. Georges Salles. Les autres murs sont occupés par deux *mibrabs* en stuc du XII<sup>e</sup> siècle provenant de Palmyre, deux inscriptions abassides sur marbre, un bas-relief seljoukide, etc. La vitrine murale donnant sur la galerie contient enfin un *shamsiah* ou *qamariah* qui est une claire-voie en stuc ajouré (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) avec des verres de couleurs variées qui tamisent, à l'intérieur des maisons, la lumière trop éblouissante de la Méditerranée orientale.

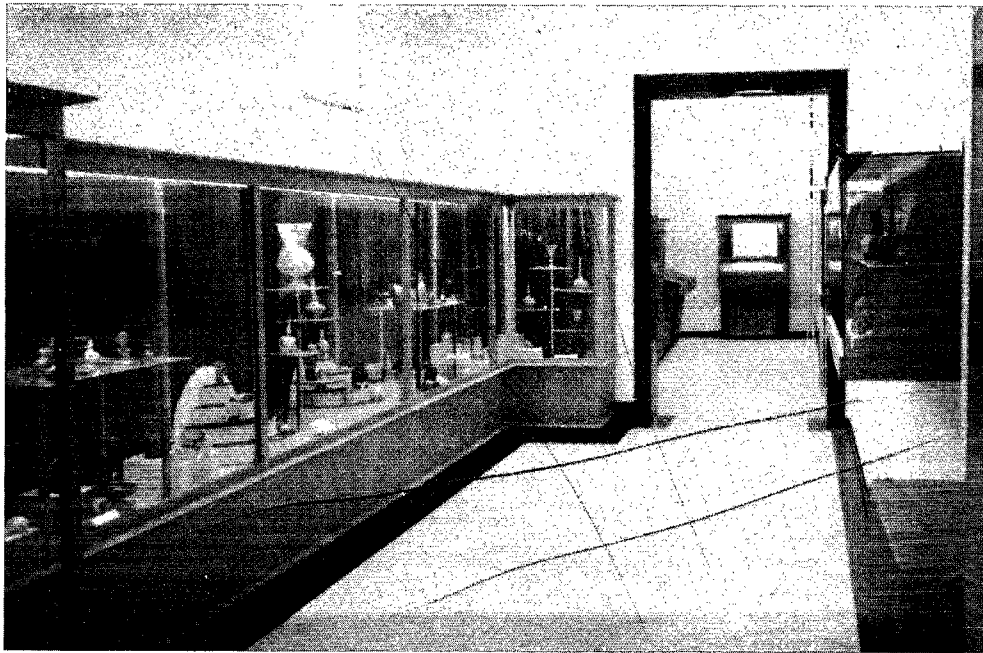
La salle suivante sert à l'exposition de nos riches collections de céramique musulmane syrienne, émaillée ou non (fig. 66). D'élégantes vitrines dont les supports sont en bois de chêne, ainsi que trois vitrines murales donnant sur la galerie, montrent successivement un grand nombre de grenades à main en terre cuite, de gourdes de pèlerins non émaillées, de vases gravés jaunes et verts émaillés du type Gabri, ainsi que la céramique variée trouvée au niveau-A à Hama par la mission danoise de M. H. Ingholt, des bols et des plats des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles avec décor peint en lustre brun métallique et bleu sur couverte transparente légèrement verte, des pièces au décor peint en noir sous couverte émaillée bleu turquoise, enfin d'intéressants spécimens représentant l'évolution de la céramique émaillée à Damas entre le XIV<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle (fig. 68), parmi lesquels sont à signaler une belle écritoire en émail bleu, une belle jarre avec décor peint en bleu et noir sur fond bistre, etc.

La troisième salle de cette série est consacrée aux bois sculptés et peints. Dans la vitrine murale figurent de petits panneaux en bois gravé du XII<sup>e</sup> siècle, originaires de Qal'at Dja'bar. Une partie de clôture de la même époque, décorée de moucharabihs aux motifs floraux, géométriques et épigraphiques en coufique fleuri, figure à côté du fameux cénotaphe rectangulaire en bois de la princesse Bakhti Khatoun, petite-fille du sultan Kilidj-Arslan, chef-d'œuvre de la boiserie syrienne de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. D'autres objets, coffres, corniches, angles, bibliothèque murale, niches en stalactites, etc. (fin du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle), donnent une idée de la menuiserie syrienne au dernier stade de son évolution (fig. 69).



69. MUSEUM OF DAMASCUS. Sculptured wooden cenotaph of Princess Bakhti (early XIIIth century).

69. Musée de Damas. Cénotaphe en bois sculpté de la princesse Bakhti (début du XIII<sup>e</sup> siècle).



70. MUSEUM OF DAMASCUS. Large showcase containing enamelled glassware. A passage, concealed behind the showcase, facilitates the arrangement of the objects.

70. Musée de Damas. Grande vitrine contenant des verreries émaillées. Passage dissimulé derrière la vitrine pour l'aménagement de l'exposition.

Parallèlement à la série des trois salles précédentes se trouve une autre série de trois pièces plus étroites et contenant des manuscrits et des instruments d'astronomie, des verres et des cuivres.

La première pièce est occupée par des meubles en bois massif munis chacun de deux petites vitrines, l'une verticale et l'autre horizontale, pour l'exposition des manuscrits (*fig. 71*), par des vitrines plates pour l'exposition des documents écrits et des parchemins, et par une grande armoire destinée aux instruments d'astronomie et autres. Il faudrait retenir surtout ici la présence d'un Coran remontant à l'époque de Nour-ed-Dine (xiii<sup>e</sup> siècle), d'un autre enluminé avec reliure en cuir repoussé de l'époque mameluke, au nom du prince Ibrahim Manjak, d'un troisième écrit de la main du prince Khoshquadam, etc.

La salle suivante contient une grande vitrine d'une conception originale qui occupe tout le mur latéral, long d'une dizaine de mètres, avec un prolongement en équerre d'un mètre de chaque côté (*fig. 70*). Elle est en bois de chêne et garnie d'un rideau de velours bleu, derrière lequel un petit couloir dissimulé permet au personnel du musée de placer les objets sans difficulté sur des rayons rectangulaires ou circulaires de verre posés sur des supports métalliques nickelés, et qui évitent une impression de trop grande continuité. Sur les rayons sont disposés des verres musulmans de différentes couleurs décorés de fines lignes d'émail blanc des premiers siècles, des coupes et des bouteilles côtelées d'un verre blanc opaque avec des nervures en spirale, une belle lampe de mosquée émaillée en blanc, bleu, rouge et doré au nom de Malek al-Adel, al-Alem, et plusieurs gobelets, bouteilles, flacons, etc., également émaillés, richement décorés et très représentatifs de l'industrie du verre florissante à Damas au xiv<sup>e</sup> siècle.

Enfin la dernière salle de cette série est consacrée aux cuivres. Des vitrines identiques à celle de la salle de la céramique, d'autres plus petites appliquées au mur, entièrement faites de plaques de verre avec un fond de bois, et des crochets métalliques pour soutenir les lustres en cuivre, garnissent heureusement cette pièce et permettent l'exposition d'un grand nombre de plats, vases, lampes, mortiers, brûle-parfums, ciseaux incrustés, figurines (chevaux et cerfs schématisés), heurtoirs de portes que l'industrie damascène du cuivre a produits au cours des siècles.

L'aménagement du département de l'art musulman, dont nous avons retracé les grandes lignes, n'est pas définitif. Il subira en 1955 quelques modifications, conformes d'ailleurs à l'essentiel des principes énumérés. Probablement les bois sculptés et peints, les cuivres, céderont la place à d'autres collections de pierre, céramique et verre, pour monter au premier et au second étage de ce département, qu'occupent actuellement deux expositions de peintures et de photographies de monuments et sites historiques. D'autres bois, cuivres et objets similaires, conservés encore dans la réserve faute de place, viendront les enrichir, et nous aurons certainement à en parler dans un prochain article.



71. MUSEUM OF DAMASCUS. Specimen of the cases used for exhibiting manuscripts.

71. Musée de Damas. Spécimen des vitrines servant à l'exposition des manuscrits.

# REORGANIZATION OF THE NATIONAL MUSEUM, BELGRADE

by DJORDJE MANO-ZISSI

THE National Museum of Belgrade has a tradition to guard: as a parallel to the struggles for liberation, the renaissance of culture and the establishment of a new State, it is endeavouring, in pursuit of a long established policy, to bring together a collection illustrating the history and culture of the Serbian nation.<sup>1</sup>

This institution which covered a great variety of fields has branched out in many directions over the years, and has been responsible for setting up a number of specialized establishments. In 1881 the National Library was made an independent unit, followed by the Ethnographical Museum in 1901, the Army Museum in 1935 and the Museum of Applied Art and the Vuk Karadžić and Dositej Obradović Memorial Museum after the second world war and, finally, the Historical Museum of recent date.

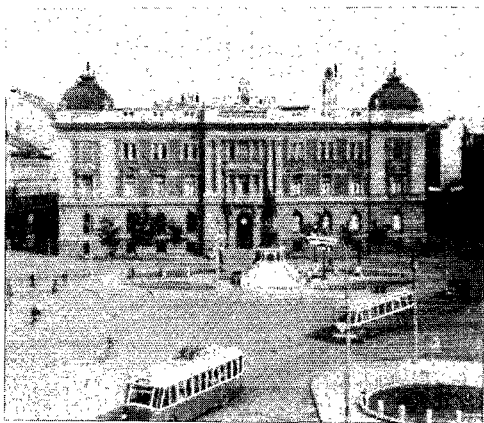
The National Museum revived after the second world war as it did after the first but, on this occasion, most of its collections had been kept safe in underground shelters and in 1945, after the Liberation, it was one of the first museums in the belligerent countries to reopen its doors to the public. Between the wars, as the Prince Paul Museum, it was installed in the New Royal Palace, with up-to-date premises and equipment. But only in 1952, when the Museum was installed in the building of the former Credit Bank, in the centre of the town (*fig. 72*), was it possible to perfect the arrangement of the collections from the scientific, educational and aesthetic points of view and to give the museum its present social function.

The considerable archaeological collections and collections of coins, medals and mediaeval epigraphic, cultural and artistic items, and the galleries of Yugoslav and foreign painting and sculpture, are still the responsibility of the National Museum, which is thus both a museum of archaeology and of fine arts.

Broadly, the museum is divided into the following departments: Administration, with Mr. Veljko Petrović, a member of the Academy, as Director-General; the sections devoted to prehistoric times, classical antiquity, the Middle Ages, numismatics and epigraphy; the galleries of modern Yugoslav art and those of foreign art; the special department for educational activities, publicity and cultural relations; and a conservation and restoration workshop. Since it is a many-sided institution with complex collections it was difficult to work out a uniform method of presentation and to achieve such a presentation within the architectural limitations of a building which had been designed for use as a bank and not as a museum.

Most of the items in the collections acquired during the nineteenth century are of Serbian origin, but from the beginning of the present century collectors became interested in the entire territory of the Southern Slavs. Since the last war, also, a number of carefully planned acquisitions have been made, some of world-wide interest. With the exception of the works in the foreign gallery, however, almost all the exhibits are drawn from Yugoslav territory.

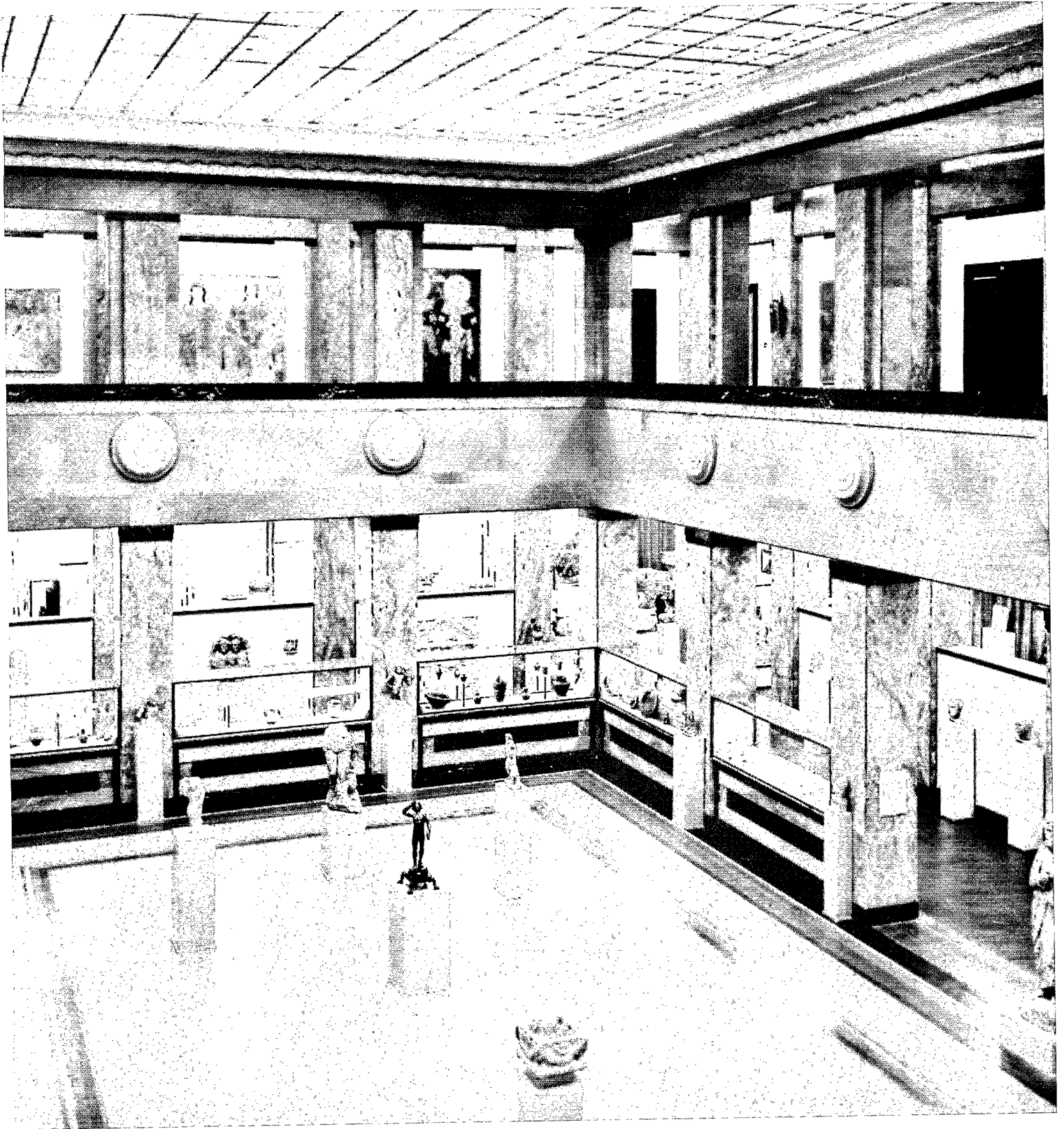
The main problem in arranging the museum was that of adapting a bank building to the requirements of a modern museum (*fig. 73*). In addition to the needs of the permanent exhibition, we had to bear in mind the internal and administrative requirements of the museum. The bank vaults, with their security devices, could be used for housing the reserve and study collections because they were suitable, as they stood, for the accommodation of the collection of medals, the archaeological collections and some of the mediaeval collections. The museum is at present carrying out conversion work and installing new equipment for exhibiting the sculpture and inscriptions which take up most room. All this can be done in the basement, which also houses the conservation workshops, and workrooms for modelling, carpentry, framing and photography. But for the sake of light, we have had to set aside some of the space, which should have been used for exhibition purposes, for the restoration laboratory and the library on the floor above. The studies, map room, photographic library and offices have been installed in the former bank offices on the ground floor, some of which are close to the exhibition



72. NARODNI MUZEJ, Belgrade. Façade.

72. Façade.

1. The idea of establishing a national museum was first mooted, in 1821, in correspondence between Vuk Karadžić and the Slovene Slav scholar Jernej Kopitar. An inventory was drawn up in 1844: the museum was brought into being through the efforts of another writer, Jovan Sterija Popović, then head of a department in the Ministry of Education of Serbia. During the nineteenth century philologists and historians, including Daničić, Šafarik and Stojan Novaković, helped to enlarge the museum's collections, but the chief credit for organizing it on scientific lines in the late nineteenth and early twentieth centuries must go to the Directors, Mr. Valtrović and Mr. Vasić.



rooms. In short, priority has in all cases been given to the exhibition and the departments most closely concerned with the social and public functions of the museum.

Although it was not possible to allocate space between the exhibition halls and the other public services, we have sought at least to make the allocation logical. A special entrance, different from that used by visitors to the exhibition has, for instance, been arranged for the administrative department, the delivery of works and access to the workshops, photographic library, library and study rooms. A third entrance to a part of the basement which is walled off from the rest leads to a room which is to be used for temporary exhibitions, lectures and the Friends of the Museum club. There is a special entrance for the boiler room and fuel delivery.

It was thus possible to arrange the permanent exhibition on the ground floor, in two large rooms (formerly the public offices of the bank) with marble-faced pillars

73. NARODNI MUZEJ, Belgrade. Department of Antiquities, Central Hall.

73. Département des antiquités. Hall central.

to the left and right of the visitors' entrance hall. These rooms seemed particularly suitable for housing the largest and heaviest pieces of sculpture and monuments. The bigger, consisting of a hall with a glass roof, was well adapted for the archaeological collection, which contains a large number of sculptures, capitals and sarcophagi (*fig. 73*). The smaller was set aside for modern Yugoslav sculpture, including marbles by Meštrović, Rosandić and other artists (*figs. 74, 75*). On the two upper floors we linked together the two hollow squares surrounding internal light shafts, staircases and vestibules so as to convert them into two groups of galleries.

It was also necessary for the plan and the architectural limitations of the building to be brought into harmony with the works to be exhibited and, accordingly, with the ideas underlying the scheme of presentation. The basic idea was to bring out the continuity in the development of material culture and art in the country.

This continuity in the human, economic and intellectual aspects of life, with all the implied contact and interaction between native and foreign influences—now succeeding one another, now in opposition to one another—was not to be conveyed by mere artifice but to emerge from a study of the material exhibited. As we sought to illustrate this continuity of development from the earliest times to the present day, we found that there were no original items available for certain places and certain stages of history. In such cases we used copies or merely drew attention to material which could serve as an illustration. In showing the archaeological collection on the ground floor, we were able to bring out this feature of the native culture from prehistoric times to the early Middle Ages and to make it clear how its various constituents grew up against the background of new forms of social organization and higher civilizations (e.g. in Greek and Roman times or during the migration of the peoples). In the mediaeval department, which is on the first floor, we can see how, against the background of old and new social and ethnic forms, and under the influence of foreign cultures (Byzantine Art, Roman Art), the nation continues to develop spontaneously. In the following rooms on the same floor, visitors gain some idea of the new art of the country. After the Middle Ages, ending under the Turkish occupation, new social movements (national liberation, growth of the middle classes) and cultural movements (development of Baroque and appearance of other styles or schools) give this civilization new and specifically national means of expression (*fig. 76*). We had not enough room on this floor, however, to carry further the comparison between national and foreign art. Material on which such a comparison can be made is shown on the second floor, where the collections illustrate the new form of native art and older foreign art. The two parallel wings on the second floor are singularly suitable for bringing out this contrast, which is traced through from the time of the Impressionists. The most important and the oldest collection in the foreign galleries still has to be shown without due regard for the basic idea underlying the organization of the museum. The result is that, from this point of view, we have not yet carried through our attempt to arrange the whole presentation of the exhibits according to a uniform and co-ordinated plan—an attempt of which there are still very few other examples anywhere in the world.

With this idea in mind, we have tried, in dealing with the period of antiquity, to achieve a presentation of all the complex facets of creative art against the background of the corresponding material culture. In dealing with the Middle Ages we have laid emphasis on the relationship between the fine arts and applied art and architecture, and a gallery at the end is devoted entirely to the fine arts. The reason for this is that material culture is the dominant feature in prehistoric times; it is connected with industry and craftsmanship, and the origin and development of art are to be explained by social considerations. Unless we are acquainted with the material and spiritual culture of ancient times, we cannot properly appreciate the works of art dating from that period. No differentiation was made, either at that time or in the Middle Ages, between craftsmanship and the fine arts, and this is a further reason for showing the two together. But the fine arts became steadily more important and, from the XVIIIth century onwards, it is less and less necessary, for their understanding, to have recourse to this method of parallel interpretation; while explanation of social, economic and religious impulses are essential to a real understanding of the ages in which tribal organization, slavery or feudalism flourished. We have therefore had to indicate methods of production, the tools used by

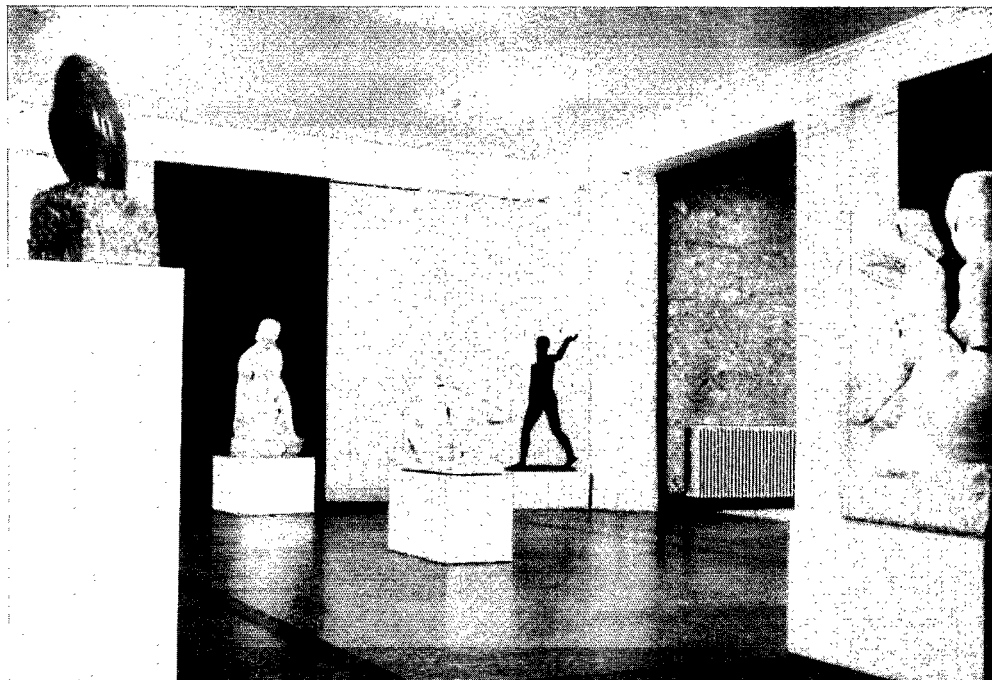
craftsmen and miners, religious factors, and the social stimuli resulting from armed conflicts and trading relations. By this means we were able to suggest what the creative artist looked like, what his character was and how he behaved at the different periods of history.

In the Mediaeval Department, on the first floor, the question of style has been accorded special attention. When we come to the gallery of modern art, we are concerned with the interpretation of painting only and seek to show the trends, schools and people involved while, in the nearby galleries, similar particulars are given about the decorative elements in drawing and sculpture. Needless to say, the social background here is more familiar and is indeed reflected in contemporary or later works. We have tried to avoid conflict between our ideas and those of the Museum of Applied Arts or the Historical Museum by refraining from duplicating the use of contemporary furniture or historical documents. It is true, however, that such things may be used for various purposes, depending on the point of view and the purpose of the exhibition. We have therefore shown copies of frescoes and casts of sculptures in addition to the original frescoes, miniatures, ikons, textiles, metals and sculptures displayed, in order to give a complete picture of the development of style in the Middle Ages (*fig. 78*), even though material of this sort is the specific concern of the fresco gallery.

All our problems in arranging the museum arose out of the need to adapt the features of the building to the requirements of museum display. The architectural framework of the space had to be adjusted to the themes of the exhibition.

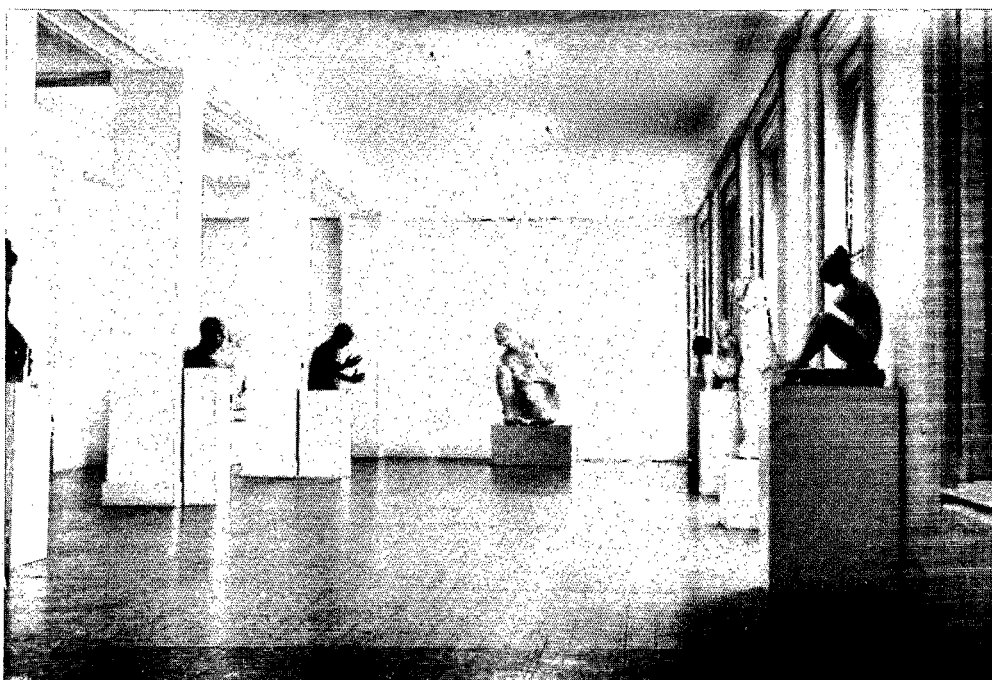
The first problem arose in the public offices of the Bank, which was a glass-roofed hall surrounded by a double row of marble-faced pillars. From one point of view, this hall provided a magnificent setting, but it offered little wall-space which could be used as a background for exhibits and showcases; the latter could be placed only between the side windows in three walls of the room or those opening on to the street. At the beginning, in the absence of a museum garden, this room was used as a sort of atrium or classical peristyle, discreetly reminiscent of its predecessor in the ancient world. However, by some means, a circular corridor leading to the separate divisions round and behind the hall had to be provided. We gave up the idea of joining the second row of columns by masonry and used instead partitions about 2.2 m high (*fig. 73*), thus avoiding the danger of spoiling the rhythm of these monumental pillars. Between the pillars, passages were placed symmetrically according to a logical plan. In this way, the central part of the hall was marked off, while at the same time making possible parallel movement on the other side of the partition, through three long galleries—the prehistoric room, the antiquities room and the early mediaeval room. These three rooms are unobtrusively divided off by partitions and by showcases indicating the transition at the points where the rooms meet. The first effect of this transformation was to give an aerial perspective; it linked up the various unobtrusively separated spaces by offering vistas of the rooms, corridors and hall. At the same time, it provided a contrast between two different architectural settings. Against the dynamic impression which we tried to convey in the section where people were to move freely, it preserved in the peristyle the static atmosphere of the ancient classical world. The counters between the first row of columns, parallel to the partitions, on three sides of the hall, have been retained, but have been converted into showcases which can be viewed either from the hall or from the corridor (*fig. 77*). Greek and Roman pillar capitals have been placed between the columns on the fourth side where the entrance and the vestibule are situated, leaving the necessary space for passage. The counter showcases and capitals do not break the view in the corridor but fit in well with the large sculptures and lend a lively and intimate note to the whole scene. This setting brings out the characteristic features of development of the heavy capitals from a basilica and decorative sculptures dating from the beginning of the Byzantine period, which would not have been the case in the central hall where, even viewed from a distance, they would have clashed with the general atmosphere of classical antiquity (*fig. 79*).

Owing to the weight of the works concerned, the modern Yugoslav sculpture (*figs. 74, 75*) has been arranged in the other room on the ground floor, although its proper place, chronologically, would have been in the rooms on the second



74. NARODNI MUZEJ, Belgrade. Modern Yugoslav sculpture.

74. La sculpture yougoslave moderne.



75. NARODNI MUZEJ, Belgrade. Modern Yugoslav sculpture.

75. La sculpture yougoslave moderne.

floor. A consideration of this sort is a good illustration of the limitations in planning the exhibition imposed upon us by the architectural setting.

A similar fortuitous circumstance made it possible to bring out the continuity between ancient times and the Middle Ages by means of a sort of vertical section. The correspondence between the architecture and the plan of the exhibition is reflected in the visual link between the hall with its antique sculptures and the fresco gallery above it. Above the Roman portrait-busts can be seen portraits from mediaeval monasteries. On the first floor, the horizontal connexion between the two wings of the building made it possible to preserve a similar continuity and to keep people moving in one direction; a diagram showing the development of art from the Middle Ages to the early xxth century was a help to us in this respect. Finally, on the second floor, we have tried to show the whole range of national and foreign modern art in the two wings of the building.

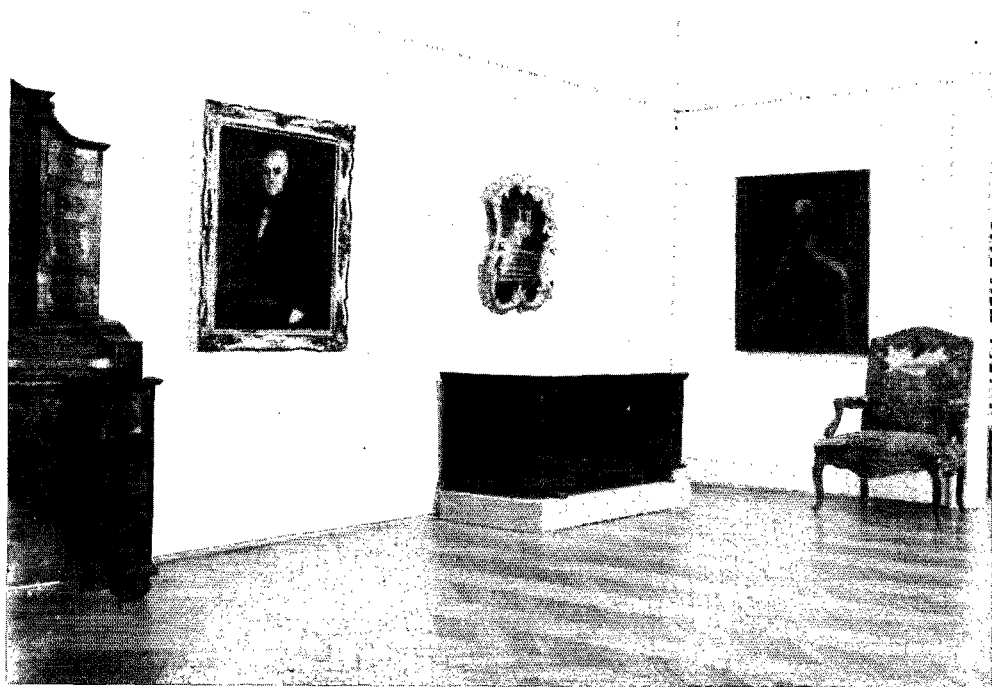
In the way it is arranged, in its scientific organization and in its presentation of ideas, the museum fulfils a broadly educational and social function. By choosing the finest and most characteristic items and thus showing only the best specimens belonging to a given period and place, we have been able to give this educational work vital factual backing. We have made things easier for the general public by



various technical devices, by explanations and, lastly, by making the best aesthetic use of the material at our disposal. We have thus had to give various special explanations about the exhibits and to direct particular attention to some of them.

In setting up the archaeological exhibition, the principle we followed was to offer an overall and many-sided picture of the time and to analyse cultural groups so that they were clearly understood. Against this background we have explained the origin and purpose of the exhibits, the way they were used, their function in society, and the ideas we can glean about man himself and his environment from the means of production he used, the everyday objects of his life, and his works of art. For this purpose, we have made use of drawings and captions summarizing the features of the contemporary society and what we know about the cultural group, the locality and inscriptions. This documentary material is presented in brief and succinct form in order to avoid tiring the visitor or interfering with his direct appreciation of the works on view. As a means of conjuring up the past, we have reconstructed tombs with their urns and votive offerings, placed funeral scenes on plinths, and reconstructed models of houses, settlements and theatres. These are shown side by side with topographical maps, plans of archaeological sites, stratigraphic sections and photographs taken on the sites (*fig. 80*). All this explanatory material is kept unobtrusive so as to avoid tiring the visitor. In some cases, we have compared and contrasted phenomena. Groups have been shown according to locality or type (material or category). This method has always been used with restraint and flexibility, with due regard for the effect on the eye, the need for maintaining a proper proportion of exhibits, the unity of style, and the effect and harmony of shapes and colours. Side by side with statues we have shown portraits on medallions, and a few coins have been added to the group with other contemporary objects. The numismatic collections were shown as a separate group, to facilitate comparisons or the study of coinage, economy and taste through the ages.

The same many-sidedness is to be seen in the Mediaeval Department, where wall-paintings and decorative sculpture, enlarged transparencies of monasteries and urban scenes mounted in the window embrasures, the products of craftsmanship and exhibits illustrating the contribution made by mining to the prosperity of a period, are presented on a comparative basis. Original frescoes, and copies and casts of old window-frames (*fig. 78*), have also been exhibited together to allow of close examination and comparison. Certain original frescoes have been set into the walls themselves, being recessed as far as necessary and surrounded by a narrow band of veneer. In the case of frescoes brought back from a ruin, transparencies photographed on the spot, showing what they looked like there, are displayed opposite them. Ikons and high reliefs in wood, which are simply placed against the wall, textiles shown under glass, enamels, miniatures and jewels displayed in cases, complete the picture of a period by bringing out the development of styles from room to room. The exhibits relating to modern times are shown in smaller, more intimate rooms, where the works are grouped together according to style, school, place and author. Finally, in the corridors, halls and staircases, we have shown our great historical paintings and marble or bronze sculptures against a background of marble. In the earlier rooms on the first floor, the simplified presentation will still give some idea of the atmosphere and the period, while on the second floor we have inclined towards the system used by art galleries and divided up the available space by thin mobile partitions.



76. NARODNI MUZEJ, Belgrade. The exhibition of Serbian baroque.

76. L'exposition du baroque serbe.

The method of presentation and the most advantageous display of the exhibits depend on the setting and the material concerned, and in this matter we are guided by common sense. In general, we aim at simplicity and clarity. Whenever the objects to be exhibited are suitable, we try to achieve either a monumental or an intimate effect and, in any case, seek to convey an impression of calm and serenity. We had to create a logical architectonic structure in the museum, to arrange for visitors to move through it in one direction, and to work out vistas which would be at once practical and natural to the eye. We have achieved these purposes more or less uniformly on the different floors by arranging galleries on two sides, piercing all the doors along the same line, painting the walls and the woodwork of doors and windows in a neutral shade of cream and applying a coat of a plain colour to the polychrome breccia marble, where the differences in colour detracted from the effect of the exhibits. The windows are of frosted glass; the floors of the upper storeys are of wood and a strip of carpet has been laid throughout one series of rooms. The light-coloured walls which serve as a background to the exhibits, many of which are coloured, are set off by velvet hangings arranged principally with an eye to creating vistas. Similar measures have been taken for showing the large Yugoslav sculptures on the ground floor. Here we had to tone down the rather violent contrasts in colour, and grey curtains and the multi-coloured mosaic of the floor help to soften the transition from bronze to marble.

In arranging the Archaeological Department, we had to deal with the problem of showing objects, differing greatly in size, material and colour, in both the architectonic settings to which we have already referred. The part in which visitors move freely consists of a series of long, narrow rooms, divided up by showcase partitions, with columns and windows regularly spaced along them, and hung with velvet curtains. Grey linoleum blends with the cream walls, supports and partitions, the brown skirting-boards, the polychrome pillars and the grey hangings to form a complex harmony. We have made every effort to balance the arrangement of the showcases and the sculptures. In order to reduce the number of showcases, we have adopted the expedient of constructing them in the partitions themselves, which already serve a double duty as partitions and as a background for sculpture. Archaeological maps are fastened to the backs of a few free-standing showcases. Velvet curtains are used to back pieces of sculpture (*fig. 81*), large ceramics and the showcases themselves. On the other hand, the peristyle part of the museum, with its classical atmosphere, is enlivened by the bright colours of the polychrome marbles and the mosaic flooring. The supports are painted in an unobtrusive shade of beige which blends with the colours of the marble and those of the floor. The marble and bronze sculptures in turn set off very effectively the soaring background against which they stand.

We have used specially shaped bases and internal partitions in arranging the showcases. Mirrors have been fitted at the back of the showcases in which jewelry or sculpture is shown. In some instances, glass shelving or velvet hangings and ground glass are used to set off the exhibits. Spotlighting and anti-reflexion devices have been used for the same purpose.

Fluorescent lighting undoubtedly adds to the charm and effect of the exhibits. We have used this in conjunction with ordinary incandescent lighting in order to avoid fading and to preserve the warmth of colour. It is used, by daylight only, in the showcases. In the afternoon and the evening, it gives a special charm to the exhibits in the art departments. The museum is open in the evening twice a week and large numbers of people take advantage of this opportunity to see it illuminated.

We have been able to draw special attention to important exhibits by different lighting, by careful choice of background, and by arranging vistas. In order to make them as effective as possible, the works are shown either specially grouped to form a composition or in isolation.

Exhibitions dealing with things of special interest, new discoveries, or particular schools or periods, are accompanied by discreet and unobtrusive explanatory material (placards, captions, panels, handwritten notes done in sepia and in some cases on ground glass or metal) which is fixed to the pillars, to the tops of the partitions and to the showcases and plinths. There are glass panels in the vestibules from which the visitor can see plans of the museum and read the advice

offered on how to go round it. All the explanations are also given in French.

In addition to the permanent exhibition, temporary exhibitions are arranged on special subjects. Carrying on the traditions established before the last war (exemplified by the *Exhibition of Italian Portraits* and the *Exhibition of French Painting*), the museum has since organized a whole series of important temporary exhibitions, among which we may mention the *Archaeological Exhibition on the Ethnic History of the Southern Slavs*, the *Exhibition of Yugoslav Painting in the XIXth Century and first half of the XXth Century*, the *Exhibition of French Romantic Painting*, the *Exhibition of Modern French Painting*, the *Exhibition of English Water Colours*, the *Exhibition of XVIIIth-Century Drawings* and the *Exhibition of Serbian Baroque and Icons*. We are, for the first time, organizing special exhibitions in honour of a few of our own artists, such as Djurković, Todorović, Predić and Jovanović. A catalogue has been published for each of these exhibitions.

In 1952, the National Museum brought out its guide, and the first volumes of our scientific catalogues are to be published in the near future. The museum sells casts and photographs of the objects in its collections. Great efforts are being made to use the riches of the National Museum for scientific and educational purposes, and to this end a service of museum lecturers for schoolchildren and social organizations has been organized. Courses have been arranged for teachers and students, and gala evenings and public lectures are held. The library and photographic library are open to research workers and teachers. The restoration and conservation workshops of the museum are responsible for the care of our historic and artistic treasures. Lastly, the museum is carrying out excavations and its experts are co-operating with the Archaeological Institute of the Serbian Academy of Science, the National University and the Serbian Academy of Fine Arts.

(Translated from French.)

## RÉORGANISATION DU MUSÉE NATIONAL, BELGRADE

LE Musée national de Belgrade reste le gardien d'une tradition : parallèlement à la lutte menée pour la libération, le renouveau culturel et la création d'un nouvel État, il s'attache, par tendance, au rassemblement des documents historiques et culturels propres à la nation serbe<sup>1</sup>.

Mais cette institution complexe s'est largement ramifiée au cours des années. Elle a donné naissance à des établissements de plus en plus spécialisés. En 1881, la Bibliothèque nationale s'en est détachée; puis en 1901, le Musée ethnographique; en 1935, le Musée de l'armée; après la seconde guerre mondiale, le Musée des arts appliqués, le Musée mémorial de Vuk Karadžić et de Dositej Obradović; enfin tout récemment, le Musée d'histoire.

Comme au lendemain de la première guerre mondiale, le Musée national s'est relevé après la seconde; mais cette fois la plus grande partie de ses collections avait été préservée dans des abris souterrains; et en 1945, après la libération, il fut l'un des premiers musées des pays belligérants à rouvrir ses portes au public. Entre les deux guerres il avait été installé, sous le nom de Musée du Prince Paul, dans le nouveau palais royal et doté d'un aménagement moderne. Mais c'est l'installation réalisée en 1952 dans l'édifice de l'ancienne Banque hypothécaire, au centre de la ville (fig. 72), qui a permis de perfectionner, dans une très large mesure, l'organisation des collections du point de vue scientifique, éducatif et esthétique et de donner au musée son rôle social actuel, qui est des plus importants.

Les collections, aujourd'hui considérables, d'archéologie, de monnaies et de médailles, de documents épigraphiques, culturels et artistiques du moyen âge, ainsi que les galeries de sculpture et de peinture, yougoslaves et étrangères, sont demeurées de la compétence du Musée national, qui est donc un musée d'archéologie et des beaux-arts.

L'organisation du musée comprend, en gros, l'administration, dont M. Veljko Petrović, membre de l'Académie, est le directeur général; les sections de la pré-

par DJORDJE MANO-ZISSI

1. L'idée de fonder un musée national apparaît, en 1821, dans la correspondance de Vuk Karadžić et du slaviste slovène Jernej Kopitar. Un premier inventaire est dressé en 1844 : le musée a été réalisé grâce à l'activité d'un autre homme de lettres, Jovan Sterija Popović, qui exerçait, à l'époque, les fonctions de chef de bureau au Ministère de l'instruction publique de la petite Serbie. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, des philologues et des historiens, entre autres Daničić, Šafarik et Stojan Novaković, ont contribué à l'enrichissement du musée. Mais le mérite de son organisation scientifique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> revient tout d'abord à ses directeurs, M. Valtrović et M. Vasić. Le Musée national était déjà connu des hommes de science au commencement de ce siècle et notamment pour ses collections archéologiques.

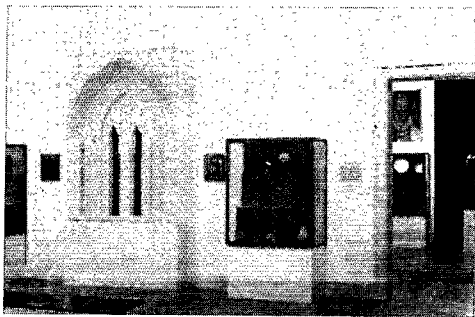
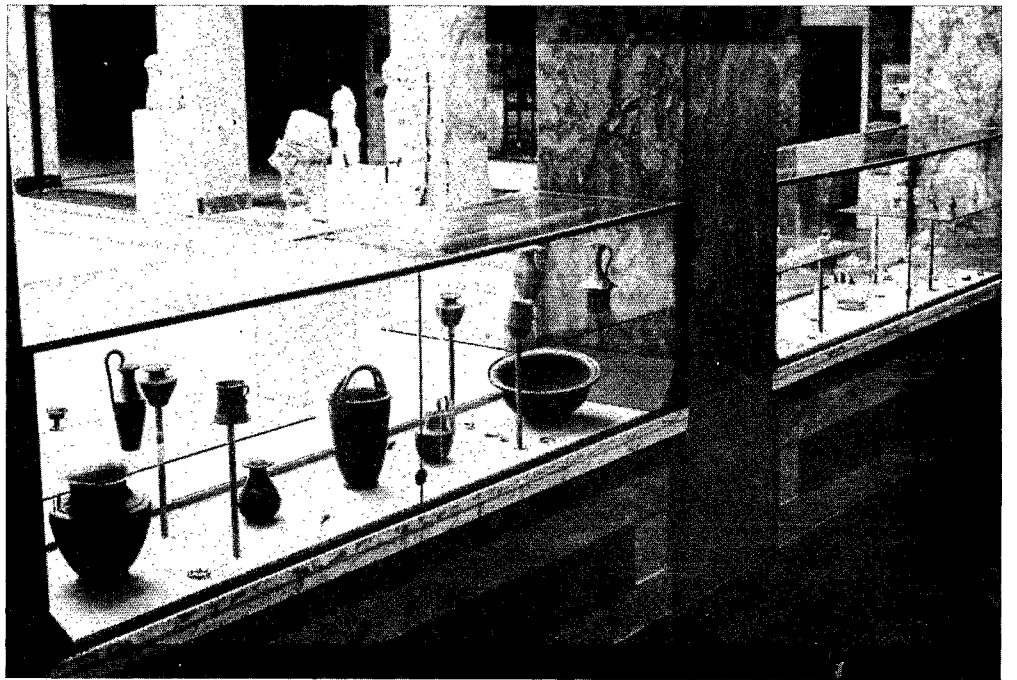
histoire, de l'antiquité, du moyen âge, de la numismatique et de l'épigraphie; les salles d'art yougoslave moderne et les salles des arts étrangers; le département spécial de l'éducation, de la publicité et des relations culturelles, ainsi qu'un atelier de conservation et de restauration. Il s'agit donc d'une institution complexe et de collections également complexes, de sorte qu'il était difficile d'aboutir à une présentation inspirée d'une conception unique et de la réaliser dans le cadre architectural d'un édifice destiné à servir de banque et non de musée.

Le matériel constituant les collections, rassemblé au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, provient, en majeure partie, du territoire serbe. Toutefois l'intérêt des collectionneurs s'étend, dès les débuts de ce siècle, à tout le territoire des Slaves du Sud. D'autre part, depuis la dernière guerre, de nombreuses acquisitions effectuées conformément à un plan minutieux, et dont certaines ont une signification mondiale, ont enrichi le musée. Presque toutes les œuvres, à l'exception de celles de la galerie étrangère, proviennent du territoire yougoslave.

Le principal problème d'installation consistait à adapter un édifice bancaire aux exigences d'un musée moderne (fig. 73). À côté des nécessités de l'exposition permanente, il fallait tenir compte des autres fonctions internes. Pour loger les magasins de réserve et les collections d'étude, il suffisait d'utiliser les chambres fortes et leurs dispositifs de sûreté, parce qu'ils convenaient tels quels à l'installation du cabinet des médailles, des collections d'archéologie et, dans une certaine mesure, de celles

77. NARODNI MUZEJ, Belgrade. Department of Antiquities. The counters converted into showcases.

77. Département des antiquités. Les anciens guichets, transformés en vitrines.



78. NARODNI MUZEJ, Belgrade. The Middle Ages.

78. Le moyen âge.

du moyen âge. En ce qui concerne les sculptures et les inscriptions qui occupent le plus de place, le musée fait procéder actuellement à des transformations et au montage d'installations nouvelles. Tout cela pouvait se faire dans le sous-sol, où il était possible d'abriter aussi les ateliers de la conservation, du moulage, de la menuiserie, de l'encadrement et de la photographie. Mais à cause de la lumière, on a dû garder une partie de la place due à l'exposition pour le laboratoire de restauration et la bibliothèque, à l'étage supérieur. Cabinets de travail, carto-thèque, photothèque et secrétariats ont été installés dans les anciens bureaux de la banque au rez-de-chaussée, parfois même au voisinage des collections exposées. Bref, la priorité a toujours été accordée à l'exposition et aux départements fonctionnels étroitement liés au rôle social et public du musée.

Malgré l'impossibilité d'atteindre un équilibre dans la répartition de la place entre les salles d'exposition et les autres services, on s'est proposé de réaliser au moins une distribution logique. C'est ainsi qu'une entrée spéciale, qui n'est pas celle des visiteurs de l'exposition, a été réservée à l'administration, à la réception des œuvres, à l'acheminement vers les ateliers, la photothèque, la bibliothèque et les cabinets de travail. Une troisième entrée donnant accès à une partie du sous-sol isolée mène dans une salle destinée aux expositions temporaires, aux conférences

publiques et au club des amis du musée. Une autre ouverture, reliée à la chambre du calorifère central, permet la livraison du matériel nécessaire au chauffage.

L'exposition permanente pouvait, dès lors, être déployée au rez-de-chaussée, dans deux salles spacieuses (les salles des guichets) dont les colonnes recouvertes de plaques de marbre encadrent, à droite et à gauche, le vestibule d'entrée des visiteurs. Ces salles semblaient prédestinées à accueillir les monuments et sculptures les plus grands et les plus lourds. La plus vaste, avec un hall surmonté d'une toiture vitrée, convenait très bien à la collection archéologique, riche en sculptures, chapiteaux et sarcophages (fig. 73). La plus petite a été attribuée à la sculpture yougoslave moderne, qui réunissait des marbres de Meštrović, de Rosandić et d'autres artistes (fig. 74, 75). Aux deux étages supérieurs, on a été amené à relier entre eux les deux espaces rectangulaires situés autour de cours d'éclairage intérieures, d'escaliers et de vestibules, pour les transformer en deux séries de galeries.

Il fallait encore faire concorder ce plan, aussi bien que les limitations architecturales de l'édifice, avec les œuvres à exposer et, partant, avec la conception même de la présentation. L'idée fondamentale était de dégager le caractère de continuité que présente l'évolution de la culture matérielle et de l'art sur le sol national.

Cette évolution, liée à des facteurs humains économiques et spirituels, et à tout ce que cela implique de successions et d'oppositions parallèles de l'autochtone et de l'étranger — dont on soulignait les rapports et les influences — n'était pas une construction artificielle, mais devait ressortir de l'étude du matériel présenté. En s'efforçant d'illustrer cette continuité depuis les âges les plus reculés jusqu'à nos jours, on a constaté qu'en certains lieux et à certains stades le matériel documentaire d'origine faisait défaut. On s'est alors servi de copies ou contenté d'indiquer les éléments d'appréciation. Pour la présentation de la collection archéologique, au rez-de-chaussée, il a été possible de souligner ce caractère de la culture autochtone depuis les temps préhistoriques jusqu'aux débuts du moyen âge — de faire apparaître comment les éléments en surgissent dans le cadre des formes sociales nouvelles et des civilisations supérieures (par exemple aux époques grecque et romaine, ou à celle de la migration des peuples). A la section médiévale, installée au premier étage, nous voyons comment, sur un fond constitué par des formes sociales et ethniques anciennes et nouvelles, et sous l'influence de cultures étrangères (art byzantin, art roman), la nation évolue par ses propres forces. On prend contact avec l'art nouveau du pays dans les salles suivantes du même étage. Après le moyen âge, qui s'achève sous l'occupation turque, de nouveaux courants sociaux (libération nationale, formation de la bourgeoisie) et culturels (développement du baroque, apparition d'autres styles ou écoles) donnent à ce milieu des moyens d'expression neufs et spécifiquement nationaux (fig. 76). Toutefois la place nous a manqué pour poursuivre, à cet étage, la confrontation de l'art du pays et de l'art étranger. On trouvera les éléments d'une telle comparaison au second étage, dans un ensemble qui montre l'art autochtone nouveau et l'art plus ancien de l'étranger. Les deux ailes parallèles du second étage se prêtent à l'illustration de cette opposition, qu'on met en relief en commençant par l'impressionnisme. Au surplus, la collection la plus importante et surtout la plus ancienne de la galerie étrangère doit encore être présentée sans qu'on puisse tenir compte de l'idée fondamentale du musée. Il en résulte qu'à ce point de vue, nous semble-t-il, nous n'avons pas poussé jusqu'au bout l'essai de présentation — rare encore, même à l'échelle mondiale — d'un ensemble s'inspirant de cette conception que caractérise une unité organique.

En partant de cette conception, on s'est efforcé, en ce qui concerne la période ancienne, de réaliser une présentation complexe de l'art créateur dans le cadre de la culture matérielle correspondante; en ce qui concerne le moyen âge, on a mis l'accent sur les beaux-arts, envisagés d'abord dans leurs rapports avec les arts appliqués et l'architecture; enfin la galerie terminale est uniquement consacrée aux beaux-arts : c'est que la culture matérielle domine la préhistoire, elle tient à l'industrie et aux métiers des artisans, l'impulsion sociale explique ici l'origine et le développement des arts. Sans la connaissance de la culture matérielle — et spirituelle — de l'antiquité, les œuvres d'art de cette période resteraient insuffisamment définies. D'autre part il n'y a de différenciation ni à cette époque, ni au moyen âge, entre l'art artisanal et les beaux-arts, et c'est une nouvelle raison de les présenter ensemble.



79. NARODNI MUZEJ, Belgrade. The Byzantine Empire Department.

79. La section du Bas-Empire.

Mais les beaux-arts acquièrent de plus en plus d'importance et, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, il est de moins en moins nécessaire, pour les faire comprendre, d'avoir recours à une interprétation parallèle; alors que la mise en évidence de l'impulsion sociale, économique et religieuse sont indispensables pour faire comprendre les âges que caractérisèrent les systèmes sociaux de la tribu, de l'esclavage ou de la féodalité. Aussi devons-nous indiquer les moyens de production, les outils des artisans et des mineurs, les facteurs religieux, les moments sociaux résultant des conflits armés et des communications commerciales. Cela nous a permis de faire revivre la figure, le caractère et la manière d'agir de l'homme-créateur des différentes époques.

Avec le moyen âge, au premier étage, c'est à la question du style que l'interprétation confère la part dominante. Le problème se limite à la peinture et à l'interprétation des tendances, des écoles et des personnes, dès qu'on aborde la salle de la peinture contemporaine. On trouve encore des indications de cette nature dans les galeries voisines sur les éléments décoratifs de l'art graphique et de la sculpture. L'ambiance sociale est, cela va sans dire, mieux connue et se reflète d'ailleurs dans les œuvres de l'époque, ou même dans les œuvres plus récentes. Nous avons tâché d'éviter ici tout heurt entre notre conception et celles du musée des arts appliqués ou du musée d'histoire, en évitant de recourir à l'emploi répété des mobiliers ou des documents historiques. Toutefois, il est vrai qu'un tel matériel peut servir à des fins diverses selon le point de vue et le but de l'exposition. Aussi a-t-on employé à côté des fresques, miniatures, icônes, tissus, métaux et sculptures — tous présentés en originaux — des copies de fresques et des moulages de sculptures pour achever de montrer l'évolution du style au moyen âge (*fig. 78*), et ce, bien qu'un tel matériel soit spécifiquement du domaine de la galerie des fresques.

Tous les problèmes muséographiques se définissent par la nécessité d'accorder les caractères de l'édifice et les exigences du musée. On devait adapter les formes architecturales de l'espace à la thématique de l'exposition.

Le premier problème fut posé par la salle des guichets bancaires, dont le hall est couvert par une toiture vitrée et entouré d'une double rangée de colonnes aux parements de marbre. D'un côté, cette salle fournissait un cadre monumental; mais elle manquait de murs de fond pour les objets et les vitrines, et ces dernières ne purent être placées qu'entre les fenêtres latérales ouvertes sur les trois murs de la salle ou donnant sur la rue. Cette salle a été utilisée tout d'abord comme une sorte d'atrium ou de péristyle antique: à défaut d'un musée-jardin, elle rappelait discrètement son prédécesseur ancien. Toutefois, on devait créer, par un artifice quelconque, un corridor circulaire pour mener le visiteur dans les espaces séparés que forme le second plan. On a renoncé à relier la seconde rangée de colonnes par des murs en maçonnerie; on a préféré utiliser des cloisons hautes de 2,20 m (*fig. 73*). De cette manière on n'enlevait rien au rythme monumental des colonnes. On a ménagé entre ces dernières des passages qu'on a situés symétriquement selon un tracé logique.

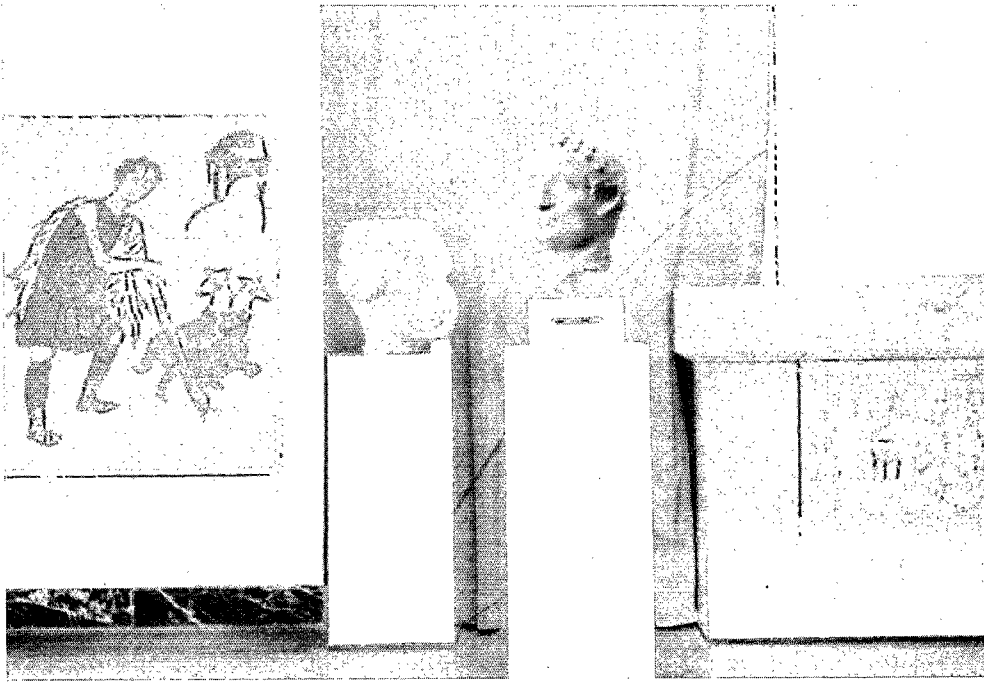
On isolait ainsi la partie centrale du hall tout en rendant possible, de l'autre côté de la cloison, une circulation parallèle à travers trois galeries de forme allongée: salle de la préhistoire, salle de l'âge ancien, salle des débuts du moyen âge, ces trois salles séparées d'une manière discrète à la fois par des cloisons et par des vitrines de transition placées aux angles de rencontre. Cette transformation a d'abord produit une perspective aérienne. Elle liait, en les séparant d'une manière discrète, les divers espaces au moyen d'échappées sur les salles, les couloirs, le hall. Elle a opposé en même temps deux cadres architectoniques différents. Au rebours de l'effet dynamique recherché pour la partie réservée à la circulation, elle a permis de conserver au péristyle l'ambiance statique de l'antiquité classique. Parallèlement aux cloisons, dans le premier rang des colonnes et sur trois côtés, on a ainsi pu garder les guichets, mais en les transformant en vitrines, visibles soit du hall, soit du corridor (*fig. 77*).

On a placé les chapiteaux antiques entre les colonnes du quatrième côté, où sont l'entrée et le vestibule, en ménageant les passages nécessaires. Non seulement les vitrines-guichets et les chapiteaux n'arrêtent pas le regard dans le corridor, mais ils s'harmonisent avec les grandes sculptures et donnent ainsi à l'ensemble un accent vivant et intime. Les lourds chapiteaux d'une basilique et les sculptures décoratives



80. NARODNI MUZEJ, Belgrade. Prehistoric Department, tombs and ceramics of the Bronze Age.

80. Section de la préhistoire: tombeaux et céramique de l'âge du bronze.



8r. NARODNI MUZEJ, Belgrade. The Byzantine Empire Department.

8r. La section du Bas-Empire.

du début de l'époque byzantine retrouvent, dans un tel cadre, les caractères de leur ligne d'évolution, ce qui ne pouvait pas être le cas dans le hall central, où ils n'auraient pu s'accorder, même vus de loin, à l'effet d'ambiance qui résulte d'une certaine réminiscence de l'antiquité classique (fig. 79).

La sculpture yougoslave moderne (fig. 74, 75) a été placée dans l'autre salle du rez-de-chaussée à cause du poids des œuvres, alors que chronologiquement elle aurait dû figurer dans les salles du second étage. Un tel hasard montre bien quelles limites l'architecture a imposées aux différents thèmes de l'exposition.

Par une semblable coïncidence il a été possible d'exprimer en une coupe verticale le caractère de continuité qui lie l'âge ancien et le moyen âge. L'unité de l'architecture et de la pensée est traduite par la liaison visuelle du hall aux sculptures antiques et de la galerie des fresques qui le surmonte. Au-dessus des portraits romains sculptés ont été placés les portraits venant des monastères médiévaux. Au premier étage, la liaison horizontale qui a été obtenue entre les deux ailes de l'édifice a permis de garder cette continuité tout en maintenant l'unité de la circulation au moyen d'un diagramme sur le développement de l'art depuis le moyen âge jusqu'au début du <sup>xx</sup>e siècle. Au deuxième étage enfin, c'est le déploiement de l'art moderne du pays et de l'étranger qu'on a tenté de représenter dans les deux ailes de l'édifice.

A la fois par l'installation, l'organisation scientifique et la présentation thématique, le musée participe à une action largement éducative et sociale. Le choix des pièces les plus caractéristiques et les plus belles permettait, en n'offrant que les meilleurs types d'une époque et d'un milieu déterminés, de donner à cette action l'appui fondamental du document. On a rendu les choses accessibles au grand public grâce à des moyens techniques auxiliaires, à des explications, enfin à une mise en valeur reposant sur l'esthétique. Nous verrons qu'on a été amené ainsi à fournir des interprétations différentes et spéciales concernant les objets exposés et à mettre l'accent sur certains.

Pour la formation de l'exposition archéologique, notre principe a été d'offrir une vue synthétique et complexe de l'époque et d'en analyser les groupements culturels pour les faire apparaître. C'est dans ce cadre qu'on a interprété l'origine des objets, leur destination, leur emploi, leur rôle social, la façon dont on parvenait à entrevoir l'homme lui-même, son milieu à travers les moyens de production, les objets d'usage courant et les œuvres d'art. Pour atteindre ce but, on s'est servi de dessins et de légendes résumant les caractéristiques sociales de l'époque, les données du groupement culturel, de la localité, des inscriptions. Cette documentation se présente sous une forme réduite, en un style lapidaire, afin de ne pas fatiguer l'observateur, et de ne pas gêner l'échange direct qui doit s'établir entre le visiteur et l'œuvre. Pour retrouver le passé, on a reconstitué les sépultures avec leurs urnes et leurs

dépôts votifs; on a placé des bas-reliefs funéraires sur des socles; on a reconstruit en maquettes des maisons, des agglomérations, des théâtres, tandis que, parallèlement, apparaissaient des cartes topographiques, les plans des complexes archéologiques, les profils stratigraphiques, les documents photographiques enregistrés sur les lieux (*fig. 80*). Cette interprétation se caractérise par sa discrétion, ce qui épargne toute fatigue au visiteur. Parfois, on a eu recours à la comparaison, à l'opposition des phénomènes. Les groupements ont été présentés soit par localité, soit par espèce (matériau ou catégorie). On a toujours appliqué cette méthode avec retenue et souplesse, en tenant compte de l'effet visuel, de la proportion des témoignages, de l'unité du genre, de l'harmonie et du rôle des formes et des couleurs. À côté du portrait-statue, on a exposé le portrait-médaille et quelques pièces de monnaie ont été jointes au groupe avec des objets de l'époque. Quant aux collections numismatiques, elles ont été exposées comme un ensemble muséographique spécial, permettant la comparaison ou l'étude des monnaies, de l'économie et du goût à travers les âges.

Même complexité à la section médiévale, où apparaissent parallèlement la peinture monumentale et la sculpture décorative, des diapositifs agrandis des monastères et des paysages urbains montés dans l'embrasure des fenêtres, des objets d'art artisanal et des pièces qui mettent en lumière la contribution de la production minière à la prospérité d'une époque. On a rapproché, pour en permettre l'examen simultané, des fresques originales et des copies et moulages d'anciennes fenêtres (*fig. 78*). Les originaux de certaines fresques ont été maçonnés dans le mur même, à la profondeur nécessaire, et encadrés d'une mince bande de placage. Dans le cas des fresques rapportées des ruines, on donne en regard les diapositifs de leur aspect, enregistrés sur place. Les icônes et les hauts-reliefs en bois, tout simplement placés contre le mur, les tissus sous verre, les émaux, les miniatures et les bijoux dans les vitrines complètent la revue d'une époque en faisant ressortir l'évolution des styles de salle en salle. Les temps modernes apparaissent dans des salles plus petites, plus intimes, où les œuvres sont montrées selon les styles, les écoles, les milieux et les auteurs.

Enfin dans les corridors, les halls, les escaliers, on a placé les grandes peintures historiques et les sculptures en marbre ou en bronze, devant un fond de marbre. La présentation d'abord simplifiée indique au premier étage, encore et dans une certaine mesure, l'ambiance et l'époque; au deuxième étage on a penché vers le système des salons de peinture et procédé par division de l'espace au moyen de minces cloisons mobiles.

Quant à la technique de la présentation et au procédé de la mise en valeur, ils doivent s'adapter au milieu et au matériau, et nous nous en remettons au bon sens. On se contente, en général, d'être simple et clair. Quand les objets s'y prêtent, on cherche un mode d'exposition ou monumental ou intime — en tout cas paisible. Il fallait donner au musée des cadres architectoniques logiques, régler la circulation des visiteurs suivant un sens unique, créer des perspectives pratiquement et visuellement naturelles. Ces buts sont atteints d'une façon assez uniforme aux étages, grâce à l'aménagement de galeries bilatérales, à la percée de toutes les portes dans un même axe, à la peinture des murs et des boiseries des portes et des fenêtres en une teinte crème et neutre, à l'application d'une peinture de même couleur sur les marbres-brèches polychromes où la diversité des teintes nuisait aux objets exposés. Les vitres ont été dépolies. Le plancher des étages est parqueté. Un tapis d'escalier court à travers toute une série de salles. Les murs de couleur claire, qui servent de fond à des objets en grand nombre polychromes, sont animés par des rehauts de velours disposés là surtout pour la vue en perspective. Les mêmes précautions ont été prises pour l'exposition des sculptures monumentales yougoslaves au rez-de-chaussée. Il fallait adoucir les tonalités aux heurts quelque peu dominants. Des rideaux gris et la mosaïque multicolore du sol, qui apportent leur propre coloris à l'ensemble, servent à lier les bronzes et les marbres.

Il a fallu résoudre, pour la présentation de la section d'archéologie, le problème de la diversité des objets en ce qui concerne les proportions, les matériaux, la couleur, et cela en même temps dans les deux cadres architectoniques dont il a été question. La partie réservée à la circulation occupe une série d'espaces allongés, entrecoupés par des cloisons-vitrines, rythmés par les colonnes et les fenêtres tendues de rideaux



de velours. Un linoléum gris contribue à l'harmonie, qui résulte à la fois de la nuance crème des murs, des supports et des cloisons, du brun des plinthes, de la polychromie des colonnes et du gris des tentures. La répartition équilibrée des vitrines et des sculptures a été scrupuleusement recherchée. Pour diminuer le nombre des vitrines, on a eu recours à leur construction dans les cloisons mêmes, déjà doublement utilisées et comme cloisons et comme fonds pour les sculptures. L'arrière de quelques vitrines non adossées reçoit les cartes archéologiques. Des rideaux de velours servent de fond aux sculptures (fig. 81), aux grosses pièces de céramique et aux vitrines elles-mêmes. Au contraire, la partie du musée d'ambiance classique est enrichie de couleurs vives, à cause de la polychromie des marbres du péristyle et du plancher de mosaïque. Les supports reçoivent une couleur beige discrète qui lie les tons d'une architecture de marbre et ceux du sol du musée. Les sculptures de marbre et de bronze agissent ainsi d'une manière très agréable à leur tour sur cette perspective aérienne.

Dans l'aménagement des vitrines interviennent des socles de formes spéciales et des cloisons internes. Des glaces ont été placées dans le fond pour l'exposition des bijoux ou des sculptures. Parfois, une étagère en verre ou une tenture de velours donne de l'éclat au matériel exposé, de même que le verre dépoli. L'éclairage artificiel dirigé a été utilisé pour la même raison, de même des dispositions évitant les reflets.

L'attrait, le rayonnement et la mise en valeur des objets augmentent sans aucun doute avec l'emploi de l'éclairage fluorescent. Nous l'avons associé à l'éclairage ordinaire à incandescence, afin d'éviter toute décoloration et de conserver aux tons leur chaleur. Il n'est utilisé le jour que dans les vitrines. L'après-midi et le soir il donne un charme spécial à l'exposition dans les départements d'art. Le musée est ouvert le soir deux fois par semaine et des séances d'illumination nocturne connaissent une grande affluence.

Grâce aux divers éclairages, aux fonds, aux perspectives, on a pu faire ressortir les objets importants. Pour leur donner tout leur effet, on a placé les œuvres soit en groupe dans une composition spéciale, soit isolément.

Les expositions consacrées à des objets d'intérêt spécial, à des trouvailles, des groupements, des périodes données, sont accompagnées d'un étiquetage (pancartes, légendes, panneaux explicatifs, plaquettes écrites à la main — à la sépia — sur verre parfois dépoli ou sur métal) qui ne s'impose point, est peu voyant, se trouve placé sur les colonnes, au haut des cloisons, sur les vitrines et sur les socles. Le visiteur lit sur verre les recommandations et les plans du musée dans les vestibules. Toutes les indications sont rédigées aussi en français.

A côté de l'exposition permanente, des expositions temporaires sont consacrées aux thèmes spéciaux. Tout en conservant des traditions qui datent d'avant la dernière guerre (rappelons l'*Exposition du portrait italien* et l'*Exposition de la peinture française*), le musée a organisé, depuis, toute une série d'expositions temporaires marquantes, notamment : l'*Exposition archéologique d'ethnogenèse des Slaves du Sud*, l'*Exposition de la peinture yougoslave du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup>*, l'*Exposition de la peinture romantique en France*, l'*Exposition de la peinture française moderne*, l'*Exposition de l'aquarelle anglaise*, l'*Exposition de l'art graphique du XVIII<sup>e</sup> siècle*, l'*Exposition du baroque serbe et des icônes*. Pour la première fois, on organise des expositions spéciales en l'honneur de quelques-uns de nos artistes, Djurković, Todorović, Predić, Jovanović. Un catalogue a été publié pour chacune de ces expositions.

En 1952, le Musée national a publié son guide, et bientôt paraîtront les premiers fascicules des catalogues scientifiques. Le musée vend les moulages et les photographies des objets de ses collections. La tendance à utiliser les richesses du Musée national à des fins éducatives scientifiques est très nette. C'est pourquoi un service de conférenciers pour la jeunesse scolaire et pour les organisations sociales a été constitué. On a organisé des cours pour le personnel enseignant et pour les étudiants, ainsi que des soirées de gala et des conférences publiques. La bibliothèque et la photothèque sont ouvertes aux chercheurs et aux membres de l'enseignement. Les ateliers de restauration et de conservation du musée sont chargés de la sauvegarde des monuments d'art et d'histoire. Enfin le musée procède à des fouilles et ses experts collaborent avec l'Institut archéologique de l'Académie serbe des sciences, l'Université nationale et l'Académie serbe des beaux-arts.

## DIORAMAS OF PREHISTORY

MUSEUM ZU ALLERHEILIGEN, SCHAFFHAUSEN

For the last few years, the Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen has been endeavouring to render its collections of prehistory and protohistory more accessible and understandable to the general public. They are highly interesting from the scientific point of view and give also a direct and concrete picture of local antiquity, which had hitherto been illustrated by innumerable flint objects exhibited side by side in uniform showcases. This Old Stone Age Collection, was for the most part discovered in the richly-wooded Randen (Canton of Schaffhausen), in the caves of the Kesslerloch and Schweizersbild which are now classical and widely-known prehistoric sites. Visitors used to give them no more than a cursory glance before directing their attention elsewhere, for what interest could they find in these endless series of flint-scrapers fashioned by hand? The thoroughgoing reorganization of the Museum suggested almost automatically the idea of the *Schaffhausen Primeval Landscape*. The problem was to bring to life, for the friends of the Heimatmuseum, and in the familiar surroundings of the Kesslerloch and of Thayngen, the landscape, the fauna of the glacial period, as well as the cave-dweller—*reindeer-hunter*—and some of his ways of life.

For five months, the Museum staff worked hard, giving meticulous attention to scientific and technical details, to the reconstruction of the great Jura cave. The diorama was constructed from a plasticine model, detailed plans and outlines. The Museum's technician built the rough frame-

work (*fig. 82*), and the canvas with which it was then covered was painted by an artist to represent the cave and its background. This made up the surroundings. The hearth and the place reserved for work (both fashioned with authentic materials) lie in the very spot where they were indicated in the excavator's plans. The most difficult problem was to portray the cave-dwellers themselves. For their clothing, we had reindeer-hide sent from Norway. The heads modelled from skulls of the Cro-Magnon race, were also placed at our disposal. As regards the style of dress and the other details of the cave-dweller's appearance we were dependent upon conjecture, as is clearly indicated to visitors in an illuminated caption. The bone awls and needles discovered in the cave were doubtless used for cutting the hide of captured reindeer and adapting it to various parts of the body as a protection against the cold.

The visitor stops in front of an almost invisible pane of glass in a darkened passage. He has the impression of being in the cave itself (*fig. 83*) and of looking out on to the moss carpet and dwarf birches, characteristic of the Late Ice Age tundra of the Fulach Valley and the neighbouring hills. The picture evokes a spring morning; the snow is melting in patches, and the Nomad is once again installed in his summer dwelling. In the background, reindeer are grazing. They were the characteristic animals of that period and the cave-dwellers spent a great part of their lives hunting them. The bones on the hearth, left over from a meal, show that other kinds of animals were also captured by the

eager hunter—extinct species, such as the mammoth, which was protected from the cold by a thick shaggy hide and pads of fat (protuberances on the neck), its twisted tusks, sometimes as long as four metres, a coveted booty; then, alpine animals, such as the ibex and the marmot; and lastly, eastern species, such as the small-sized horse. In the Old Stone Age (Palaeolithic Period: Magdalenian Epoch), which probably dates from about 12000-8000 B.C., pottery and polished stone implements were still unknown. The hunters and gatherers of the Kesslerloch, who had no fixed abode but led a nomadic existence, were soon expert in the use of the pale yellow Jurassic flint which they found within easy reach. One of the cave-dwellers, near the middle pillar of the cave, is skilfully splitting a block of flint into innumerable blade-shaped pieces for fashioning into implements. The technique of working in flint was highly developed. Some knives could be used naked in the hand; others were even fixed in wooden handles. The second reindeer-hunter, on the left, is hafting a shaft to one of these slender harpoons characteristic of the Magdalenian Epoch. Equipped with these weapons, the cave-dwellers stealthily hunted isolated animals. Bows and arrows had also been invented already and, for short-range hunting, javelins were probably used (they are to be seen on the ground in the forefront of the diorama). The third Nomad is feeding the fire with twigs of dwarf pines and birches, gathered here and there in the open, in places where, even today, the vestiges of an Ice Age lake shelter north alpine plants, relics of the Glacial Period and evidence of a past age vividly depicted in the diorama.

Such is the spectacle the diorama offers the visitor to the Museum. Without a trace of sensationalism, but without betraying reality, it is a picture of life of which each detail is scientifically accurate. WALTER ULRICH GUYAN

## DIORAMAS DE PRÉHISTOIRE

MUSEUM ZU ALLERHEILIGEN, SCHAFFHOUSE

Depuis quelques années, le Museum zu Allerheiligen de Schaffhouse s'est efforcé de présenter au public, de façon accessible et instructive, ses collections de préhistoire et de protohistoire, qui sont aussi intéressantes du point de vue de la science que de l'évocation directe de l'antiquité locale. Jusque-là un nombre presque incalculable d'objets de silex étaient groupés côte à côte dans des vitrines semblables. C'était la collection paléolithique, dont les objets découverts dans le massif forestier du Randen, au nord du canton de Schaffhouse, provenaient des cavernes du Kesslerloch et de Schweizersbild,

stations préhistoriques aujourd'hui classiques et universellement connues. Le visiteur ne jetait qu'un coup d'œil rapide à ces interminables alignements d'éclats de silex travaillés qui ne parlaient guère à son imagination. L'idée de présenter le *paysage de Schaffhouse à l'époque préhistorique* s'imposa presque d'elle-même au moment de la réorganisation du musée.

Il s'agissait de faire revivre, pour les amis de notre musée régional et dans le cadre familier du Kesslerloch et de la région de Thayngen, paysage et faune de la période glaciaire, l'homme des cavernes — le *chasseur de rennes* — avec certains aspects de son mode de vie.

Le personnel du musée travailla pendant cinq mois et s'attacha avec toute la précision scientifique

et technique souhaitable à la reconstitution de la grande caverne du Jura. Le diorama fut construit d'après une maquette en pâte à modeler et suivant des plans et des profils minutieux. On fit d'abord édifier une armature par le spécialiste du musée (*fig. 82*), et un artiste peignit sur la toile qui la recouvrait un décor représentant la caverne et un paysage de fond. Voilà pour l'extérieur. Le foyer et le lieu de travail furent ensuite reconstitués à l'aide d'objets authentiques à leur emplacement exact, que les fouilles avaient permis de repérer. Il fut plus difficile de représenter l'homme des cavernes. Pour les vêtements, on fit venir des peaux de renne de Norvège. Les têtes furent reconstituées d'après des crânes de la race de Cro-Magnon. Mais pour les détails du costume et l'apparence générale, on en était réduit aux conjectures, comme l'indique d'ailleurs le tableau explicatif lumineux que les visiteurs peuvent consulter. Les alènes ou aiguilles d'os trouvées dans les cavernes ne laissent aucun doute sur la façon de travailler la peau de renne, que l'homme taillait à sa mesure pour se protéger du froid.

Le visiteur, placé devant une paroi de verre



82

presque invisible au fond d'un couloir sombre, a l'impression de se trouver à l'intérieur même de la grotte (fig. 83), et il aperçoit au-delà le tapis de lichens, semé de quelques bouleaux nains, végétation caractéristique de la toundra qui, à la fin de la période glaciaire, recouvrait la vallée de la Fulach et les collines avoisinantes. L'atmosphère est celle d'un matin de printemps. La neige fond par plaques, le nomade a regagné son séjour estival. Au fond paissent des rennes. Ce sont les animaux



83

caractéristiques de l'époque et leur chasse constituait une occupation importante pour l'homme des cavernes. Les os retrouvés dans le foyer indiquent qu'il chassait aussi d'autres espèces, dont certaines sont aujourd'hui disparues : le mammouth, protégé du froid par une toison épaisse et par des réserves de graisse (bosse sur la nuque), et dont les défenses recourbées — longues parfois de quatre mètres — étaient un trophée de chasse très recherché. Parmi les espèces alpines actuelles, on connaissait le

bouquetin et la marmotte, et parmi les espèces orientales, le cheval nain. A l'époque magdalénienne du paléolithique supérieur, qui se situe entre 12.000 et 8.000 ans avant Jésus-Christ, l'homme ne savait pas encore fabriquer des poteries ni polir la pierre. Mais les chasseurs et les cueilleurs du Kesslerloch, qui ne pouvaient avoir de demeure fixe et menaient une vie nomade, se servaient déjà du silex jurassique jaune clair qu'on trouve à fleur de terre dans la région. A côté du pilier central de la grotte, un homme frappe avec une grande adresse sur un bloc erratique pour en détacher de grosses lames de silex qu'il transformera en outils. L'homme savait parfaitement travailler le silex : certains couteaux sont faits pour être pris directement en main, d'autres ont même un manche de bois. Le deuxième chasseur de rennes, à gauche, munit d'une hampe l'un de ces harpons effilés qui sont caractéristiques de l'époque magdalénienne. L'homme armé de ce harpon s'approchait furtivement des animaux isolés qu'il chassait. Il connaissait aussi l'arc et la flèche. Pour la chasse à courte distance, il employait le javelot (on voit un javelot par terre, à gauche, au premier plan). Le dernier nomade entretient le feu avec du bois mort : branches de sapins nains et de bouleaux. Il les a ramassées à l'endroit où le reste d'un lac de l'époque glaciaire, en grande partie asséché, protège aujourd'hui encore des plantes nord-alpines — vestiges et témoins de l'époque disparue que le diorama évoque de façon si vivante.

Tel est le spectacle que le diorama offre au visiteur du musée : sans rechercher le sensationnel, mais sans rien enlever au réel, c'est un tableau de la vie que le musée lui découvre et dont chaque détail est scientifiquement exact.

WALTER ULRICH GUYAN

## KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENNA

ESTABLISHMENT OF AN EGYPTIAN AND ORIENTAL STUDY COLLECTION

In this article the author, the Director of the Egyptian and Oriental Antiquities Department of the Museum, appointed in January 1952, deals briefly with the solution of a problem, primarily a purely scientific matter: the establishment of a study collection. The modern method of museum presentation, which is to show the exhibits attractively in spacious surroundings, means either that a museum must have very large premises or, where this is impossible for reasons of space, that many of the specimens must be kept in the storerooms or reserve collections, where it is generally very difficult and sometimes quite impossible to get at them. Although—the author writes—my first desire was, as soon as possible, to rearrange and reorganize the public collections on modern lines and in accordance with modern requirements, I was also much distressed at the thought that I should have to consign a whole series of works of art to the storerooms. In view of the wealth of exhibits, the space (7 rooms) available for the display of our collection has long been inadequate. For this reason even first-rate specimens have for some time had to be placed in the storerooms. I am

now endeavouring to secure another large gallery. This would enable us to show the most important items in our whole collection, which contains really remarkable works dating from every period of Egyptian history,<sup>1</sup> in historical order and in accordance with modern presentation. A certain number of specimens would still have to be consigned to the storerooms. As, however, our storerooms had previously been so arranged that the location of a particular item was a pure matter of chance, it was clearly impossible to contemplate putting further specimens in the storerooms in the same way that had been done in the past. It was necessary to rearrange our storerooms or reserve collections so that they would be of lasting scientific and museographical interest—in fact, to establish a study collection.

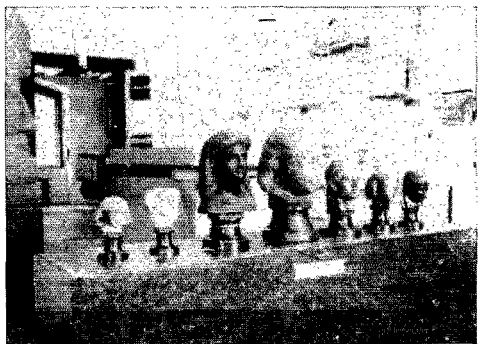
The premises at my disposal were the so-called storerooms of our Department, which, especially since the second world war, presented a scene of utter confusion. For some time past, the showcases and cupboards available had been quite inadequate for the great wealth of different specimens, so that several hundreds had simply been piled up without

order or system. In the circumstances it was practically impossible to locate any particular item unless it was very large, and it was purely by good luck that we were ever able to find anything. Apart from that, it seemed to me quite impossible, if the collections were to be kept in good condition, to continue on the old lines. Thorough reorganization was essential. But this reorganization, which was to proceed simultaneously with the preparation of the new inventory of the whole collection begun in 1952 would, I hoped, give us something we had never had before. What we wanted was not a mere storeroom; we had immediate opportunity to arrange a study collection in the proper sense of the term. Many difficulties confronted us, some of them by no means easy to overcome. Nevertheless, with much trouble and hard work, our essential aim has already been achieved.

In view of the damage caused during the war, the first thing to be done was to put the masonry and doors in order. All the rooms were repainted and electric light was installed everywhere, having previously been fitted in only a few of the galleries. In all this work it was necessary to clear out the galleries completely one by one and, in view of the conditions in the storerooms described above, this was a very difficult and often, indeed, a dangerous task. However, with the help of our workmen and

working gangs, the whole operation was accomplished without the slightest damage. We could not use our own financial resources for the arrangement of the study collection, and constant improvisation and shifts of every kind were necessary. Thanks to sympathetic support from our Board of Administration, a large cupboard with eight compartments was specially constructed for the study collection and a number of old cases were placed at our disposal. Although these were ill-assorted, being constructed in entirely different styles, they had the great advantage of making it possible, at last, to protect all our specimens from dust and to arrange them systematically side by side instead of piling them up one on top of another. As I have said, much improvisation was needed but everything is now suitably arranged so that the collections can be properly surveyed. Wherever possible, all the

84



objects have been arranged in groups; one showcase contains ceremonial vases, another all the bronzes, and yet another sacrificial vessels, jewellery, statuettes of the dead (shawabti), amulets, etc. All the exhibits from Southern Arabia and Mesopotamia have been assembled in one room,<sup>2</sup> while the Egyptian exhibits occupy the remaining six rooms.

The study collection is housed in seven rooms on the ground floor. The steles and stones bearing inscriptions have been mounted on the walls, the larger statues and monuments now stand on pedestals, and all the smaller objects have been placed in showcases or chests (fig. 84). All items in the inventory have been arranged systematically and their location noted on a plan so that each can immediately be found by reference to a special card-index. One difficulty was that, through time and accidents, the window-frames had ceased to be air-tight, so that large quantities of dust constantly penetrated into the rooms, threatening serious damage to the exhibits. No less unfortunate was the fact that, owing to the difficulty of heating, all the rooms were so damp that mould had attacked the wooden, leather or clay objects, while things made of lime-stone, china or bronze showed alarming signs of disintegration. I made earnest representations to the municipal authorities who came to the rescue at once. In 1952 all the windows were made air-tight with rubber; in addition, central heating was installed so that all the rooms could be kept warm.

In addition to the technical staff of painters and

electricians, and the large gangs for removal work, etc. I had only one assistant, who is attached to our Department, to help me in setting up the study collection, as our technical expert on restoration work had, in 1952, to devote almost all his time to the reorganization of the collection of antiquities.

In January 1953 the organization of the study collection was ready. Dr. Josef Musil, the Sectional Chief at the Ministry, and Councillor Nikolaus Frcek paid an official visit to mark its opening as a place in which specialists and students could work and carry on research, as well as being used for scientific work. There is still much to be done, but we can now at last get on with it. Now at last it is possible not only to work on the exhibits scientifically but their conservation<sup>3</sup> is insured.

EGON KOMORZYNSKI

1. Komorzynski, "Österreichs Anteil an den Ausgrabungen in Ägypten", *Österreichische Lehrer-Zeitung* (Hypolyt-Verlag), Wien, 1951, Nr 1, 2; "Die ägyptische Sammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien", *ÖLZig.*, 1951, Nr 5; See also: *Altägypten*, Vienna, 1952.

2. Komorzynski, "Assyrische, babylonische und südarabische Denkmäler im Kunsthistorischen Museum in Wien", *ÖLZig.*, 1951, Nr 1, 2, 5.

3. Komorzynski "Konservieren und Restaurieren von ägyptischen Altertümern", *ÖLZig.*, 1951, Nr 8/9.

## KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENNE

LA COLLECTION D'ÉTUDE DU DÉPARTEMENT DES ANTIQUITÉS ÉGYPTIENNES ET ORIENTALES

Appelé en janvier 1952 à diriger le département des antiquités égyptiennes et orientales du musée, je me propose dans le présent article de rendre compte brièvement du projet de caractère essentiellement scientifique que j'ai pu mener à bien : la constitution de la collection d'étude de ce département.

La technique moderne de la présentation, qui tend à exposer les objets de manière attrayante, exige que l'on dispose d'un espace considérable ou, si la place manque, qu'on envoie un grand nombre d'objets dans des magasins ou des dépôts, où pour la plupart ils sont pratiquement inaccessibles. Si d'une part je souhaitais réorganiser au plus tôt, conformément aux principes et aux exigences modernes, les collections destinées au grand public, je n'envisageais pas sans regret, d'autre part, de déposer au magasin toute une série de documents intéressants. Depuis longtemps, en effet, les sept salles d'exposition dont nous disposons ne suffisent plus au développement de nos collections, il nous faut laisser en magasin des objets dont certains sont de première importance. La disposition d'une grande salle d'exposition supplémentaire, que je m'efforce actuellement d'obtenir, permettrait de présenter au public l'essentiel de nos collections, c'est-à-dire des documents du plus haut intérêt de toutes les époques

de l'histoire égyptienne<sup>1</sup>, en respectant, dans une certaine mesure, l'ordre chronologique et les principes de la présentation. Mais il n'en serait pas moins nécessaire de laisser en magasin un certain nombre d'objets. Or étant donné la façon dont le magasin était aménagé, il aurait fallu un miracle pour y retrouver une pièce quelconque. On ne pouvait de toute évidence continuer à y entreposer des objets dans les mêmes conditions. On devait réorganiser cette réserve en suivant une méthode muséographique scientifique et sur des bases durables, c'est-à-dire le transformer en une collection d'étude.

Les salles qui nous servaient de magasin se trouvaient, surtout depuis la fin de la seconde guerre mondiale, dans un désordre indescriptible. Des centaines d'objets, qui, faute de place, n'avaient pu être rangés dans les vitrines et les armoires, y étaient entassés au hasard et ne pouvaient faire l'objet d'aucun contrôle. Pour retrouver un objet quelconque, même de dimensions moyennes, il n'était possible de se fier qu'à la chance. D'ailleurs, du simple point de vue de la conservation des objets, de telles pratiques étaient inacceptables. Il fallait avant tout remettre de l'ordre, et c'est ce qu'on entreprit de faire en 1952 en même temps qu'on procédait à un inventaire général. Mais il ne s'agissait pas simplement d'aménager des réserves : l'occasion se présentait de créer quelque chose qui nous avait totalement manqué jusqu'ici : une véritable collection d'étude. De nombreux obstacles

— qui ne furent pas tous faciles à surmonter — s'opposaient à ce projet. Il a pu cependant être réalisé pour l'essentiel, grâce à des efforts persévérants et désintéressés.

Les locaux avaient été endommagés pendant la guerre : il fallut d'abord réparer les murs et les portes, repeindre les salles, poser l'électricité là où elle n'avait pas encore été installée. Pour cela il fut nécessaire de vider successivement chaque pièce, ce qui n'allait pas sans risques ni difficultés, étant donné l'entassement des objets. Il convient de féliciter nos ouvriers et nos équipes de déménageurs d'y être parvenus sans encombre. Nous ne disposions d'aucun crédit pour la constitution d'une collection d'étude, il fallut constamment improviser et user d'expédients. L'administration fit remettre en état à notre intention une grande armoire à huit compartiments et nous attribua, en outre, un certain nombre de vieilles caisses. Grâce à ce mobilier hétéroclite nous pûmes du moins mettre tous les objets à l'abri de la poussière et les ranger proprement côte à côte, au lieu de les empiler en tas. Comme je l'ai dit, il fallut souvent improviser, mais aujourd'hui tout le matériel est rangé de façon rationnelle et peut faire l'objet d'un contrôle. Dans la mesure du possible, on a groupé les objets de même nature : dans une vitrine, les récipients d'usage courant; dans une autre, les bronzes; dans d'autres encore, les coupes à libations, les bijoux, les statuettes funéraires (*shawabti*), les amulettes, etc. Tout le matériel provenant du sud de

l'Arabie et de la Mésopotamie est rassemblé dans une pièce<sup>2</sup>; les objets égyptiens occupent les six autres.

Au total, sept pièces du rez-de-chaussée sont affectées à la collection d'étude. Aux murs, on a placé des stèles et des inscriptions; les statues et les monuments de grandes dimensions sont montés sur socles; les petits objets sont rassemblés (fig. 84) dans des vitrines ou des caisses. Chaque objet a été inventorié et sa fiche permet de le retrouver facilement sur un plan où sont indiqués les emplacements précis.

Au début, l'état des locaux, qui avaient souffert du temps et des événements, était défectueux: les châssis des fenêtres étaient disjoints et laissaient pénétrer librement l'air et la poussière, au grand détriment des objets entreposés. En l'absence de chauffage, l'humidité régnait dans les pièces. Déjà le bois, le cuir et l'argile se couvraient de moisissure; le calcaire, la faïence et le bronze montraient de

graves signes de désagrégation. Je dus intervenir vigoureusement auprès de la municipalité, qui remédia sur-le-champ à cet état de choses. Dès 1952, toutes les fenêtres étaient pourvues de joints de caoutchouc et le chauffage central était installé dans toutes les pièces.

Pour constituer la collection d'étude, je disposais seulement comme collaborateurs directs, en dehors des peintres, des électriciens, etc., et des équipes de déménageurs, du technicien de la restauration — qui dut d'ailleurs consacrer presque tout son temps en 1952 à la remise en état de la collection d'antiquités — et d'un fonctionnaire spécialement attaché au département.

En janvier 1953, la collection d'étude était prête; officiellement inaugurée par le D<sup>r</sup> Josef Musil, chef de département, et le D<sup>r</sup> Nikolaus Frcek, conseiller ministériel, elle remplit désormais sa double fonction, qui est de servir à la fois aux travaux scientifiques du personnel de musée et aux recher-

ches des spécialistes et des étudiants. Il reste encore beaucoup à faire, mais nous sommes sur la bonne voie. Non seulement les objets peuvent servir maintenant à des travaux scientifiques, mais leur conservation<sup>3</sup> peut désormais être assurée.

EGON KOMORZYNSKI

1. Komorzynski, « Österreichs Anteil an den Ausgrabungen in Ägypten », *Österreichische Lehrer-Zeitung* (Hypolyt-Verlag), Wien, 1951, Nr 1, 2; « Die ägyptische Sammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien », *ÖLZtg.*, 1951, Nr 5. Voir également : *Altägypten*, Vienne, 1952.

2. Komorzynski, « Assyrische, babylonische und südarabische Denkmäler im Kunsthistorischen Museum in Wien », *ÖLZtg.*, 1952, Nr 1, 2, 5.

3. Komorzynski, « Konservieren und Restaurieren von ägyptischen Altertümern », *ÖLZtg.*, 1951, Nr 8/9.

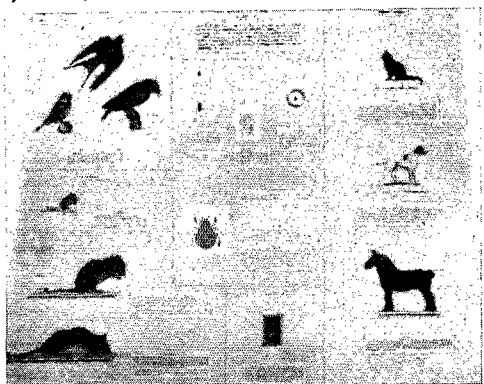
## NATIONAL MUSEUM OF WALES, CARDIFF

### THE POPULATION OF A SEAPORT EXHIBIT

During the last war the President of the American Museum of Natural History described the museum as "a democracy's most important agency for the spread of honest understanding of life". And the Director of that museum remarked that, as the rapid increase of our knowledge of the world overseas became familiar to the public through the multiplication of cinemas, illustrated journals, etc., the average man lost some of his preoccupation with the rare and the exotic to which distance had lent enchantment, and became increasingly concerned to understand, appreciate and manage successfully his own countryside and his own backyard. These statements provide a strong reason why the museum should include exhibits with a bearing on everyday life as it is lived today.

Today about eight out of ten people in Wales live in more or less urban surroundings, and more than two out of ten are concentrated in a few seaports on the Bristol Channel. It seemed fitting therefore that the Zoology Department of the National Museum of Wales should install an exhibit entitled *The Population of a Seaport*. This exhibit illustrates the fact that the town is the home, though an artificial man-made one, of a large population not only of human beings, but of a particular and characteristic assemblage of animal species, each linked by a

85

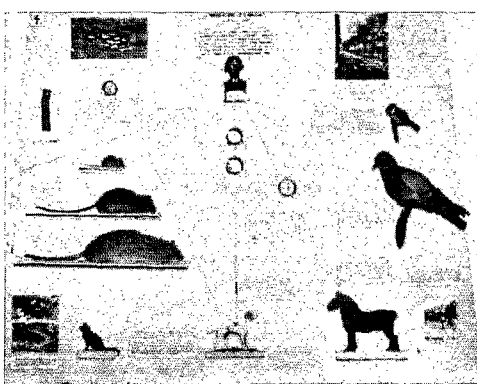


network of interrelationships with others, and all of them with man; it indicates also some of the means of fostering the attractive and eliminating the undesirable types of urban fauna.

The exhibit is arranged in a showcase on a rectangular fitting with sloping faces. The first face (one of the narrow ends of the rectangle) is concerned with the human inhabitants and includes a map of Wales showing the relative concentrations of the people in urban and rural areas. Another map illustrates the distribution within the city of Liverpool of the half-caste families of West African seamen—located mainly near the docks, though to some extent scattered in other parts of the town also; the accompanying label refers briefly to the frequent concentration of members of the same nationality, and often of the same trade, in one area of a city—illustrated for example by the existence of a Chinatown or an Irish Quarter in various ports.

On the second face are some of the characteristic animal species of the town (fig. 85). Bird life is represented by the ubiquitous house-sparrow and starling, and by the swallow. Of domestic animals, the dog is found in most British towns in the ratio of about six to every hundred people, the cat being more than twice as numerous; while the horse, though still found suitable for a few special

86



kinds of traffic, has of course been almost completely replaced by motor vehicles. Urban pests shown include black and brown rats and house-mice; insect pests like the cockroaches, and the bed-bug which was before the war estimated to be a source of discomfort to four million inhabitants of Greater London; and as an example of the subterranean fauna sometimes found in city mains, a freshwater sponge which a number of years ago caused trouble in the Cardiff water-supply. A map of the distribution of the black or "ship" rat in Cardiff indicates how, though mainly found in the docks area, it has spread to other districts.

The labels describe the potential effects of modern methods of building and town-planning on the urban fauna—for example, how the emphasis on parks and open spaces in the new towns favours a greater richness and variety of bird life; how cockroaches and bugs may be reduced in houses by various simple structural features, and how the spread of the climbing black rat may be checked by rat-guards and appropriate structural devices in the upper storeys of buildings, while the burrowing brown rat may be excluded by liberal use of cement, etc. Several of these pests are aliens originally brought to our shores by shipping, though most of them are now firmly established inland as well.

The third face of the exhibit (a narrow end of the rectangle) shows some examples of the seaport fauna accidentally imported to the docks at Cardiff, Swansea and Newport—a tree-frog from Brazil, a gecko from West Africa, timberman beetles from the Baltic, some of the huge spiders regularly found in banana cargoes, and others.

The fourth and last face of the exhibit (fig. 86) is entitled *Interrelationships*, these being represented by a network of pale blue plastic tapes running from one animal to another, and all ultimately converging on man—represented by a small bust of Wieland. Tapes run for example from the cat, which destroys rodents, to the rats and mice; from these to the rat-flea (the carrier of bubonic plague) and to the bug (which may maintain itself on rodent blood in the absence of human hosts); and thence to man. At the upper left corner of the exhibit is a photograph of a slum district in an industrial town,

a typical haunt of urban pests; at the upper right, a photograph shows part of a modern garden city with spacious parkways bordered by trees and flowers. Both photographs illustrate a particular type of animal habitat made by man; who, as he created urban conditions in the past, can control them for the better in future.

The four faces of the fitting are covered with canvas tinted a pale buff colour. The labels, some of which for reasons explained above must include a considerable amount of information, are typed or (in the case of heading-labels) hand printed on paper of the same colour, and are not unduly

obtrusive. The few photographs used are sepias, which harmonize better than black-and-whites with the general tone of the exhibit. Most of the animals concerned—blue tit, domestic pigeon, starling, rats, etc.—are represented by mounted specimens. Where the animal is very small (as for example the bed-bug) a specimen on a microscope slide is shown with a hand-lens fitted in front of it, and may be accompanied also by an enlarged picture with the scale of enlargement stated. The three domestic animals (dog, cat and horse) are represented by small coloured cut-outs in plywood, and as these animals are so familiar there is no danger of any

misunderstanding about their size relative to other species shown. This point is mentioned, because it is by no means unknown for visitors to museums to have their mental pictures of creatures unfamiliar to them influenced by reduced or enlarged models on exhibition.

The fact that this exhibit has received publicity in journals concerned with public health and with architecture, as well as in those dealing with museum matters, indicates its relevance to conditions of life in the modern city.

COLIN MATHESON

## NATIONAL MUSEUM OF WALES, CARDIFF

EXPOSITION : LA POPULATION D'UN PORT DE MER

Au cours de la dernière guerre, le président de l'American Museum of Natural History a défini le musée comme étant « l'organisme démocratique le plus capable d'assurer la propagation d'une saine compréhension de la vie ». Le directeur de ce musée observait que le grand public, familiarisé par la multiplicité des cinémas, des magazines illustrés, etc., avec tout ce qu'on sait maintenant de la vie dans les pays d'outre-mer, n'éprouve plus aussi vivement cette préoccupation du rare et de l'exotique que naguère la distance avait parée d'un certain prestige, et qu'il s'attache de plus en plus à comprendre, à apprécier et à gérer efficacement les choses de son propre pays et de son jardin. Ce sont là, pour les musées, des raisons valables d'organiser des expositions portant sur la vie quotidienne telle qu'elle est.

A l'heure actuelle, environ huit sur dix des habitants du pays de Galles vivent dans un milieu urbain; deux sur dix sont rassemblés dans quelques ports de mer du canal de Bristol. C'est pourquoi le département de zoologie du National Museum of Wales a jugé opportun d'organiser une exposition consacrée à la population d'un port de mer. Cette exposition tendait à illustrer le fait que la ville — quoiqu'elle soit un foyer artificiel dû à l'activité des hommes — est en réalité le foyer d'une large population, et que cette population (que les hommes ne forment pas à eux seuls) est constituée par un assemblage caractéristique d'espèces animales dont chacune est liée par tout un réseau de relations aux autres espèces aussi bien qu'à l'homme. L'exposition fait connaître également les moyens de protéger les espèces intéressantes et d'éliminer les indésirables au sein d'une faune urbaine.

Cette exposition est présentée dans une vitrine rectangulaire aux faces inclinées. La première face, sur l'un des petits côtés du rectangle, est consacrée à la population humaine et comprend une carte du pays de Galles mettant en valeur les densités relatives des habitants des régions urbaines et des régions rurales. Une autre carte montre où se trouvent, dans la ville de Liverpool, les familles métisses des marins de l'Ouest africain, qui sont rassemblées surtout près des docks, mais qu'on trouve aussi disséminées dans d'autres secteurs de la ville; la légende signale en quelques mots qu'il se produit fréquemment des concentrations de ressortissants d'un même pays, souvent d'une

même profession, dans telle ou telle partie d'une ville, et c'est ainsi qu'il existe par exemple un quartier chinois, un quartier irlandais dans divers ports.

La deuxième face montre des espèces animales propres à la ville (fig. 87). Les oiseaux y sont représentés par le moineau et l'étourneau, qu'on voit partout, ainsi que par l'hirondelle. Pour ce qui est des animaux domestiques, on constate que la plupart des villes britanniques comptent environ six chiens pour cent habitants, que les chats sont au moins deux fois plus nombreux, que les chevaux, bien qu'ils conviennent encore à certains modes particuliers de circulation, sont naturellement presque complètement remplacés par des véhicules à moteur. Parmi les animaux nuisibles des villes figurent le rat noir, le surmulot et la souris; en fait d'insectes, il y a les cafards et les punaises — dont à Londres et dans sa banlieue, d'après les statistiques, quatre millions d'habitants avaient à souffrir avant la guerre; enfin, comme exemple de la faune souterraine qui se trouve parfois dans les canalisations d'eau d'une ville, on a exposé un spécimen d'éponge d'eau douce, cette espèce ayant troublé le fonctionnement du système d'adduction de Cardiff il y a quelques années. Une carte indiquant la répartition du rat noir — ou rat des bateaux — dans Cardiff permet de constater que ces animaux non seulement pullulent dans le quartier des docks, mais en ont gagné d'autres.

Les légendes signalent les conséquences que peut avoir pour la faune urbaine l'emploi de méthodes modernes d'urbanisme et de construction : c'est ainsi que la multiplicité des jardins et des espaces libres dans les cités modernes attire des oiseaux plus nombreux, et d'espèces plus variées; le pullulement des cafards et des punaises dans les habitations peut être réduit grâce à divers procédés de construction très simples; et, quant à l'invasion du rat grimpeur à poil noir, on peut s'en défendre par des campagnes de dératisation et l'installation de certains dispositifs aux étages supérieurs des bâtiments; le surmulot fouisseur peut être éliminé moyennant une utilisation très large du ciment, etc. Plusieurs de ces espèces nuisibles sont d'origine étrangère et ont été importées par mer sur notre sol; mais aujourd'hui la plupart d'entre elles se sont solidement établies dans l'intérieur du pays.

La troisième face de la vitrine — correspondant à l'autre petit côté du rectangle — donne quelques exemples de représentants de la faune des ports de mer accidentellement importés dans les docks de

Cardiff, de Swansea et de Newport : on y voit une rainette du Brésil, un gecko de l'Afrique occidentale, des coléoptères, dits *timberman beetles*, originaires de la Baltique, certaines araignées géantes qu'on trouve fréquemment dans les cargaisons de bananes, etc.

La quatrième et dernière face de la vitrine (fig. 86) est consacrée aux interrelations, celles-ci étant représentées par un réseau de cordonnet bleu pâle en matière plastique reliant les animaux entre eux et convergeant finalement vers l'homme, qu'on représente au moyen d'un petit buste de Wieland. C'est ainsi qu'un cordon va du chat, destructeur de rongeurs, aux rats et à la souris; de là, à la puce du rat (véhicule de la peste bubonique) et à la punaise, qui, à défaut de sang humain, peut se nourrir du sang des rongeurs; puis, il aboutit à l'homme. Dans l'angle supérieur gauche se trouve la photographie du faubourg misérable d'une ville industrielle, repaire typique de la faune urbaine nuisible; en haut et à droite, une autre photographie montre une cité-jardin moderne aux allées élégantes, bordées d'arbres et de fleurs. Ces photographies représentent deux types particuliers d'habitat animal dus à l'intervention de l'homme; celui-ci peut, après avoir, dans le passé, créé les conditions d'une vie urbaine, les contrôler en vue de les améliorer à l'avenir.

Les quatre faces du dispositif ont un fond de toile jaune pâle. Les légendes, dont certaines, pour les raisons mentionnées plus haut, comprennent forcément un grand nombre d'informations, sont dactylographiées sur papier de même couleur, mais les titres sont écrits à la main en caractères d'imprimerie; ces légendes et ces titres sont placés de façon suffisamment discrète. Les quelques photographies exposées sont tirées sur du papier sépia, qui s'accorde mieux que le noir et blanc à la tonalité de la vitrine. La plupart des animaux — mésange bleue, pigeon domestique, étourneau, rats, etc. — sont représentés par des spécimens naturalisés. Lorsque l'animal est de très petite taille, par exemple la punaise, un spécimen est fixé sur une lamelle de microscope derrière une loupe et peut être accompagné de dessins agrandis, avec indication de l'échelle. Les trois animaux domestiques — chien, chat et cheval — sont représentés par de petits découpages de contre-plaqué de couleur; comme ces animaux sont familiers à tout le monde, le public ne risque pas de se tromper sur leur taille véritable par rapport à celle des autres espèces exposées. Nous insistons sur ce point, car on sait que souvent l'image mentale gardée par le public d'animaux mal connus a été faussée par les maquettes réduites ou agrandies de l'exposition.

Le fait que des revues d'hygiène publique et d'architecture et des revues muséographiques ont parlé de cette exposition nous a prouvé qu'elle correspondait aux conditions de vie d'une cité moderne.

COLIN MATHESON

# CLEVELAND HEALTH MUSEUM, CLEVELAND (OHIO)

MUSEUM EDUCATION VIA TELEVISION

**HALF A MILLION VIEWERS—60,000 VISITORS.** — Television might do for the arts and sciences what radio has done during the last 30 years in improving the appreciation and the practice of music in the United States.

There are at present approximately 30,000,000 television sets in the United States, which means that practically every second family has access to the many local, state, and nation-wide programmes. As television is first of all and above all an entertainment medium, museum ultra-royalists might doubt whether museums, education and entertainment can be mixed.

**HEALTH HAS UNIVERSAL APPEAL.** — Experience over nearly two years' time with the television programme *Prescription for Living* (fig. 87) conducted jointly with the Cleveland Academy of Medicine, has proven to the Cleveland Health Museum its great value. Our annual attendance is close to 60,000 visitors, but our weekly TV programmes have a certified average audience of half a million viewers per show. As a utilitarian museum whose collection and exhibits have as their main purpose practical information and instruction in matters of personal and public health, we have the advantage of a universal appeal to all audience levels. As the Museum's educational approach is not to the individual visitor but to the family as a whole and as TV viewing during the day-time is done by many members of the family simultaneously, the general response to *Prescription for Living* has been very gratifying. It is unfortunate, however, that our thirty-minute programme takes place on Sunday afternoon between four-thirty and five o'clock during the months from October to April.

**TYPE OF SHOW.** — We feel that the strength of our programme is that it is a 100 per cent live show, not using any films. All the work, from writing manuscripts to producing the show, is done by professionals in the television field with the exception of the appearance of a guest physician who, together with the moderator, spends nearly eight to ten hours in rehearsal. The guest physician changes every week. The show does not originate at the Museum but at the transmitting station, as

our programme is shown over seven stations in the State of Ohio.

**VISUAL AIDS.** — Museums, through their trained staff of educators and artists, are well-equipped to develop visual aids for television shows (fig. 87). Owing to the small size of the screen, most of the Museum exhibits are too large and too complicated to be used. Simplified drawings and mock models are necessary to illustrate the main points. Our show is a double feature, a combination of a demonstration with interview. About half of the time is given (in three sections) to the happenings of the Hampton family, George, the father, Hazel, the mother, teen-ager Freddie, and brother-in-law Rob who discuss—and once in a while get into an argument about—health problems. This is carried on for about five minutes, and after that (for a period of seven minutes) a well-known news commentator interviews the guest physician on the salient features and on the latest developments in the problem of health discussed. One of our main principles is to try to avoid talking about anything which cannot be in some way illustrated on the screen. Everything that can be developed before the viewer's eyes, such as small laboratory experiments or even a crude drawing on a blackboard, is better than complicated models.

**EDUCATION FOLLOW-UP.** — As the TV show is a fleeting affair in point of time, we have tried to make it a more permanent one by offering in printed form a digest of about 2,000 words covering the programme, and this digest is available on request. The variations in number of the requests for the digests give us some kind of a yardstick of audience response. Present individual requests fluctuate between 1,000 and 4,500 per week. In addition, mass mailings go out to about the same number of teachers, physicians and dentists, and even organizations interested in the health maintenance of their employees.

**EFFECT ON MUSEUM ATTENDANCE.** — Only during the summer months have we noticed an increase in attendance from out-of-town visitors who have been regular viewers through the fall and winter season, but there is no doubt that a television show

is one of the best means of improving a Museum's public relations and increasing its educational prestige.

**COSTS.** — Television on a state-wide basis is a very costly affair, but we have been very fortunate in that this programme is completely financially supported by the Standard Oil Company (Ohio). There is no advertising of Standard Oil products on the show. It is just one example of co-operation between a Museum and business organization, and there are many similar examples in the United States

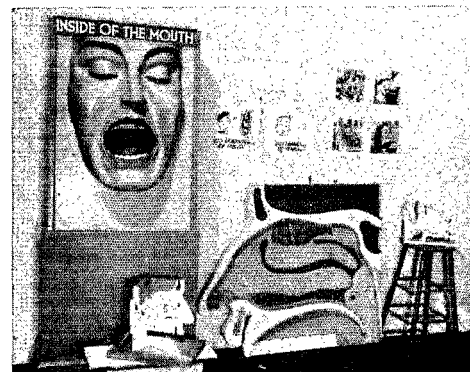
**SUBJECT MATTER.** — The following subjects have been covered:

<i>The common cold</i>	<i>Coronary disease</i>
<i>Household accidents</i>	<i>Toxicology</i>
<i>Getting the most out of living</i>	<i>Diabetes</i>
<i>Allergies</i>	<i>Hearing</i>
<i>Shorter waistline—Longer lifeline</i>	<i>Children's diseases</i>
<i>My aching back</i>	<i>Nutrition</i>
<i>The ceaseless heart</i>	<i>Worry</i>
<i>5,000,000 headaches</i>	<i>Gall Bladder</i>
<i>Sight conservation</i>	<i>Rheumatic fever</i>
<i>The anxious mother</i>	<i>Conquering worry</i>
<i>Breath of Life</i>	<i>Live longer and like it</i>
<i>Heredity—The Unchangeable</i>	<i>Sinus, Tonsils, Adenoids</i>
<i>Glands—The Body's chemical factories</i>	<i>Anaemia</i>
<i>Doctor, My Feet Hurt</i>	<i>Anaesthesia</i>
<i>Teeth for a Lifetime</i>	<i>Virus x</i>
<i>X-Ray, Land of shadows</i>	<i>Stomach</i>
<i>Wonder Drugs</i>	<i>Miraculous kidney</i>
	<i>Tuberculosis</i>
	<i>Dental Hygiene</i>
	<i>Alcohol</i>
	<i>Polio</i>

Limited numbers of digests are available on request.

BRUNO GEBHARD

87



# CLEVELAND HEALTH MUSEUM, CLEVELAND (OHIO)

ENSEIGNEMENT TÉLÉVISÉ DU MUSÉE D'HYGIÈNE

**UN DEMI-MILLION DE TÉLÉSPECTATEURS - 60.000 VISITEURS.** — La télévision pourrait faire pour les arts et les sciences ce que la radio a fait pendant trente ans pour la musique, aujourd'hui beaucoup mieux connue et pratiquée aux États-Unis.

Il existe d'ailleurs plus de 30 millions de postes récepteurs de télévision aux États-Unis, c'est-à-dire qu'en pratique une famille sur deux peut suivre les multiples programmes des postes de la ville, des États ou de la nation. La télévision visant avant tout à distraire, les muséographes de stricte

obédience peuvent être sceptiques sur les possibilités d'associer les musées, l'enseignement et les divertissements.

**LA SANTÉ, THÈME UNIVERSEL.** — Or les expériences tentées depuis deux ans au moyen de l'émission télévisée *Sachez vivre!* (fig. 87), réalisée conjointement avec l'Académie de médecine de Cleveland, ont permis au Musée de la santé de se convaincre de la valeur de cette expérience. Le musée reçoit, chaque année, environ 60.000 visiteurs, mais son

émission télévisée hebdomadaire est suivie en moyenne par un demi-million de téléspectateurs (chiffre contrôlé). Musée utilitaire, dont les collections et les expositions constituent autant de leçons de choses, nous cherchons à donner des informations et des enseignements pratiques sur les questions d'hygiène individuelle et d'hygiène publique, ce qui nous vaut de rencontrer un intérêt à peu près général à tous les niveaux de notre auditoire. De plus, c'est en fonction de la famille et non de l'individu que notre rôle éducatif est conçu, et si l'émission *Sachez vivre!* a reçu un bon accueil, c'est justement parce que, dans la journée, les émissions télévisées sont suivies par de nombreux

69

foyers. Il est cependant regrettable que notre émission de trente minutes passe le dimanche après-midi, de 16 h 30 à 17 heures entre octobre et avril.

**FORMULE DE L'ÉMISSION.** — Nous estimons que a valeur de notre émission vient de ce qu'elle est réalisée intégralement en direct, et ne comporte pas le moindre film. Tout, depuis la rédaction du manuscrit jusqu'à la mise en place, est l'œuvre de professionnels de la télévision, à l'exception de l'invité d'honneur, un médecin, qui change chaque semaine et qui doit avec le présentateur consacrer de huit à dix heures aux répétitions. Ce n'est pas du musée que part l'émission, mais du studio de l'émetteur, car elle passe sur les antennes de sept postes de l'État d'Ohio.

**AUXILIAIRES VISUELS.** — Grâce aux éducateurs et artistes expérimentés qu'ils comptent parmi leur personnel, les musées sont parfaitement en mesure de perfectionner des auxiliaires visuels en vue des émissions télévisées (fig. 87). Le petit format de l'écran interdit l'emploi de la plupart des objets du musée en raison de leurs dimensions ou de leur adaptation compliquée. Il faut donc illustrer les principaux points de l'émission au moyen de schémas et de maquettes. L'émission est divisée en deux parties, consacrées à une démonstration et à une interview. La première partie montre en trois séquences la famille Hampton, composée de George, le père, de Hazel, la mère, de Fred (dix ans), de Rob, le beau-frère, qui débattent des problèmes relatifs à la santé... et ont de temps en temps des discussions animées. Cela dure environ cinq minutes, après quoi un commentateur bien connu interroge pendant sept minutes l'invité de la semaine, un médecin,

auquel on demande d'exposer les principaux aspects de la question discutée et les progrès intervenus récemment en ce domaine. L'un de nos grands principes est d'éviter de rien dire qui ne puisse pas être illustré d'une façon ou d'une autre à l'écran. Tout ce qu'on peut réaliser sous les yeux mêmes du spectateur — par exemple de petites expériences de laboratoire ou même de simples dessins au tableau noir — est préférable à une maquette compliquée.

**RÉPERCUSSIONS SUR LE PLAN ÉDUCATIF.** — Une émission télévisée étant chose éphémère, nous nous sommes efforcés de donner à la nôtre une action plus durable en adressant aux téléspectateurs qui en font la demande une brochure d'environ 2.000 mots résumant l'émission. Les fluctuations du nombre des demandes qui nous parviennent nous renseignent, dans une certaine mesure, sur les réactions du public. Actuellement, le nombre des demandes individuelles varie de 1.000 à 4.500 par semaine. En outre, la brochure est adressée systématiquement à peu près au même nombre d'éducateurs, de médecins et de dentistes, ainsi qu'à des organisations qui ont le souci de la santé de leur personnel.

**EFFET DES ÉMISSIONS SUR LA FRÉQUENTATION DU MUSÉE.** — C'est seulement pendant les mois d'été que nous avons constaté un accroissement du nombre des visiteurs qui, n'habitant pas la ville, ont régulièrement suivi l'émission en automne et en hiver; mais il n'est pas douteux qu'une émission télévisée constitue l'un des meilleurs moyens d'améliorer le rayonnement du musée et ses relations avec le public, et de rehausser dans la communauté son prestige d'éducateur.

**COÛT DES ÉMISSIONS.** — Une émission télévisée diffusée à l'échelon d'un des États revient cher; mais nous avons eu la chance de voir notre programme intégralement financé par la Standard Oil Company (Ohio), sans qu'il soit fait, en cours d'émission, de publicité pour les produits de la compagnie. Ce n'est là qu'un exemple de coopération d'un musée et d'une entreprise industrielle, et il en est de nombreux autres aux États-Unis.

**SUJETS.** — Voici les questions choisies pour nos émissions télévisées :

<i>Le rhume banal</i>	<i>Toxicologie.</i>
<i>Accidents domestiques</i>	<i>Le diabète</i>
<i>Vivre davantage</i>	<i>L'ouïe</i>
<i>Allergies</i>	<i>Maladies de l'enfance.</i>
<i>Corps sveltes, longévité</i>	<i>La nutrition</i>
<i>Mes douleurs dorsales</i>	<i>Les soucis</i>
<i>Le cœur n'a pas de halte</i>	<i>La vésicule biliaire</i>
<i>Tous ces maux de tête</i>	<i>Rhumatisme articulaire</i>
<i>Comment garder une</i>	<i>aigu</i>
<i>bonne vie</i>	<i>Victoire sur l'anxiété</i>
<i>Inquiétudes maternelles</i>	<i>Vivez vieux,</i>
<i>La respiration, facteur</i>	<i>mais heureux !</i>
<i>de vie</i>	<i>Sinus, amygdales, végé-</i>
<i>L'hérédité, — l'immuable</i>	<i>tations</i>
<i>Les glandes, usines</i>	<i>L'avénie</i>
<i>chimiques du corps</i>	<i>L'aveuglement</i>
<i>Docteur, j'ai mal au pied</i>	<i>Le virus x</i>
<i>Gardez vos dents</i>	<i>L'estomac</i>
<i>pour toute la vie</i>	<i>Le rein miraculeux</i>
<i>Rayons X, terre des</i>	<i>La tuberculose</i>
<i>ombres</i>	<i>L'hygiène dentaire</i>
<i>Remèdes miraculeux</i>	<i>L'alcool</i>
<i>Affections coronariennes</i>	<i>La poliomyélite</i>

Un nombre limité de brochures résumant l'émission est encore disponible. BRUNO GEBHARD

## EXTENSIONS TO THE RIJKSMUSEUM KRÖLLER-MÜLLER, OTTERLO

Plans for the addition of a new wing (fig. 88) to the Kröller-Müller State Museum providing for a much-needed extension of the exhibition space had already been drafted early in the war by Mr. Henry van de Velde. The work made slow progress during the war and its aftermath, but was finally completed in 1953 under the direction of Mr. F. Eschauzier, in close co-operation with Mr. Van de Velde.

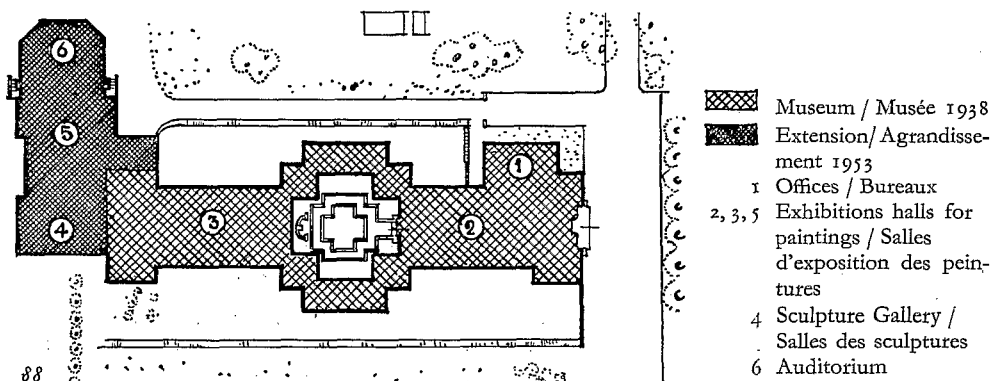
A large sculpture gallery, two collections of prints, five exhibition halls for paintings and an auditorium have been added to the Museum. The exhibition halls, which run at right angles to the old building which dates from 1938 are without windows; the light enters from above and is subdued by opalescent glass (fig. 89). The sculpture galleries, on the other hand, which are a prolongation of the existing collection, are also lighted from above, but in addition have glass walls of about 4 m in height on two sides. In the picture galleries the wall space is thus completely free, and attention is focused entirely on the interior of the hall, separated from the outside world and illuminated with a light reminiscent to that of the paintings

of Seurat. The sculptures, on the contrary, are bathed in the ever-changing light of day, and stand outlined against the natural setting of the National Park, the Hoge Veluwe (figs. 90, 93). This harmony between art and nature will be made still more evident in future years, when the plan is carried out of placing some of the statuary in the open air beyond the gallery, in a part of the gardens which will be completely redesigned.

The living relationship between nature and culture, between the works exhibited and the atmosphere surrounding them, is still further

accentuated by the treatment of the walls. These are not polished or painted, but have merely been given a light coat of evenly tinted cement. In this way the original colour and structure of the bricks are not hidden, but form a kind of natural background to the sculptures (figs. 90, 93). Similarly, the floor is not covered with linoleum or rubber, but with light red bricks.

The feeling of relaxation invoked by the spaciousness of the gallery is already hinted at in the small ante-room, which includes a reading alcove and has darker tinted walls, where the light is somewhat more subdued than in the exhibition rooms. In addition, small sculptures are on view along the walls of the ante-room—not in showcases, inaccessible behind glass walls, but openly displayed on small shelves which can be let into the walls at varying heights and intervals by an ingeniously concealed system (figs. 91, 92). Leading up





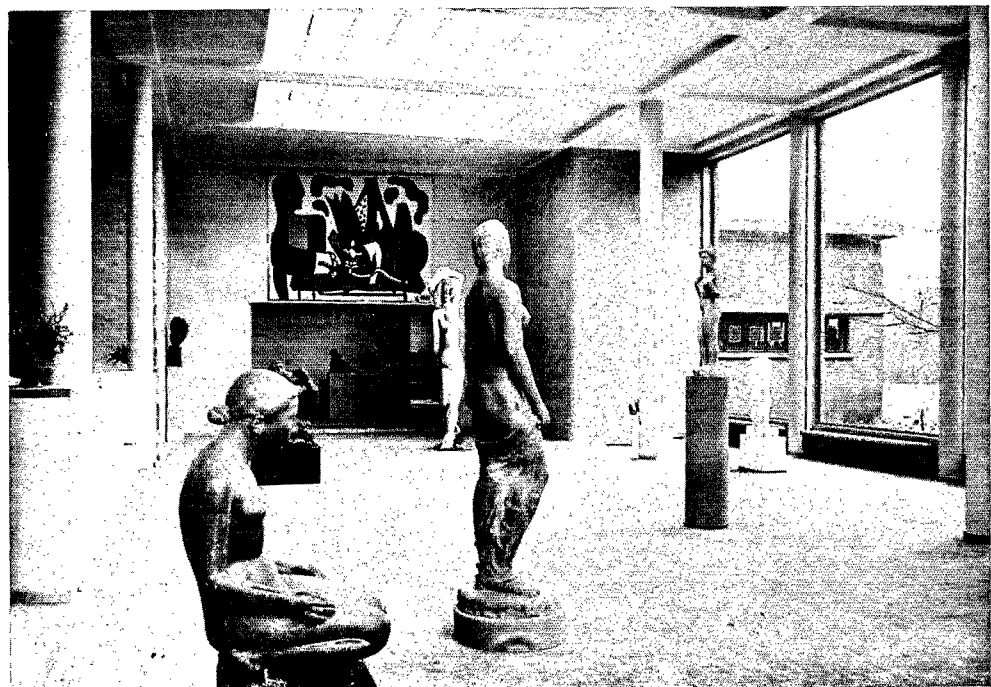
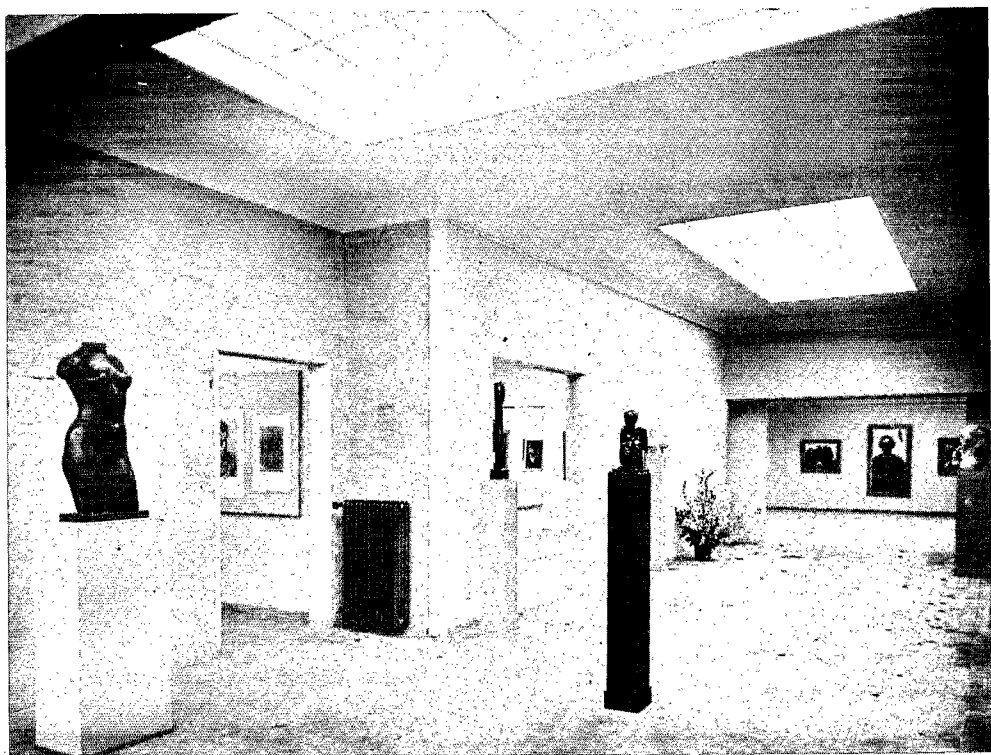
to the new picture galleries is a short staircase at one end, which allows a magnificent view of the entire hall against a background of beech trees.

The series of concerts, which have been given for many years in the Museum to a limited audience, are now being held in the auditorium. Introductory and explanatory talks about the Museum are also given here, accompanied by film showings.

There is constant evidence that the curved space leading from the sculpture gallery to the new picture galleries, apart from its architectural function, has a particular significance of its own for visitors to the Museum. It gives them an impression of spaciousness and repose, preparing them, as it were, the more easily to concentrate afresh on the new exhibition rooms where works of cubists and abstract painters are on view. At the same time, this curved space can be utilized to hold separate exhibitions (the *Van Gogh Memorial Exhibition*, for example, held here for seven weeks in 1953, and which attracted 53,956 visitors; the total number of visitors in that year was 98,761).

Thus, the wish of Mrs. Kröller that the Kröller-Müller Museum should become a living cultural centre in the Eastern part of the country, a centre where the enlivening and enriching experience of nature should go hand in hand with that of art, has come to fruition.

RIJKSMUSEUM KRÖLLER-MÜLLER



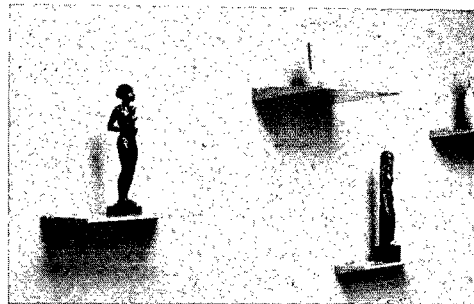
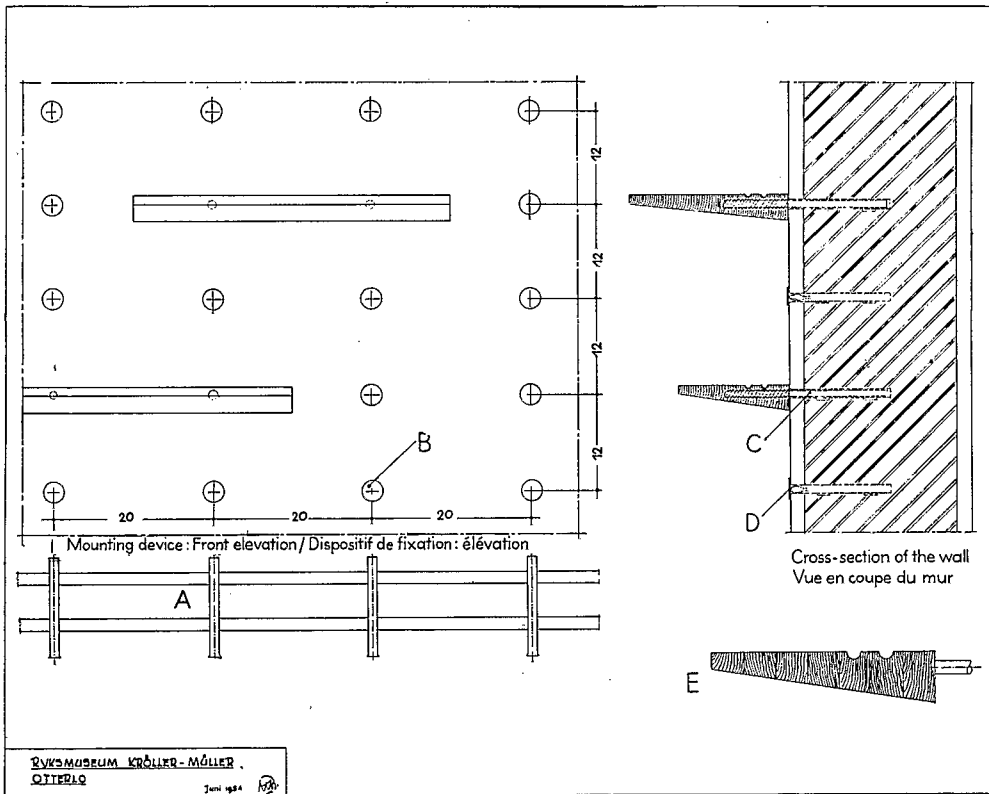
## L'AGRANDISSEMENT DU RIJKSMUSEUM KRÖLLER-MÜLLER, OTTERLO

La nouvelle aile du Musée Kröller-Müller, qui a été achevée au printemps de 1953, est construite sur des plans (fig. 88) établis au début de la guerre par M. Henry van de Velde, en vue d'accroître l'espace réservé aux expositions. Les travaux effectués sous la direction de M. F. Eschauzier en

coopération étroite avec M. Van de Velde lui-même avaient été ralentis du fait de la guerre et des difficultés de l'après-guerre.

Le musée s'est agrandi ainsi d'une vaste salle de sculptures, de deux cabinets d'estampes, de cinq salles d'exposition des peintures et d'un

auditorium. Les salles d'exposition, construites perpendiculairement à l'ancien bâtiment datant de 1938, n'ont pas de fenêtre : elles sont éclairées par le haut et la lumière est tamisée par une verrière en verre opalin (fig. 89). Par contre les salles de sculptures, qui se trouvent dans le prolongement des anciennes salles, possèdent, en plus de la verrière, des parois de verre de 4 m de haut. Dans les salles de peintures, on dispose donc de la totalité de la surface murale et l'attention est concentrée sur



91, 92. RIJCKSMUSEUM KRÖLLER-MÜLLER, Otterlo. Construction of shelves for display of small sculptures and ceramics: (A) Copper tubes soldered to copper strips are fixed into the wall; (B) When the holes are not in use, they are closed with a metal cover held by a spring; (C) Metal screws and wooden pegs; (D) Metal cover, same colour as the wall; (E) Shelves, made up of pitchpine strips glued together: breadths 7, 14, 20, 30 cm, lengths 40, 60 cm.

91, 92. Montage des étagères murales pour l'exposition de petites sculptures et céramiques : (A) Tubes en cuivre soudés sur des lames de cuivre et scellés dans le mur; (B) Lorsque les trous ne servent pas, ils reçoivent un chapeau tenu par un ressort; (C) Vis d'acier et chevilles de bois; (D) Chapeau de métal, du même ton que le mur; (E) Étagères, faites d'éléments de pitchpin assemblés et collés : largeurs 7, 14, 20, 30 cm, longueurs 40 60 cm.



l'intérieur de la salle, séparé du monde extérieur et éclairé comme dans les tableaux de Seurat. En revanche, les sculptures bénéficient d'un éclairage qui varie suivant les heures puisqu'elles sont baignées par la lumière du jour et se détachent sur le décor naturel du Parc national de Hoge Veluwe (fig. 90, 93). On a réalisé là, entre les arts et la nature, un accord qui deviendra plus sensible encore dans quelques années, lorsque des sculptures seront exposées en plein air, visibles de la salle dans une partie du parc à transformer complètement.

Cette union vivante de la nature et de la culture, des objets exposés et de l'ambiance, est encore accentuée par le traitement des murs. Ceux-ci ne sont ni polis ni peints, mais revêtus seulement d'une fine couche de ciment de teinte uniforme, qui laisse

transparaître la couleur et les aspérités de la brique et forme une sorte d'arrière-plan naturel sur lequel se détachent les sculptures (fig. 90, 93); de même, le sol n'est pas recouvert de linoléum ou de caoutchouc, mais de briques rouge clair.

Le visiteur éprouve, en pénétrant dans cette vaste salle, une impression de détente à laquelle le prépare déjà le vestibule aménagé en salle de lecture, avec ses murs de couleur plus foncée et sa lumière légèrement plus tamisée. De petites sculptures y sont alignées le long des murs sur des étagères (mais sans vitrine) dont on peut modifier la position en hauteur et en profondeur, grâce à un dispositif ingénieusement camouflé (fig. 91, 92). On accède aux nouvelles salles de peintures, légèrement surélevées, par un perron d'où l'on a une vue magnifique sur les salles et sur les hêtres du parc.

Les concerts donnés au musée depuis plusieurs années, à l'intention d'un public restreint, ont lieu désormais dans l'auditorium, qui sert aussi pour

les visites commentées et les conférences accompagnées de projections de films.

La courbe que suit le visiteur pour parvenir aux nouvelles salles de peintures par les salles de sculptures n'a pas seulement une fonction architecturale. Elle lui donne une impression de spaciousité et de repos qui le prépare à se concentrer d'autant plus facilement devant les œuvres des cubistes et des peintres abstraits. Cette disposition permet également d'organiser au musée des expositions indépendantes (l'Exposition rétrospective Van Gogh, de 1953, a reçu en sept semaines 53.956 visiteurs alors que le total des visites au musée pour cette même année fut de 98.761).

Ainsi s'est trouvé réalisé le souhait de M<sup>me</sup> Krölller, qui voulait faire du Musée Krölller-Müller un foyer vivant de culture pour la région orientale du pays, un centre où l'influence vivifiante de la nature serait associée à celle de l'art et en serait enrichie.

RIJCKSMUSEUM KRÖLLER-MÜLLER

## SELIM ABDUL-HAK

Higher education in France, 1937-1945. Two Arts degrees. Diplomas of the École du Louvre, the Institut d'art et d'archéologie and the Institut d'urbanisme, Paris. Doctor of the University of Paris. Curator of the Damascus Museum, 1945. Director-General of Syrian Antiquities since 1950. Has carried out excavations at Palmyra, Raqqa, Bosra and Jebel, securing the co-operation of French, Swiss, Swedish, German and American expeditions in the work. Numerous specialized works on antiquities in French or Arabic. Editor of the review *Les annales archéologiques de Syrie*.

Études supérieures en France, 1937-1945. Deux licences ès lettres. Diplômes de l'École du Louvre, de l'Institut d'art et d'archéologie, de l'Institut d'urbanisme, Paris. Doctorat de l'Université de Paris. Conservateur du Musée de Damas, 1945. Directeur général des antiquités de Syrie depuis 1950. Effectue des fouilles à Palmyre, Rakka, Bosra et Djéblé. Associé à ces travaux des missions archéologiques française, suisse, suédoise, allemande et américaine. Nombreux ouvrages spécialisés, publiés en français ou en arabe. Directeur de la revue *Les annales archéologiques de Syrie*.

## GERMAIN BAZIN

Head Curator of Painting, Drawing and Chalcography, Musée du Louvre, Paris.

Conservateur en chef des peintures, des dessins et de la chalcographie du Musée du Louvre, Paris.

## STANISLAW LORENTZ

Ph. D., Lit. D., University of Warsaw, 1924. Assistant, Institute of History of Art, University of Warsaw, 1920-1926. Director of the National Museum, Warsaw, 1935. Professor of History of Art,

University of Warsaw, 1945. Director-General of Museums and Historical Monuments. Member of the Scientific Society, Warsaw. Corresponding member of the Polish Academy of Science and Letters. Chairman of the Association of Polish Historians of Culture and Art. Member of the International Committee on the History of Art. Publications: Works on Classical and Baroque Polish art and on methods of preservation of works of art.

Docteur en philosophie et docteur ès lettres de l'Université de Varsovie, 1924. Assistant à l'Institut d'histoire de l'art de l'Université de Varsovie, 1920-1926. Directeur du Musée national, Varsovie, 1935. Professeur d'histoire de l'art à l'Université de Varsovie, 1945. Directeur général des musées et de la protection des monuments historiques. Membre de la Société scientifique de Varsovie. Membre correspondant de l'Académie polonaise des sciences et des lettres. Président de l'Association des historiens polonais de la culture et de l'art. Membre du Comité international d'histoire de l'art. Publications : Nombreux travaux consacrés à l'art baroque et classique polonais, aux musées et aux méthodes de protection des œuvres d'art.

## DJORDJE MANO-ZISSI

Official of the National Museum, Belgrade, since 1948. Curator of the Department of Antiquities and of the Byzantine Empire, 1945. Scientific contributor to the Archaeological Institute of the Serbian Academy of Science, 1947. Lecturer at the University of Belgrade (Museography), 1948. Has been in charge of several archaeological excavations: Stobi, Caričin Grad, Gamzigrad, Niš.

Fonctionnaire du Musée national, Belgrade, depuis 1948. Conservateur du département des antiquités et du Bas-Empire, 1945. Collaborateur de l'Institut archéologique de l'Académie serbe des

sciences, 1947. Chargé de cours à l'Université de Belgrade (muséographie), 1948. A dirigé plusieurs fouilles archéologiques à Stobi, Caričin Grad, Gamzigrad, Niš.

## DARCY RIBEIRO

Director of the Museo do Indio, Rio de Janeiro. A social anthropologist on the staff of the Brazilian Bureau of Indian Affairs. For many years has had close contact with Indians of the Brazilian jungle. Author of several outstanding studies of their life and customs.

Directeur du Musée de l'Indien, Rio de Janeiro. Ethnographe au service de protection des Indiens. S'est consacré depuis de nombreuses années à l'étude des Indiens de l'intérieur de la jungle brésilienne. Auteur de plusieurs monographies sur la vie et les coutumes indigènes.

## D. C. RÖELL

Studied at the Universities of Utrecht and Paris. Assistant and Curator of the Rijksmuseum, Amsterdam, 1922-1936. Director of the Municipal Museum, Amsterdam, 1936-1945. From 1945, Director-General of the Rijksmuseum. Member of the National Monuments Council, National Council of Museums, Committee for French-Netherlandish Cultural Agreement, Committee for the Holland Festival, etc.

Études à l'Université d'Utrecht et à l'Université de Paris. Assistant et conservateur du Rijksmuseum, Amsterdam, 1922-1936. Directeur du Musée municipal, Amsterdam, 1936-1945. Depuis 1945, directeur général du Rijksmuseum. Membre du Conseil national des monuments historiques, du Conseil national des musées, de la Commission mixte culturelle franco-néerlandaise, du Comité du Festival de Hollande, etc.

## PICTURE CREDIT / PHOTOGRAPHES

1-6 Museu do Indio, Rio de Janeiro. 7-24 Musée du Louvre (7, 12, 14, 15, 16 Archives photographiques; 9, 11, 13, 17, 18 La Photothèque; 10 19-20, 21-22, 23-24 Vizzavona), Paris. 25-45 Rijksmuseum (28, 36, 37, 38, 40, 42, 44, 45 Photo-Commissie Rijksmuseum), Amsterdam. 46-61 Muzeum Narodowe, Warszawa (47, 57 Muzeum Narodowe w Poznaniu, fot. L. Perz i F. Maćko-

wiak; 52, 61 Fot. H. Romanowski, Warszawa; 53 Państwowe Muzeum Archeologiczne, Warszawa; 54 R. S. W. "Prasa" Centralna Agencja fot.; 55 a, b Fot. Kazimierz Kwiatkowski; 58-60 ZAKS: 58 Fot. Stefan Deptuszewski, 59, 60 Fot. Jerzy Langda). 62-71 Museum of Damascus/Musée de Damas. 72-81 Narodni Muzej, Belgrade (73 Mladen Grčević, Zagreb). 82-83 Museum zu Allerheiligen

(82 Hans Bühner), Schaffhausen. 84 Kunsthistorisches Museum, Aegyptisch-Orientalische Sammlung, Wien. 85-86 National Museum of Wales, Cardiff. 87 Cleveland Health Museum, Cleveland (Ohio). 88-93 Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo (89, 90, 93 Foto-Persbureau, Oost Nederland, H. Truin, Arnhem).