

Museum

Vol XIII, n° 2, 1960

Miscellaneous articles

Articles divers

MUSEUM

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.

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.

<i>Campagne internationale pour la sauvegarde des monuments de la Nubie International campaign to save the monuments of Nubia</i>	65
STILLIAN ADHAMI: <i>Les musées albanais Museums in Albania</i>	67
SVEND LARSEN: <i>Les musées locaux d'histoire culturelle au Danemark Local museums of cultural history in Denmark</i>	74
H. RASMUSSEN: <i>Les musées municipaux d'Odense City of Odense museums</i>	79
KLAVDIA MIKHAILOVNA VINOGRADOVA: <i>Les musées Tchekhov en URSS The Chekhov museums in the USSR</i>	85
PAUL TIMMERMANS: <i>Le Musée d'art et de folklore à Luluabourg, Congo The Museum of Art and Folklore, Luluaburg, Congo</i>	92
FRANZ GLÜCK: <i>Historisches Museum der Stadt Wien: le nouveau bâtiment Historisches Museum der Stadt Wien: The new building</i>	98
KURT MARTEN: <i>Reconstruction de l'Alte Pinakothek de Munich Reconstruction of the Alte Pinakothek in Munich</i>	109
YASUO KAMON; JUNZO SAKAKURA: <i>Le Musée national d'art occidental de Tokyo The National Museum of Western Art in Tokyo</i>	119

CHRONIQUE / MUSEUM NOTES

<i>Un musée dans les ruines d'une villa minoenne A museum amid the ruins of a Minoan villa (Enrica Fiandra)</i>	129
---	-----

RESUMEN / PEZIOME

MUSEUM: <i>L'index du volume XI (1958) est joint à la présente livraison Index to volume XI (1958) is available with the present issue</i>	
--	--

PHOTOGRAPHES / PICTURE CREDIT

1 Centre de documentation et d'études sur l'Égypte ancienne, Le Caire. 2-9 Section des musées, Ministère de l'éducation et de la culture de la République populaire d'Albanie, Tirana. 10 Den Gamle, Aarhus. 11 Kalundborg og Omegnsmuseum. 12, 13, 14 Skive Museum. 15 Fyns Stiftsmuseum (Fyns Stifts-Reproduktionsanstalt, Herluf Lykke, Odense). 16 H.C. Andersens Hus (Herluf Lykke), Odense. 17 H.C. Andersens Barndomshjem (Wermund Bendtsen), Odense. 18 Herluf Lykke, Odense. 19, 20, 21 Landbygningmuseet, Den Fynske Landsby (Wermund Bendtsen), Odense. 22-33 Dom-Muzej A.P.Chekhova, Moskva. 34-41 Musée d'art et de folklore (34, 36, 38, 41 H. Koby-

lanska; 35 Belfoto P. Beyne), Luluabourg, Congo. 42-54 Historisches Museum der Stadt Wien (42 Foto Grunzweig; 43, 47 Ernst Hartman; 44, 45 *abcd*, 53 *Historisches Museum der Stadt Wien, Der Aufbau*, H. 12, Nr. 2137, April 1939; 46, 48, 49, 50, 51, 52, 54 Lucca Chmel, Wien. 55-68 Alte Pinakothek (58, 60 Bayer. Staatsgemäldesammlungen, Vorbildersammlung; 58 Eggle Foto; 62 L.V. Klenze), München. 69-79 Kokuritsu Seiyō Bijyutsu-Kan (69, 73 Ch. Hirayama; 70, 74, 75, 77, 78 Photoart; 79 Kokusai-Kentiku-Kyokai, the International Architectural Society), Tokyo. 80-83 Enrica Fiandra, Scuola Archeologica Italiana di Atene.

Adresser la correspondance à:

Raymonde Frin, secrétaire de rédaction, spécialiste du programme, Division des musées et monuments historiques, Unesco.

Correspondence to:

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

MUSEUM

Le numéro: 6 NF Abonnement annuel (4 numéros ou numéros doubles équivalents): 20 NF.

[A]

Each number: \$2.00 or 10/- (stg.). Annual subscription rate (4 issues or corresponding double issues): \$6.50 or 32/6 (stg.).

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

© Unesco 1960 CUA.60/II.57/AFSR
Printed in Switzerland
Imprimerie Centrale S. A., Lausanne

Campagne internationale
pour la sauvegarde
des monuments
de la Nubie

International Campaign
to save
the monuments
of Nubia

1. ABU SIMBEL: Façade du grand temple de Ramsès II. / ABU SIMBEL: Façade of the great temple of Rameses II.



M U S E U M

VOL. XIII / No. 2 1960

EN Nubie égyptienne et soudanaise, un nombre important de monuments historiques et de sites archéologiques ou préhistoriques se trouvent menacés par la construction du second barrage d'Assouan. Cette nouvelle a déjà suscité des inquiétudes dans divers milieux, notamment celui des musées. En effet, parmi les sites menacés, beaucoup ont été insuffisamment fouillés; les laisser recouvrir par les eaux sans les avoir explorés, ce serait priver définitivement la science d'une source de découvertes précieuses. D'autre part, la disparition de certains monuments de l'antiquité égyptienne représenterait pour l'art et pour l'histoire une perte irréparable.

C'est en vue d'assurer, dans toute la mesure possible, la sauvegarde de ces sites et monuments que l'Unesco a lancé un appel à la coopération internationale. Car seule une aide internationale permettra de fouiller un assez grand nombre de sites avant la montée des eaux; seule elle permettra de procéder à temps au déplacement des temples qui sinon seraient bientôt noyés, ou d'effectuer les travaux de protection nécessaires pour sauvegarder sur place des ensembles aussi importants que ceux d'Abou Simbel ou de Philae.

Gouvernements, institutions et particuliers ont donc été invités par l'Unesco à participer à cette entreprise, soit par des contributions financières, soit par des prestations de services ou d'équipement. Les musées sont évidemment au nombre des institutions qui pourraient utilement participer à un tel effort. Aussi doivent-ils être avisés des dispositions prises par les gouvernements de la République arabe unie et du Soudan, en reconnaissance de l'aide étrangère qui leur aura été accordée. Les deux gouvernements céderont 50% des produits de fouilles à ceux qui y auront participé, et en autoriseront le transfert à l'étranger (exception faite des pièces indispensables à la continuité des collections nationales). D'autre part, le gouvernement de la République arabe unie accordera des autorisations de fouilles, dans les mêmes conditions, hors de la zone menacée (par exemple à Sakkarah). Enfin, ce même gouvernement est prêt à céder plusieurs temples, en vue de leur transfert à l'étranger, ainsi que de nombreux objets provenant des réserves de Karnak, Sakkarah, etc., à condition qu'ils soient affectés à des musées ou à des institutions scientifiques ouvertes au public.

Un prochain numéro de MUSEUM publiera un article sur "La Nubie, musée de plein air", dû à M^{me} Desroches-Noblecourt, conservateur en chef des musées de France, conseiller de l'Unesco auprès du Centre de documentation sur l'histoire de l'art et de la civilisation de l'ancienne Égypte au Caire.

A LARGE number of historical monuments and archaeological or prehistoric sites in Egyptian and Sudanese Nubia are threatened by the construction of the second Aswan dam. The news has already caused anxiety in various quarters, and particularly in the museum world. Many of the threatened sites have not been investigated thoroughly enough, and to allow them to be submerged before they have been explored would be to eliminate for ever the possibility of making discoveries of infinite scientific value. Moreover, the disappearance of some of the ancient Egyptian monuments would be an irreparable loss to the cause of art and history.

The object of the appeal for international aid launched by Unesco is to enable every possible measure to be taken for the safeguard of these sites and monuments. It is only through international assistance that a sufficient number of sites can be excavated before the water rises, and the temples moved in time to prevent them from being submerged; without such aid it will be impossible to carry out the protective measures needed to protect the larger groups such as those at Abu Simbel or Philae where they stand.

Unesco has therefore appealed to governments, institutions and individuals to participate in these activities, either by making financial contributions, or by the provision of services or equipment. Obviously, museums are among the institutions which could usefully take part in this work, and for this reason they should be informed of the arrangements made by the Governments of the United Arab Republic and the Sudan in recognition of the international assistance they are to receive. The two governments will surrender 50 per cent of excavation finds to those who take part in the work, and will authorize the transfer of these objects to other countries (with the exception of certain pieces considered essential to the continuity of the national collections). Furthermore, the Government of the United Arab Republic will authorize excavations, under the same conditions, outside the threatened area (for example, at Saqqarah). Lastly, the same government is prepared to permit several temples to be shipped abroad, and likewise a number of objects from the reserve collections at Karnak, Saqqarah, etc., on condition that they are placed in museums or scientific institutions open to the public.

In a forthcoming number of MUSEUM it is intended to publish an article entitled "Nubia, open-air museum", by Mrs. Desroches-Noblecourt, Conservateur en chef des Musées de France, and Unesco Counsellor to the Documentation and Study Centre for the History of the Art and Civilization of Ancient Egypt.

LES MUSÉES ALBANAIS

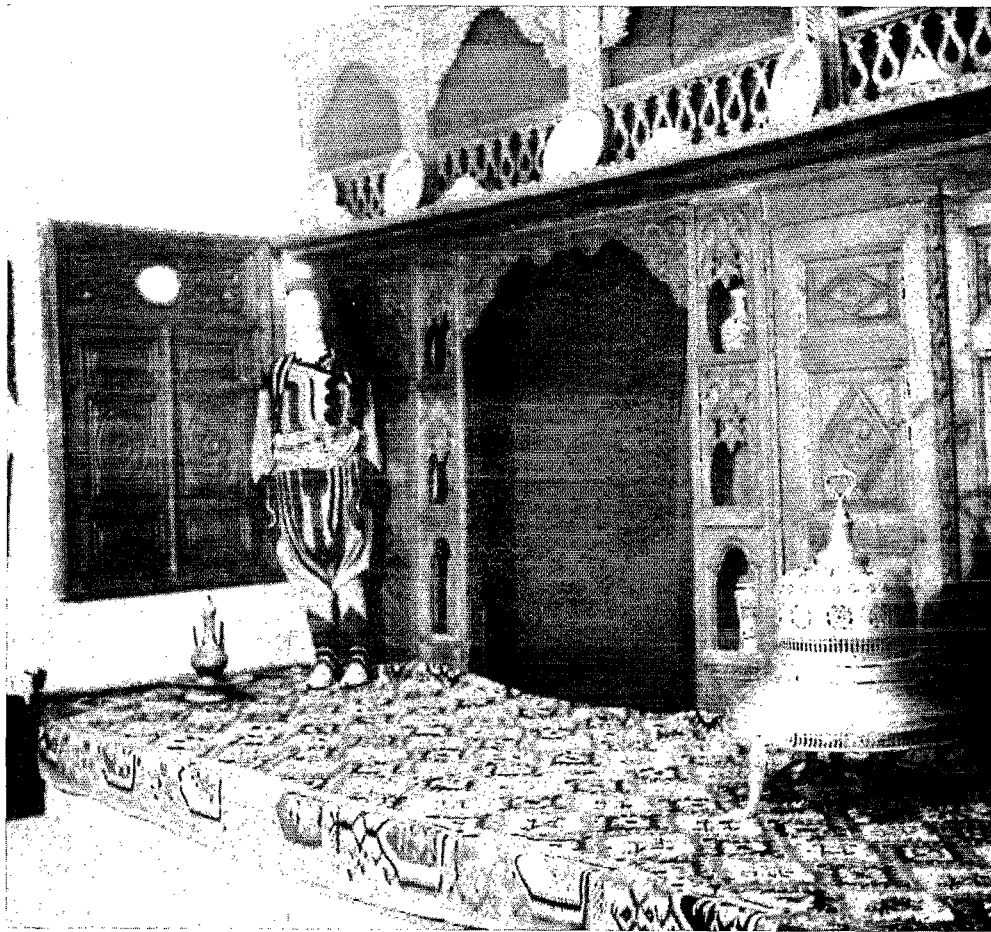
par STILIAN ADHAMI

L'ÉVOLUTION culturelle de l'Albanie a conduit à la création de tout un réseau d'institutions éducatives. C'est ainsi qu'on a vu apparaître notamment une série de musées ou d'établissements d'État, dotés de l'équipement scientifique et pédagogique voulu et préposés à la garde des monuments de la culture matérielle et spirituelle nationale, autrement dit de tous les matériaux ayant une valeur historique, artistique ou culturelle. Plusieurs de ces musées ont été fondés depuis la victoire de la révolution populaire (novembre 1944), à savoir: quatre musées centraux (carte, p. 71), huit musées régionaux, deux petits musées archéologiques dans les villages antiques de Butrinti et de Pojani (Apolonia), dix demeures historiques et une galerie des arts figuratifs. De nouveaux objets et collections les enrichissent chaque année, leurs salles d'exposition s'agrandissent et ils s'efforcent de donner à leur action culturelle sur le grand public de plus en plus de portée et d'intérêt. Pour avoir une idée de leur essor, aujourd'hui que le peuple détient le pouvoir, jetons un coup d'œil sur les conditions qu'avait connues précédemment le pays aussi bien dans le domaine de la science et de la culture que dans tous les autres domaines.

C'est un fait que l'histoire de l'éclosion et du développement des musées albanais est étroitement liée aux fouilles archéologiques effectuées sur place. La liste serait trop longue des visiteurs et des voyageurs qui sont venus pendant des siècles étudier les antiquités de l'Albanie ou les caractères de son peuple et qui ont décrit avec admiration les richesses archéologiques et artistiques de ce pays. Disons que les études archéologiques véritables n'ont commencé qu'au siècle dernier et qu'un certain nombre de voyageurs et de savants étrangers ont alors parcouru l'Albanie en emportant ce qu'ils pouvaient de monuments ayant une valeur artistique, sculptures notamment, pour le compte de leurs musées. Le pillage a atteint son maximum au cours des guerres balkaniques et mondiales, périodes cruelles pour l'Albanie. Que de nations ont alors, à des degrés divers, profité de l'occasion pour s'approprier ses matériaux archéologiques ! En 1923 s'ouvre une nouvelle étape: cette date marque en effet le début de l'activité muséographique nationale, avec le projet de construction d'un musée archéologique à Tirana, sur l'initiative de l'État

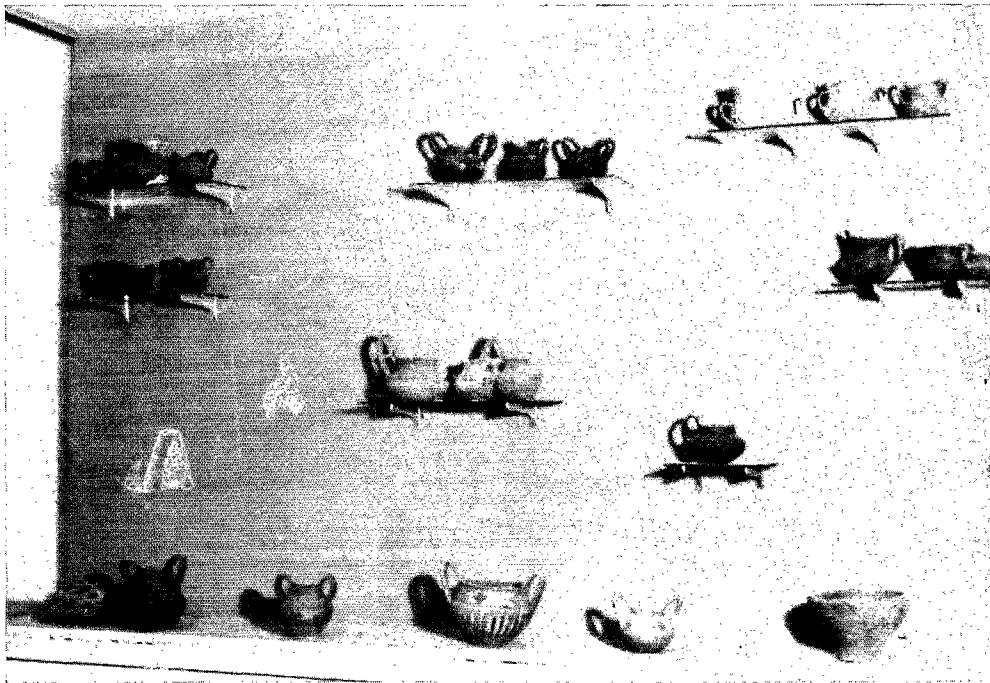
albanais tout nouvellement formé. Le noyau de ce musée fut constitué par des objets sauvés du pillage. Mais, deux ans à peine après sa création, le roi Zogou Ier ferma ce modeste établissement, qui fut réuni à la Bibliothèque nationale. Les concessions de trente ans accordées par le gouvernement aux missions archéologiques française et italienne, en 1923 et en 1927, risquaient fort d'être dommageables au développement des musées nationaux. En suivant cette politique de la porte ouverte, le régime ne contribuait certes pas à développer ses traditions nationales ou à conserver les trésors de sa culture matérielle.

A la suite des fouilles effectuées par la mission archéologique française à Apolonia, il fallut envisager, dès 1924, la création d'un autre musée à Fieri, pour abriter les



2. MUZEUMI ARKEOLOGJIK-ETNOGRAFIK, Tirana. Intérieur typique de Scutari.

2. A typical Scutari interior.



3. MUZEUMI ARKEOLOGJIK-ETNOGRAFIK, Tirana. Vases illyriens en terre cuite, premier millénaire avant notre ère.

3. Illyrian terracotta vases, first millenium B.C.

un effort muséographique national et veiller lui-même à la conservation de son patrimoine culturel et à l'illustration de ses traditions. Là, comme dans tous les autres domaines, il fallait partir de zéro.

Le problème principal était de réunir et de protéger le matériel archéologique dispersé que les pillages ou les déprédations avaient épargné. L'organisation de quelques expéditions chargées de rassembler des matériaux pour les musées et de diriger de petites campagnes de fouilles à Durrësi et à Pojani précéda la constitution, à Tirana, le 7 novembre 1948, d'un musée d'archéologie et d'ethnographie formé exclusivement à l'aide de témoignages tirés par nous du sol du pays. Avec ce musée, remarquable par la richesse et la présentation de ses collections, on disposait pour la première fois d'un centre d'activité organisé dans le domaine de l'archéologie et de l'ethnographie nationales, qui pouvait être enrichi continuellement de matériaux nouveaux. Dans le bâtiment qu'il occupe actuellement auprès de l'Université d'État, on a déjà procédé en 1957 à la réorganisation de ses expositions sur la base d'une classification chronologique et thématique, qui illustre les caractères spécifiques de la culture et de la vie quotidienne du peuple albanais, en même temps que ses particularités nationales. Un département d'archéologie, comprenant quatre salles riches en matériaux présentés avec goût, reflète les développements de la culture matérielle dans le pays depuis les époques les plus reculées jusqu'au moyen âge (fig. 3, 4).

Le département de l'ethnographie, organisé de toutes pièces à partir de 1947, est, malgré son ampleur extraordinaire, assez bien représenté dans ce musée central (fig. 2). L'ethnographie albanaise est en effet d'une variété presque sans égale. Pour une population d'un million et demi d'habitants, il existe près de 140 costumes locaux, sans parler des variantes. En dehors des collections ethnographiques rassemblées dans les musées de province, le seul musée central a pu rassembler à ce jour plus de 13 000 pièces ethnographiques, créer une photothèque de plus de 7 000 documents et dessins, et constituer de riches archives ethnographiques.

Un autre musée central, monument de l'histoire du peuple albanais, a été consacré à la guerre de libération nationale (1939-1944). La création de ce musée, inauguré le 24 mai 1949 (fig. 5) pour commémorer l'anniversaire du Congrès historique de Përmeti de 1944, remonte au 24 mai 1946, date à laquelle fut inaugurée l'exposition de photographies et de matériaux divers offerte par d'anciens partisans (fig. 6). Ces matériaux exposés maintenant dans les salles et les couloirs de ce musée (documents et photographies, tableaux et maquettes, objets et dessins, etc.) reflètent assez bien la lutte héroïque du peuple albanais. Devenu centre de pèlerinage, ce musée est fréquenté par les masses laborieuses et surtout par la jeune génération, qui viennent y apprendre l'histoire de la guerre de libération nationale. Plus de 30 000 personnes le visitent chaque année.

matériaux découverts dans ce centre antique et ensevelis sous la poussière dans une salle de l'ancienne mairie, où on les avait remis en désordre. Mais la municipalité de Fieri ne parvint pas à en assurer la construction et le nouveau musée fut ouvert finalement en 1936 dans la ville de Vlora. On y plaça les matériaux archéologiques découverts au cours de douze années de fouilles à Pojani. Mais ce musée ne devait avoir qu'une brève existence. Pillé en avril 1939, après le débarquement des troupes d'occupation italiennes, il connut le sort que devaient avoir après lui les collections archéologiques du Musée de Tirana, et plus tard celles du Musée de Butrinti, créé par la mission archéologique italienne.

Telle était donc la situation au moment de la libération du pays. Le peuple au travail pouvait dès lors entreprendre

Le Musée des sciences naturelles de Tirana a également près de dix années d'existence. Ce centre vise à répandre les connaissances scientifiques au sein de la masse, qu'il aide à découvrir et à étudier les richesses naturelles du pays : ressources minérales, faune, flore, etc., à travers plus de 50 000 objets exposés dans ses salles.

Un autre musée enrichit la capitale : le Musée Lénine-Staline ouvert le 7 novembre 1954. Les objets de cet établissement, qui proviennent de dons du parti communiste de l'Union soviétique et ont été préparés par le Musée central Lénine à Moscou, se sont accrus à l'occasion du quarantième anniversaire de la Révolution d'octobre.

Cependant, l'activité des musées albanais n'aurait pas atteint son développement actuel si le réseau muséographique du pays ne comprenait aussi les musées locaux et régionaux, édifiés au cours des dix dernières années dans huit villes principales et notamment à Shkodra (Scutari), Durrësi, Korça, Elbasani, Vlora, Gjirokastër. Bénéficiant de la sollicitude constante du gouvernement et alimentés par le peuple lui-même, ces musées sont devenus de puissants foyers d'éducation patriotique. Ils font face à leurs besoins d'espace et d'équipement devant la croissance de leurs collections, ce qui témoigne d'abord de la richesse du pays en matériaux intéressant la muséologie nationale mais aussi du concours empressé que, dans cette entreprise d'une réelle noblesse, les musées reçoivent des masses laborieuses et de leurs personnels.

Les musées régionaux ont en commun des départements consacrés aux sciences naturelles, à l'archéologie et l'histoire, à l'ethnographie, à la guerre de libération nationale et à la période d'édification du socialisme. La première place revient habituellement aux sciences de la nature — paléontologie, pétrographie, géologie, botanique et zoologie — parce que la présentation au public en est plus aisée. Le visiteur trouve là l'illustration de la conception matérialiste de l'origine de la vie sur la terre. Pour lui donner une idée du développement des organismes, des plus élémentaires aux plus élevés, on adopte habituellement un type d'exposition qui suit la classification systématique sans exclure l'écologie et dont la présentation est dynamique, voire didactique. Après le département des sciences naturelles vient celui d'archéologie et d'histoire, allant jusqu'en 1939, date assignée au commencement du département suivant, celui de la guerre de libération nationale, où sont présentés des témoignages de la lutte du peuple albanais contre l'occupation de 1939-1944. Le département de l'ethnographie régionale doit appliquer la méthode comparative opposant deux milieux : ceux du seigneur féodal et de la vie au village ; du vieux village et de la cité coopérative nouvelle ; du métier à tisser primitif et de l'industrie textile ; de la charrue séculaire et du tracteur, etc.

Au cours de l'année 1956, la question de la création d'un autre département s'est posée aux musées régionaux ; il s'agissait en effet d'illustrer les progrès correspondant à la période historique qui a débuté avec la libération du pays. C'est maintenant chose faite. Un tel département a pu être créé et, dans presque tous ces musées, se refléteront les réalisations et les transformations socialistes de la région sur le plan économique comme sur le plan culturel.

Le caractère didactique des expositions est soutenu dans tous les musées par les auxiliaires visuels (cartes, schémas, graphiques, photographies, notes explicatives, etc.). Mais les responsables veillent avec soin à maintenir un juste rapport entre les objets et les auxiliaires visuels pour conserver au musée son caractère spécifique. Indépendamment du caractère local, qui doit être celui des musées régionaux, tant en ce qui concerne les objets que les salles elles-mêmes, on relève certaines autres particularités. A Durrësi, par exemple, on a mis l'accent, dans quatre salles, sur



4. MUZEUMI ARKEOLOGJIK-ETNOGRAFIK, Tirana. Vitrine de céramiques peintes.

4. Showcase with painted pottery.



5. MUZEUMI TE LUFTES NACIONAL ÇLIRIMTARE, Tërana. Façade du Musée de la guerre de libération nationale.

5. Façade of the Museum of the War of National Liberation.

6. MUZEUMI TE LUFTES NACIONAL ÇLIRIMTARE, Tërana. Vue d'une salle du Musée de la guerre de libération nationale.

6. View of one of the rooms in the Museum of the War of National Liberation.

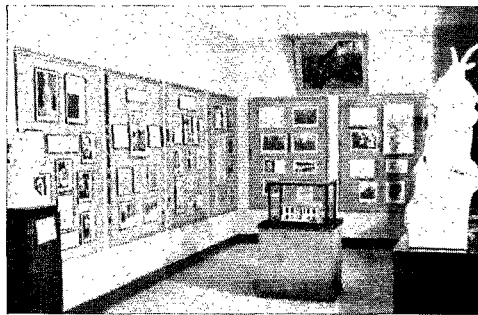
1. En raison de la situation géographique de l'Albanie, la culture grecque et la culture romaine se sont étroitement mêlées sur son territoire. L'importance des richesses archéologiques de ce pays dépasse ses frontières. Les monuments de l'architecture locale, dont le pays est très riche, présentent aussi une très grande valeur, non seulement pour ce peuple, mais pour l'histoire de l'architecture en général et en particulier celle de la Grèce, de Rome ou de Byzance.

“L'Albanie, ce petit pays mais ce grand musée des monuments de la culture”, a pu dire le professeur V. N. Lazariév, membre correspondant de l'Académie des sciences de l'Union soviétique. Ne recueillerait-on en Albanie que les meilleures icônes byzantines, ajoute-t-il, ce pays pourrait être le premier de l'Europe dans ce domaine artistique. De son côté, M^{me} Z. V. Oudaltsova, professeur d'histoire byzantine à l'Université de Moscou, confondue d'admiration devant des trésors inestimables, exprime l'opinion que les œuvres d'art conservées en Albanie ont une très grande importance pour ce pays, mais aussi pour l'histoire universelle des arts, parce qu'elles peuvent aider à combler de nombreuses lacunes dans la connaissance de l'évolution des arts médiévaux dans leur ensemble.

l'archéologie (fig. 9) et, dans une autre salle, sur les richesses de la faune ichtyologique du site ; à Korça, dans la salle consacrée à une époque, on expose un intérieur typique, et, dans trois salles spécialement aménagées, on illustre la construction socialiste (fig. 7, 8) ; à Vlora, une salle est consacrée aux documents relatifs à la guerre de Valona, qui s'est terminée en 1920 par la victoire sur les troupes italiennes ; au Musée de Shkodra (Scutari), on s'est surtout attaché à mettre en relief la grande valeur ethnographique de la région ; au Musée de Gjirokastër, enfin, la place la plus significative est réservée à la guerre de libération nationale dans cette région.

Les cultures successives depuis l'âge de la pierre sont représentées en premier lieu, dans les salles des musées, par les témoins de la culture illyrienne et des arts médiévaux albanais. Les collections archéologiques les plus intéressantes, celles du Musée central d'archéologie et d'ethnographie mises à part, ont été formées aux musées de Durrësi, Shkodra, Vlora, Pojani et Butrinti. Les musées d'Elbasani et de Shkodra s'occupent plus spécialement des arts médiévaux.

Tous les musées s'inspirent du principe de la liaison la plus stricte entre les activités culturelles et artistiques et la recherche de l'édification socialiste. Leurs programmes comportent non seulement des visites collectives guidées, mais tout un cycle d'entretiens et de cours ainsi que de projections de films fixes, historiques et scientifiques, sans parler des excursions en commun aux hauts lieux de l'histoire, des rencontres avec les vétérans, des causeries du souvenir ou des expositions temporaires et itinérantes, etc.



A côté de ce réseau assez dense de musées spécialisés, il convient de placer d'abord le Musée de Kruja, créé en ce point crucial de la résistance au xv^e siècle du peuple albanais contre l'occupant turc, pour évoquer l'image de sa lutte quasi légendaire, sous la conduite du héros Georges Castriote (Skanderbeg). A Lushnjë, à l'occasion du quarantième anniversaire du Congrès du 21 janvier

1920, on vient de transformer en musée le bâtiment qui a été le siège de ce congrès, d'une importance vitale pour le peuple albanais, puisque c'est là qu'on jura de défendre la liberté et l'intégrité de l'Albanie. On poursuit d'autre part les travaux de construction d'un grand musée à Pojani — pour l'exposition des matériaux découverts dans cet important centre archéologique.

La protection du patrimoine culturel albanais, des traditions de ce peuple et les moyens de les faire connaître et de les développer ont fait l'objet de décisions récentes du comité central du parti du travail d'Albanie. Toute une série de mesures ont été adoptées concernant la célébration des événements historiques et des grands hommes de ce pays, la conservation de ses monuments historiques, culturels et artistiques, le développement des musées centraux et régionaux. L'édification projetée du Musée national d'histoire de Tërana permettra de jeter les bases d'un grand centre d'études dont on a besoin dans le domaine de la science et de la culture¹.

Les témoignages des musées d'Albanie ne peuvent pas ne pas éveiller parmi les jeunes générations la fierté légitime des héritiers d'une antique culture et de splendides traditions. Les visiteurs de ces centres consacrés à l'éducation patriotique et à l'élévation du niveau culturel des masses n'en sortent jamais sans éprouver un sentiment d'admiration pour leur pays, et sans avoir pris conscience de la lutte séculaire du peuple pour la conquête de cette liberté dont il jouit actuellement.

[Traduit de l'albanais]

MUSEUMS IN ALBANIA

by STILIAN ADHAMI

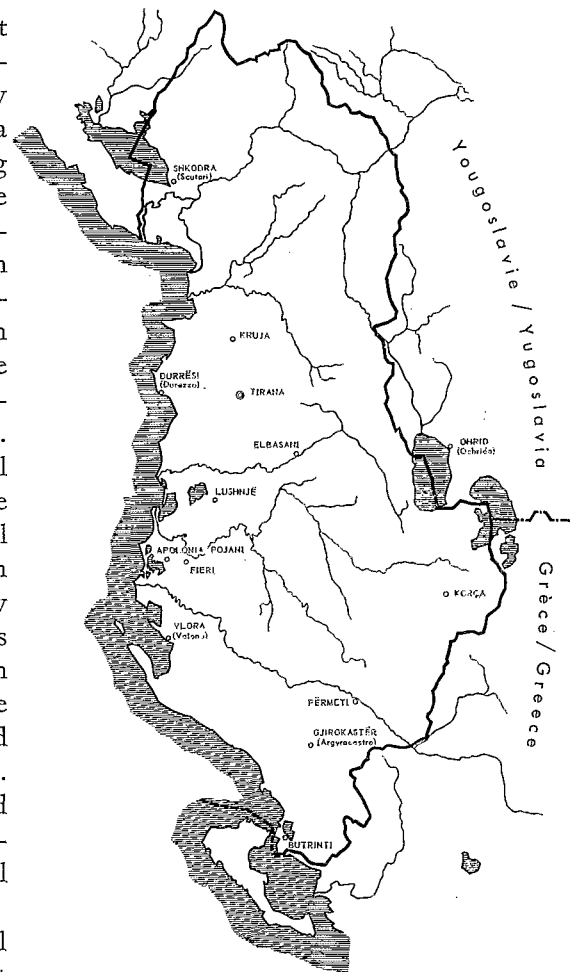
CULTURAL development in Albania has led to the creation of a whole network of educational institutions, including a series of museums and State establishments scientifically and pedagogically equipped for the conservation of the material and intellectual monuments of Albanian culture, that is to say historical, artistic or cultural. A number of these museums were founded after the People's Revolution which took place in November 1944: four central museums (see map below), eight regional museums, two small archaeological museums in the ancient villages of Butrinti and Pojani (Apolonia), ten historic houses and a gallery of figurative arts. Year by year, they acquire new objects and collections, their display rooms are enlarged and their efforts to increase the range and interest of their cultural activities for the general public are intensified. A glance at the previous situation with regard to science and culture, and in other domains, will suffice to give some idea of the progress they have made since the régime changed.

The history of the development of Albania's museums has been very closely linked with archaeological excavations made on Albanian soil. The list of visitors and travellers who for centuries have come to Albania to study its antiquities and its national character and have written enthusiastically of its archaeological and artistic treasures is a long one. It was not until the 19th century, however, that genuine archaeological research began, with visits by a succession of foreign travellers and experts who took away with them whatever monuments of artistic value they could—especially sculpture—to stock their own museums. This plundering reached its peak during the Balkan and world wars, which were periods of great hardship for Albania. Many countries, to a greater or lesser degree, then took advantage of the opportunity to appropriate Albania's archaeological treasures. A new stage of development began in 1923, museographical activity was initiated on a national scale with the plan of the newly formed Albanian State for the building of an archaeological museum in Tirana. The objects which had escaped pillage formed the nucleus of the museum's collections. Barely two years after its inauguration, however, this modest establishment was closed by King Zog I; it thereupon ceased to exist as a separate entity and was attached to the National Library. Furthermore the 30-year concessions granted by the Government to French and Italian archaeological missions in 1923 and 1927 could scarcely fail to be prejudicial to the development of national museums, and in following that open-door policy the Government did nothing to develop Albanian traditions or conserve its cultural treasures.

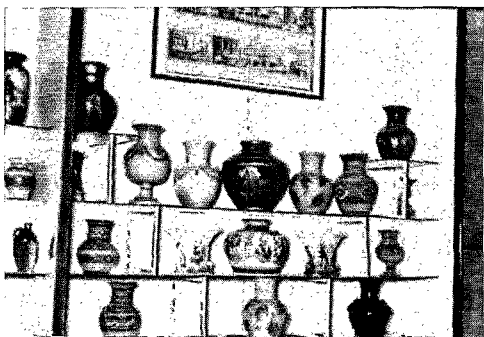
In 1924, following the excavations at Apolonia by the French archaeological mission, it was clearly necessary to plan another museum, in Fieri, to house the material found on this ancient site piled pell-mell in a room of the former town hall under a thick layer of dust. Unfortunately, the town council was unsuccessful in getting the projected museum built, and it was not until 1936, at Vlora, that a new museum was opened to house a collection of finds unearthed during twelve years of excavation at Pojani. This museum proved to be short-lived; it was ransacked in April 1939, after the landing of the Italian occupation forces, and suffered the same fate as was later to befall the archaeological collections at the Tirana museum and the museum at Butrinti, which had been set up by the Italian archaeological mission.

This was the situation at the time of the liberation; the people could now bend their efforts towards the advancement of national museography and assume responsibility for safeguarding their own cultural heritage and illustrating the national traditions. In this as in other tasks they had to start, as it were, from scratch.

The main problem was to assemble and protect the scattered archaeological material which had escaped pillage and misappropriation. Expeditions were first organized to collect material for the museums and to conduct minor excavations at Durrësi and Pojani. On 7 November 1948, an Archaeological and Ethnographical Museum was set up in Tirana, the collections consisting of the finds discovered by these expeditions on Albanian soil. The Museum is remarkable for the abundance

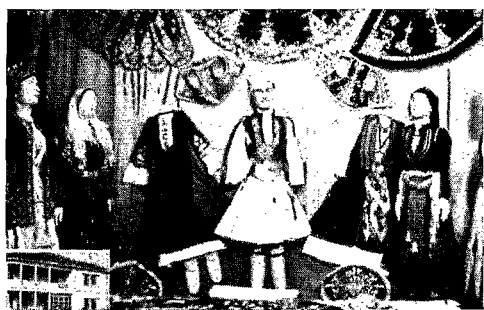


SHQIPËRI/Albanie/Albania. Carte/map.



7. MUZEUMI LOKAL, Korça. Œuvres d'art en terre cuite, d'origine locale, exposées dans une des salles consacrées à l'édification du socialisme.

7. Ceramics of local origin displayed in one of the rooms illustrating the construction of socialism.



8. MUZEUMI LOKAL, Korça. Costumes populaires.

8. Folk costumes.

of its material and the way in which it is displayed, and it provided Albania with its first centre of organized activity in the field of national archaeology and ethnography, which could be continually enriched. In 1957, in the building it now occupies at the State University, the Museum's collections were rearranged in accordance with chronological and thematic principles to illustrate the cultural characteristics, daily life and national traits of the Albanian people. The archaeological section, comprising four rooms containing a wealth of well-presented material, portrays the developments of material culture in Albania from ancient times down to the Middle Ages (figs. 3, 4).

The Museum's ethnographical section, the organization of which was begun only in 1947, is fairly representative despite its vast range (fig. 2). There are, indeed, few countries which present such a variety of ethnographical material as Albania. Although the population is only 1.5 million, there are nearly 140 different local costumes, to say nothing of the many variants. Apart from the ethnographical collections in provincial museums, this central museum itself has so far collected over 13,000 ethnographical items, in addition to building up extensive archives and a photograph library containing more than 7,000 documents and drawings.

Another central museum, illustrating a page of the history of the Albanian people, deals with the war of national liberation (1939-1944). This museum (fig. 5), which was officially opened on 24 May 1949 to commemorate the anniversary of the historical Congress of Përmeti in 1944, dates back to 24 May 1946, when an exhibition was presented of photographs and other objects donated by former partisans (fig. 6). This material, which is now on display in the rooms and corridors of the museum (documents, photographs, paintings, models, drawings and other objects), provides a fairly comprehensive picture of the heroic struggle of the Albanian people. The Museum has become a place of pilgrimage for the working masses and for the rising generation who go there to learn the history of the war of liberation. There are more than 30,000 visitors a year.

The Natural Science Museum at Tirana has also been in existence for nearly ten years. It is a centre which aims at spreading scientific knowledge among the masses by helping them to know and to study Albania's natural resources—its mineral wealth, flora, fauna, etc.—through the 50,000 and more objects placed on display.

The capital possesses another museum, the Lenin-Stalin Museum, which was opened on 7 November 1954. Its collections, the gift of the Communist Party of the Soviet Union, prepared by the Lenin Central Museum, Moscow, were enlarged on the occasion of the fortieth anniversary of the October Revolution.

Museum activities in Albania would never have reached their present intensity, however, without the inclusion in the country's museum network of local and regional museums, set up during the past ten years in eight main centres, including Shkodra (Scutari), Durrësi, Korça, Elbasani, Vlora and Gjirokastër. Thanks to the Government's unfailing assistance and the support of the public, they have become important centres for educating Albanians about their country. That they are coping with the difficulties of space and equipment despite a constant increase in their collections is indicative not only of the wealth of the country in museological material and also of the enthusiastic backing which museums receive in their truly valuable work from the mass of the people and from the members of their staffs.

The regional museums all have separate sections for natural history, archaeology and history, ethnography, the war of national liberation, and the period of the construction of socialism. Natural history (including palaeontology, petrography, geology, botany and zoology) usually takes first place, as it is the easiest to present to the public. The natural history section provides the visitor with an illustration of the materialist conception of the origin of life on earth. To give him an idea of the development of organisms from the most elementary to the highest of their forms, the exhibits are usually displayed according to the systematic method of classification without, however, neglecting ecology—and the presentation may be dynamic, even didactic. Next comes the archaeological and historical section, covering the period up to 1939, leading on to the "war of national liberation" section, with its exhibits illustrating the Albanian people's struggle against the occupying forces from 1939 to 1944. In the section dealing with regional ethnography use is made of the comparative method, contrasting two opposites: the life of the feudal

lord and the peasant; the old village and the new co-operative community; the primitive weaving loom and the modern textile industry; the traditional plough and the tractor, etc.

In 1956, the question arose, for the regional museums, of the establishment of an additional section to illustrate the progress made during the period which opened with the country's liberation. This has now been done. In nearly all the regional museums, a section of this kind has been instituted providing a picture of local socialist achievements and economic and cultural developments.

The educational purpose of the exhibitions is reinforced at all the museums by visual aids (maps, diagrams, graphs and photographs, explanatory notes, etc.), subject always to the maintenance of a proper balance between the exhibits and the visual aids so as not to destroy the museum's specific character. Apart from the local character which should be emphasized in all regional museums, in regard both to the objects displayed and to the actual exhibition rooms other special features are to be noted in some of them. At Durrësi, for instance, in four of the rooms the emphasis is on archaeology (fig. 9) whilst in another it is on the abundant variety of local ichthyological fauna; at Korça, there is a period room showing a typical domestic interior, while three others are specially arranged to illustrate socialist construction (figs. 7, 8); at Vlora, one of the rooms is given up to documents concerning the war of Valona, which ended in 1920 with the defeat of the Italian forces; at the Shkodra (Scutari) Museum the main object has been to bring out the ethnographical value of the region; and at Gjirokastër, a prominent position is given to the war of national liberation in that area.

In Albanian museums, the successive cultures since the Stone Age are represented primarily by examples of Illyrian culture and Albanian mediaeval art. Apart from the central museum of archaeology and ethnography, the most interesting archaeological collections are those of the museums in Durrësi, Shkodra, Vlora, Pojani and Butrinti. The Elbasani and Shkodra museums are particularly concerned with mediaeval art.

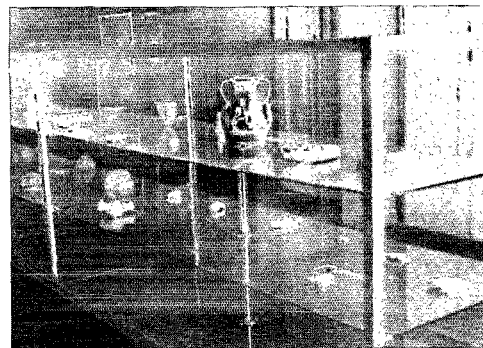
All the museums apply the principle of the closest possible co-ordination between cultural and artistic activities and the problems of socialist construction. Their programmes include not only conducted group visits but also a series of talks and courses and the showing of filmstrips on historical and scientific subjects. Group excursions to historical sites, meetings with veterans, memorial lectures, temporary and travelling exhibitions, etc., are also arranged.

In addition to this fairly close network of specialist museums, mention should be made of the museum at Kruja—the centre of the Albanian people's resistance in the 15th century against the Turkish occupying forces—which illustrates that people's almost legendary struggle under the leadership of the national hero George Kastrioti (Skanderbeg). Again, at Lushnjë, to mark the fortieth anniversary of the congress of 21 January 1920—so vital for the Albanian people, for it was there that the oath to defend the liberty and integrity of Albania was taken—the building where the congress was held has just been transformed into a museum. Meanwhile, work is in progress on the building of a large museum at Pojani to house the finds unearthed in this important archaeological centre.

The protection of Albania's cultural heritage and traditions, and the action to be taken to foster them and make them more widely known, have been the subject of recent decisions by the central committee of the Albanian labour party. A number of decisions have been adopted, concerning the commemoration of the country's great men and historic events, the conservation of its historical, cultural and artistic monuments, and the development of the central and regional museums. The natural history museum which it is planned to construct in Tirana will establish the basis for an important study centre, which is much needed in the domains of science and culture.¹

The collections shown in Albania's museums cannot fail to awaken in the rising generation a justifiable pride in the fact that they are the heirs of an ancient culture and of glorious traditions. Visitors to these centres devoted to the history and achievements of the Albanian people and to improving the cultural level of the masses never leave without a feeling of pride in their country and a consciousness of the age-long struggle of the people for the conquest of that freedom which they now enjoy.

[Translated from Albanian]



9. MUZEUMI LOKAL, Durrësi. Vitrine avec des céramiques découvertes à Durrësi.

9. Showcase containing pottery objects discovered at Durrësi.

1. Owing to its geographical position Greek and Roman cultures are closely intermingled in Albania. Its archaeological wealth has more than national significance, and the monuments of local architecture, in which it is particularly rich, are also of outstanding significance, not only in the national sense but also for the history of architecture in general and in particular, that of Greece, Rome and Byzantium.

As Professor V. N. Lazarev, corresponding member of the USSR Academy of Sciences, put it: "Albania, though a small country, is a vast museum of cultural monuments". If the best Byzantine ikons, alone, were collected in Albania, he added, that country might be the foremost in Europe for that kind of art. And Madame Z. V. Udaltsova, Professor of Byzantine History at Moscow University, marvelling at Albania's priceless treasures, expressed the opinion that the works of art preserved in the country are of prime importance not only for Albania itself but also for the history of art of the world in general, since they can help to fill many gaps in our knowledge of the development of mediaeval art as a whole.

LES MUSÉES LOCAUX D'HISTOIRE CULTURELLE AU DANEMARK

par SVEND LARSEN

LE Parlement danois a adopté récemment¹ une loi qui imprime une orientation nouvelle à la vie financière et administrative des musées locaux d'histoire culturelle.

LES ANCIENS MUSÉES DANOIS. La Commission royale pour la recherche et la conservation des objets anciens, créée en 1807, commença ses travaux en fondant à Copenhague le Musée des antiquités nordiques, aujourd'hui Musée national.

Cette décision eut des effets stimulants, mais il fallut attendre un demi-siècle pour voir apparaître les premiers projets de musées locaux hors de Copenhague. Sous l'influence des nouveaux courants de pensée politiques et nationaux, des associations avaient été créées dans plusieurs villes, notamment à Ribe (1855), à Aarhus et Odense (1860), à Viborg (1861) et à Aalborg (1863).

Elles avaient pour but de conserver à la population locale le patrimoine culturel national. Elles concentraient leurs efforts sur la recherche et la conservation des témoignages de la préhistoire. Les musées qu'elles formaient étaient des institutions autonomes dont elles finançaient elles-mêmes les activités. Seul celui d'Odense, qui fait l'objet de l'article suivant, obtint de bonne heure une subvention annuelle de la municipalité et devint, dès 1885, une institution de la ville.

De son côté, l'État danois montra l'intérêt qu'il portait à ces nouveaux musées en accordant des subventions annuelles pour leur fonctionnement et des crédits pour la construction de bâtiments nouveaux. Dans la répartition de ces subventions, on partait du principe que les musées locaux avaient à s'occuper de leur propre folklore et ne pouvaient trouver sur place de collaborateurs qualifiés.

Les conditions qu'un musée local devait remplir pour obtenir la subvention d'État furent fixées en 1887. La somme allouée (environ 1 000 couronnes danoises par an et par musée) était fixe et, malgré la hausse des prix, elle n'a subi depuis que peu de changements. La politique de l'État vis-à-vis des musées locaux s'expliquait par la crainte qu'une décentralisation de l'œuvre de recherche scientifique et de rassemblement des collections, particulièrement dans le domaine de la préhistoire, ne se fit au détriment du musée principal, celui de Copenhague.

MUSÉES D'ARTS ET TRADITIONS POPULAIRES². L'intérêt porté à la culture populaire devint de plus en plus vif vers la fin du XIX^e siècle en même temps que l'industrialisation du pays la menaçait dans son existence même. Cet intérêt fut à l'origine de la fondation des musées d'arts et traditions populaires scandinaves.

La première pierre du Nordiska Museet à Stockholm fut posée en 1872; c'est à la même époque que furent créés en Norvège, le Norsk Folkemuseum à Bygdøy et De Sandvigske Samlinger à Lillehammer. Au Danemark, Bernhard Olsen commença, en 1879, à réunir les collections du Dansk Folkemuseum et du Frilandsmuseet de Copenhague.

De sérieuses perspectives s'ouvraient aux musées danois. De nouvelles institutions avaient pour but de rassembler non seulement des objets archéologiques, mais des témoignages folkloriques des différentes régions. Des particuliers constituaient eux-mêmes des collections, le plus souvent à leurs propres frais. Des musées s'ouvrirent à Hjørring, Kolding, Herning, Rudkøbing, Kalundborg, Holbaek et plusieurs autres villes, entre 1890 et 1914. Le plus bel exemple de cette orientation nouvelle fut Den Gamle By (fig. 10), reconstitution en plein air d'une petite ville marchande, réalisée en 1909, à Aarhus.

Le mouvement reprit après la guerre et chaque petite ville ou presque eut son musée. C'est ainsi que 8 furent créés entre 1855 et 1887, 8 entre 1888 et 1900, 27 entre 1901 et 1914, 32 entre 1915 et 1929. La plupart des nouveaux musées étaient, à l'instar des anciens, des institutions autonomes, fondées par des associations avec l'aide de quelques modestes subventions de l'État et des municipalités. Mais, à mesure que disparaissait la génération des fondateurs, la difficulté apparut de trouver



10. KOBSTADSMUSEET, DEN GAMLE BY, Aarhus. Le musée de plein air: la vieille ville, une rue.
10. The open-air museum: a street in the old town.

1. Lov Nr. 166 af 7. juni 1958 om de kulturhistoriske lokalmuseer (loi n° 166 du 7 juin 1958 sur les musées locaux d'histoire culturelle). *Lovtidende for Kongeriget Danmark*, 1958, afdeling A, p. 468. [*Nouvelles de l'Icom* / *Icom News*, vol. 12 (1959), n° 4-5.]

2. KAI ULDALL, "Les musées de plein air", *MUSEUM*, vol. X (1957), p. 68-96.

des hommes prêts à effectuer, sans rétribution notable, un travail de conservateur. La subvention d'État accordée aux musées n'était pas proportionnelle à la hausse des prix consécutive à l'inflation.

Pour faire face aux besoins les plus pressants, certains fonds de prévoyance furent mis par l'État à la disposition des musées dès 1934 et une partie de ces fonds devait servir à l'acquisition des objets, une autre à leur conservation et aux améliorations techniques des établissements.

Enfin, on nomma en 1942 deux conseillers attachés au Musée national qui reçurent pour mission d'aider et de guider les musées de province dépourvus de personnel qualifié. Ces dispositions, étant donné le nombre des musées et leur situation économique, n'étaient qu'une solution de fortune.

LA LOI SUR LES MUSÉES. Après la dernière guerre, il apparut clairement qu'il fallait introduire quelques transformations radicales dans la gestion financière et l'administration des musées locaux d'histoire culturelle et consacrer légalement le nouvel état de chose. Une loi, la première en date sur les musées danois, stipula que les musées locaux d'histoire culturelle rassembleraient les témoignages du passé relatifs à un territoire déterminé, les conserveraient et les mettraient au service de l'éducation populaire et de la science.

Les ressources des musées dépendent encore au premier chef de l'initiative et des subventions locales. Mais, étant donné que le temps n'est plus où le soutien des associations et des mécènes avait quelque importance pour le fonctionnement du musée, la loi établit que le principal appui financier consistera en subventions accordées à titre permanent sur les fonds publics. Et tandis que les sommes allouées annuellement par l'État étaient précédemment fixes, et même uniformes pour un certain nombre de musées déjà connus, les sommes allouées désormais seraient proportionnelles aux fonds locaux des musées. Toutefois elles ne pourraient dépasser un plafond annuel de 26 000 couronnes par musée, au lieu des 2 600 couronnes octroyées jusque-là.

En revanche, l'État impose un certain nombre de conditions en matière d'administration. Les musées doivent atteindre un niveau technique satisfaisant et avoir des ressources financières suffisantes pour s'y maintenir.

Dix-sept musées locaux peuvent devenir des musées régionaux. Ceux-ci doivent répondre à certaines spécifications techniques et disposer d'un personnel qualifié. Obligation leur est faite de contrôler le fonctionnement des musées locaux de la région et de leur fournir l'aide de leurs experts.

Pour fixer le montant des subventions et les répartir, de même que pour vérifier l'utilisation qui en est faite, un organisme d'État — la Commission d'inspection des musées locaux — a été créé. Le président de cette commission est le directeur des Antiquités nationales. En font partie des représentants du Ministère de l'éducation nationale, des organismes municipaux, du Musée national et des musées locaux subventionnés. En outre, cet organisme doit faciliter les relations des musées entre eux.

La nouvelle loi a eu pour conséquence directe l'augmentation des subventions municipales de plusieurs musées, suivie d'une augmentation des subventions d'État. On a créé ou l'on va créer bientôt des postes pour le personnel spécialisé. A l'Université de Copenhague, une chaire de culture matérielle populaire concourt à la formation de ce personnel. Son titulaire, le professeur Axel Steensberg, dispense cet enseignement en collaboration avec les professeurs d'archéologie C. J. Becker, de l'Université de Copenhague, et P. V. Glob, de l'Université d'Aarhus.

Plusieurs musées ont pu, ces dernières années, organiser de nouvelles expositions dans des locaux mieux aménagés ; c'est vrai non seulement pour les musées des villes importantes mais aussi pour ceux de toutes petites villes comme Kalundborg (fig. 11), Ribe, Stege et Skive (fig. 12-14). La Commission d'inspection veille à ce que chaque musée garde son caractère régional particulier.

La loi donne aux musées locaux de ce pays la possibilité d'échapper à leur immobilité et de remplir la tâche que le regretté D^r Mackeprang, directeur du Musée national, a définie ainsi: "Leurs collections seront un beau livre populaire introduisant à la civilisation danoise des différentes époques et des différentes régions de notre pays."



11. MUSEET FOR KALUNDBORG OG OMEGN, Kalundborg. Costumes folkloriques.

11. Showcase with costumes.

LOCAL MUSEUMS OF CULTURAL HISTORY IN DENMARK

by SVEND LARSEN

ON 7 June 1958 the Danish Parliament¹ passed a law setting out revised regulations for the financing and administration of local museums of cultural history.

THE OLDEST DANISH MUSEUMS. The Royal Commission for the Collection and Preservation of Antiquities, constituted in 1807, began its activities with the establishment in Copenhagen of the Museum of Northern Antiquities—today the National Museum.

Although in many respects the founding of the Museum did arouse interest, half a century went by before a start was made on the planning of local museums outside of Copenhagen. It came about as a result of the new trends of political and national thought of the day and museum societies were founded in a number of towns at Ribe (1855), Aarhus and Odense (1860), Viborg (1861) and Aalborg (1863).

The aim of these associations was to preserve the cultural heritage of their country for the local population; their efforts were concentrated mainly on the search and the preservation of prehistorical antiquities. The museums they set up were independent institutions, financed by the activities of the associations. Only the museum at Odense—described in the following article—managed in the early days of its existence to secure an annual grant from the town council of Odense, and as early as 1885 it was taken over as a municipal institution.

The interest shown by the Danish State in these new museums was evidenced both in the form of grants for the erection of new buildings and by the allocation of annual maintenance grants. The fundamental attitude adopted in allocating these grants was that the local museums should concern themselves with their own folk-lore and that the local museums could not count on the help of trained or qualified personnel.

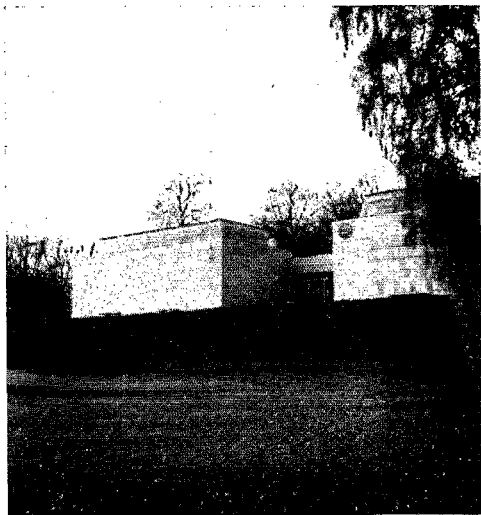
More precise conditions for the allocation of grants to the local museums were laid down in 1887. The amount of such grants (about 1,000 Danish crowns per annum for each museum) was a fixed one; and in spite of changing price levels, it has been little increased since then. Behind the policy adopted by the State with regard to local museums there lurked the fear that decentralization of the work of scientific examination and collection, particularly as regards prehistory, might prove detrimental to the main museum in Copenhagen.

FOLK MUSEUMS.² During the closing years of the 19th century there was an awakening of interest in the popular culture as it became more and more threatened by the spread of industrialization. It was this interest which led to the establishment of the Scandinavian folk museums.

The Nordiska Museet in Stockholm was founded in 1872; in Norway, the Norsk Folkemuseum at Bygdøy and the Sandvigske Samlinger at Lillehammer were opened; whilst in Denmark, Bernhard Olsen began to make collections in 1879 for the Dansk Folkemuseum and the Frilandsmuseum in Copenhagen.

A new and extensive field of work opened for Danish museums. New museums were set up whose aims were not confined to the acquisition of archaeological collections but were concerned with gathering objects illustrating the folk-lore of the different regions. Private persons began making their own collections, usually at their own expense. Between 1890 and 1914 museums were established at Hjørring, Herning, Kolding, Rudkøbing, Kalundborg, Holbaek and many other towns. The finest example of this new trend was Den Gamle By (fig. 10), an open-air reconstruction of a small merchant town opened at Aarhus in 1909.

This movement continued after the war and almost every provincial town got its own museum. Thus, 8 museums were opened between 1885 and 1887, 8 from 1888 to 1900, 27 from 1901 to 1914, and 32 from 1915 to 1929. Just as had been the case with the older museums, so the majority of these new ones were owned by private institutions supported by museum societies, some of them enjoying modest



11. SKIVE MUSEUM, Skive. Façade.
12. Façade.

1. Lov Nr. 166 af 7. juni 1958 om de kulturhistoriske lokalmuseer (The Act of 7 June 1958 concerning Local Museums of Cultural History). *Lovtidende for Kongeriget Danmark*, 1958, afdeling A, p. 468. [*Icom News/Nowelles de l'Icom*, vol. 12 (1959), no. 4-5.]

2. KAI ULDALE, "Open Air Museums", *MUSEUM*, vol. X (1957), p. 68-96.

grants from the State or municipal authorities. But as the generation of the founders gradually died off, it became an increasingly hard task to find people willing to take up museum work without proper recognition of their services. The State grants to museums did not keep pace with the fall in the value of money brought about by inflation.

To meet the most urgent needs, the State made special grants available in 1934 and subsequent years to be used both for the acquisition and preservation of particularly valuable museum specimens and for technical improvements. Finally, in 1942, two advisers were appointed at the National Museum to provide help and guidance to provincial museums which had no qualified staff. In view of the number of museums and their difficult financial circumstances, these arrangements proved to be no more than a modest temporary expedient.

THE MUSEUM ACT. After the second world war it became clear that there must be some radical alteration in the administrative and financial arrangements for local museums of cultural



13, 14. SKIVE MUSEUM, Skive. Vues des salles.
13, 14. Views of the galleries.

history, and that provisions in this respect must be the subject of a law. The Act, the first Danish law concerned with museums, lays down that the aim of local museums of cultural history shall be to collect, within a restricted territory, and preserve objects from bygone times, and to make them accessible in such a manner that they can be utilized for general educational purposes and in the service of science.

The financial status of the museums rests first and foremost on local initiative and help. On the assumption that the time is now past when any considerable importance can be attached to assistance given by associations or private patrons towards the running of a museum, the Act lays down that the principal financial support shall take the form of a permanent grant from public funds. Whereas the grant made by the State was formerly a fixed annual amount and, for some museums already mentioned, of uniform size, the State grant is now fixed as a certain percentage of the amount of assistance allocated to the different museums from local funds. The higher the local grant, the higher will be that allowed by the State, although the maximum allowed for any one museum is set at 26,000 Danish crowns per annum—a notable increase over the amount of 2,600 Danish crowns formerly allocated to each museum.

In return, the State makes definite demands regarding the administrative arrangements of museums. They must conform to a reasonable technical standard and they must have adequate resources to enable them to keep up that standard.

Up to seventeen local museums may be converted into regional ones. These will be required to conform to special technical standards and employ qualified personnel and will be under an obligation both to exercise supervision over other local museums in their area and to offer them expert assistance.

A special body (the State supervisory commission for local museums) has been set up for the purpose of fixing and allocating the State grants and exercising supervision over the manner in which they are used. The chairman of this body is the Director of National Antiquities and its members include representatives of the Ministry of Education, municipal authorities, the National Museum and State-aided local museums. This body will also act as an intermediary to facilitate contacts between the different museums.

The direct effect of the new Act has been the immediate increase of the local grants to several museums, with consequent increase in their grants from the State. Parallel with this, new posts for trained qualified staff either have been or will be created in the near future. A chair of material folk culture has been established at the University of Copenhagen, its special object being to train museum personnel. It is held by Professor Axel Steensberg, in collaboration with Professor C. J. Becker of the University of Copenhagen, and Professor P. V. Glob of the University of Aarhus, both professors of archaeology.

Several museums have been able to set up new exhibitions in the past few years in improved premises. This applies not only to museums in the larger towns but also to those in smaller places such as Kalundborg (fig. 11), Ribe, Stege and Skive (figs. 12-14). The supervisory commission is particularly concerned with helping each museum to keep its own distinctive regional character.

The Act thus offers to Danish local museums the chance of escaping from their long period of inactivity and of taking up the task which the late Dr. M. Mackeprang, Director of the National Museum, described some time ago, as follows: "Their collections should be like a good popular book, affording visitors an insight into Danish civilization during the different epochs and in the various regions of our country."

[Translated from Danish]

LES MUSÉES MUNICIPAUX D'ODENSE

par H. RASMUSSEN

LA ville d'Odense compte six musées placés sous une direction commune : le Musée diocésain de Fionie, le Musée historique de la Møntestræde, le Musée H. C. Andersen, la Maison d'Andersen enfant, le Village de Fionie — musée de plein air — et la Maison de Carl Nielsen enfant. Le plus ancien, le Musée diocésain de Fionie, comprend non seulement une collection d'objets préhistoriques de l'île, mais aussi des œuvres d'art danoises et des monnaies.

L'histoire de ces musées commence en 1860. C'est en effet à cette date que se créa l'association qui devait bâtir un musée scandinave inauguré le 2 décembre de la même année. La fondation de ce musée au Danemark et d'un grand nombre d'établissements semblables dans d'autres pays — en Norvège, en Suède et en Suisse — a, sans aucun doute, son origine historique dans les mouvements nationalistes et libéraux qui se développent en Europe au milieu du XIX^e siècle. On disposait alors, à Odense, d'une modeste collection d'objets préhistoriques rassemblés dans quelques salles du château, qu'on pouvait visiter tous les mercredis entre midi et 13 heures, et l'on avait commencé à rassembler des objets d'intérêt historique. Après le vote de la loi de 1857 abolissant les gildes, on réussit à sauvegarder des ouvrages artisanaux qui permettaient d'illustrer la vie des corporations de Fionie.

Le travail et la gestion du musée furent tout d'abord confiés à des particuliers et l'un d'eux, le pharmacien Gustav Lotze, joua dans ces fonctions un rôle très important. De 1877 à 1885, il marqua le musée de son empreinte personnelle et l'enrichit considérablement. En dehors de la collection de monnaies qu'il constitua — la plus importante du Danemark après celle du Musée national — il se procura, en vue d'études comparatives, un certain nombre d'objets antiques provenant par exemple des palafittes de la Suisse et des sites énéolithiques de la Hongrie. Son but était, avant tout, de faire du musée "un moyen d'éducation populaire plutôt qu'une collection de matériel scientifique". En 1885, la construction d'un bâtiment distinct pour le musée et le transfert en toute propriété du musée et des collections à la commune (fig. 15) couronnèrent ses efforts. A cette époque, le musée était ouvert trois heures par jour et l'entrée en était gratuite les mercredis et dimanches. Avec la construction du nouveau musée commença tout aussitôt la collection d'œuvres d'art.

Le musée s'agrandit en 1897. Les années suivantes, les collections et la superficie d'exposition s'accroissent considérablement. En 1905, année du centenaire de la naissance de Hans Christian Andersen, on acheta la petite maison de la Hans Jensensstræde qui était, selon la tradition, la maison natale de l'écrivain (fig. 17). On projetait d'en faire un musée similaire à ceux de la maison de Goethe à Weimar ou de Schiller à Iéna. Les souvenirs de l'écrivain ayant été rassemblés, on put inaugurer le musée en 1908, puis l'agrandir en 1930 d'une petite construction annexe que l'on orna de fresques confiées à des artistes danois sur des thèmes empruntés à la vie et à l'œuvre de l'écrivain. Le souvenir de Hans Christian Andersen put être perpétué plus tard, en 1931, grâce à une autre acquisition, celle d'une petite maison de la Munkemøllestræde où il avait passé la plus grande partie de son enfance et qu'on transforma en musée commémoratif (fig. 16).

Le nombre croissant d'objets historiques venant en particulier de la communauté paysanne de Fionie conduisit à la création d'un musée folklorique dans l'un des vieux quartiers d'Odense, où se trouvaient encore des maisons à colombage. C'est là qu'on acheta en 1907 la plus vieille maison de la ville ; "la maison d'Eiler Rønno", datant de 1547. En 1910, le Musée folklorique de Fionie ouvrait ses portes.

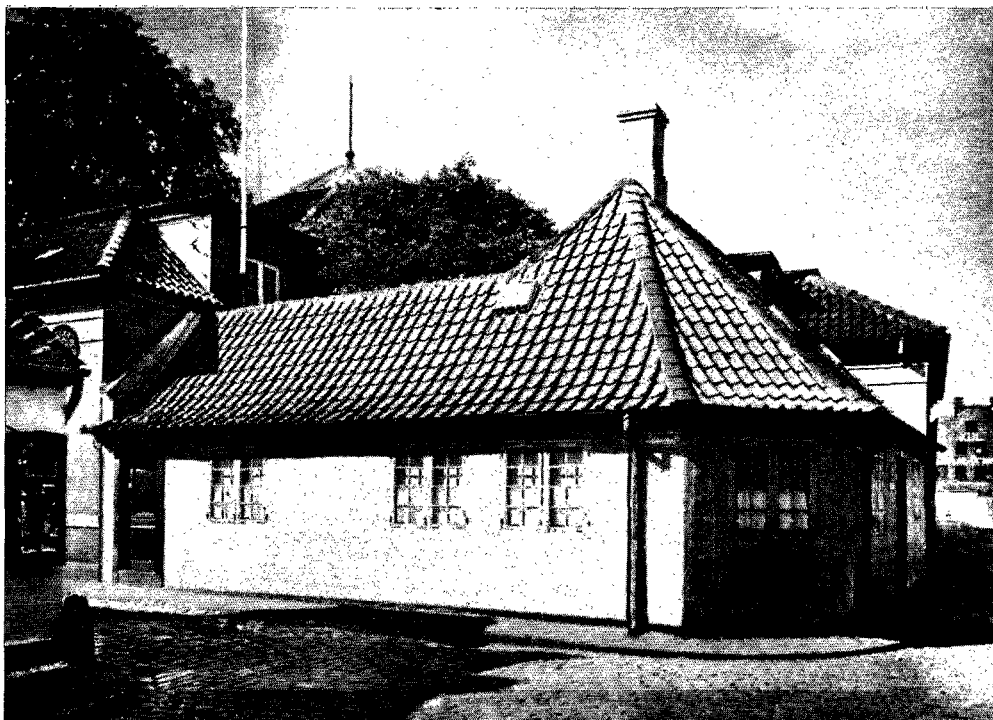
En 1936, on fut obligé de penser, en raison de l'accroissement simultané du vieux musée et du musée folklorique, à un établissement capable d'abriter aussi les collections préhistoriques, et illustrant la vie organisée autour d'une petite rue dans la culture bourgeoise du passé. Le projet pouvait être réalisé dans la Møntestræde où se trouvaient de bons bâtiments, représentatifs à la fois de la belle architecture Renaissance et des maisons de rapport moins anciennes et plus simples (fig. 18). Il consistait à transférer la maison d'Eiler Rønno et une autre ferme, également



15. FYNs STIFTSMUSEUM, Odense. Le Musée diocésain de Fionie, façade.

15. Funen Diocesan Museum, façade.

16. HANS CHRISTIAN ANDERSEN MUSEUM,
Odense. Musée Andersen.
16. Andersen Museum.



17. HANS CHRISTIAN ANDERSENS BARNDOMSHJEM, Odense. Maison d'Andersen enfant.
17. Andersen's home as a child.

caractéristique, le long de la Montestræde, qui prendrait elle-même l'aspect d'un musée de la petite ville. En outre, ce musée d'histoire culturelle devait inclure des bâtiments pour les collections de préhistoire, les monnaies, etc. Le transfert des demeures historiques fut achevé entre 1938 et 1945. Mais les autres projets de constructions nouvelles durent être abandonnés en raison de la guerre.

En même temps avait été conçu et exécuté un autre plan d'extension des musées d'Odense. En 1941 débutait en effet la construction du Village de Fionie — musée de plein air (fig. 19). Celui-ci ouvrit en 1946, avec une dizaine de fermes transférées et reconstruites (fig. 20); depuis lors, le nombre de ces fermes a pu être doublé, grâce au soutien actif des particuliers, de l'État et de la ville.

Le dernier en date des musées d'Odense est la maison d'enfance du compositeur Carl Nielsen, à quelques kilomètres de là, dans le village de Nørre Lyndelse, aménagée et devenue musée en 1956.

Pour leur centenaire, en 1960, les musées municipaux d'Odense peuvent donc présenter une grande diversité de collections, qui doivent servir avant tout à illustrer l'histoire culturelle fionienne. S'il est vrai que la collection d'œuvres d'art et celle de monnaies débordent ces limites régionales, l'essentiel du fonds concerne géographiquement la Fionie. C'est à l'enrichissement, au remaniement et à l'exposition de ces collections que travaille le personnel scientifique, en entreprenant des fouilles locales, des relevés de demeures citadines ou rurales, ou des enregistrements de traditions orales. Les résultats de ces travaux paraissent chaque année dans les *Fynske Minder* (Souvenirs de Fionie¹) publiés depuis 1951, et dans les différents catalogues des musées. Ces collections d'histoire culturelle constituent le matériel de base utilisé pour créer et maintenir des contacts directs avec le public, soit au cours de conférences avec projections de films et de diapositifs en couleurs, soit au moyen de la coopération des musées avec les écoles, laquelle est assurée, dans un établissement scolaire, par un professeur d'Odense, qui a préparé le matériel approprié. De plus, les musées de la ville ont préparé en vue de l'enseignement de la préhistoire de petites collections types qu'ils mettent à la disposition des écoles.

Les musées municipaux d'Odense manquent de place. Aussi a-t-on repris l'exécution des plans de 1936 pour l'année du centenaire. On a l'intention de placer les bâtiments neufs dans le prolongement des anciens qui abritaient jusqu'à présent les collections d'histoire culturelle. On grouperait dans les nouveaux bâtiments les collections ayant trait à la préhistoire et à l'histoire de la Fionie. Le bâtiment du musée de 1885 abriterait les collections des beaux-arts. Ses salles d'exposition ont permis aux musées municipaux d'Odense d'organiser un grand nombre de manifestations importantes telles que les expositions: *Edvard Munch*, en 1955, *Emil Nolde*, en 1956, *Kandinsky*, en 1957, *Picasso*, en 1958, et *Klee*, en 1959. Le plan des nouveaux

1. *Fynske Minder ...*, 1959, Odense, Odense Bys Museer, Fyns Boghandels Forlag, 1960.

bâtiments comporte une entrée principale donnant accès à l'ensemble du musée ainsi que des locaux pour les bureaux, les archives et la bibliothèque. On prévoit une aile de trois étages pour l'exposition des collections préhistoriques, les ateliers de restauration et de photographie, les collections d'étude destinées aux spécialistes comme aux artisans, aux élèves des écoles techniques, des écoles artisanales et des instituts d'art industriel. En liaison avec les collections d'étude, on a projeté la construction de salles de classe où l'on pourrait expliquer, étudier et décrire avec précision des objets de musée à l'aide de photographies en couleurs, de films, etc. Pour des conférences plus importantes et des démonstrations organisées à l'occasion des expositions, on prévoit un auditorium équipé pour la projection de films sonores.

La réalisation de ce projet permettra d'utiliser, à des fins scientifiques ou pédagogiques, le matériel qui se trouve rassemblé dans les musées d'Odense. Les autres musées de Fionie y trouveront notamment l'avantage de pouvoir disposer des ateliers de restauration.

Le Village de Fionie, qui comprend actuellement environ vingt bâtiments, sera agrandi et offrira un aperçu des différents types de bâtiments et des caractéristiques de l'architecture telle qu'elle a été pratiquée dans les villages de Fionie. On pense naturellement adjoindre à ce musée un département didactique appliqué à la construction et notamment au travail des charpentiers, de même qu'aux activités agricoles et au progrès des méthodes rurales, questions qui sont étroitement liées, du point de vue fonctionnel, au programme du Village de Fionie et qui trouveraient difficilement place dans l'ensemble muséal de la Montestræde.

Pour rendre le musée vivant, on a maintenu en exploitation une des vieilles fermes du Village de Fionie. Elle abrite des chevaux, des vaches, des porcs, des moutons et une basse-cour. De vieux artisans travaillent en été dans les forges du village, à l'atelier de saboterie et aux vieux métiers à tisser (fig. 21). Une salle d'introduction au Village de Fionie permettra de recevoir les élèves des écoles et de les préparer à la visite de ce musée.

[Traduit du danois]

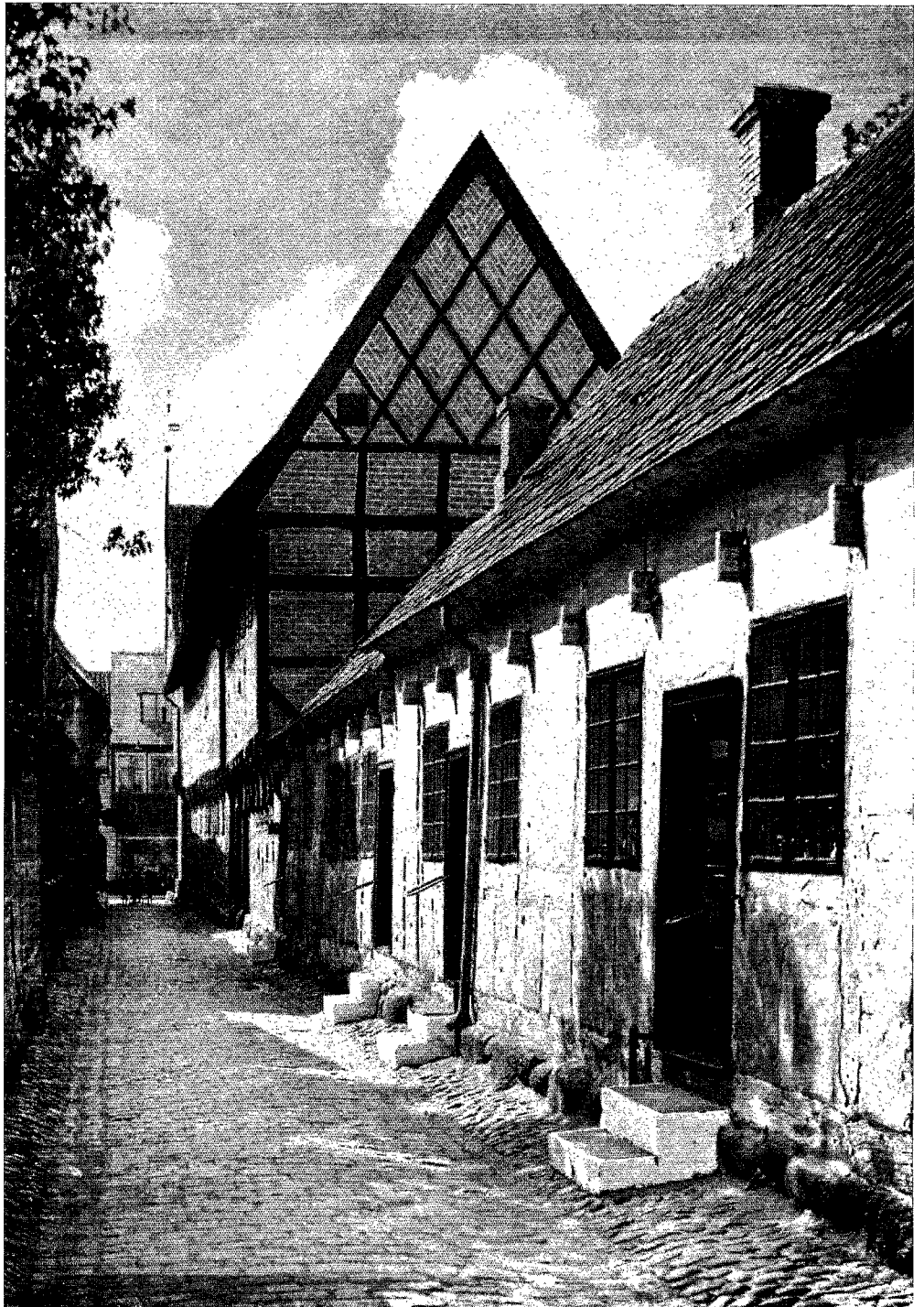
CITY OF ODENSE MUSEUMS

by H. RASMUSSEN

THERE are six museums in Odense under the same direction: the Diocesan Museum of Funen, the Historical Collection in the Montestræde, the Hans Christian Andersen Museum, H. C. Andersen's home as a child, the Funen Village open-air museum, and Carl Nielsen's home as a child. The oldest of these, the Diocesan Museum of Funen, contains not only a collection of prehistoric objects of the island but also a collection of Danish art and a collection of coins.

These museums date back to the year 1860 when an association was formed to establish a Scandinavian museum at Odense; the museum was opened on 2 December of the same year. The historical background for the establishment of this museum in Denmark, and of similar museums in Norway, Sweden and Switzerland, was without doubt the liberal and nationalist movements that grew up in Europe around the middle of the 19th century. A modest prehistoric collection already existed in Odense housed in a few rooms of Odense Castle opened to the public on Wednesdays from noon to 1 p.m. A start had also been made in collecting objects of historical interest. After the law abolishing Danish craft guilds was passed in 1857 some important and interesting objects illustrating the organization of the guilds of Funen were successfully safeguarded.

In the Museum's early days the supervision and work were left to private individuals, the most important of whom was Gustav Lotze, the chemist. From 1877-1885, he gave the museum his personal stamp and considerably enriched the collections. In addition to the collection of coins which he started—the largest in Denmark outside the National Museum—he gathered together for comparative study a



18. MØNTESTRÆDE, Odense. Le Musée d'histoire d'une ville dans la Møntestræde.

18. The historical museum of a town in the Møntestræde.

number of antiquities from pile-dwellings in Switzerland and from a neolithic site in Hungary. His aim was that, above all, the Museum should serve "in the first place for the education of the people rather than as a scientific collection of materials". In 1885 his efforts were crowned by the erection of a separate museum building and this, with the existing collection (fig. 15) were transferred to the Odense town council. At that time the Museum was open three hours each day, admission being free on Sundays and Wednesdays. An art collection was started at the time the new building was constructed.

The Museum was extended in 1897 and subsequent years witnessed a considerable growth in the collections and the exhibition space. On the occasion of the centenary of Hans Christian Andersen's birth in 1905, a small house in Hans Jensenstræde was taken over, which according to tradition was the birthplace of the writer (fig. 17). The intention was to turn it into a museum similar to Goethe's House at Weimar and Schiller's at Jena. Mementoes of the writer were gathered together and in 1908 the Museum was officially opened. It was extended in 1930 by the construction of an annex decorated with frescoes by Danish artists portraying incidents from the writer's life and his fairy-tales. Later on, in 1931, these mementoes of

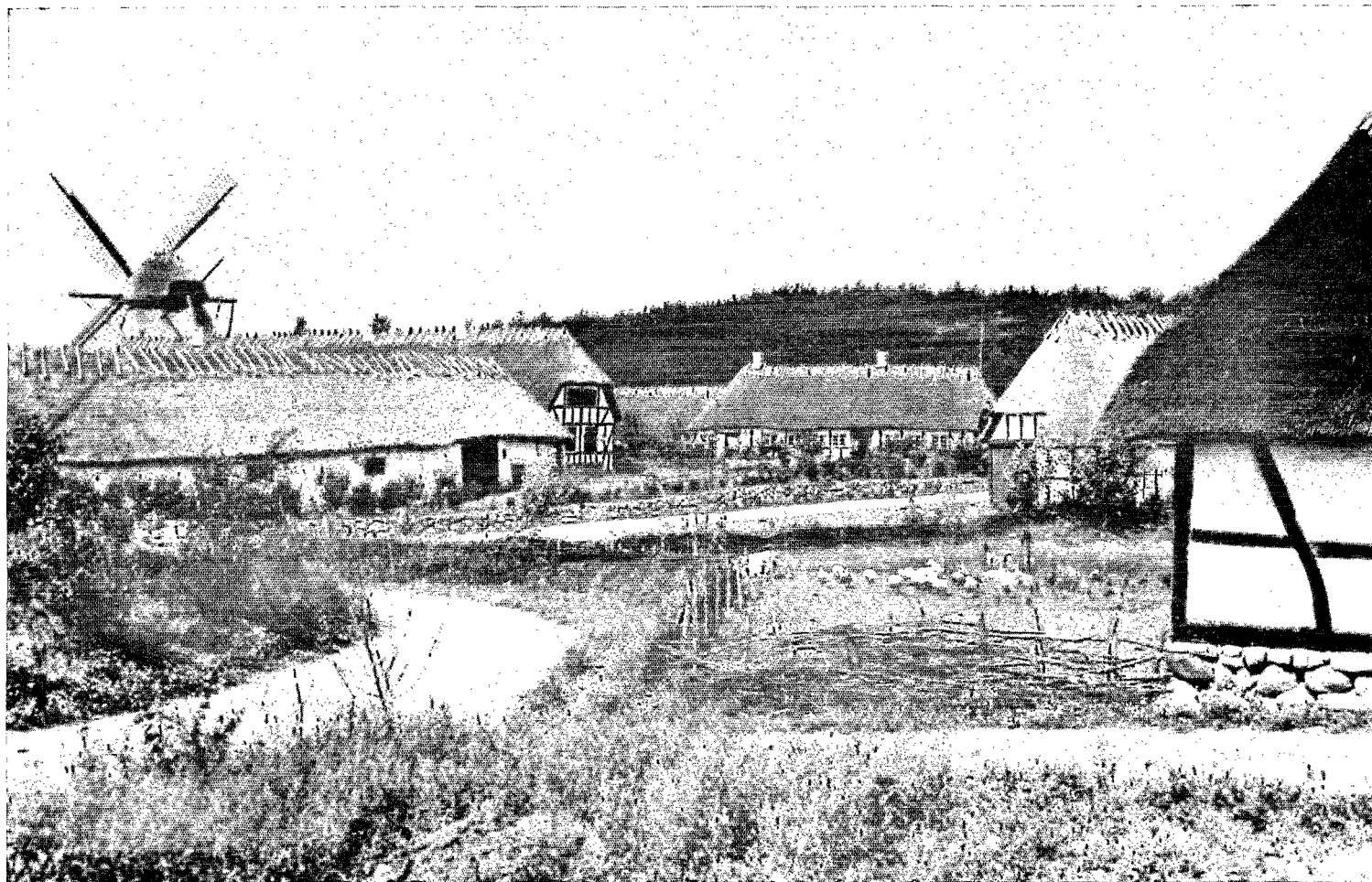
Hans Christian Andersen were added to by the acquisition of a small house in Munkemøllestræde where he had spent most of his childhood days and which was opened as a commemorative museum (fig. 16).

A considerable increase in the number of historical exhibits and particularly those connected with the peasant community on Funen led to the establishment of a folk museum in one of Odense's oldest streets. The town's most ancient half-timbered house, "Eiler Rønno's House", built in 1547, was chosen for this purpose and was purchased in 1907. In 1910 the Funen Folk Museum was opened to the public here.

In 1936, as a result the steady growth of the collections of both the old museum and the folk museum, it became necessary to consider adapting a plan that could also include the prehistoric collections and a representation of every day life in a little street typical of the burgher culture of the past. It was decided to carry out the

19. LANDBYGNINGSMUSEET, DEN FYNSKE LANDSBY, Odense. Musée de plein air: Le village de Fionie.

19. Open-air museum: The Funen Village.



plan in the Møntestræde, where some fine buildings were to be found representative of the handsome architecture of the Renaissance and also newer and simpler types of houses (fig. 18). The plan was to transfer to this street Eiler Rønno's house and another equally characteristic house, so that the Møntestræde itself would become, as it were, a museum of a little town. In addition, the historical museum was to include buildings which would contain, amongst other things, collections of antiquities, coins, etc. Transfer of the historical houses was effected between 1938 and 1945, but the projects for new buildings had to be abandoned owing to the war.

During the same period another plan for the extension of the Odense museums was put forward. In 1941 the construction of the Funen Village as an open-air museum (fig. 19) began and by 1946 it was ready to be opened. It consisted of about ten peasant buildings which had been transferred and re-erected (fig. 20). Since then their number has been doubled, thanks to the active assistance of private benefactors as well as the help of the State and the town council. In 1956 the latest of Odense museums to be established was the house where the composer Carl Nielsen lived as a child in the village of Nørre Lyndelse, a few miles from Odense.



20. LANDBYGNINGSMUSEET, DEN FYNISKE LANDSBY, Odense. Musée de plein air: Le village de Fionie, intérieur de la ferme Høgegaard, du village d'Aerø.

20. Open-air museum: The Funen Village, interior of the Høgegaard farmstead from the village of Aerø.

21. LANDBYGNINGSMUSEET, DEN FYNISKE LANDSBY, Odense. Musée de plein air: Le village de Fionie, jeune fille au métier à tisser.

21. Open-air museum: The Funen Village, a girl at the loom.



Thus for their centenary year, 1960, the City of Odense museums can show a wide diversity of collections, the principal purpose of which is to throw light on the cultural history of Funen. Extending beyond this limited local objective, there are, it is true, collections of works of art and collections of coins, but the main collections specifically concern the island of Funen. It is with a view to extending, re-arranging and exhibiting these collections that the scientific staff undertake excavations, survey houses in town and country, and make recordings of verbal tradition. The results of their work appear in the yearbook *Fynske Minder* (Funen Bygones)¹ which has been published since 1951, and in the various museum catalogues. The cultural history collections form the basic material used for making direct contacts with the public either through lectures accompanied by films and colour slides or through co-operation between museums and the schools. A teacher at one of the Odense schools prepares special instructional material for use in such school classes. The museums have also arranged small typical collections which are at the disposal of the schools for instruction in prehistory.

The City of Odense museums, as all others, suffer from lack of space. For the centenary year, therefore, a new attempt is being made to carry into effect the plans drawn up in 1936. The intention is to place the new building alongside the group of older ones which at present contain the collections of cultural history, and to concentrate here the collections directly concerned with the prehistory and history of Funen. The original museum building dating from 1885 is to be used exclusively as a museum of fine arts. These galleries have already been used by the Odense museums for temporary exhibitions, among the most important of which were exhibitions of the works of *Edvard Munch*, in 1955; *Emil Nolde*, in 1956; *Kandinsky*, in 1957; *Picasso*, in 1958; *Klee*, in 1959. The projected new buildings will include a main entrance to the whole museum block, together with adjoining offices, archives and a library. A three-storeyed wing is intended for the public exhibition of the prehistoric collections, restoration and photographic laboratories, and the study collections which will be open to professional workers, craftsmen and students from technical schools, handicraft schools and schools of industrial art. In conjunction with the study collections it is planned to have class-rooms where objects can be explained, studied and examined with the help of slides, films, etc. There will also be an auditorium equipped for showing sound films.

When this comprehensive project is carried through, it will be possible to make effective use for both scientific and educational purposes of the material existing in the Odense museums. At the same time, the other Funen museums will be able to take advantage of the restoration workshops.

The Funen Village, comprising at present some twenty buildings, is to be extended in the course of the next few years and will then present an over-all picture of the different types of buildings and the characteristics of the architecture of the villages in Funen. It is planned to add a department for the teaching of construction, particularly carpentry, and of new and improved agricultural methods. Both these subjects have a close connexion with the Funen Village project, but it would be difficult to find the place to teach them in the buildings in Møntestræde.

In order to make the Museum's effect on the public more vital, farming is actually carried on at one of the old farms where horses, cows, pigs, sheep and poultry are kept, and there are also old craftsmen who in the summer months work in the village smithy, the clog-maker's shop and at one of the old looms (fig. 21). It is intended to set up an introductory room in the Funen Village where school classes will be assembled for instruction and preparation prior to visiting the Museum.

[Translated from Danish]

1. *Fynske Minder*.... 1959, Odense, Odense Bys Museer, Fyns Boghandels Forlag, 1960.

LES MUSÉES TCHÉKHOV EN URSS

par KLAVDIA MIKHAILOVNA
VINOGRADOVA

“POUR bien comprendre l'écrivain, il faut aller dans son pays natal”, a dit Goethe¹. Les lieux où ont vécu et travaillé les grands écrivains sont les pages immortelles et émouvantes du livre d'histoire de la culture mondiale. Le passé semble y revivre et s'impose à nous avec une force irrésistible. En Union soviétique, les lieux où s'est déroulée la vie de Tchekhov sont chers au cœur de millions de lecteurs².

TAGANROG est appelé la ville de Tchekhov. Celui-ci y a passé les dix-neuf premières années de sa vie; il y a amassé les impressions qu'il devait faire revivre plus tard dans ses œuvres. Taganrog est une véritable ville musée, tant le souvenir de Tchekhov y est partout présent. La ville a consacré à son existence et à son œuvre non pas un, mais trois musées, qui montrent au monde la personnalité de cet homme russe, la richesse de ses dons, la générosité de sa nature, son aspiration inlassable à la vérité et à la justice dans les rapports sociaux, son amour du travail, de la science et de la culture. Sur l'une des vertes avenues de Taganrog, au fond d'une cour, parmi les cerisiers, se trouve la petite maison blanche où, le 29 janvier 1860, naquit Anton Pavlovitch Tchekhov (fig. 22). C'est maintenant un musée, consacré à l'enfance et à l'adolescence de l'écrivain. Les documents qui y sont exposés évoquent la famille Tchekhov, la vie à Taganrog vers 1860-1870, les études de Tchekhov au gymnase de Taganrog. On y voit aussi un lit de bois ancien, une horloge, des tableaux aux vieux cadres dorés qui ont appartenu aux Tchekhov. La demeure-musée Tchekhov, inaugurée en 1933, jouit d'une grande popularité. Elle reçoit chaque année des dizaines de milliers de visiteurs.

D'autres maisons de Taganrog conservent le souvenir de l'écrivain. Dans la rue Sverdlov (ancienne rue du Monastère), on voit encore la maison à étage où il vécut de 1869 à 1874. Dans la rue Rosa-Luxembourg, une plaque a été apposée sur la



22. ДОМИК-МУЗЕЙ А. П. ЧЕХОВА, Таганрог. La maison natale, Musée Tchekhov.

22. The Chekhov Museum, the house where Chekhov was born.



23. УГОЛОК МУЗЕЯ В ШКОЛЕ, Таганрог. Le musée de l'école.

23. The school museum.

1. Wer den Dichter will verstehen,
Muss in Dichters Lande gehen.
[Goethe: *Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des West-Östlichen Divans.*]

2. Les musées Tchekhov de l'Union soviétique célèbrent cette année le centenaire de la naissance de l'écrivain. Pendant les «journées» qui seront organisées à cette occasion, des centaines de milliers de citoyens soviétiques et de touristes étrangers viendront visiter ces lieux, qui conservent la marque éclatante de la personnalité de Tchekhov, gloire de l'humanité.

Voir: «Anton Tchekhov», *Le Courrier de l'Unesco*, janvier 1960, p. 1-15 [également en anglais, en espagnol et en russe]; UNESCO, *Anton Tchekhov (1860-1904), commentaire du film fixe* [également en anglais et en espagnol].

modeste maison basse à trois fenêtres où il passa les cinq dernières années de son séjour à Taganrog.

Le bâtiment du gymnase où, de 1868 à 1879, l'écrivain fit ses études est demeuré intact, c'est maintenant l'École Tchekhov (fig. 23). La salle de classe où se déroula sa dernière année d'études est devenue, il y a dix ans, un musée scolaire d'une conception très originale. Alors que tous les autres musées soviétiques sont organisés et financés par l'État, qui leur consacre d'importants crédits, le Musée Tchekhov qui porte sur l'histoire de l'école présente la particularité d'avoir été créé sur l'initiative et grâce aux efforts du public lui-même. Les objets exposés ont été offerts par les nombreux amis de l'école habitant à Taganrog, à Moscou, à Leningrad,



24. DOM-MUZEJ A. P. CHEKHOVA, Moskva. La maison moscovite où Tchekhov a résidé de 1886 à 1890.

24. The house where Chekhov lived in Moscow from 1886 to 1890.



25. DOM-MUZEJ A. P. CHEKHOVA, Moskva. Le cabinet de travail de Tchekhov.

25. Chekhov's study.

26. DOM-MUZEJ A. P. CHEKHOVA, Moskva. Un coin du musée: Tchekhov à Taganrog et à Moscou.

26. A corner of the exhibition: *Chekhov in Taganrog and in Moscow.*

à Rostov ou ailleurs; le beau mobilier est l'œuvre du personnel de la fabrique de meubles locale; les stores des fenêtres, très élégants, sont un don des ouvriers tapissiers; les tableaux qui décorent les murs sont dus à des peintres de Taganrog. Ce musée est devenu le foyer culturel de la population scolaire de la ville. On y organise régulièrement, à l'intention des élèves, des conférences et des cours sur l'enfance et la jeunesse de Tchekhov. Les écoliers viennent y étudier les œuvres de l'écrivain inscrites à leur programme. En outre, un cycle de conférences publiques sur sa vie et son œuvre y a lieu traditionnellement chaque année.

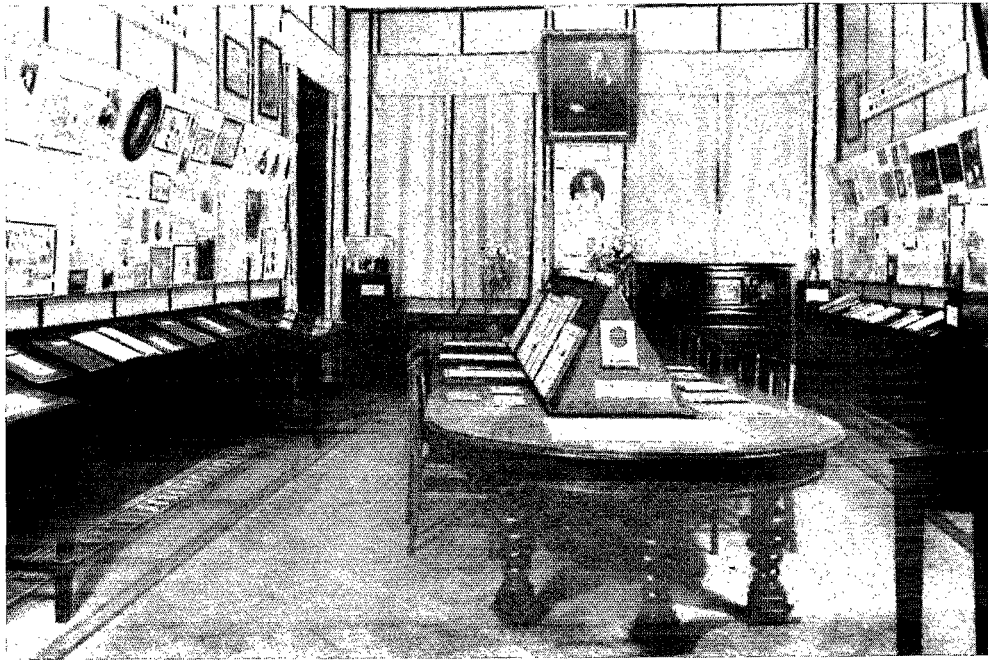
Le théâtre de Taganrog est toujours l'objet d'un vif intérêt de la part de la population et une plaque apposée sur la façade porte l'inscription suivante: "Tchekhov fréquentait le théâtre de Taganrog lorsqu'il était élève du gymnase. Par décision du gouvernement soviétique, ce théâtre a reçu en 1944 le nom de Tchekhov."

Tchekhov a personnellement contribué à la création de la bibliothèque de Taganrog, qui elle aussi porte son nom. Qu'il séjournât à Moscou, à Melikhovo, à Yalta ou ailleurs, l'écrivain n'oubliait jamais d'envoyer à la bibliothèque de sa ville natale des livres russes et étrangers. Le bâtiment où elle est installée abrite aussi le Musée Tchekhov de la littérature, inauguré en 1935 à l'occasion du soixante-quinzième anniversaire de la naissance de l'écrivain. On y voit des photographies originales de Tchekhov et de ses contemporains, des tableaux de peintres soviétiques évoquant divers épisodes de sa vie, des illustrations de ses œuvres, des vues des lieux où il a vécu, des photographies de diverses scènes, et des affiches de ses pièces ainsi que des objets lui ayant appartenu. Les livres offerts par Tchekhov à Taganrog forment une collection d'une très grande valeur, où dominent les ouvrages littéraires. Près de 600 ouvrages portent la dédicace des auteurs. Les autographes les plus intéressants sont ceux de Tolstoï, de Gorki, de Korolenko, de Grigorovitch, de Leskov, de Plechtcheev, de Mamin-Sibiriak. Le musée possède aussi une rédaction écrite par Tchekhov au gymnase, les manuscrits de quelques-unes de ses premières œuvres, des documents biographiques, une collection de photographies rares de Tchekhov et de ses contemporains.

Moscou. Le Musée Tchekhov de Moscou (filiale du Musée national de la littérature)³, créé par décision du gouvernement soviétique, occupe au numéro 6 de la rue Sadovo-Kudrinskaïa la maison qui fut celle de l'écrivain (fig. 24). Il a été inauguré le 14 juillet 1954, pour le cinquantième anniversaire de la mort de l'écrivain. On peut y visiter son cabinet de travail (fig. 25) et sa chambre à coucher. Le mobilier du cabinet de travail surprend par sa simplicité et son austérité: un bureau recouvert d'une toile cirée noire, des étagères garnies de livres, un divan et deux fauteuils recouverts de housses. C'est à ce bureau que Tchekhov a écrit: *La steppe* et *La crise*, ainsi que ses premières pièces: *Ivanov*, *L'ours*, *La demande en mariage*. Sur le bureau, des reproductions photographiques du manuscrit d'*Ivanov* et un exemplaire de la revue *Severny vestnik* (Le messenger du Nord) qui publia les premières œuvres impor-



3. Voir "Les musées de l'U.R.S.S., collections et activités", MUSEUM, vol. XI (1958), p. 210-227.



27. GOSUDARSTVENNYJ LITERATURNYJ MUZEJ, Moskva. L'exposition Tchekhov au Musée national de la littérature, 1935.

27. The Chekhov exhibition at the State Literature Museum, 1935.

tantes de l'auteur⁴. Tchekhov a reçu dans ce cabinet de travail des écrivains comme Grigorovitch, Korolenko, Plechtcheev; le peintre Levitan, qui était son ami; de grands artistes comme A. P. Lenski, A. I. Youjine, V. N. Davydov. Tchaïkovsky lui rendit visite en octobre 1889. C'est dans cette maison de la rue Sadovo-Kudrinskaïa que Tchekhov conçut le projet de se rendre dans l'île Sakhaline pour y étudier la vie des déportés et des forçats. Il se prépara à ce voyage en lisant attentivement des descriptions de l'île, ainsi que des ouvrages de géographie, de médecine, etc.

Une partie des collections du Musée Tchekhov de Moscou provient du Musée national de la littérature⁵. Cet ensemble comprend un grand nombre de portraits de l'écrivain peints de son vivant, ainsi que des photographies originales de lui-même, de membres de sa famille et de maîtres de la littérature et de l'art russes entre 1880 et 1900.

Les livres occupent une large place dans le musée: éditions de ses œuvres parues de son vivant, revues et recueils où elles ont été publiées pour la première fois, ouvrages annotés par lui, éditions de ses écrits dans les langues des peuples de l'URSS et en langues étrangères, manuscrits, documents divers. Les illustrations d'œuvres de Tchekhov par des artistes soviétiques et la documentation relative aux représentations de pièces de Tchekhov avant la Révolution, en URSS et à l'étranger, offrent un intérêt particulier. Tous ces objets sont exposés dans trois salles. Les deux



28. DOM-MUZEJ A. P. CHEKHOVA, Moskva. Concours de récitation d'œuvres de Tchekhov.

28. Competition in the recitation of Chekhov's works.

4. On conserve dans la chambre du frère cadet de l'écrivain, Mikhaïl Pavlovitch, divers objets ayant appartenu à Tchekhov: insigne universitaire, lorgnon, portefeuille, canne, attirail de pêche, cravates, cache-nez, casquette, etc. On y voit aussi la coupe offerte à Tchekhov lors de la cérémonie organisée en son honneur, le 17 janvier 1904, au Théâtre d'art de Moscou, et le ruban de la couronne qui lui fut présentée ce jour-là. Près de la fenêtre, une corbeille que Tchekhov avait emportée à Sakhaline.

5. Voir note 3, page 86.

premières (fig. 26-28), sont consacrées à la vie et à l'œuvre (respectivement, de 1860 à 1891 et de 1892 à 1904), la troisième, à la diffusion en URSS et à l'étranger.

MELIKHOVO, village des environs de Moscou, de toutes parts entouré de forêts, doit sa célébrité au long séjour qu'y fit Tchekhov de 1892 à 1899. L'écrivain y habitait une petite propriété (fig. 29, 30).

L'histoire du Musée Tchekhov de Melikhovo est intéressante⁶. En 1940, des membres du personnel du musée de terroir de Serpukhov, la ville voisine, ayant visité le village et interrogé quelques-uns de ses plus anciens habitants, décidèrent d'organiser dans la petite maison qu'avait occupée Tchekhov une filiale de ce musée. Puis ce fut la seconde guerre mondiale. Au moment où le peuple soviétique commémorait le quarantième anniversaire de la mort de Tchekhov, les canons grondaient encore. C'est à cette époque douloureuse pour le pays que fut créé le Musée Tchekhov de Melikhovo. Ses débuts furent difficiles, d'autant plus que le matériel d'exposition manquait. La famille de Tchekhov contribua largement à l'équipement du musée. La sœur de l'écrivain, Maria Pavlovna Tchekhova, consentit à extraire de la "chère armoire aux souvenirs", qui se trouve dans la chambre à coucher de la maison de Yalta, des objets ayant appartenu à son frère. Le peintre S. M. Tchekhov, neveu de l'écrivain, fut le premier organisateur de Melikhovo.

Le musée ne perpétue pas seulement le souvenir de Tchekhov: il continue sa tradition. Aujourd'hui, la maison de Tchekhov, restaurée, a retrouvé son aspect d'autrefois (fig. 31). Le parc est le même, avec ses ormes et ses tilleuls immenses, ses peupliers de Berlin plantés par l'écrivain, ses lilas de France, de Perse et de Hongrie, ses bouleaux, ses sapins, ses jasmins, ses rosiers. Le verger, les allées, le coin dédié au midi de la France ont été entièrement reconstitués: chaque année y renaissent toutes les fleurs préférées de Tchekhov.

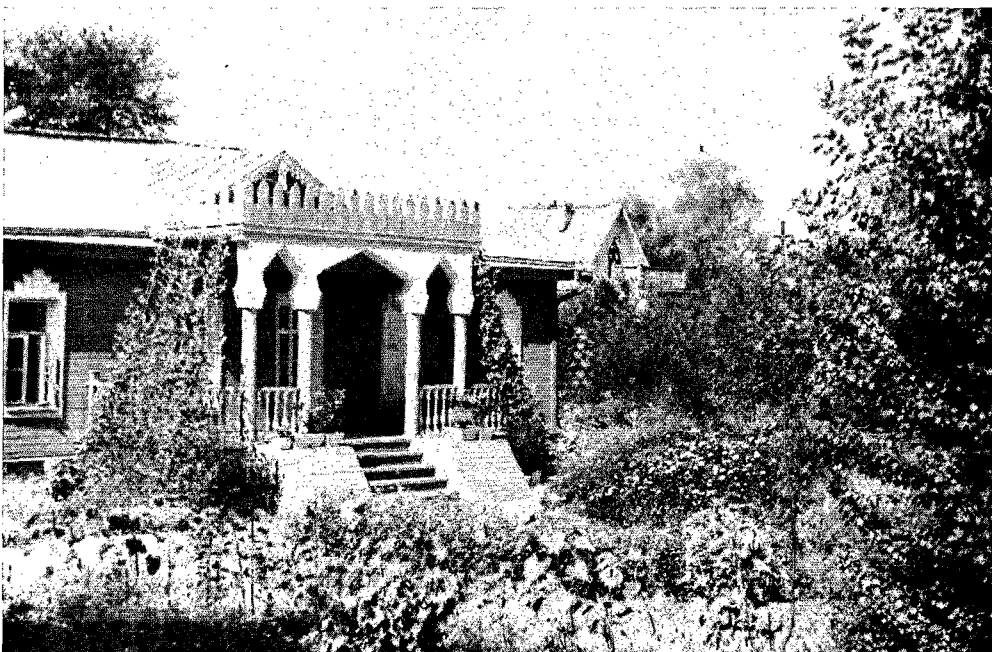
YALTA. C'est à Yalta que Tchekhov a le plus souvent séjourné pendant les dernières années de sa vie. Le site est l'un des plus pittoresques de la Crimée. Dans le grand parc maritime, ombragé d'arbres centenaires, a été inauguré en 1953 un monument à Tchekhov. La maison de Tchekhov à Yalta (fig. 32, 33) a vu passer presque tous les plus grands écrivains russes de la fin du XIX^e et du commencement du XX^e siècle: Maxime Gorki, W. G. Korolenko, I. A. Bunin, A. I. Kuprin, L. N. Andreiev, N. D. Telechov, N. M. Garin-Mikhaïlovski, V. V. Veresaev, ainsi que le peintre I. I. Levitan, les académiciens A. F. Koni, N. P. Kondakov, etc. Tchekhov y accueillait avec une joie particulière les artistes du Théâtre d'art de Moscou. Le célèbre compositeur Rachmaninov a joué pour lui à Yalta. La voix puissante du grand Chaliapine a retenti dans ces pièces. Les objets réunis dans le musée rappellent les goûts de Tchekhov, ses nombreuses relations sociales, personnelles et artistiques, l'amitié féconde qui le liait à cet autre génie russe que fut Tolstoï.

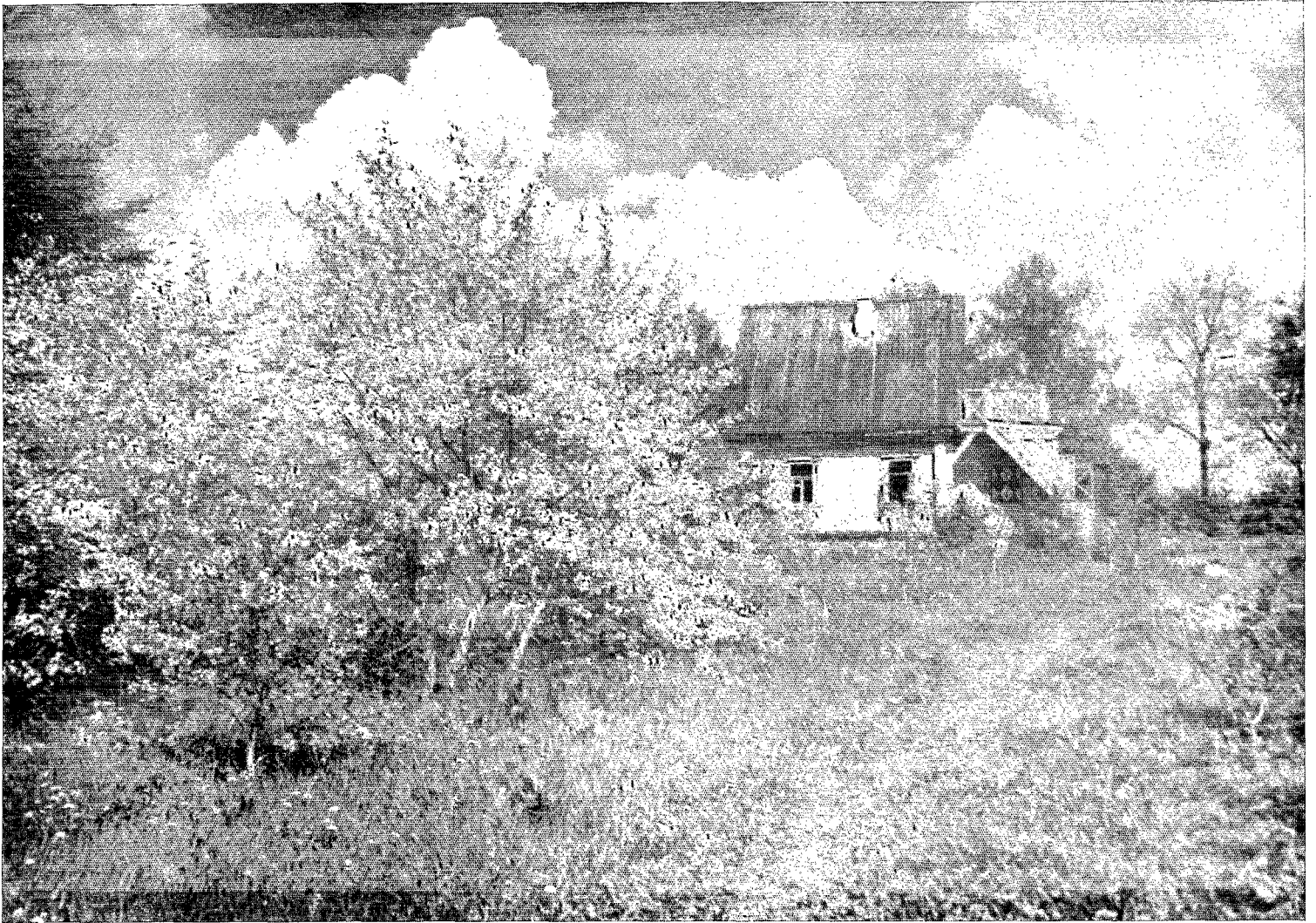
[Traduit du russe]

6. En 1892, pendant l'épidémie de choléra, Tchekhov travaille comme médecin bénévole dans sa circonscription; assistant chaque jour les paysans, il devient leur meilleur ami et leur conseiller. Ses rapports avec la population, sa participation à la vie sociale et politique, fournissent une nouvelle matière à son inspiration. C'est à Melikhovo qu'il écrit 39 de ses plus grandes œuvres, parmi lesquelles: *La salle numéro 6*, *Les moujiks*, *La maison à mezganine*, *Le rond-de-cuir*, *Ma vie*, *L'île Sakhaline*, les pièces *La monette*, *Oncle Vania*, etc.

29. DOM A. P. CHEKHOVA, Melikhovo. La maison de Tchekhov.

29. Chekhov's house.





30. FLIGEL V MELIHOVE, Melikhovo. Le pavillon. Tchekhov y écrivit *La mouette*.
30. The garden cottage. It was here that Chekhov wrote *The Seagull*.

THE CHEKHOV MUSEUMS IN THE USSR

by KLAVDIA MIKHAILOVNA
VINOGRADOVA

GOETHE once said: "He who would truly understand a writer must visit his native country".¹ The places where great writers have lived and worked are immortal and moving pages in the history of world culture. In such places, the past seems to live again and to attract us with an irresistible force. So it is in the Soviet Union with the places connected with Chekhov's life and dear to the hearts of millions of readers.²

TAGANROG is called Chekhov's town. It was there that Anton Pavlovich spent the first nineteen years of his life, and it was there that the future writer stored up the impressions which were later to live on in his works. Taganrog is a veritable museum town where the memory of Chekhov is ever present. Indeed, the town boasts not simply one but three museums devoted to the life and works of this great Russian. Visitors from all parts of the world discover there something of his personality, his talent, his breadth of mind, his tireless pursuit of truth and social justice, his love of work, learning and culture. In one of Taganrog's tree-lined streets, in the midst of cherry trees at the back of a courtyard, stands the small white house in which Anton Pavlovich Chekhov was born on 29 January 1860 (fig. 22). It is now a museum immortalizing the writer's childhood and youth. It contains exhibits connected with the writer's family and with Taganrog as it was between 1860 and 1870, and the years that Chekhov spent as a pupil at the Taganrog

1. Wer den Dichter will verstehen,
Muss in Dichters Lande gehen.
[Goethe: *Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des West-Östlichen Divans.*]

2. The Chekhov museums in the Soviet Union are preparing to commemorate this year the centenary of Chekhov's birth. On this occasion, thousands of Soviet citizens and visitors from foreign countries will come to see these places, which so clearly marked the fine character of the great writer in whom all mankind takes pride.

See "Anton Chekhov", *The Unesco Courier*, January 1960, p. 1-15 [also in French, Russian and Spanish]. UNESCO: *Anton Chekhov (1860-1904), filmstrip commentary* [also in French and Spanish].



31. FLIGEL V MELIHOVE, Melikhovo. Le pavillon. Cabinet de travail de Tchekhov.

31. The garden cottage. Chekhov's study.

high school. Among the exhibits are an old-fashioned wooden bed, a clock, and pictures in old gilded wooden frames which belonged to the Chekhov family. Chekhov House was opened as a museum in 1933, and every year it receives tens of thousands of visitors.

Other houses in Taganrog closely connected with the writer's life have also been preserved. In Sverdlov Street (formerly Monastery Street), there still stands the two-storeyed house where Chekhov lived from 1869 to 1874. In Rosa Luxemburg Street, a commemorative plaque on a modest one-storeyed house with three windows is a reminder that Chekhov lived there during his last five years in Taganrog.

The high school building, still intact, where the writer was a pupil from 1868 to 1879 is now called the Chekhov School (fig. 23). Ten years ago, in the classroom where Chekhov terminated his studies there, a most unusual school museum was opened. Whereas in the Soviet Union all museums are organized and financed by the State, which spends considerable sums on such cultural undertakings, the Chekhov Museum devoted to the school's history was established entirely by the initiative of the local community and is financed by it. The Museum's exhibits were provided free by many people interested in the school, living in Taganrog, Moscow, Leningrad, Rostov and other towns. The beautiful furniture was made by the members of the local furniture factory; the elegant window-blinds were the gift of the workers in that trade; Taganrog painters gave pictures to decorate the Museum, etc. This Museum has become a cultural and educational centre for the pupils of the Taganrog schools. Lectures and classes on Chekhov's childhood and youth are regularly given at the Museum, and pupils can also study there the works of Chekhov included in their school curriculum. Every year, it is the tradition also to hold a series of public lectures at the Museum on the writer's life and works.

The people take a keen interest in the Taganrog theatre; a commemorative plaque on the façade bears the following words: "Chekhov attended the Taganrog Dramatic Theatre when he was a schoolboy. In 1944, by decision of the Soviet Government, the theatre was given the name of A. P. Chekhov".

Chekhov took a very active part in the institution of the Taganrog library, which now also bears his name. Wherever he was—in Moscow, Melikhovo, Yalta or abroad—he always remembered the library of his native town to which he regularly sent books in Russian and in foreign languages. The Chekhov Literature Museum of Taganrog is housed in the same building as the library. The Museum's exhibits include original photographs of Chekhov and his contemporaries; paintings by Soviet artists of episodes in the writer's life; illustrations of his works; views of places connected with him; photographs of productions of his plays and posters advertising them; and a number of the writer's personal belongings. The Museum has an extremely valuable collection of books which Chekhov presented to the town of Taganrog, dealing with a variety of subjects, although fiction and *belles-lettres* predominate. Some six hundred of them contain dedications to Chekhov by the authors, those of Tolstoy, Gorky, V. G. Korolenko, D. V. Grigorovich, N. S. Leskov, A. N. Pleshcheev and D. N. Mamin-Sibiriyak being of special interest. The Museum's collections include compositions written by Chekhov when he was at school, the manuscripts of some of his early works, biographical material, and a series of rare photographs of the writer and his contemporaries.

The A. P. Chekhov Museum was established, by decision of the Soviet Government, in Moscow (as a branch of the State Museum of Literature)³ at 6 Sadovokudtinskaya Street, where the writer once lived (fig. 24). The Museum was officially opened on 14 July 1954, the fiftieth anniversary of Chekhov's death. The section devoted to Chekhov's memory comprise the rooms which he himself occupied—a study (fig. 25) and a bedroom. The visitor is struck by the simplicity and austerity of the study's furnishings: a writing table covered with black oil-cloth, book shelves, upholstered furniture with its dust covers. Seated at this table, Chekhov wrote: *The Steppe*, the short story entitled *The Fit*, and the first of his plays to be performed: *Ivanov*, *The Bear*, *The Proposal*. Photographic reproductions of the manuscript of *Ivanov* and a copy of *Severny-Vestnik* (The Northern Messenger), a review in which Chekhov's first important works were published are also exhibited here.⁴ Such major writers as D. V. Grigorovich, V. G. Korolenko and A. N. Pleshcheev used to come to see Chekhov in this room, as did his friend the artist

3. See MUSEUM, vol. XI (1958), p. 210-227, "Museums in the USSR, collections and activities".

4. At present, a number of Chekhov's personal belongings are exhibited in the room once occupied by the writer's younger brother, Mikhail Pavlovich: university badge, pince-nez, brief-case, walking-stick, fishing tackle, neckties, a scarf, a cap, etc. There is also a cup presented to Chekhov at the Moscow Art Theatre on 17 January 1904, the anniversary of his birthday, and the ribbon of the commemorative wreath presented to him on the same occasion. Near the window is the basket which Chekhov took with him on his trip to Sakhalin.

I. I. Levitan, and other great Russian artists such as A. P. Lensky, A. I. Yuzhin and V. N. Davydov. In October 1889, Chekhov received there the visit of Tchaikowsky.

It was in the house in Sadovo-Kudrinskaya Street that Chekhov conceived his plan of visiting Sakhalin Island to study the living conditions of the exiles and convicts. In preparation he made a careful study of geographical, medical and other works dealing specially with this island.

The A. P. Chekhov Museum in Moscow contains exhibits from the Chekhov collections belonging to the State Museum of Literature. They include a considerable number of portraits of Chekhov which were executed during his lifetime, unique photographs of the writer and many original photographs of members of his family and of people active in the world of Russian literature and art between 1880 and 1900.

Books occupy a large place in this exhibition: editions of Chekhov's works published during his lifetime, the reviews and collections in which they first appeared, books autographed by Chekhov, editions in the languages of the peoples of the USSR and in foreign languages, manuscripts and other documents. The illustrations executed by Soviet painters for Chekhov's works and material relating to the production of his plays in pre-revolutionary and Soviet Russia, as well as abroad, are of special interest. The exhibition of the Chekhov collections occupies three rooms. The first and second rooms (figs. 26-28) contain material relating to his life and works (covering the periods 1860-1891 and 1892-1904), the third shows the great present-day popularity of Chekhov's works both in the Soviet Union and in foreign countries.

MELIKHOVO, a village buried in the woods near Moscow, has become famous because Chekhov spent seven years of his life there (from 1892 to 1899) on a small estate (figs. 29, 30).

The Chekhov Museum at Melikhovo has an interesting history.⁵ In 1940, the staff of the Serpukhov Homeland Museum, a neighbouring town, visited Melikhovo and, after discussing the matter with some of the oldest inhabitants, decided to organize a branch of the Museum in the building that had been occupied by Chekhov. Then the second world war began. The Soviet people commemorated the fortieth anniversary of Chekhov's death while the guns were still thundering. It was during this critical period in the nation's history that the new museum devoted to the memory of Chekhov came into being at Melikhovo. Its establishment was all the more difficult as at that time it possessed practically no exhibits. Chekhov's relatives did much to help in assembling material. The writer's sister, Maria Pavlovna Chekhova, allowed her brother's personal possessions to be taken from a "dear and venerated cupboard" in the bedroom of the Yalta house. The writer's nephew, the painter S. M. Chekhov, was put in charge of the Melikhovo estate.

The Museum not only perpetuates the writer's memory, but also continues the Chekhov tradition. The Chekhov house has now been restored to its original appearance (fig. 32) and the park, huge elm-trees and lime-trees, Berlin poplars planted by Chekhov, lilac bushes from France, Persia and Hungary, birch-trees and fir-trees, jasmine and rose bushes had survived up to the present day. The orchard, the park, the alleys and the nook called The South of France have now been completely restored; every year, all Chekhov's favourite flowers are planted.

YALTA. The last years of Chekhov's life were closely linked with Yalta, one of the most picturesque places in the Crimea. In the large seaside park there, shaded by centuries-old trees, a monument to Chekhov was inaugurated in 1953. Nearly all the outstanding Russian writers of the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries visited Chekhov's Yalta home (figs. 32, 33)—Gorky, V. G. Korolenko, I. A. Bunin, A. I. Kuprin, L. N. Andreev, N. D. Teleshov, N. M. Garin-Mikhailovsky, V. V. Veresaev, and the painter I. I. Levitan, A. F. Koni and N. P. Kondakov (both members of the Academy), and many others. Actors from the Moscow Art Theatre were particularly welcome guests. The famous composer Rachmaninov played in this house, and Chekhov's dining-room resounded with the powerful bass voice of the great Russian singer, Chaliapin. The objects displayed in the Museum tell us about Chekhov's tastes, his wide public, personal and artistic relations, and the deep friendship between Chekhov and that other great Russian genius, Tolstoy.

[Translated from Russian]

32. DOM A. P. CHEKHOVA, Yalta La maison de Tchekhov à Yalta, 1900.

32. Chekhov's house at Yalta, 1900.



33. DOM A. P. CHEKHOVA, Yalta. Véranda.

33. Veranda.

5. In 1892, an epidemic of cholera broke out and Chekhov worked as a volunteer, unpaid, district doctor, helping the peasants daily and becoming their best friend and adviser. His contacts with the people and his part in social and political life provided him with new material for his creative work. It was at Melikhovo that he wrote 39 of his most important works: *Ward Number*, *Peasants*, *The House with the Mezzanine*, *The Man in the Case*, *My Life*, *Sakhalin Island*, the plays entitled *The Seagull* and *Uncle Vanya*, etc.

LE MUSÉE D'ART ET DE FOLKLORE A LULUABOURG, CONGO

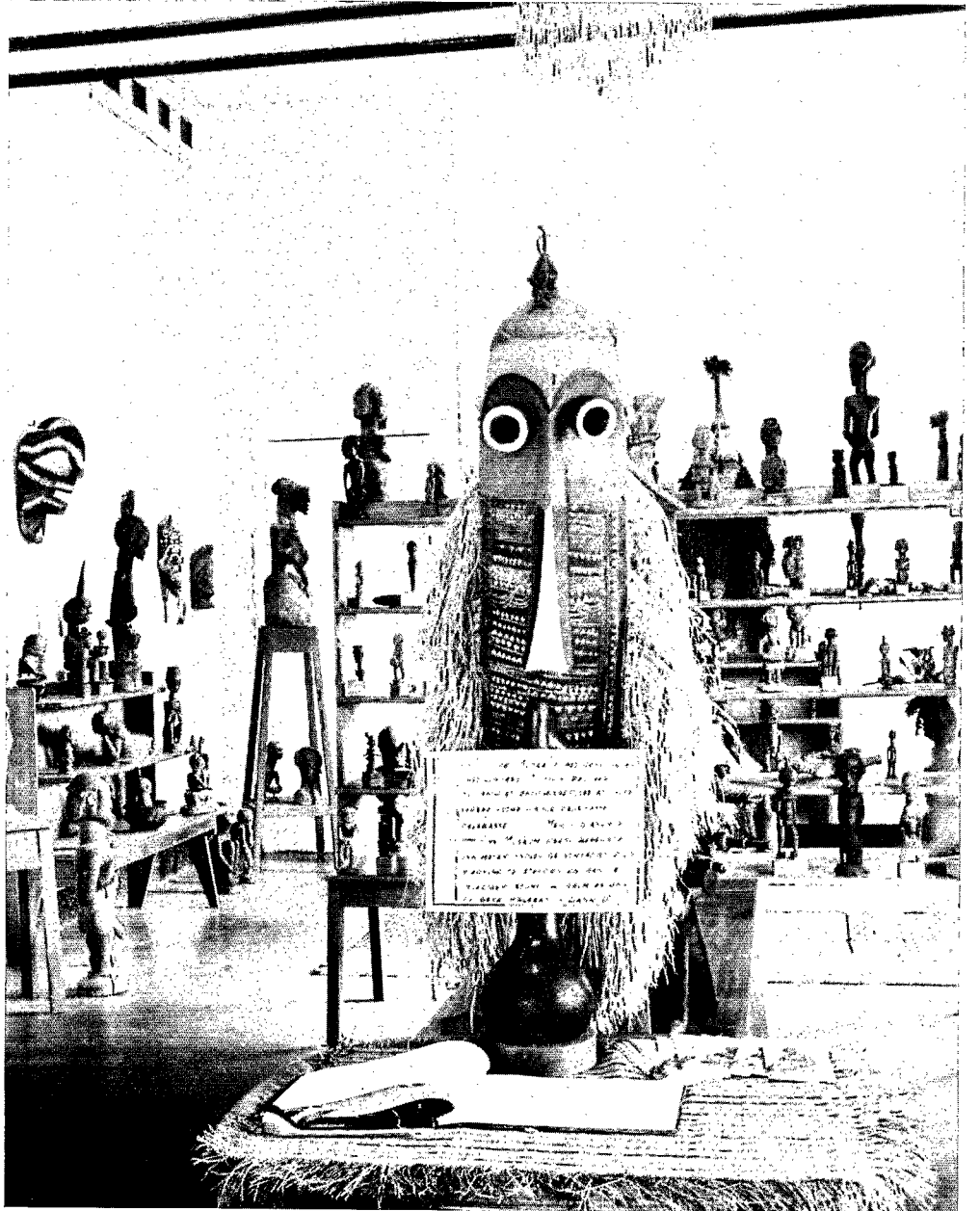
par PAUL TIMMERMANS

LE Kasai, qui s'étend sur plus de 320 000 km², est habité par des peuplades que caractérise une production artistique remarquable. Il serait difficile de trouver dans le monde un tel groupement de tribus pratiquant, chacune dans son domaine, un art aussi raffiné et aussi riche et parmi elles les plus importantes: les Bakuba, les Bakete, les Bashilele, les Bena Tshofwa, les Bena Lulua, les Tshiokwe, les Apende, les Basonge, les Asalampasu, les Baluba, les Bena Kanioka, les Otetela, les Babindji et les Basongo Meno.

En 1957 eut lieu à Luluabourg la Biennale d'art indigène, exposition d'œuvres congolaises modernes. On créa à cette occasion une association "Art et folklore" patronnée conjointement par les services de l'enseignement, des affaires et de la main-d'œuvre indigènes, de la justice et des travaux publics. A l'occasion de cette exposition, on se rendit compte du caractère commercial des œuvres. Particulièrement net pour certains objets, ce caractère constituait un risque grave de détérioration de leur valeur artistique. En outre, beaucoup de régions n'étaient pas représentées alors que leur production, dans ce domaine, ne manquait pas d'intérêt.

34. MUSÉE D'ART ET DE FOLKLORE, Luluabourg.
La salle des Apende.

34. The Apende room.



Un effort devait donc être entrepris afin que cet art africain, qui restait insuffisamment connu et apprécié bien que florissant au Kasai, ne disparût à la longue, malgré des tentatives louables mais éparses en vue de lui donner une impulsion nouvelle. C'est pourquoi la décision fut prise de créer le Musée d'art et de folklore du Kasai et l'administration soutint et encouragea toute initiative dans ce sens.

Le gouverneur de la province mit une grande et belle maison à la disposition du musée à former. Une collection privée, rassemblée avec un éclectisme adroit et un inlassable dévouement, constitua l'apport initial. Des journées entières de discussion avec les chefs et les capitans des villages et des milliers de kilomètres parcourus en brousse sur des routes parfois impraticables entraînent des frais importants. Mais, au début de 1959, Luluabourg eut la joie de voir s'ouvrir le musée au cours d'une inauguration officielle (fig. 35). Dès lors, des milliers d'indigènes vinrent visiter leur musée, la maison de leurs ancêtres.

Environ 3 000 pièces y sont exposées et la collection s'accroît chaque jour. Tous les objets décoratifs, fétiches et charmes y sont présentés. Ce musée provincial s'est proposé les objectifs suivants :

I. CONSERVER les objets de valeur artistique et folklorique. La civilisation, les mouvements d'expansion et d'immigration, les facilités et les distractions des grands centres font décroître les valeurs traditionnelles dans tous les pays africains. Nous devons montrer et faire comprendre la beauté et la valeur éducative de la vie culturelle du passé. Chaque peuplade africaine a droit à son musée.

II. MONTRER aux autochtones la valeur artistique des objets coutumiers de leur tribu. La présentation des objets est, pour les indigènes, le témoignage de l'intérêt porté à toute production artistique et folklorique. Pendant les heures d'ouverture, des visites guidées sont régulièrement organisées. Les indigènes des grands centres retrouvent et reconnaissent avec joie les objets qu'ils ont vus chez leurs parents et leurs grands-parents. Chaque salle du musée a été aménagée afin de recevoir les œuvres représentatives d'une ou de deux tribus d'une même région (fig. 34, 36, 38, 41). Une salle est réservée à une collection unique d'objets d'art Lulua, une autre aux Tshiokwe et aux Apende, une autre aux Basonge, une autre encore au royaume des Bushongo.

III. DOCUMENTATION. Le musée offre un premier contact au non-initié en le documentant sur les coutumes et les caractéristiques d'une peuplade, sans se limiter aux questions artistiques. Des ministres, des membres des assemblées, des ambassadeurs, des directeurs d'entreprises et d'associations prennent ainsi, dans ce musée vivant (fig. 39, 40), un premier contact direct avec la population.

IV. ÉDUCATION. Des collections didactiques sont à la disposition des ateliers sociaux d'art indigène et des écoles. Au Kasai, environ 80 ateliers d'art indigène sont en activité. Nous les visitons une fois par mois. Les artistes ou artisans travaillent avant tout dans leur style traditionnel. Le directeur des ateliers est un simple conseiller technique. Il indique, à l'aide des modèles du musée, des caractéristiques générales de style aux artistes ou aux artisans, auxquels le directeur des ateliers achète leur production pour la mettre en vente dans une coopérative annexée au musée. Les coopérateurs laissent à celui-ci le bénéfice de la vente pour permettre l'enrichissement des collections. Le rôle du musée dans la conservation du style traditionnel est donc très important. Il arrive assez souvent que des artistes ou des artisans se présentent munis d'un petit bout de papier pour copier l'un ou l'autre objet provenant de leur tribu, objet qu'ils ne connaissent plus. Les musées offrent aux écoles des ressources d'un intérêt immédiat. Des visites guidées sont organisées à l'intention de l'enseignement des divers degrés. Pour le guide, ce sont des moments bien agréables de voir les enfants poussant des cris d'admiration tandis qu'on leur explique la confection d'un "mbulenga" — ce charme de beauté chez les Bena Lulua — ou s'accroupissant autour de lui pour voir fonctionner le "tshilembi" — ce charme de chasse. Des cris hostiles accueillent le "nkuba", fétiche qui peut frapper les gens de la foudre. Les jeunes visiteurs peuvent toucher certains objets, prendre en main une herminette des Bashilele et une pièce de ntukula. La participation active est nécessaire aux enfants. Après la visite, les élèves passent par le comptoir de vente. Les quelques francs qu'ils ont en poche sont consacrés à l'achat d'un modeste cadeau. Une petite statuette, un petit vase, un beau couteau font toujours plaisir aux parents. Et ceux-ci, quelques jours après, veulent aussi voir cette grande maison des ancêtres.



35. MUSÉE D'ART ET DE FOLKLORE, Luluabourg. Entrée du musée.

35. Entrance to the Museum.



36. MUSÉE D'ART ET DE FOLKLORE, Luluabourg. La salle des Bena Lulua.

36. The Bena Lulua room.

- | | |
|--|--|
| I. <i>Objet</i> | |
| A. | Nom de l'objet en français et en langue indigène |
| B. | Notes technologiques: [matière, couleurs, accessoires, ingrédients] |
| C. | Usage: [but, initiation, emplacement, tabous] |
| D. | Dimensions |
| II. <i>Tribu</i> | |
| A. | Recueilli à: [district, territoire, secteur, village] |
| B. | Origine: [district, territoire, secteur, groupement, grand clan, petit clan, village, capita, fabricant] |
| III. <i>Traitement</i> | |
| Notes bibliographiques, dates, photographies, publications, etc. | |



38. MUSÉE D'ART ET DE FOLKLORE, Luluabourg.
La salle des Basonge.

38. The Basonge room.

V. CENTRE DE RECHERCHES. Le musée constitue un centre d'études et de recherches sur l'art et le folklore du Kasai à la disposition des centres de recherches et des musées de l'étranger. Chaque objet donne lieu à l'établissement d'une fiche signalétique (fig. 37). Les mêmes fiches sont utilisées pour tous les musées du Kasai. Les objets étant recueillis dans leur région d'origine, tous les renseignements possibles sont demandés à ce moment. A côté de cette fiche signalétique, on dispose: d'un index ergologique, ethnique et géographique, d'un classement morphologique et d'un inventaire; d'une documentation photographique concernant ces objets exposés, les tatouages des peuplades du Kasai, des scènes coutumières en général; d'une collection de diapositives en couleurs sur les coutumes qui disparaissent petit à petit; d'une documentation sur les arbres sacrés, les plantes et les feuilles utilisées dans la vie coutumière.

VI. PRÊTS. Le musée prête et fait circuler les œuvres d'art dans les écoles du Kasai.

Une école d'art a été créée à Luluabourg. Les statuettes du musée et les motifs qu'on retrouve sur les objets décorés sont le meilleur matériel didactique pour les écoles d'art. L'expérience montre que les élèves congolais comprennent très bien leur art traditionnel alors qu'ils éprouvent de grandes difficultés à saisir les caractères de l'art occidental. Ils n'abordent celui-ci qu'une fois en possession des éléments artistiques pour eux les plus simples et les plus faciles à assimiler. Il existe également un service d'échanges. Les objets, gravures et diapositives ne sont prêtés que pour une période déterminée.

Comme nous l'avons expliqué au début de notre exposé, les objets sont groupés par tribu. Les doubles de toutes les pièces des différentes tribus sont exposés sous vitrines dans une salle de collections d'étude. Ainsi, les indigènes peuvent voir toute la collection. C'est pour l'illettré un élément psychologique qui accroît l'importance du musée. Parfois, ils nous diront que telle pièce, qu'ils ont vue une fois chez eux, ne figure pas dans nos collections. Ils iront la chercher pour la mettre à notre disposition. Ainsi le musée exerce une activité sociale dans la vie des indigènes.

A côté de ce musée provincial, des musées locaux sont en formation. Un musée local pour les Apende et les Tshiokwe est ouvert à Tshikapa. A Kabinda, les collections des Basonge sont exposées dans les bâtiments administratifs de l'ancien

territoire. Enfin, à Mweka, on expose les collections des Bushongo dans une partie des locaux destinés à la coopérative. Les objectifs essentiels de ces musées sont : a) la conservation et la mise à la disposition de la tribu d'objets d'art d'une valeur artistique et folklorique de la région d'origine de la tribu ; b) un centre didactique documentaire pour les membres des ateliers sociaux d'art indigène du territoire ; artistes et artisans retrouveront ici les modèles et l'inspiration qui leur permettront de conserver leur style traditionnel ; c) un centre de renseignements plus détaillés sur la région.

Nous formons quelques moniteurs et gardiens. Les visites au Musée d'art et de folklore de Luluabourg sont toujours guidées par le conservateur lui-même. Celui-ci a recueilli tous les objets, connaît leur signification et leur usage. Il adapte ses explications au niveau intellectuel de ses visiteurs. C'est une tâche assez ardue mais les résultats n'en sont que plus heureux.

Après cet exposé, on se demandera si la création des musées dans les territoires africains moins favorisés est possible. La réponse est positive. Nous dirons même qu'on peut encore constituer des collections dépassant en valeur et en qualité d'art les collections d'art africain de plusieurs musées des États-Unis ou d'Europe. Les autochtones prétendent toujours qu'ils n'ont plus rien à donner. Seulement, il faut gagner leur confiance et connaître leur langue. S'ils constatent qu'on agit en leur faveur, les résultats seront étonnants. La magie noire est faite par et pour l'indigène. C'est un terrain pratiquement inaccessible aux Occidentaux ; c'est pourquoi on ne pourra jamais acheter que dans un climat de confiance. Il est très difficile, même aux membres d'une tribu, de se procurer des objets d'art dans une région habitée par d'autres tribus. Cette opération sera relativement simple dans leur propre clan. Mais des voisins hésiteront, car leurs propres fétiches pourraient être réutilisés contre eux !

La nécessité des musées dans les territoires africains est ainsi démontrée. Les propos d'Alexandre Adandé sur "l'impérieuse nécessité des musées africains¹" revient à l'esprit. L'étude de ce continent ne peut être réalisée avec efficacité et avec le maximum d'utilité qu'en Afrique même. Mais, pour donner à cette étude une forme concrète, il faut des musées ! Qu'on en crée donc ! Les réalisations du Musée de Luluabourg apportent la preuve de la vitalité de telles institutions.

1. ALEXANDRE ADANDÉ, in : *L'art nègre*, Paris, Éditions du Seuil, 1951. (Série : *Présence africaine*.)

THE MUSEUM OF ART AND FOLK-LORE, LULUABURG, CONGO

by PAUL TIMMERMANS

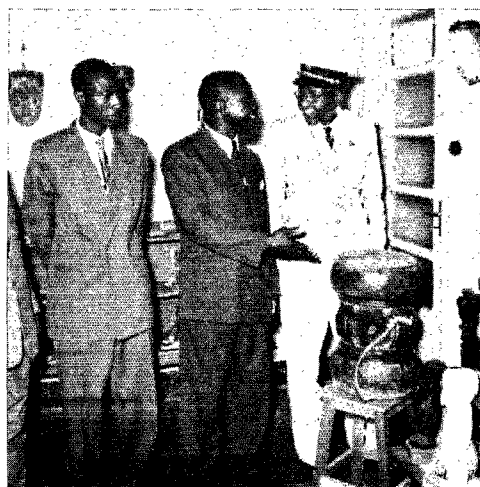
THE KASAI, an area of more than 123,000 square miles, is inhabited by tribes producing quite remarkable works of art. Indeed, it would not be easy to find a group of tribes anywhere else in the world practising such a rich and highly developed art, each in its own sphere. Among the most important of these tribes are the Bakuba, the Bakete, the Bashilele, the Bena Tshofwa, the Bena Lulua, the Tshiokwe, the Apende, the Basonge, the Asalampasu, the Baluba, the Bena Kanioka, the Otetela, the Babindji and the Basongo Meno.

On the occasion of the exhibition of modern Congolese works, the Biennial of Native Art, held at Luluaburg in 1957, an art and folk-lore society was set up under the joint auspices of the departments of education, native affairs and labour, justice and public works. Commercialization was evident in the works shown at the exhibition, very marked in some of the exhibits, and it was realized that there was a danger that the artistic quality of the work would suffer in consequence. Many districts, too, were unrepresented, although the works they produced were of considerable interest.

Something therefore had to be done to prevent this form of African art, which is still too little known and appreciated, although very much alive in the Kasai, from dying out in spite of laudable but sporadic attempts to give it new impetus. This was the reason for the decision to establish the Art and Folk-lore Museum

39. MUSÉE D'ART ET DE FOLKLORE, Luluabourg. Le musée reçoit la visite de Lukengu, roi des Bakuba, juin 1959.

39. Visit to the Museum by Lukengu, King of the Bakuba, June 1959.



40. MUSÉE D'ART ET DE FOLKLORE, Luluabourg. Visite des chefs coutumiers, juin 1959.

40. Visit of the traditional chiefs, June 1959.

of the Kasai; the Government gave its support and encouragement to all measures undertaken to this end.

A fine, large building was placed at the disposal of the Museum organizers by the governor of the province. A private collection, which had been built up with eclectic taste and tireless devotion was the start of the Museum collections. Then followed discussions with village chiefs and headmen, lasting for days, and expensive trips thousands of miles through the bush over the most difficult roads. At last, early in 1959, the Museum was officially opened (fig. 35) to the delight of the people of Luluabourg. After that, thousands of natives came to visit their museum, which they looked upon as the home of their ancestors.

About three thousand exhibits are on show, and the collection of decorative objects, fetishes and charms is growing daily. The aims of this provincial museum are:

I. TO CONSERVE objects of artistic value and interest from the point of view of folk-lore. In all the African countries, traditional values are losing ground as a result of the spread of civilization, expansionist movements and immigration, and the facilities and amusements offered in the large centres of population. It is our duty to demonstrate and reveal the beauty and educative value of the cultural life of the past. Every African tribe has a right to its own museum.

II. TO SHOW the natives the artistic value of traditional objects used by their tribe. The fact that we exhibit these objects is evidence to them of the interest we take in any artistic or folk-art production. Conducted visits are regularly organized while the Museum is open. Natives living in the towns are delighted to discover and identify things which they have seen in their parents' and grandparents' homes. Each of the rooms in the Museum has been arranged to house works representative of one or two tribes in the same region (figs. 34, 36, 38, 41). There is, for example, a unique collection of Lulua objects of art; another room is set aside for the Tshiokwe and the Apende, a third for the Basonge, and yet another represents the Kingdom of the Bushonge.

III. DOCUMENTATION. The Museum offers the layman an introduction not restricted to matters of artistic interest to the customs and characteristics of a particular tribe. Ministers, members of various assemblies, ambassadors, and directors of industrial concerns and associations thus make in this living museum their first direct contact with the people (figs. 39, 40).

IV. EDUCATION. Collections are available for educational use in community native art studios and in schools. There are about eighty native art studios in the Kasai which we visit once a month. The artists and craftsmen do most of their work in their traditional style. The director of these studios is simply a technical adviser and, by reference to the museum models, draws the artist's or craftsman's attention to general characteristics of style. He buys the works produced for sale in a co-operative attached to the Museum and the members of the co-operative give the Museum the profits from the sales to help build up the collections. The Museum thus plays a very important part in preserving the traditional style. Quite frequently, artists or craftsmen come to the Museum with a scrap of paper on which to make a copy of some tribal objects which they no longer know. The museums make arrangements of very practical interest for the schools, including conducted visits for pupils from all types of schools. The guide often has the satisfaction of hearing the children exclaim in admiration when they are told how a "Mbulenga"—a beauty charm used by the Bena Lulua—is made, or of seeing them crouch down around him to watch exactly how the "Tshilembi"—a hunting charm—works. Cries of dislike greet the sight of the "nkuba", a fetish which can cause people to be thunder-struck. The young visitors are allowed to touch some of the exhibits, and to handle an adze used by the Bashilele or an object made by the Ntukula, for children need to do something active if their interest is to be held. When the visit is over, the children go to the sales room. They spend the few francs they have in their pockets on a little present. Parents always like a little statuette, a small vase or a fine knife. And a few days later they, too, want to see the big house of their ancestors.

V. RESEARCH CENTRE. The Museum provides a centre for study and research on the art and folk-lore of the Kasai for the use of research centres and museums in other countries. A record card is kept for each exhibit (fig. 37 bis). All the museums in the Kasai use standard cards, and since the exhibits are collected in the region where they are made, all the necessary information can be obtained at the same time.

In addition to the card record there is an ergologic, an ethnic and a geographical index, a morphological classification and a catalogue; a collection of photographs on the exhibits, tattoo markings found among the Kasai tribes, and scenes depicting the customs of the people; a collection of colour slides on customs which are gradually dying out; documentation on sacred trees and on plants and leaves which are traditionally used in everyday life.

VI. LOANS. The Museum lends and circulates works of art to art schools in the Kasai. An art school has been established in Luluaburg. Small statues from the Museum and the motifs found on decorated objects provide the best teaching material for art schools. Experience has shown that Congolese pupils understand their own traditional art perfectly well, whereas they have great difficulty in grasping the character of Western art. They are not introduced to it until they have some knowledge of the artistic principles which are comparatively simple and easy for them to understand. There is also an exchange service. Exhibits, pictures and slides are lent only for a stated length of time.

The exhibits are grouped by tribes and, in the study collection room, duplicates of all the items relating to the various tribes are exhibited in glass cases. In this way, the whole collection can be seen together—a psychological factor which for the illiterate enhances the value of the Museum. Sometimes a member of one of the tribes may tell us that a certain object which he has seen among his own people is not in our collections. He goes and gets it, and presents it to us. In this way the work of the Museum has a social value in the life of the natives.

Local museums are being set up in addition to the provincial museum. A local museum for the Apende and the Tschioke has been opened at Tshikapa. At Kabinda, the Basonge collections are exhibited in the former administrative buildings of the territory. The collections relating to the Bushongo are exhibited at Mweka in a section of the premises used for the co-operative. The principal aims of these local museums are: (a) to preserve works of art of interest, for artistic reasons or from the point of view of folk-lore, found in the region from which the tribe comes, and to make them available to the tribe; (b) to provide an educational documentary centre for the members of the community native art studios of the territory. Here, artists and craftsmen will find models and inspiration, and will thus be able to preserve their own traditional style; (c) to provide a more detailed information centre on the region.

We train a certain number of instructors and museum attendants. At the Luluaburg Art and Folk-lore Museum the visits are always conducted by the curator himself, who has personally received all the objects on their arrival at the Museum, knows what they mean and how they are used. He adapts his explanations to suit the intellectual level of his audience—a somewhat difficult task, but one which proves rewarding.

In view of what has been said, it may be doubted whether it is feasible to establish museums in the less fortunately placed African territories. The answer is in the affirmative. We even maintain that collections could still be built up of a higher standard than the collections of African art that are to be seen in some of the museums in the United States of America and in Europe. The natives will always pretend that they have nothing left to contribute. But one need only win their confidence and learn their language, and make them understand that the collections will be to their own advantage, to obtain the most surprising results. Black magic is, of course, practised by and for the natives; this is a sphere to which Western man has practically no access. For this reason objects can be bought only when an atmosphere of real confidence has been established. Even the members of one tribe would have great difficulty in obtaining works of art in a region inhabited by other tribes. It is easy for a man to do so within his own clan, but his neighbours will be reluctant to sell him anything, for their own fetishes might be used against them.

The need for museums in the African territories has thus been made clear; in this context the words of Alexandre Adandé, on "the pressing need for African museums"¹ come to mind. If this continent is to be studied effectively and to the best advantage it must be studied in Africa itself. But in order to give these studies a tangible form museums are needed. They should be established! The Luluaburg Museum shows conclusively how vital such institutions can be.

[Translated from French]



41. MUSÉE D'ART ET DE FOLKLORE, Luluabourg. La salle des Bakuba.

41. The Bakuba room.

- | | |
|---|---|
| I. <i>Object</i> | |
| A. | The name of the object in French and in the native language |
| B. | Technological notes: [material, colours, accessories, constituent parts] |
| C. | Use: [purpose, initiation, position, taboos] |
| D. | Dimensions |
| II. <i>Tribe</i> | |
| A. | Found in: [district, territory, sector, village] |
| B. | Place of origin: [district, territory, sector, group, major clan, minor clan, village, headman, producer] |
| III. <i>Treatment</i> | |
| Bibliographical notes, dates, photographs, publications, etc. | |

37 bis

1. ALEXANDRE ADANDÉ, in: *L'art nègre*, Paris, Éditions du Seuil, 1951. (*Présence africaine* series.)

HISTORISCHES MUSEUM DER STADT WIEN

LE NOUVEAU BATIMENT

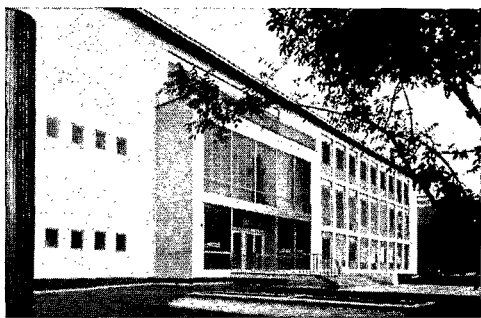
par FRANZ GLÜCK

LE MUSÉE DE LA VILLE. La construction d'un nouveau musée doit avoir pour point de départ la connaissance exacte de la nature et de l'esprit de la collection pour laquelle il est créé. Le musée de la ville, communément appelé aujourd'hui musée historique, répond à un but parfaitement clair et facile à comprendre : l'histoire d'une ville, au moyen des témoignages de sa culture et de son art, lesquels varieront suivant la contrée, l'état ou la ville. Le fonds même du musée dépendra du déroulement des événements historiques propres au territoire, de même que de leurs conséquences, de l'époque de la création du musée et même de l'esprit des collectionneurs ou des conservateurs et de bien d'autres faits. Au XIX^e siècle, le musée historique a eu pour caractère de constituer une collection des objets témoins de l'histoire (*Realiensammlung*), la même règle s'appliquant aux collections dites d'"antiquités". Monuments de pierre, portraits, événements, corporations, armes, topographies, poids et mesures, ainsi que d'autres catégories analogues, fournirent alors les thèmes des grands groupements muséographiques, le risque étant considérable de ne pas remplacer ou compléter systématiquement des objets de moindre valeur par des pièces plus précieuses nouvellement découvertes, ou, ce qui était encore pire, de ne pas distinguer les pièces authentiques des fantaisies sans appartenance historique, ou les originaux des copies. Avec le développement de la conscience historique et l'avancement rapide des sciences de l'histoire, ce risque disparaissait peu à peu, mais de nombreuses chances de conservation et d'acquisition avaient été pendant ce temps irrévocablement perdues. Cependant, à partir du milieu du XIX^e siècle, les progrès rapides de l'organisation communale et de l'urbanisation ont en général favorisé et accéléré le développement des musées de la ville partout où l'on avait une idée précise de la raison d'être d'un musée de ce type.

Ouvert en 1888 dans le nouvel hôtel de ville, le Musée historique de la ville de Vienne a été, dès sa fondation, un véritable musée de la ville. C'est là l'élément positif de son histoire. L'élément négatif en a été la sclérose prématurée. Il est à peine croyable que la présentation de la collection soit demeurée dans ses traits essentiels la même jusqu'à la période politique du fascisme. Bien que le musée fût en possession d'œuvres d'art de l'importance des sculptures et des vitraux de la cathédrale Saint-Étienne, les objets y étaient restés groupés comme dans un gigantesque musée de terroir. C'est ainsi que les statues gothiques, l'effigie du pape régnant, ou ce bouleau qui avait si curieusement pris racine sur le toit de la cathédrale, etc., tous rassemblés dans une même salle, constituaient la section des arts religieux.

Les locaux du musée ayant, dès le début, été reconnus insuffisants, des concours furent organisés, pendant plusieurs dizaines d'années, pour la construction d'un nouveau bâtiment, et de nombreux projets furent présentés, auxquels avaient participé des architectes éminents, notamment Otto Wagner. Néanmoins, bien que la science muséologique eût évolué depuis le début du siècle et qu'il y eût déjà de nouveaux aménagements dans les principaux musées de Vienne, on en était resté, dans celui-ci, à des conceptions surannées. On voulait ériger un bâtiment gigantesque, pouvant recevoir tout ce qui avait été rassemblé et avait paru digne d'être conservé.

De tout autres considérations avaient présidé à la construction du bâtiment qui se dresse aujourd'hui sur la place Saint-Charles, à Vienne (fig. 42), pour lequel d'ailleurs Otto Wagner avait établi une série de projets. La réorganisation commença, en 1949, par la mise en ordre et l'évaluation de tous les objets, laissés dans un état de confusion indescriptible ou de détérioration avancée à la suite de l'occupation de l'Autriche, ou des mesures adoptées pour la mise en sécurité des œuvres, ou même des opérations militaires. Malgré des pertes importantes, il restait un fonds, certes incomplet, mais suffisant pour illustrer l'histoire de Vienne, et dont certains éléments étaient particulièrement riches et imposants. Divers ensembles — sculptures gothiques, œuvres d'Augustin Hirschvogel, le premier cartographe de la ville, objets



42. HISTORISCHES MUSEUM DER STADT WIEN.
Entrée principale.

42. Main entrance.

provenant du Bürgerliches Zeughaus, l' Arsenal de Vienne, objets et documents se rapportant aux deux sièges de Vienne par les Turcs (1529 et 1683), peintures viennoises du XIX^e siècle — avaient un caractère exceptionnel. Il importait avant tout d'entreprendre rapidement de vastes travaux de conservation et de restauration. Il fallut d'abord construire des ateliers et, chose bien plus difficile encore, recruter un personnel compétent. Un maître armurier se trouvait heureusement déjà sur place, et il n'y avait qu'à remédier à l'insuffisance de son outillage. On parvint en peu de temps à installer un atelier pour la restauration des peintures à l'huile ou des dessins et des gravures et à former le personnel nécessaire grâce à l'aide diligente de collègues de bonne volonté. L'excellent spécialiste qui s'occupait déjà de remettre en état les objets préhistoriques et protohistoriques accepta de se charger aussi des monuments de pierre. Les objets d'histoire culturelle furent confiés à d'habiles artisans que ce travail intéressait. Progressivement rendus à la vie, des objets de plus en plus nombreux purent ainsi être montrés dans de petites expositions et stimuler l'intérêt de tous les travailleurs pour le musée.

Cependant, les efforts déployés en vue d'installer le musée dans un nouveau bâtiment conçu exclusivement à cette fin se poursuivaient. Par un heureux concours de circonstances, le principal animateur des projets, M. Theodor Körner, alors maire de Vienne, allait être élu président de la République et, en témoignage de reconnaissance pour son activité de maire, le conseil municipal décidait, à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire, le 24 avril 1953, de faire construire le nouveau bâtiment.

L'ESPACE. Il fallait avant tout en définir les besoins en termes d'espace. La question avait déjà fait l'objet de nombreuses études. Des plans avaient été établis, en collaboration avec un architecte viennois, en vue d'un autre site de la ville, et la maquette d'un bâtiment correspondant à l'étendue et aux caractères de la collection avait été préparée. Le bâtiment du Musée d'histoire de la ville de Vienne ne devait pas avoir un caractère fastueux ou monumental. Puisqu'il ne s'agissait plus de laisser opérer la magie d'une imposante accumulation d'antiquités et que la narration historique devait être le but de l'exposition, il convenait de s'attacher à l'essentiel, à ce qui était important à tous égards. Il fallait aussi que la visite eût lieu dans un certain ordre et dans une seule direction afin que le spectateur pût parcourir tout le musée sans interruption et emporter, même d'une seule visite, l'image des changements opérés par le temps. Il fallait donc éviter de construire un bâtiment trop vaste dont la visite serait fastidieuse.

EXPOSITIONS TEMPORAIRES. On devait naturellement prévoir aussi des salles pour des expositions temporaires d'objets tirés du large fonds, qui, comme cela se comprend pour tous les musées d'histoire culturelle, comprenait les collections d'étude et les magasins de réserves (fig. 43). De tels musées d'histoire ont pour mission de conserver les documents du passé et avec eux quantité de pièces similaires ou de moindre valeur. Leurs collections secondaires et leurs dépôts de réserves, plus encore que ceux des musées d'art, sont appelés à jouer un rôle de plus en plus important. Pour cette raison, le Musée d'histoire de Vienne disposait de deux bâtiments qui lui appartenaient en propre et qui devront lui être conservés.

ARTS GRAPHIQUES. La collection d'arts graphiques et de photographies constitue toujours une section distincte, car on sait, depuis longtemps, que ces objets, qui craignent la lumière, ne peuvent être exposés en permanence. Il fallait donc

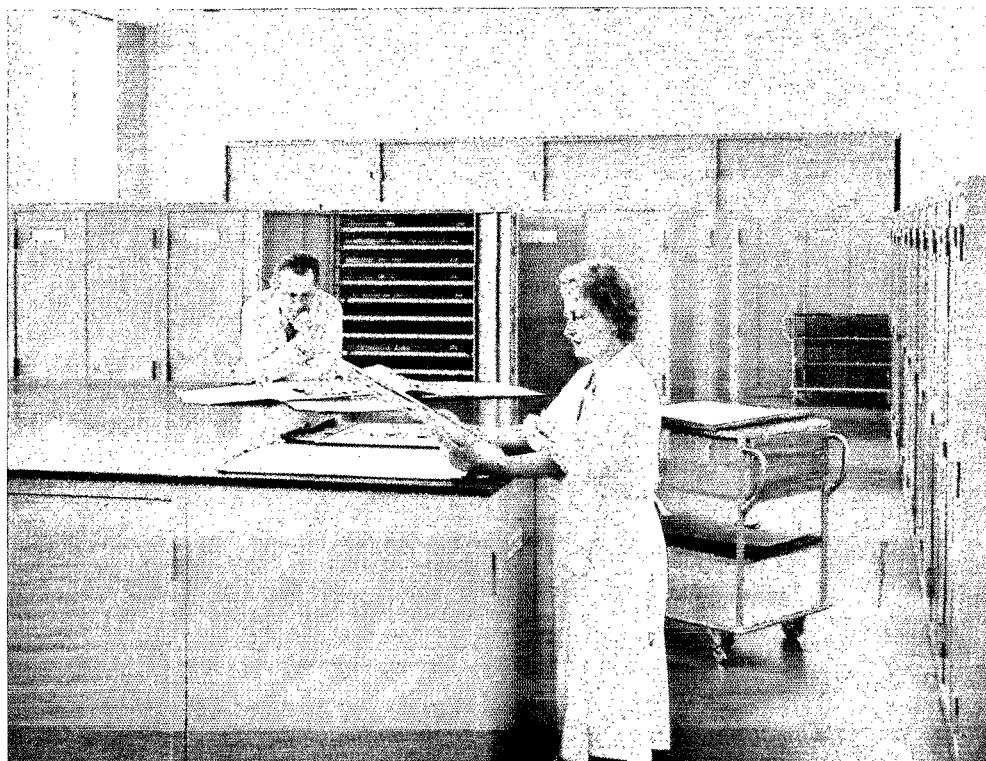


43. HISTORISCHES MUSEUM DER STADT WIEN. Magasin de réserves des tableaux au sous-sol.

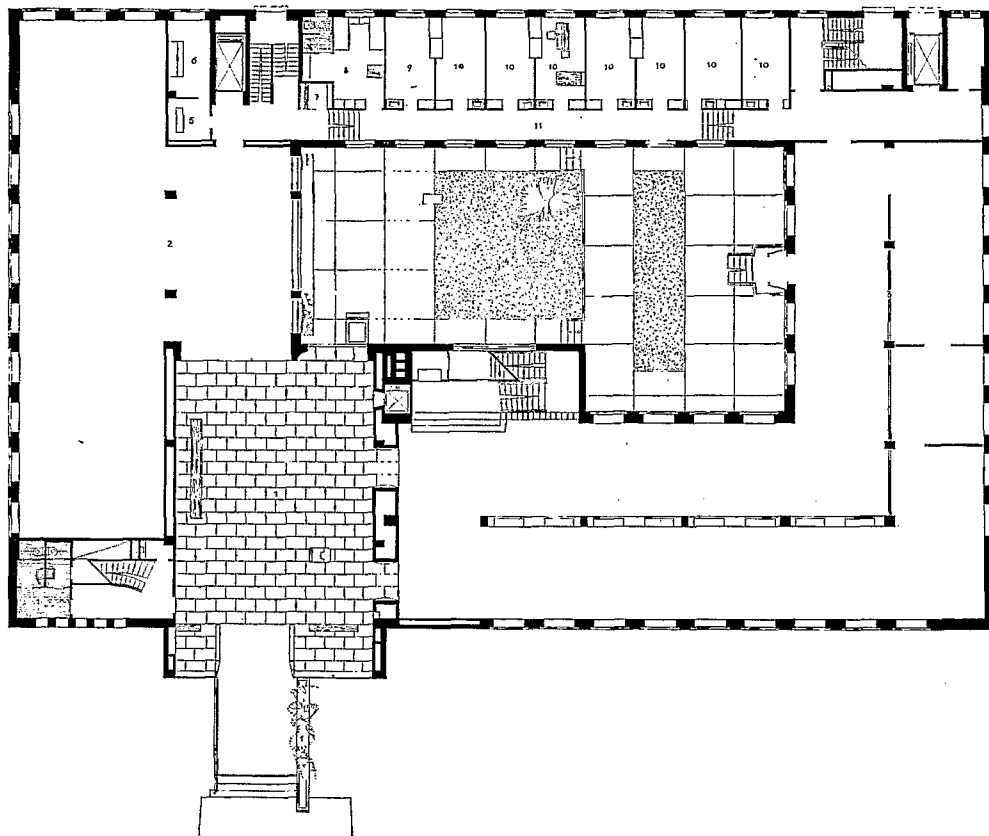
43. Storeroom for paintings in the basement.

44. HISTORISCHES MUSEUM DER STADT WIEN. Collection des dessins.

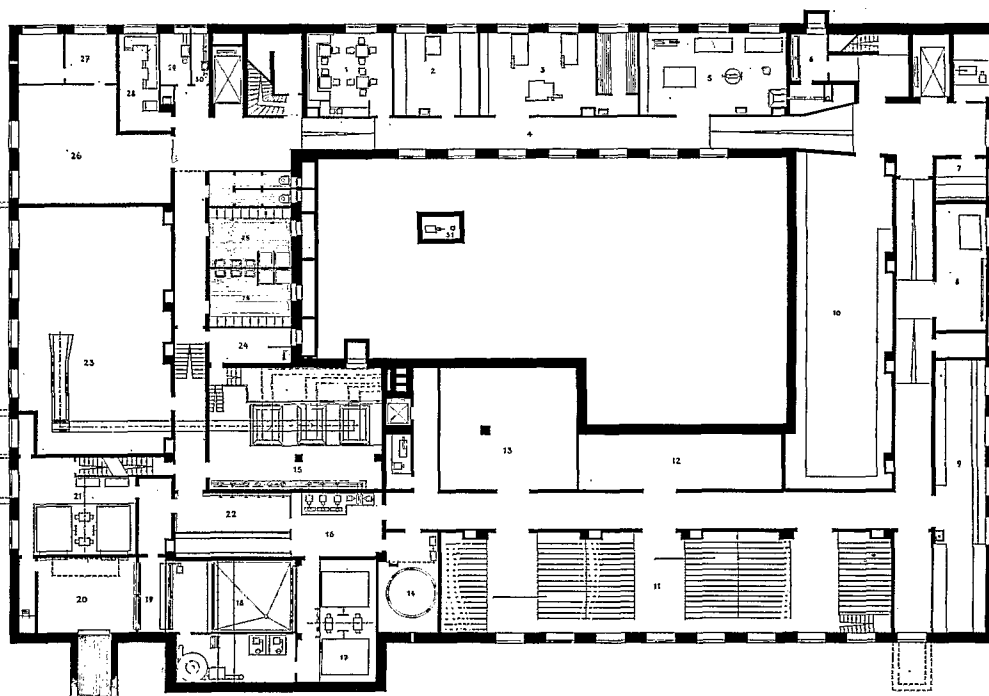
44. Print room.



47a. HISTORISCHES MUSEUM DER STADT WIEN. Plan du rez-de-chaussée / Plan of ground-floor: 1, Hall d'entrée / Entrance hall; 2, Salle d'expositions temporaires / Temporary exhibition gallery; 3, Hall d'exposition principal / Main exhibition hall; 4, Cour intérieure / Interior courtyard; 5, Local de contrôle de la distribution électrique / Electrical control room; 6, Central téléphonique / Telephone exchange; 7, Salle des gardiens / Guards' room; 8, Salle des veilleurs de nuit / Night-watch room; 9, Administration; 10, Direction scientifique / Scientific staff rooms; 11, Couloir de service / Service corridor.



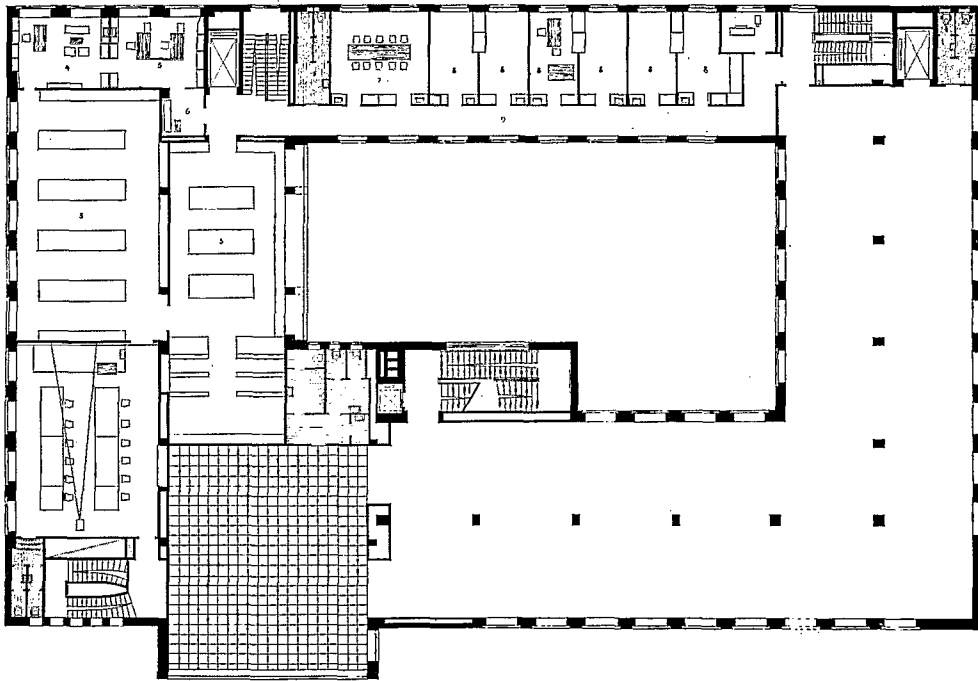
47b. HISTORISCHES MUSEUM DER STADT WIEN. Plan du sous-sol / Plan of basement: 1, Salle de repos pour le personnel / Staff rest room; 2, Ateliers de restauration des cadres et de reliures / Restoration workshop for frames and bindings; 3, Atelier de menuiserie / Carpentry workshop; 4, Couloir de service / Service corridor; 5, Atelier de restauration des métaux / Workshop for restoration of metal objects; 6, Entrepôt des acides / Storeroom for metal restoration acids; 7, Débarras / Box room; 8, Transformateur haute tension / High-voltage transformer; 9, Dépôt des objets de préhistoire et protohistoire / Depot of pre- and protohistorical objects; 10, Dépôt des miniatures, monnaies, masques mortuaires, etc. / Depot of miniatures, coins, death masks, etc.; 11, Dépôt des grandes peintures et réserve des cadres / Depot for large paintings and storeroom for frames; 12, Salle de dépôt auxiliaire / Subsidiary depot; 13, Salle de dépôt des vitrines et du mobilier / Storeroom for showcases and furniture; 14, 15, Chauffage / Furnace; 16, Pompes / Pumps; 17, Salle de ventilation d'arrivée de l'air / Ventilation room for air inlet; 18, Douches / Showers; 19, Filtres à huile / Oil-filter room; 20, Salle de contrôle de l'atmosphère / Atmospheric control room; 21, Salle de ventilation de sortie de l'air / Ventilation room for air outlet; 22, Contrôle de la distribution électrique / Electrical control room; 23, Cave au charbon / Coal cellar; 24, Salle de repos des chauffeurs / Rest room for stokers; 25, Toiletttes, vestiaires et douches / Toilets, cloak rooms and showers; 26, Réserve des cloisons mobiles / Storeroom for movable partitions; 27, Installation basse tension / Low-tension current room; 28, Batteries de la climatisation / Air-conditioning batteries; 29, Compteurs à gaz / Gas meters; 30, Compteurs à eau / Water meters; 31, Puits d'eau potable et installation de puisage / Soft water well, pumping equipment.



les installer dans de bonnes conditions et dans une salle où les visiteurs puissent les regarder commodément (fig. 44).

De même en ce qui concerne les objets non exposés de la section de préhistoire et de protohistoire, il fallait trouver le moyen de les placer dans un lieu où ils puissent être l'objet aussi bien d'un traitement scientifique que d'une étude spécialisée (fig. 47).

ATELIERS DE RESTAURATION. Les musées sont à la fois des lieux de préservation et de conservation; les ateliers de restauration y jouent donc un rôle central; ils doivent être aussi différenciés que l'exige la diversité des objets d'histoire culturelle. Même si, comme c'est le cas au Musée d'histoire de la ville de Vienne, les ateliers de restauration des objets de pierre sont attachés, pour des raisons pratiques, aux bâtiments des dépôts, il est certain que des ateliers de restauration des peintures, des dessins et des gravures, des objets de métal ou de bois et des cadres, doivent être installés

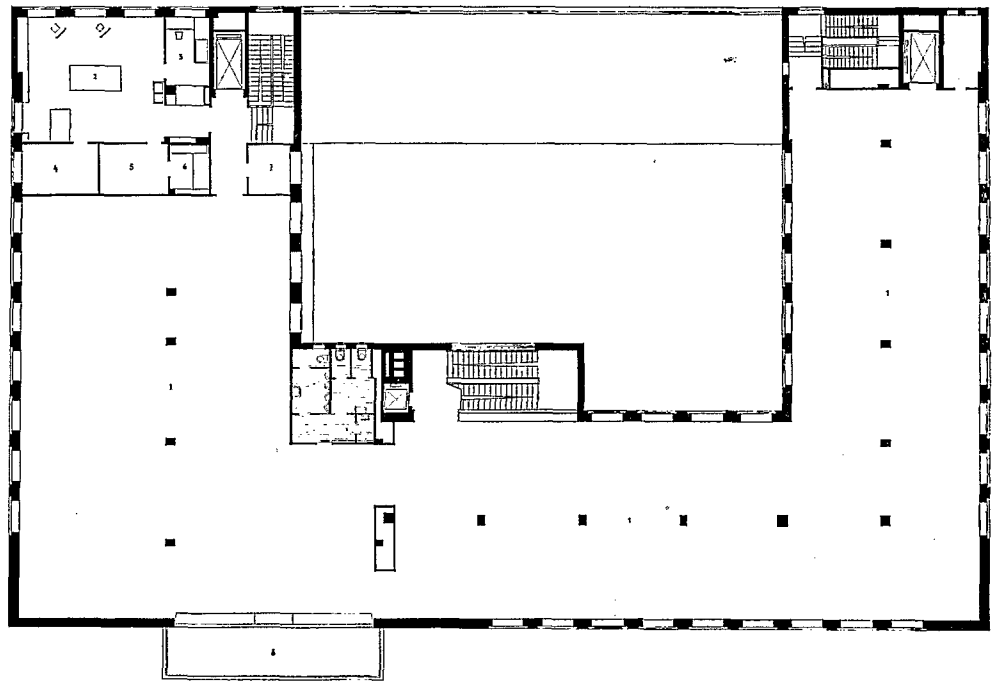


45c. HISTORISCHES MUSEUM DER STADT WIEN. Plan du premier étage / Plan of first floor: 1, Hall d'exposition principal / Main exhibition hall; 2, Salle de travail: dessins et photos, salle transformable en auditorium / Study room for prints and photos; the room can be transformed into an auditorium; 3, Collection des dessins et photothèque, bibliothèque et fichier / Print collection and photographic collection, library and card index; 4-5, Direction / Offices of the directors; 6, Antichambre / Anteroom; 7, Salle d'attente / Waiting room; 8, Direction scientifique / Scientific staff; 9, Couloir de service / Service corridor.

dans le bâtiment du musée lui même. Il faut aussi que les objets qui sont constamment utilisés, ceux qui constituent donc à proprement parler la collection d'étude, soient conservés non seulement au musée, mais encore dans des salles qui soient en même temps des salles de travail.

Voilà quelles considérations avaient permis de définir les besoins du musée en termes d'espace. Plus de soixante-dix architectes prirent part au concours organisé par la ville de Vienne avec plus de cent projets. Il ne fut pas attribué de premier prix mais on pouvait s'y attendre. En effet aucun architecte ne parvint, sur le vu de ce seul programme et devant une tâche assez exceptionnelle, à l'exacte interprétation des besoins. On tenta, dans ces conditions, de charger un des lauréats, le professeur Oswald Haerdtl (que la mort a emporté prématurément quelques mois après l'achèvement de l'édifice), de l'exécution des travaux et de la reprise en main des plans proprement dits. Une commission consultative fut créée; elle se composait de la direction du musée, d'un représentant du service municipal des travaux publics (*Bauamt*), de deux autres directeurs de musée et d'un architecte indépendant. C'est ainsi qu'ont été établis des plans entièrement nouveaux qui, dans une large mesure, étaient l'expression des desiderata de la direction du musée. Ces plans ont d'ailleurs été souvent encore modifiés au cours des travaux car l'expérience a fait apparaître des problèmes que l'étude la plus approfondie n'avait pas permis de prévoir.

Tel qu'il se présente, le bâtiment paraît répondre parfaitement aux deux conditions fondamentales (fig. 45 a-d). La construction de l'escalier principal en saillie, sur la cour, a permis de tracer un itinéraire unique et ininterrompu pour la visite de l'exposition permanente. Du hall d'entrée, on accède directement et facilement au trois grandes parties du bâtiment, à l'exposition permanente, à la grande salle des expositions temporaires, à la collection des arts graphiques et des photographies. Ajoutons qu'à côté de ces avantages essentiels, les bureaux administratifs sont complètement séparés et qu'on y accède par une entrée distincte, située à l'arrière du bâtiment. Les ateliers de restauration sont aménagés de façon que les travaux



45d. HISTORISCHES MUSEUM DER STADT WIEN. Plan du deuxième étage / Plan of second floor: 1, Hall d'exposition principal / Main exhibition hall; 2, Atelier de restauration des peintures sur toile et sur bois / Workshop for restoration of paintings on canvas and wood; 3, Atelier de restauration des dessins / Workshop for restoration of drawings; 4, Atelier de vernissage / Varnishing room; 5, Dépôt auxiliaire / Subsidiary store room; 6, Chambre noire / Dark room; 7, Atelier de restauration des cadres / Workshop for restoration of frames; 8, Terrasse / Terrace.



46. HISTORISCHES MUSEUM DER STADT WIEN. Le premier des halls d'exposition principaux: collections de la préhistoire et de l'époque romaine.

46. The first of the main exhibition rooms: Prehistoric and Roman collections.

sions infiniment variées. On ne peut décider, sur des bases purement théoriques, dans quel éclairage ou quel voisinage on placera tel objet ni — sauf pour les pièces de toute première importance — quels objets on choisira d'exposer, de préférence aux autres. On s'est donc borné, pour commencer, à construire de grandes salles d'exposition. Les cloisons n'ont été placées que plus tard, en même temps que les objets. Aussitôt le bâtiment terminé, le personnel du musée a déployé d'immenses efforts pour trouver le mode de présentation le plus naturel et le plus éloquent. Il s'agissait d'élaborer, dans chaque cas, un moyen de présenter l'objet de façon à la fois discrète et explicite. On voit, d'après les illustrations, que les divisions de l'espace n'ont qu'un caractère indicatif et que l'unité fondamentale des grandes salles est presque partout préservée (fig. 46, 48-53). Cet aménagement ne répond d'ailleurs pas à une idée préconçue, mais il a été imposé, au cours de l'installation, par les nécessités de l'exposé historique. Il ne s'agit pas là d'une règle rigide, la disposition de la salle de sculpture gothique le montrera bien. En raison de la brièveté des délais impartis, l'installation de l'exposition du rez-de-chaussée et du premier étage — celle du deuxième étage est prévue pour 1961 — n'est pas encore entièrement probante. Cependant les résultats obtenus laissent apparaître les principes qui nous ont guidés: nous nous sommes efforcés de faire quelque chose de clair, de sobre et de moderne, tout en conservant un certain cachet proprement viennois, auquel nous sommes heureux que le public soit sensible.

L'ÉCLAIRAGE. L'éclairage naturel, de même que l'éclairage artificiel, obtenu à l'aide de moyens très simples, ne vise pas à l'effet; les jeux de lumière, les artifices d'étagiste et les procédés théâtraux ont été délibérément écartés. L'éclairage doit uniquement permettre à l'objet de s'exprimer. Un espace suffisant est ménagé autour des grandes œuvres d'art (fig. 54) pour que rien n'en détourne l'attention. Par contre, les objets d'histoire culturelle importants sont souvent rapprochés les uns des autres, afin d'évoquer l'atmosphère de l'époque.

puissent s'effectuer harmonieusement: l'atelier des peintures et celui des arts graphiques sont situés au-dessus des bureaux de la direction et de la conservation, les ateliers de travail du métal et du bois, plus bruyants, étant installés au sous-sol.

Tous les locaux, y compris ceux du sous-sol, sont entièrement climatisés. En principe, ce procédé permet d'obtenir, en toutes saisons, une température et un degré d'humidité constants dans toutes les salles. Il faudra quelques années pour savoir si cet objectif est vraiment atteint, mais il est d'ores et déjà établi que les objets supportent mieux ce conditionnement de l'air que toutes les autres formes de chauffage.

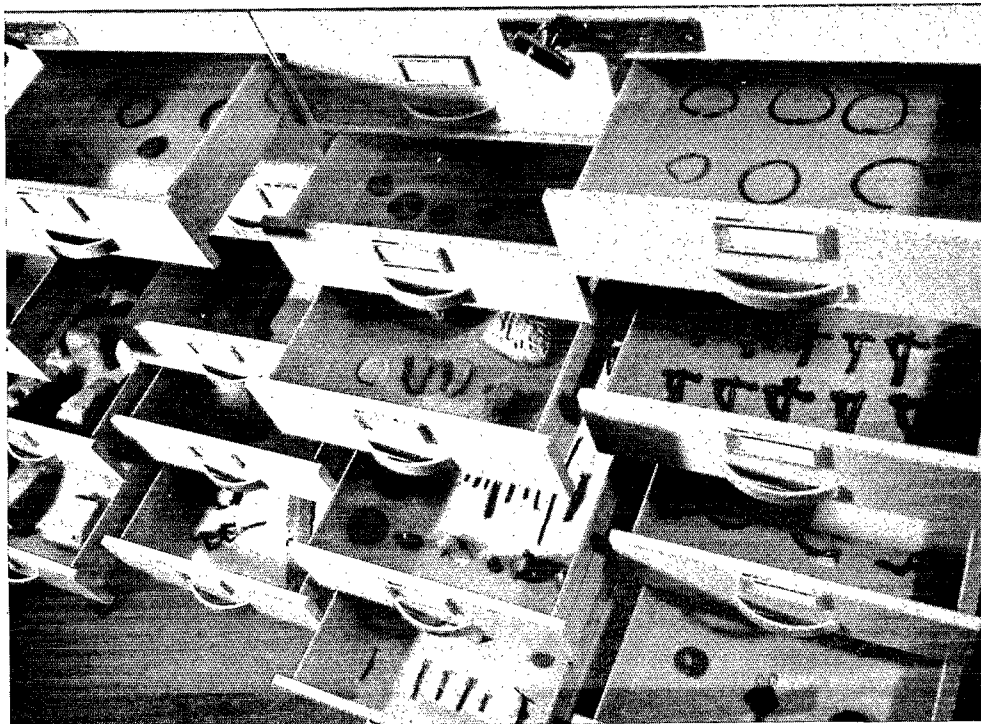
L'EXPOSITION PERMANENTE. Le bâtiment du musée, enfin terminé au cours de l'été de 1958, fut ouvert le 23 avril 1959. En ce qui concerne l'exposition permanente, la direction du musée était convaincue que, s'il était difficile de fixer d'avance sur plans l'aménagement d'une exposition de tableaux, cet aménagement était bien plus difficile dans le cas de tout un musée d'objets d'histoire culturelle, de nature, de matière et de dimen-

les vitrines ont un caractère aussi peu marquant que possible, de manière à ne pas arrêter l'attention des visiteurs au détriment des objets exposés. Il en est de même des socles et des supports, que l'on n'essaie pas de dissimuler.

L'ÉTIQUETAGE. Manuscrit pour le moment, il doit être lisible et clair, mais discret. Les liens entre les objets, la composition d'un ensemble, doivent sembler à la fois naturels et nécessaires au visiteur, auquel le sens de cette excursion dans l'histoire apparaîtra, nous l'espérons du moins, dans le souvenir qu'il en aura conservé beaucoup plus nettement que sur le moment même.

LE SITE. Pour terminer, quelques mots sur le site et l'aspect extérieur du bâtiment. Le musée est situé à proximité immédiate du centre de la ville. La façade principale est précédée d'un jardin, qu'on espère pouvoir prolonger le long d'une des façades latérales lors du réaménagement de la place Saint-Charles. Les façades sont d'une dignité sobre, sans ornementation superflue; même si elles ne portaient pas d'inscription, on verrait immédiatement qu'il s'agit d'un musée. La traversée du jardin est déjà une préparation à la visite. L'idéal sera qu'aucun de ceux qui pénétreront ensuite au musée n'éprouve de déception, et que tous sachent bien que ceux qui travaillent à l'installation des collections et ceux qui vont leur succéder s'efforcent de faire de cette exposition vivante et intéressante une manifestation toujours plus digne de l'histoire de la ville de Vienne.

[Traduit de l'allemand]



47. HISTORISCHES MUSEUM DER STADT WIEN. Magasin de réserves de la préhistoire et de la protohistoire, au sous-sol.

47. Pre- and protohistory storage in the basement.

HISTORISCHES MUSEUM DER STADT WIEN THE NEW BUILDING

by FRANZ GLÜCK

THE TOWN MUSEUM. The construction of a new museum building presupposes an exact knowledge of the nature of the collections for which it is designed. The purpose of the town museum or, as it is now commonly called, the historical museum, is perfectly clear and understandable: it is to present a visual record of the history of a town with the aid of objects illustrating culture and art. The basic character of the museum will, of course, depend on the local historical events and their consequences, the date of the museum's establishment, the points of view of the collectors and curators and on many other factors. In the 19th century historical museums, like museums of "antiquities", had as their primary purpose the building up of strictly historical collections (*Realiensammlung*). The main categories of collections were formed by such museographical groups as stone monuments, portraits, events, guilds, weapons, topography, weights and measures, etc. There was always the danger that holdings of lesser importance would fail to be replaced or supplemented by newly discovered objects of greater interest and—even more serious—that no distinction would be made between historical authenticity and mere fiction, between originals and copies. This danger vanished little by little as interest in history grew and as progress was made in the historical



48. HISTORISCHES MUSEUM DER STADT WIEN. Sculptures gothiques et vitrail (*Fürstenscheiben*) provenant de la cathédrale Saint-Étienne.

48. Gothic sculptures and the stained-glass window (*Fürstenscheiben*) from St. Stephen's Cathedral.

sciences, but many chances of preserving or acquiring objects had meanwhile been irretrievably lost. In general, however, the rapid strides made in the organization of town life and the modernization of town planning, from the middle of the 19th century onwards, favoured and promoted the development of town museums wherever their purpose was clearly understood.

The Historical Museum of the City of Vienna, which was opened in the new town hall in 1888, was a genuine town museum from the outset. This is the positive aspect of the Museum's history; the negative aspect is its premature stagnation. It is almost unbelievable that the presentation of the collections remained substantially unchanged up to the beginning of the political era of fascism. Although the Museum possessed works of art as important as the sculptures and stained glass windows from St. Stephen's Cathedral, the exhibits continued to be arranged in groups similar to those of a huge homeland museum. Thus, for instance, the Gothic sculptures, a representation of the reigning Pope, the curious phenomenon of a birch-tree which had grown on the cathedral roof, etc., were all grouped together in the same room forming the religious arts section.

The various plans drawn up over a number of decades, on a competitive basis, for the construction of a new building (the Museum premises had always been regarded as inadequate) and the participation in the preparation of these plans of such an outstanding architect as Otto Wagner—all this had just as little effect on the antiquated ideas of the Museum's directors as had the new conception of museums that began to take root at the turn of the century and the modernized presentation of exhibits in some of Vienna's most important museums. What was envisaged was an immense building where everything which had been collected and was considered worth preserving could be housed.

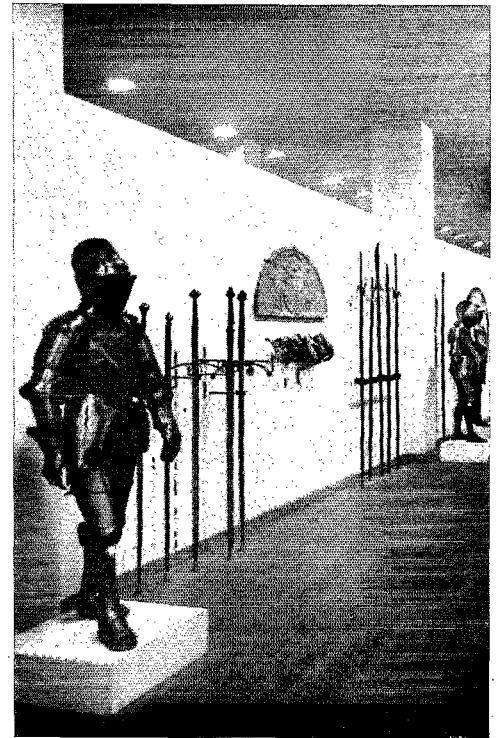
But the construction of the building which now stands in the Karlsplatz in Vienna (fig. 42), and for which Otto Wagner had already outlined a whole series of plans,

was based on entirely different ideas. The reorganization began in 1949 with the arrangement and evaluation of the entire collections which had been thrown into a state of complete confusion or had been seriously damaged as a result either of the occupation of Austria or of the measures taken to protect them, or even by military operations.

Despite considerable losses, the collection of objects salvaged, although far from complete, was sufficient to provide a coherent illustration of the history of Vienna, and some sections of it were particularly rich and impressive. Various groups of exhibits, such as the Gothic sculptures, the documents concerning the first town surveyor, Augustin Hirschvogel, the exhibits relating to the Bürgerliches Zeughaus (the Vienna Arsenal), those connected with the Turkish sieges of 1529 and 1683, and the 19th-century paintings, were exceptionally fine. The work to be undertaken most urgently was that of preservation and restoration. But first workshops had to be built and—far more difficult—competent staff recruited. Fortunately, an armourer was available and had only to be supplied with better tools. A workshop for the restoration of oil paintings and drawings was quickly set up and, thanks to the active co-operation of friendly colleagues, the necessary staff was trained. For the restoration of the stone monuments, an excellent assistant was already available in the person of the restorer of prehistoric and protohistoric objects. A number of skilled and enthusiastic craftsmen undertook to restore the objects from the cultural history collections. Thus, an increasingly large number of objects—restored to life as it were—became available for display, and stimulated new interest in the Museum among the workers.

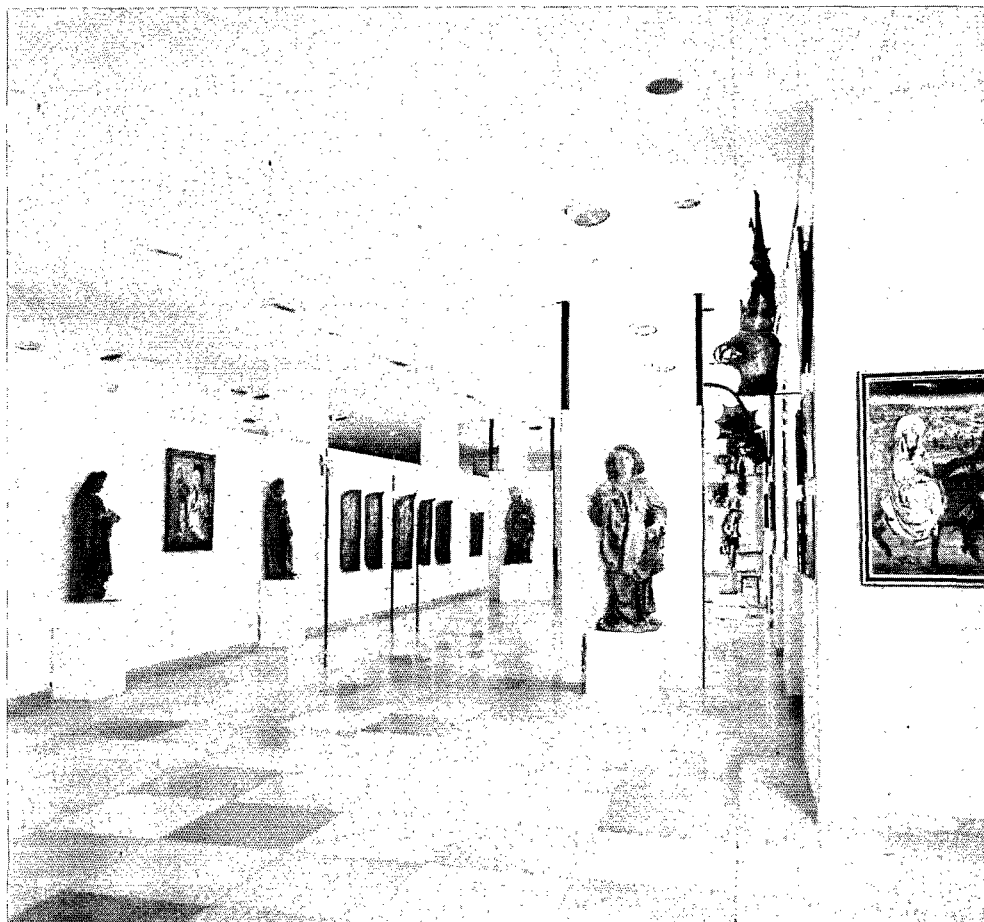
At the same time, work on the project to construct a new building designed specifically for the Museum continued. By great good fortune the staunchest supporter of this project, Dr. Theodor Körner, Mayor of Vienna, was appointed President of the Republic; in celebration of his eightieth birthday on 24 April 1953, and to express its gratitude to him for his work as Mayor, the Municipal Council of Vienna announced its decision to construct the new museum.

SPACE. The first task was to estimate what space would be required. A good deal of thought had already been given to this question and, in consultation with a



49. HISTORISCHES MUSEUM DER STADT WIEN. Au premier étage: armures et armes du XVI^e siècle, provenant de l'Arsenal de Vienne.

49. First floor: 16th-century arms and armour from the Vienna Arsenal.



50. HISTORISCHES MUSEUM DER STADT WIEN. Au rez-de-chaussée: sculptures du XIV^e siècle, boucliers du XIV^e et du XV^e.

50. Ground floor: 14th-century sculptures; 14th- and 15th-century shields.

Viennese architect, plans had been drawn up for a building on another site in the city, the maquette, corresponding to the size and character of the collections, had even been prepared. It was evident that the building for the Historical Museum of the City of Vienna should not be unsuitably ostentatious or monumental. Since the aim was no longer to fascinate and bewilder visitors with an imposing collection of antiquities, and since the main object of the permanent exhibition was to narrate as it were the city's history, it was necessary to concentrate on what was fundamental and important from all points of view. It was essential that there should be only one way round the galleries so that, in the course of a single visit, it would be possible to see the whole exhibition and visitors would leave with a clear picture of the changes wrought by time. It was important, too, that the building should not be too large so that the visit would not become tiring.

TEMPORARY EXHIBITIONS. Provision had to be made, of course, for temporary exhibitions of objects from the Museum's large depots which, as in all cultural

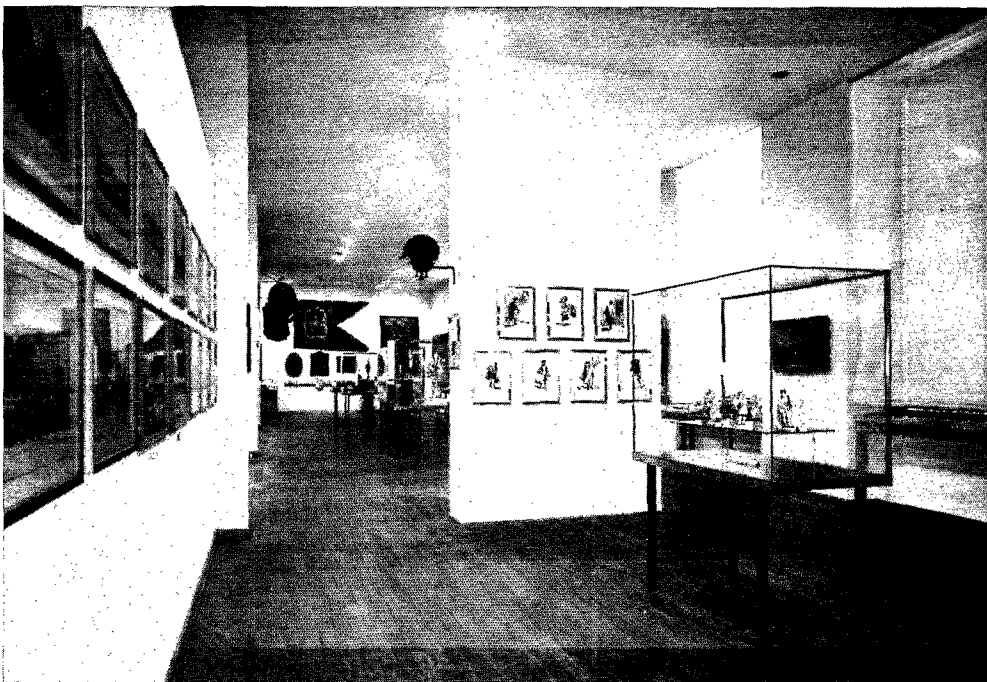
history museums, make up the study collections and the reserves. The mission of such museums is to preserve the essential records of the past and others of relatively equal or lesser value. For this reason, to a far greater extent than in art museums, the large secondary collections and reserves (fig. 43) play an important role. The Vienna Historical Museum had available for this purpose two buildings which were, and should remain, its own property.

GRAPHIC ARTS. The collections of drawings and photographs have always to be isolated from the other collections, for long experience has proved that such documents, which are liable to fade, should not be shown permanently. These collections had to be properly sheltered, and installed in a room where they could be studied (fig. 44). The prehistoric and

protohistoric objects not exhibited to the public had also to be stored in a place where they could be scientifically treated and available for specialized study (fig. 47).

RESTORATION WORKSHOPS. Museums are places of preservation, thus their restoration workshops are of the first importance and must be as varied as the type of objects composing the cultural history collections. Although for practical reasons, as in the case of the Historical Museum of the City of Vienna, the workshops for the restoration of stone objects are sometimes attached to a storage building, it is certainly essential for workshops for the restoration of paintings, drawings, metal objects, wooden objects and frames to be directly connected with the actual exhibition building. Similarly, objects which are in constant use and which belong to the study collections should be housed in the museum itself, in rooms which can also serve as workrooms.

These considerations were taken into account in estimating the space requirements. Over seventy architects took part in the competition announced by the City of Vienna, and over one hundred plans were submitted. No first prize was awarded however, for, as was to be expected, none of the architects succeeded in perfectly interpreting the requirements since they had only the competition programme to guide them in this somewhat exceptional task. The board of works decided therefore to appoint one of the prize-winning architects, Professor Oswald Haerdtl (whose untimely death occurred only a few months after the completion of the building) to supervise the work and to make a start with the actual planning. A consultative commission was set up consisting of the Museum directors, a repre-



57. HISTORISCHES MUSEUM DER STADT WIEN.
Premier étage: le XVIII^e siècle.
57. First floor: 18th century.

sentative of the municipal board of works (the *Bauamt*), two other museum directors and an independent architect. In this way, a completely new ground-plan was drawn up, corresponding in large measure to the wishes of the Museum's directors. Many changes were, of course, made during the building operations, for the practical work often gave rise to problems which had not come to light even in the course of the most painstaking study.

The building in its present form appears to offer excellent solutions to the two most important problems (figs. 45 a-d). The fact that the main staircase is built out into the inner courtyard, makes possible a direct and uninterrupted circuit of the permanent exhibition. The three main sections of the building (the permanent collection, the large temporary exhibition gallery, and the graphic arts and photograph collections) can be reached easily and directly from the entrance hall. In addition to these advantages of the layout, the administrative section is completely separate and has its own entrance at the back of the building. The position of the restoration workshops guarantees excellent working conditions: the workshop for paintings and graphic arts is situated above the offices of the board of directors and curators; the noisy workshops for metal and wooden objects are accommodated in the basement.

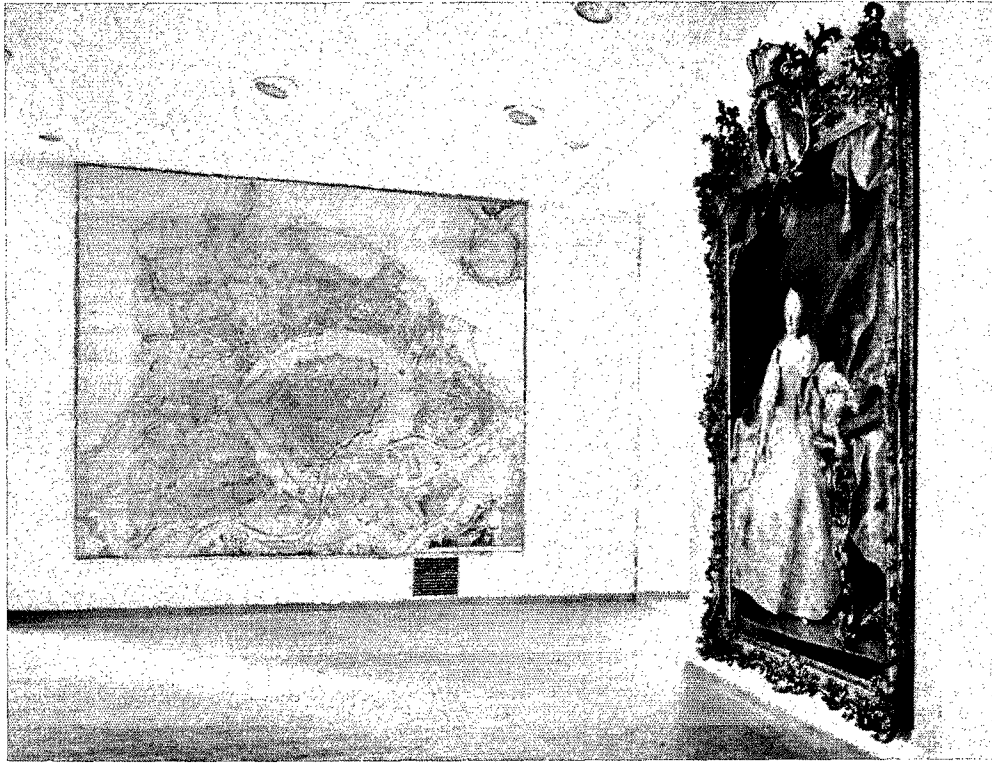
The entire building, including the basement, is air-conditioned. Thus, theoretically, the temperature and humidity of the air remain constant throughout the year in all the rooms. It will take a few years to see how far this objective has been achieved, but in any case this type of heating has already been proved the most suitable for museum exhibits.

THE PERMANENT EXHIBITION. With regard to the Museum's permanent exhibition (the building was finally completed in the summer of 1958 and opened on 23 April 1959) the Museum authorities were convinced that it was practically impossible to work out in advance the exact plan of display for an exhibition of paintings, and definitely impossible for an entire museum containing objects of all kinds illustrating the history of culture. For one cannot decide, on a purely theoretical basis, whether a particular object should be placed with the light full on it or grouped with other objects, or again—except in so far as the main elements of the collections are concerned—whether it should be displayed in preference to some other object. At first, then, only the large galleries for the Museum's main exhibition were constructed, and the partitions were not erected until the exhibits had been arranged in their proper order. As soon as the building was completed, the Museum's staff was faced with the extremely difficult task of deciding how best to display the objects in the most natural and attractive manner—at the same time unobtrusively yet bringing out the character of each one. The photographs illustrating this article show that the space divisions are rather suggested than otherwise so that unity of the large galleries is preserved almost everywhere (figs. 46, 48-53). This was not foreseen in the plans, but was imposed by the requirements of historical narration.



52. HISTORISCHES MUSEUM DER STADT WIEN. Premier étage: le XVIII^e siècle.

52. First floor: 18th century.



53. HISTORISCHES MUSEUM DER STADT WIEN. Au premier étage: *Plan de la ville de Vienne*, par Huber, et *Portrait de Marie-Thérèse*, par Meytens.

53. First floor: *Plan of the City of Vienna* by Huber and *Portrait of Maria-Theresia* by Meytens.

for itself. Large works of art are sufficiently isolated to prevent other exhibits from detracting from them (fig. 54). Objects important from the point of view of cultural history are often grouped together closely so as to recreate the atmosphere of the period concerned.

SHOWCASES. The showcases recently designed by the Museum authorities in co-operation with the architect are as unobtrusive as possible in order not to divert the visitor's attention from the exhibits. The same is true of the pedestals and supports, although no attempt has been made to conceal their function.

LABELLING. The labels—which are at present written by hand, but may later be replaced by printed labels—are intended to be clear and legible, and at the same time discreet. The grouping of the exhibits and the composition of the groups must appear at once natural and logical to the visitor, whose impression of his excursion into history should be even more vivid after his visit than during it.



54. HISTORISCHES MUSEUM DER STADT WIEN. Sculptures gothiques de la cathédrale Saint-Étienne.

54. Gothic sculptures from St. Stephen's Cathedral.

THE SITE. In conclusion, a few words should be said about the site on the outskirts of the city but within easy reach of the centre, and the external architecture of the Museum. The garden in front will, if possible, be extended round one side of the building when the Karlsplatz has been transformed. The façades are simple and dignified, without superfluous decoration. Even if the façade bore no inscription, they would immediately be recognized as the façade of a museum. The approach through the garden puts the visitor in the right frame of mind, and it is our hope that he will not be disappointed when he visits the various exhibition rooms. Those at present responsible for organizing the Museum, like their successors, will certainly neglect no opportunity to make its exhibitions ever more lively and interesting, and more and more worthy of the history of Vienna.

[Translated from German]

RECONSTRUCTION DE L'ALTE PINAKOTHEK DE MUNICH

par KURT MARTIN

LA collection de tableaux de la Maison des Wittelsbach était si importante et si riche dès le xvii^e siècle que, dans leurs résidences, l'espace manquait pour l'exposition appropriée des œuvres. Aussi, lors de la construction de la résidence de Schleissheim (1701-1726), prit-on le soin d'y ménager la Grande Galerie centrale et de plus, pour les tableaux de petit format, un cabinet de peinture hollandaise. Toutefois, l'art ayant à l'époque une fonction essentiellement ornementale, des tableaux soigneusement choisis furent également placés dans toutes les autres salles. Nul alors n'avait encore eu l'idée d'une architecture spécialement destinée à mettre en valeur des tableaux; ceux-ci étaient, même dans la Grande Galerie, exposés directement au jour, sur les murs faisant face aux fenêtres.

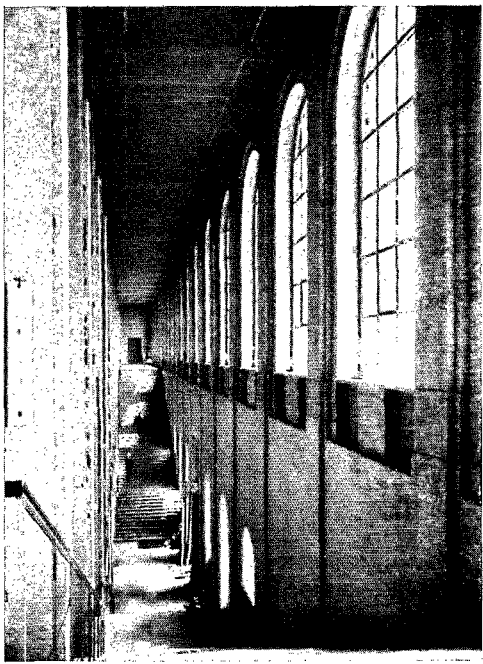
A peu près à la même époque, l'électeur palatin, Johann Wilhelm, dont la collection était une des plus belles d'Europe (elle échut plus tard par héritage à l'électeur de Bavière), fit édifier à Düsseldorf, sa résidence, un bâtiment spécial pour cette collection, et c'est vraisemblablement le premier exemple d'édifice indépendant expressément conçu pour servir de musée de peinture. Les planches qu'on trouve dans le catalogue détaillé de l'architecte Nicolas de Pigage (1778) nous renseignent sur cette présentation homogène et si étonnante pour l'époque. L'architecture et les tableaux concouraient à un heureux effet d'ensemble; mais, comme à Schleissheim, rien de neuf n'avait été imaginé concernant l'éclairage naturel des salles.

Les premiers progrès importants à cet égard datent de la construction, en 1779, à Munich, de la Kurfürstliche Galerie, d'un style très simple, à l'extérieur comme à l'intérieur. Cet édifice — spécialement conçu comme musée — inaugurerait un type d'architecture qui devait supplanter complètement la conception traditionnelle de la galerie d'œuvres d'art des châteaux. Il comprenait une succession de salles de dimensions différentes, rendant possible une répartition rationnelle des œuvres exposées. Mais l'innovation décisive résidait dans la disposition des fenêtres, percées dans la partie supérieure des deux murs principaux. Cette formule permettait à la fois de gagner de la place, d'assurer un meilleur éclairage et d'éliminer les reflets gênants.

Le problème de l'éclairage fut à nouveau étudié lors de la construction de la Glyptothek (1816), et finalement résolu — de façon exemplaire pour le xix^e siècle — dans l'Alte Pinakothek. Celle-ci ne dut pas seulement sa construction à des considérations de prestige. Le transfert à Munich des collections de Düsseldorf, de Mannheim et de Zweibrücken (Palais Karlstein), la sécularisation des biens de l'Église et surtout de nombreux et très importants achats avaient déterminé une accumulation de chefs-d'œuvre qu'il était devenu urgent de regrouper dans un édifice de vastes dimensions. Le musée fut construit de 1826 à 1836, par l'architecte Leo von Klenze, sur l'ordre du roi Louis I^{er}. Situé aux portes de la ville, il faisait partie d'un plan d'urbanisme d'une conception unique très hardie pour l'époque. Son architecture, qui paraît grandiose encore aujourd'hui, exprimait — et réalisait en fait pour la première fois — l'idéal majestueux qu'on se faisait alors d'une galerie de peinture. Klenze fut d'ailleurs aussitôt après chargé de la construction du Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg¹. La formule de l'éclairage par le haut, utilisée dans les salles intérieures, devait exercer une influence considérable en matière d'architecture des musées.

En 1943 et 1944, l'Alte Pinakothek, dont les collections purent être sauvées, brûla de fond en comble et ses murs étaient en partie détruits par les bombardements. Après la guerre, lorsque la question de sa reconstruction se posa, on vit s'affronter deux conceptions opposées: d'après les uns, il aurait fallu raser le bâtiment en ruine pour l'édification d'un musée nouveau répondant aux exigences modernes; d'après les autres, il suffisait de reconstruire l'ancien bâtiment, avec certaines modifications. Grâce à l'énergique intervention d'Ernst Buchner, ce fut la solution historique qui prévalut (architecte: Hans Döllgast). Une association des amis de l'Alte Pinakothek fut fondée et, grâce à ses efforts, le financement de l'entre-

1. "Le Musée d'État de l'Ermitage, Leningrad", MUSEUM, vol. X (1957), p. 97.



55. ALTE PINAKOTHEK, München. Escalier de la façade sud, après la reconstruction.

55. Staircases on the south side, after reconstruction.

prise put être assuré dans une large mesure. Le 7 juin 1957, l'étage principal du musée était à nouveau ouvert au public.

Les modifications essentielles apportées à l'ancienne construction — qui apparaissent nettement sur les plans et les coupes — peuvent être décrites en peu de mots (fig. 59 a-c). L'entrée ne sera plus située à l'est, mais sur la façade nord (elle est provisoirement au sud, en attendant l'achèvement des travaux au rez-de-chaussée). On a gagné ainsi à l'étage principal l'espace d'une grande salle supplémentaire. Un grand hall d'entrée qui donne accès à un large escalier double se trouve à la face sud du bâtiment (fig. 55) — face qui se prêtait mal à la création d'une salle, et que Klenze avait déjà utilisée à titre de protection contre le soleil et les intempéries pour la construction d'une loggia. L'architecte a manifestement cherché à produire un effet grandiose. Dans les salles, les stucs, peintures et dorures n'ont pas été refaits (fig. 56-58). L'impression de calme est accentuée par des tentures de différentes nuances, relativement sombres. A l'extérieur, on s'est contenté, pour des raisons d'économie, de procéder à des réparations qui ne modifient pas l'aspect général de ce qui restait du bâtiment et pour lesquelles on a utilisé non de la pierre de taille mais de la brique. Il en résulte des effets de contraste qui gardent le souvenir des destructions de la guerre ; l'usure des parties préservées confère à l'ensemble l'apparence d'un monument ancien (fig. 63, 60).

Il va sans dire que tous les perfectionnements techniques compatibles avec l'état du bâtiment ont été réalisés. Klenze avait aménagé au sous-sol 14 chambres de chauffe, d'où l'air chaud était acheminé vers les salles. Ce dispositif était si bien conçu qu'il a pu, pour l'essentiel, être conservé dans la nouvelle installation de climatisation.



56. ALTE PINAKOTHEK, München. La salle des Rubens (salle VII) avant la destruction.

56. Rubens gallery (Room VII) before destruction.

L'humidité relative de l'air est maintenue constamment à une moyenne de 55 %, avec des écarts ne dépassant pas 3 %. Cette valeur est celle qui convient le mieux à la nature des collections, composées exclusivement de tableaux sur bois ou sur toile, et au climat de Munich — qui rend inutiles le refroidissement et l'assèchement de l'air. Comme dans toutes les grandes villes, le filtrage des poussières de l'air soulève des difficultés².

Dans les salles centrales (IV-X), qui étaient déjà précédemment éclairées par le haut, on a pu, après l'installation d'écrans contre la poussière au sommet des voûtes, remplacer les anciennes lanternes par des verrières de grandes dimensions assurant un éclairage direct (fig. 61, 62). Les salles des deux extrémités du bâtiment (I-III, XI-XIII), qui recevaient autrefois par de grandes fenêtres un éclairage latéral, ont, elles aussi, été pourvues d'un système d'éclairage par des verrières (fig. 64, 65). En raison de l'impossibilité de déplacer les murs portants, il a malheureusement fallu renoncer à orienter les cloisons fixes des petites alcôves dans l'axe des fenêtres — ce qui aurait permis de mieux éliminer les reflets gênants sur le mur du fond.

Pour la première fois, l'éclairage artificiel fut installé pour la visite du musée le soir. Cela posait un problème technique difficile, les grandes salles ayant 14,50 mètres de haut (soit la hauteur d'une maison de trois étages). Après des essais prolongés et minutieux, l'éclairage indirect fut adopté pour les grandes salles centrales et les petites alcôves adjacentes. Les sources lumineuses sont dissimulées dans les corniches (fig. 67) ou sur le haut des cloisons qui séparent les alcôves. Des tubes à fluorescence normaux à rayonnement blanc (Osram HNW) ont été utilisés pour obtenir une lumière aussi proche que possible de la lumière naturelle — celle-ci ayant été jugée préférable à toutes les combinaisons de teintes qui ont été essayées. Les voûtes de Klenze forment d'excellents réflecteurs. Le choix d'un verre thermolux pour les écrans contre la poussière s'est révélé très heureux, car ce matériau ne paraît pas sombre à la lumière. Dans les galeries transversales, on a dû, en l'absence de voûtes, utiliser l'éclairage direct. La source lumineuse est formée, autour du plafond de la salle, de trois tubes, dont la lumière est dirigée par un écran de façon à frapper les murs obliquement. Pour obtenir une lumière de même tonalité que celle que donne l'éclairage indirect, il a fallu juxtaposer deux tubes à rayonnement blanc et un tube à rayonnement jaune (Osram HNJ). Le tableau ci-après donne les dimensions des salles, la nature des tentures murales et les indications techniques concernant les divers éclairages³.

Pour les tentures des salles, on a choisi des tissus coûteux qui, sauf dans les salles consacrées à la peinture du xv^e et du xviii^e siècle, sont de teintes plus sombres que celles qu'on utilise habituellement aujourd'hui. Les proportions et l'alignement des salles, qui conservent un caractère classique, malgré les diverses modifications, nous ont naturellement amenés à adopter en général pour les peintures un accrochage symétrique (fig. 66). Cette symétrie convient bien d'ailleurs au caractère historique d'une collection qui a été constituée peu à peu grâce à la passion pour les œuvres d'art qui animait des collectionneurs princiers. Dans le même esprit, on a disposé dans certains cas les tableaux en deux rangées superposées (fig. 68). Ainsi, les Tintoret du cycle des *Gonzague* sont placés à une hauteur qui correspond à peu près aux intentions originales de l'artiste. De même, les grandes peintures



57. ALTE PINAKOTHEK, München. La même salle (fig. 56) en ruine.

57. The same room (fig. 56) in ruins.

58. ALTE PINAKOTHEK, München. La même salle (fig. 56) après la reconstruction. La salle des Rubens éclairée artificiellement (remarquer la disposition des tableaux sur deux rangs).

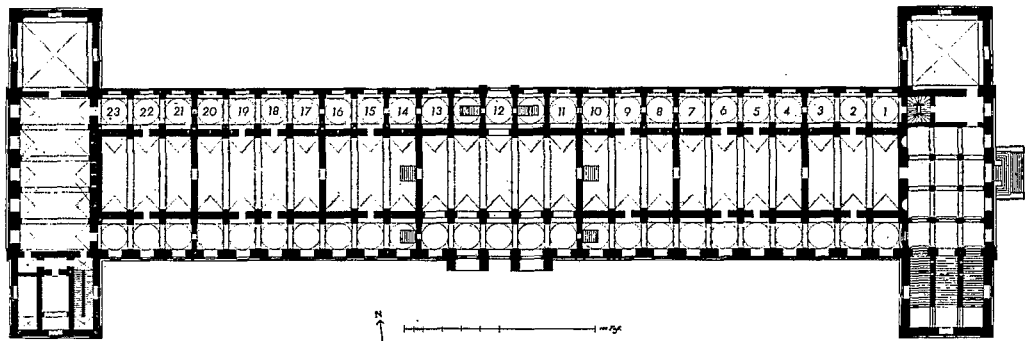
58. The same room (fig. 56) after reconstruction with artificial lighting and the pictures hung in two rows.



2. Celles-ci sont exposées en détail dans le rapport du Comité pour les laboratoires de l'Icom. Un prochain numéro de MUSEUM sera consacré à ce sujet.

59a. ALTE PINAKOTHEK, München. Les rez-de-chaussée, avant la destruction du musée. A l'est, salles I, II, III, hall d'entrée, vestibule et escalier. Au sud, façade principale avec loggia. Salles X, XII, XIII, et a, b, c, d, arts mineurs de l'antiquité (vases et bronzes); ces remarquables collections doivent être regroupées dans un bâtiment distinct. Salles IV-IX et 1-23: magasins de réserves, ateliers et bureaux.

59a. The ground floor, before destruction of the Museum. On the east side, Rooms I, II, III, main entrance, entrance-hall, and stairs. On the south side, main façade, with loggia. Rooms X, XII, XIII, and a, b, c, d, contain an important collection of the minor ancient arts (vases and bronzes) which are to occupy a building of their own. Rooms IV-IX and 1-23, storerooms, workshops and administrative offices.

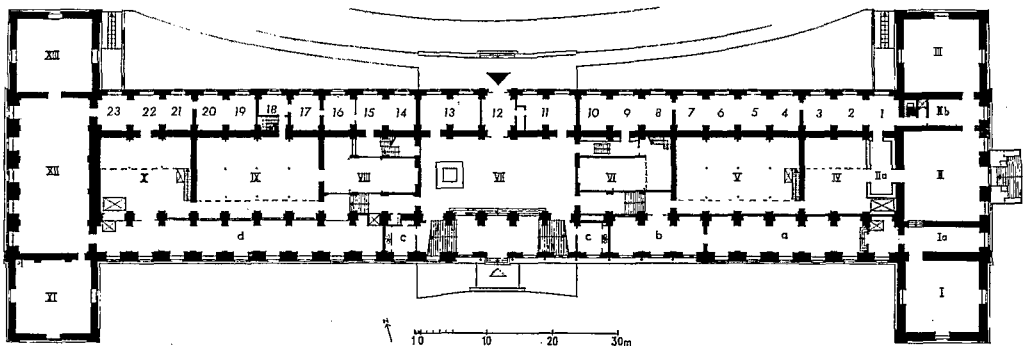


décoratives flamandes, qui ne sont pas destinées à être vues de près, bénéficient du recul nécessaire. D'ailleurs, une revision attentive de la disposition adoptée pour la réouverture est en cours; l'impression recherchée est celle de l'équilibre et du calme.

Au rez-de-chaussée, les salles centrales ont été équipées en magasins de réserves, selon les principes les plus modernes, et peuvent conserver plusieurs milliers de tableaux dans un ordre tel qu'ils soient facilement accessibles. L'aile ouest est destinée à recevoir une galerie complémentaire de peintures allemandes des xv^e et

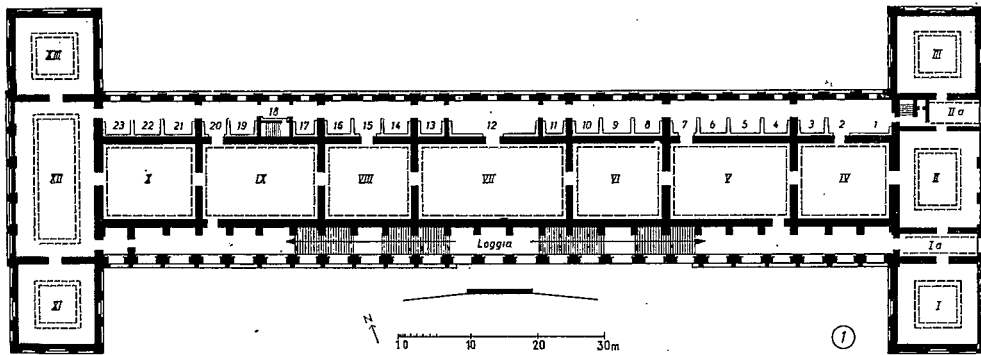
59b. ALTE PINAKOTHEK, München. Le rez-de-chaussée après la reconstruction. Sur la façade nord: entrée et vestibule. Au sud, escalier double; salles V, VI, VIII, IX et X (avec galeries surélevées): magasins de réserves. A l'est, entrée carrossable; salle IV: emballage; salles 17 et 18: ateliers de restauration rapide; salle XI: collection complémentaire de peintres italiens anciens; salles XII, XIII et 19-23: peintres allemands des xv^e et xvi^e siècles; salles I, II, III: école maniériste; salles 1-10: collections d'étude; salles 14-16, appelées à recevoir une collection de peintres d'Extrême-Orient. Salles a, b, c: cafeteria. Ascenseur et monte-charge dans chaque aile.

59b. The ground floor, after reconstruction. Entrance on the north side, leading into the entrance hall. Two flights of stairs, to right and left, on the south side. Rooms V, VI, VIII, IX and X, (with built-in galleries) are used as storerooms. On the east side, a drive-in for motor vehicles; Room IV, packing; Rooms 17 and 18, workshop for rapid restoration jobs; Room XI, supplementary gallery for old Italian paintings; Rooms XII, XIII and 19-23, German 15th- and 16th-century paintings; Rooms I, II and III, mannerism; Rooms 1-10, study collections. Rooms 14-16, reserved for a gallery of Far Eastern paintings. Rooms a, b, and c: cafeteria. Passenger lifts and goods lifts in each wing.



Numéro des salles	Dimensions				Tentures murales	Taux de réflexion ρ[%]	Intensité moyenne de l'éclairage à l'horizontale E _{m,h} [lx]	Rendement technique de l'éclairage sur le plan horizontal η _B	Intensité moyenne de l'éclairage à la verticale E _{m,v} [lx]	Rendement technique de l'éclairage sur les murs η _w
	Longueur m	Largeur m	Hauteur m	Hauteur à la corniche m						
I	11,4	11,4	7,2	6,3	Grosse toile de lin gris clair	65	220	0,22	160	0,36
II	14,0	11,4	9,0	8,0	Grosse toile de lin gris clair	65	180	0,23	115	0,38
III	11,4	11,4	7,2	6,3	Grosse toile de lin gris clair	65	220	0,23	160	0,36
XI	11,4	11,4	7,2	6,3	Grosse toile de lin gris clair	65	220	0,22	160	0,36
XII	24,0	11,4	9,0	8,0	Velours de coton vert moyen	20	190	0,15	110	0,21
XIII	11,4	11,4	7,2	6,3	Velours de coton gris moyen	20	160	0,16	110	0,25
IV	13,0	11,4	14,5	8,0	Grosse toile de lin gris clair	65	305	0,21	265	0,48
V	18,0	11,4	14,5	8,0	Velours de coton vert clair	25	310	0,16	180	0,21
VI	13,0	11,4	14,5	8,0	Velours de coton vert moyen	20	290	0,13	186	0,22
VII	22,5	11,4	14,5	8,0	Velours de coton vert foncé	5	300	0,17	200	0,24
VIII	13,0	11,4	14,5	8,0	Velours de coton vert moyen	20	290	0,13	186	0,22
IX	18,0	11,4	14,5	8,0	Soie brute beige	40	325	0,17	225	0,27
X	13,0	11,4	14,5	8,0	Velours de coton vert moyen	25	295	0,14	200	0,24
1-23	4,0-22,5	5,3	5,1	3,0	Grosse toile de lin, velours de coton, soie	20-75	170-310	0,12-0,26	100-205	0,08-0,21

3. Nous sommes redevables de la qualité exceptionnelle de l'éclairage artificiel dans l'Alte Pinakothek à l'étroite et sympathique collaboration des spécialistes de la maison Siemens (voir: GERHARD BAUCIK et HEINRICH KAMMERER, "Die Beleuchtung der Alten Pinakothek in München", *Lichttechnik*, 9. Jahrgang (1957), Heft 11, p. 545-550). Le tableau est reproduit grâce à l'obligeance de la maison Siemens.



59c. ALTE PINAKOTHEK, München. Le premier étage du musée après la reconstruction. Salles I-IV: peintres allemands anciens et peintres néerlandais; salle V: peintres hollandais; salles VI et VIII: peintres flamands; salle VII: grande salle des Rubens; salle IX: peintres italiens; salle X: peintres espagnols; salle XI: salle des Raphaël; salle XII: salle des Titien; salles 1-23: alcôves.

59c. The upper floor, after reconstruction. Rooms I-IV, paintings from Germany and the Low Countries; Room V, Dutch painters; Rooms VI and VIII, Flemish painters; Room VII, large Rubens gallery; Room IX, Italian painters; Room X, Spanish painters; Room XI, Raphael gallery; Room XII, Titian gallery; Rooms 1-23, bays.

xvi^e siècles en trois grandes salles et quatre ou cinq petites alcôves; l'aile est abritée par une galerie d'œuvres maniéristes à laquelle sera attenante une galerie de peinture chinoise et japonaise provenant de la fameuse Collection Preetorius. On a également prévu une cafeteria où les visiteurs pourront se restaurer et se reposer. Les salles du côté est doivent être ouvertes au public en automne, celles du côté ouest l'an prochain.

[Traduit de l'allemand]

RECONSTRUCTION OF THE ALTE PINAKOTHEK IN MUNICH

by KURT MARTIN

IN THE 17th century, the collection of paintings of the House of Wittelsbach was already so important and extensive that there was not enough room in the existing palaces for its proper display. When a new residence was built at Schleissheim (1701-1726), the plans accordingly included a central Grand Gallery and, in addition, a smaller room for Dutch paintings. But since art was considered essentially as an adornment, all the other rooms and apartments also received a generous share of selected works. In those days, the idea of subordinating the architectural background to the pictures so as to set them off to their best advantage had not yet occurred to anyone; everywhere, the pictures, including those in the Grand Gallery, were hung with the light full on them, on the main walls facing the window.

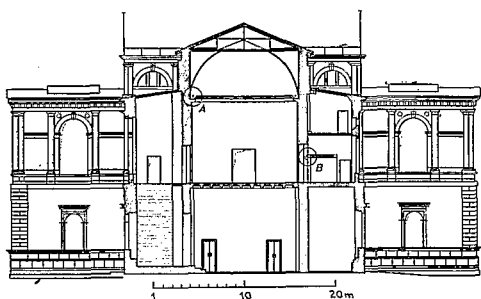
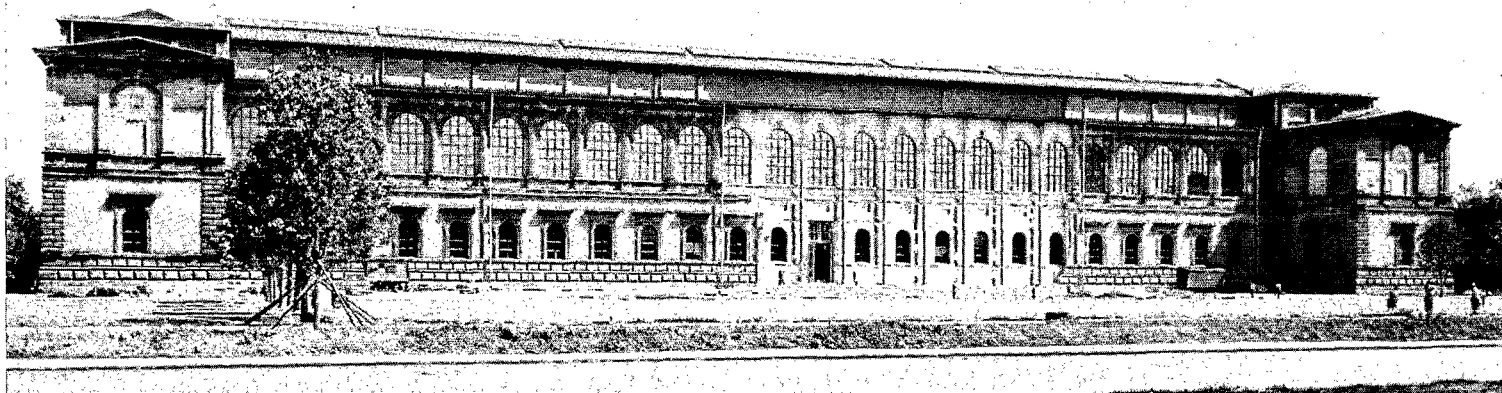
At about the same time, the Elector Palatine, Johann Wilhelm, whose collection was one of the finest in Europe (it was later bequeathed to the Elector of Bavaria), built a special gallery for it in Düsseldorf, where he had his residence; this was probably the first example of a completely separate museum building, designed as such. A detailed catalogue produced by the architect, Nicolas de Pigage (1778), contains plates showing the surprisingly homogeneous and—for that period—spacious arrangement. Architecture and paintings combined to produce a harmonious effect but, as at Schleissheim, there were no innovations as far as the lighting was concerned.

The first real progress in this direction was made when the new Kurfürstliche Galerie—an extremely simple building, both inside and out—was constructed in Munich in 1779. This again was designed purely as a museum—and, the conception of the traditional palace gallery was completely dismissed. It contained a series of rooms of different dimensions, suitably varied to permit of a rational distribution of the collections. A most important innovation was the position of the windows, which were set high up on either side in the main walls, thus making valuable extra hanging space available, and also ensuring better light and eliminating reflections.

When the famous Glyptothek, a collection of antique sculptures, was built (1816), the problem of lighting was reconsidered and it was finally solved, in the Alte

60. ALTE PINAKOTHEK, München. La même façade (fig. 63), après la reconstruction.

60. The same façade (fig. 63) after reconstruction.



61. ALTE PINAKOTHEK, München. La salle des Rubens (fig. 62) après la reconstruction. Hauteur de la grande salle, 14,50 m. Hauteur des alcôves, 5 m. A, système d'éclairage indirect installé sur la corniche (à une hauteur de 8,50 m). La voûte, hauteur 5 m, sert de réflecteur. Trois rangs de tubes à fluorescence de 65 W chacun. B, tubes à fluorescence de 40 W installés sur le sommet des cloisons transversales, hauteur 3 m.

61. The Rubens gallery (fig. 62) after reconstruction. Height of the gallery, 14.5 metres. Height of the bays, 5 metres. A, Indirect lighting in the cornice (8.5 metres high). The vaulted ceiling (5 metres high) above the cornice serves as a reflector. Three rows of fluorescent tubes, each of 65 watts. B, Freely radiating light from 40-watt fluorescent tubes placed on the top of the partitions (3 metres high).

62. ALTE PINAKOTHEK, München. Coupe de la salle des Rubens (salle VII) avant la destruction.

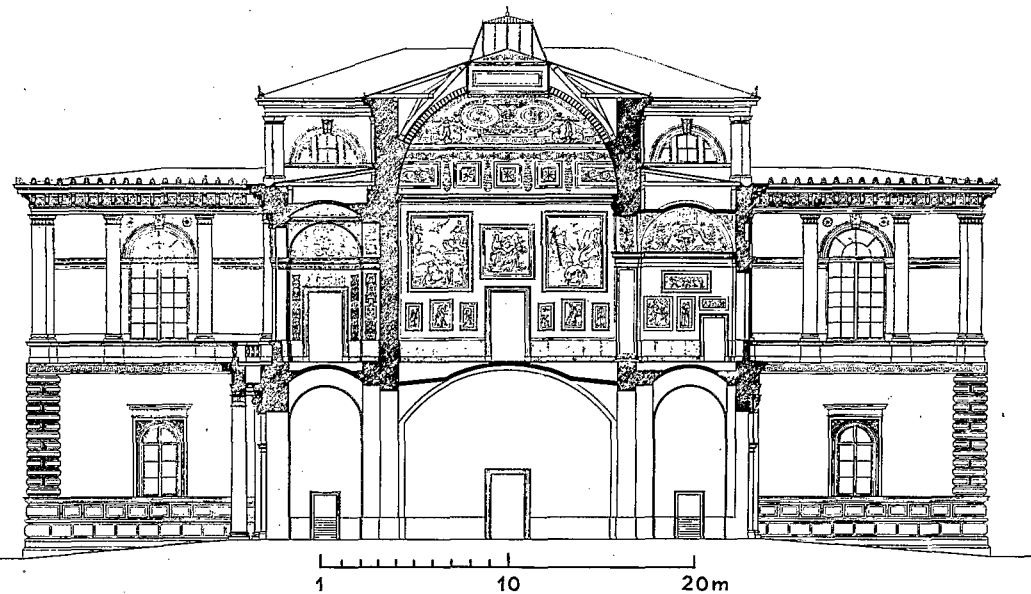
62. Cross-section of the Rubens gallery (Room VII) before destruction.

Pinakothek, in a way that was to serve as a model for the 19th century. The Pinakothek was not built for reasons of prestige. The transfer to Munich of the collections of Düsseldorf, Mannheim and Zweibrücken (Karlstein Castle), the secularization of Church art treasures and, last but not least, a great many extremely important purchases had resulted in such a vast accumulation of masterpieces that a very

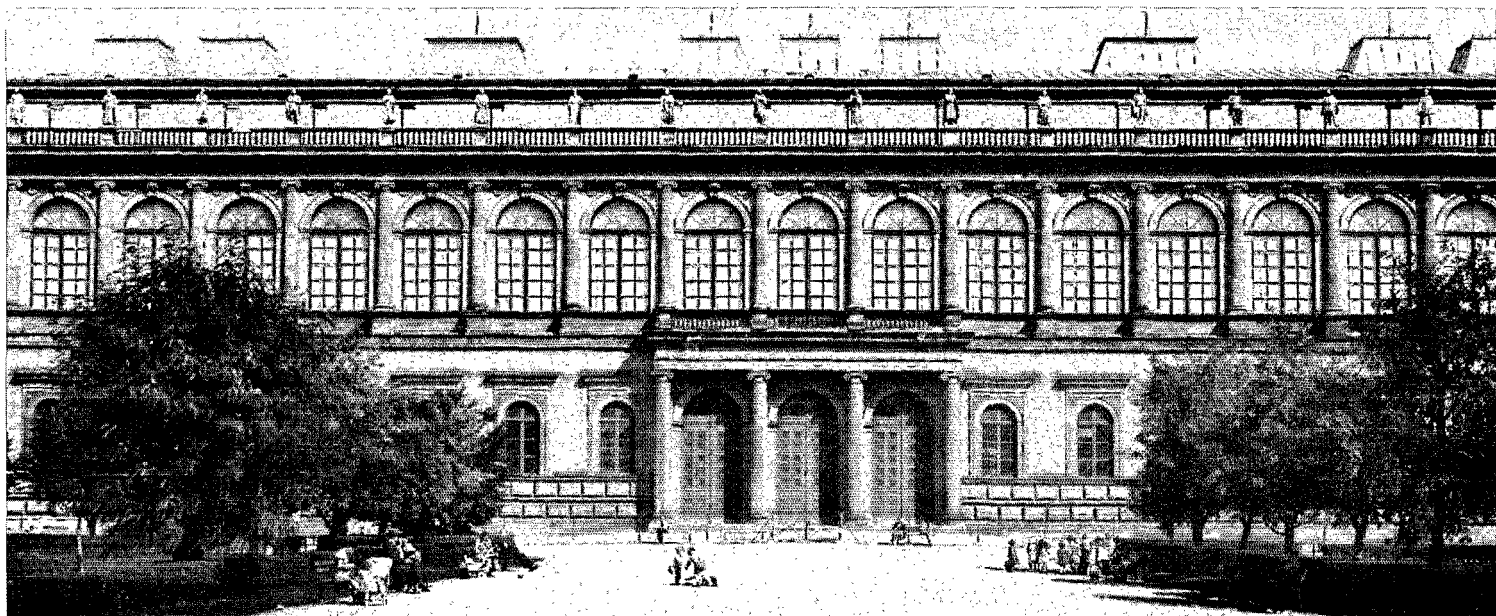
large building was urgently needed. On the orders of King Ludwig I, the building was begun by Leo von Klenze in 1826 and completed ten years later. Situated at the gates of the city, it formed part of a town-planning scheme which was, for its day, advanced. The Pinakothek with its fine proportions which are still impressive today, embodied the then existing ideal—or really first created that ideal—of the fitting dignity of a building to house an art collection. In recognition of this achievement, von Klenze was immediately commissioned to build the Hermitage Museum in St. Petersburg.¹ The introduction of lighting from above in the series of inner rooms was also to be extremely important for the development of museum architecture.

In 1943, and 1944, the Alte Pinakothek was completely gutted by fire, though all its treasures were saved; in addition, high explosive bombs destroyed a considerable part of its walls. The question of its reconstruction after the war gave rise to lively discussions which revealed conflicting views; some were in favour of pulling down the ruins and erecting an entirely new building adapted to modern requirements; others, on the contrary, advocated restoration, even though it might involve various alterations. As a result of the energetic intervention of Ernst Buchner, it was decided to adopt the solution consonant with historical continuity (architect: Hans Döllgast). An association of friends of the Alte Pinakothek was founded and, thanks to its activity, the financing of the plan was amply ensured. Thus, on 7 June 1957, it was possible to re-open the main floor of the Museum.

The principal changes, as compared with the earlier building, can be clearly seen from the ground plans and cross-sectional drawings (fig. 59 a-c). The main entrance is no longer on the eastern façade but, for the time being, is on the south side of



1. MUSEUM, vol. X (1957), p. 106, "The State Hermitage Museum, Leningrad".



the building; it will, however, finally be on the north side, when the arrangement of the ground floor is completed. As a result of this change, space was gained for another large exhibition room on the upper floor. The high entrance hall which gives access to a double staircase leading up to right and left occupies a part of the south side of the building (fig. 55) which would not have been suitable for a gallery: here von Klenze had already built an open loggia on the upper floor as a protection against the sun and the weather. The architect was obviously seeking to produce an impressive effect. The stucco, coloured and gilt decorations in the galleries have not been restored (figs. 56-58). The restful effect of the rooms is enhanced by wall hangings of various shades, some of them fairly dark. Because of the cost, the outside of the building has merely been repaired, without altering the original design of the walls still standing, and brick has been used instead of cut stone. This contrast—which serves as a lasting reminder of the damage suffered by the Museum—combined with the weathering of the old parts, helps to impress the building's character as an ancient monument upon the visitor (figs. 60, 63).

All possibilities of introducing technical improvements, as far as the building itself permitted, were taken into account. Von Klenze had adopted a heating system whereby warm air from 14 hot-rooms in the cellar was conveyed to the upper quarters; it proved such a well-devised system that most of it could be used again when making the new arrangements for heating and air-conditioning. A constant relative humidity, averaging 55 per cent with a fluctuation margin of plus or minus 3 per cent, had to be guaranteed throughout the year. These conditions were necessary owing to the nature of the collection—which consists entirely of paintings on wood or canvas—and to the particular climate of Munich, which obviated the need for a cooling and dehumidifying system. As in all big cities, however the question of how to remove dust from the air by means of a filtering system is a serious problem in Munich.²

It was possible to improve the skylighting in the series of inner rooms (IV-X), by placing the dust-screen, in each case, in the upper vaulted part of the roof and replacing the former skylight turrets by large inset panels of glass, flooding the whole room with daylight (figs. 61, 62). The rooms at the ends of the building (I-III, XI-XIII), which were formerly lighted by large side windows, now have skylights also (figs. 64, 65). Unfortunately, because the supporting walls could not be moved it was impossible to place the fixed partitions, dividing off the various bays, at right angles to the windows so as to diminish the reflection on the back walls.

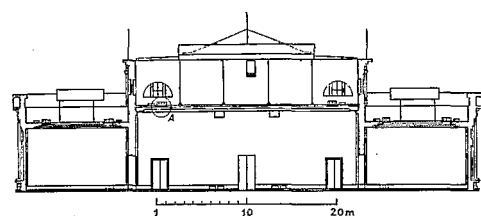
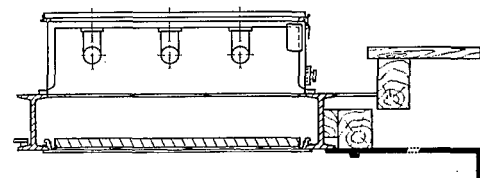
For the first time, special artificial light was installed so that the Museum could be visited in the evening. The problem was particularly difficult, because the rooms were up to 14.50 metres in height—i.e. as high as a three-storeyed house. After long and very thorough research, the best solution for the inner galleries running the length of the building and the adjacent bays proved to be an indirect lighting

63. ALTE PINAKOTHEK, München. La façade sud avant la destruction.

63. South façade, before destruction.

64. ALTE PINAKOTHEK, München. Installation d'éclairage. Trois rangs de tubes à fluorescence de 40 W chacun. Les écrans sont disposés de façon à assurer un éclairage oblique des murs, aussi uniforme que possible. Joint destiné à empêcher l'échappement de l'air climatisé.

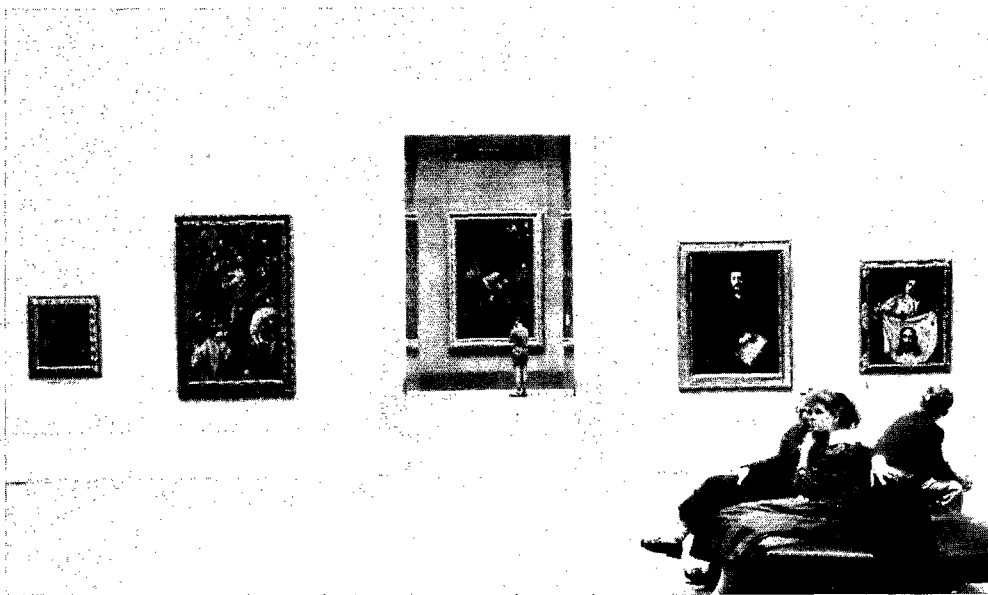
64. Lighting system, with three rows of 40-watt fluorescent tubes, shining through screens, which diffuse the light in order to produce the most even illumination possible. Air-tight joints prevent the escape of conditioned air.



65. ALTE PINAKOTHEK, München. Coupe de l'aile occidentale (salles XI, XII et XIII). Hauteur de plafond, 9 m et 7 m. A: Installation d'éclairage.

65. Cross-section of the western wing of the building (Rooms XI, XII and XIII). Height of rooms, 9 metres and 7 metres. A: Lighting system.

2. This problem is to be gone into more thoroughly in the forthcoming Report of the ICOM International Committee for Scientific Museum Laboratories. A special number of MUSEUM will be devoted to the subject.



66. ALTE PINAKOTHEK, München. Salle espagnole (X). Au fond, la salle-des Titien (XII). Un seul rang de tableaux. Tentures: velours de coton gris moyen.

66. Spanish room (X), looking into the Titian gallery (XII). Pictures hung in a single row. Wall covering: mid-grey velveteen.

3. The particularly successful system of evening lighting in the Alte Pinakothek is due to close and most satisfactory co-operation with Siemens' specialists (Cf. GERHARD BAUCIK and HEINRICH KAMMERER: "Die Beleuchtung der Alten Pinakothek in München", in: *Licht-technik*, 9. Jahrgang 1957, Heft 11, p. 547-550). The authors are particularly indebted to Siemens for permission to reproduce the table.

system, the lights being concealed in the cornices or on top of the partition dividing the bays (fig. 67). It turned out that, in these rooms, ordinary white fluorescent tubes (Osram HNW) produced a quality of light most closely resembling daylight and unquestionably superior to all other attempted combinations. The vaulted ceilings chosen by von Klenze proved to be surprisingly good reflectors. No less satisfactory was the use of thermolux glass for the dust-screens. For the transverse galleries, which were not vaulted, direct light was the only solution. This is provided by three tubes running round the ceiling, the band of light being directed onto the walls by means of slanting screens. Here, three

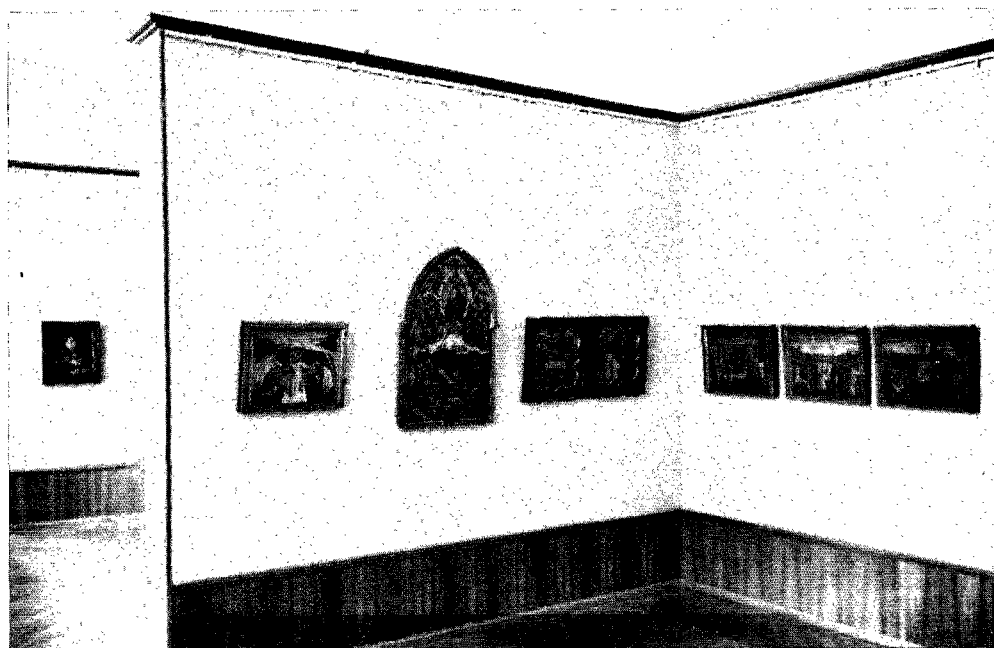
tubes, two white and one yellow (Osram HNJ), had to be combined in order to produce a quality similar to that reflected on the walls of the main galleries. The table on the opposite page gives a general idea of the dimensions of the rooms, the type of wall-hangings and all technical details likely to be of interest concerning the lighting.³

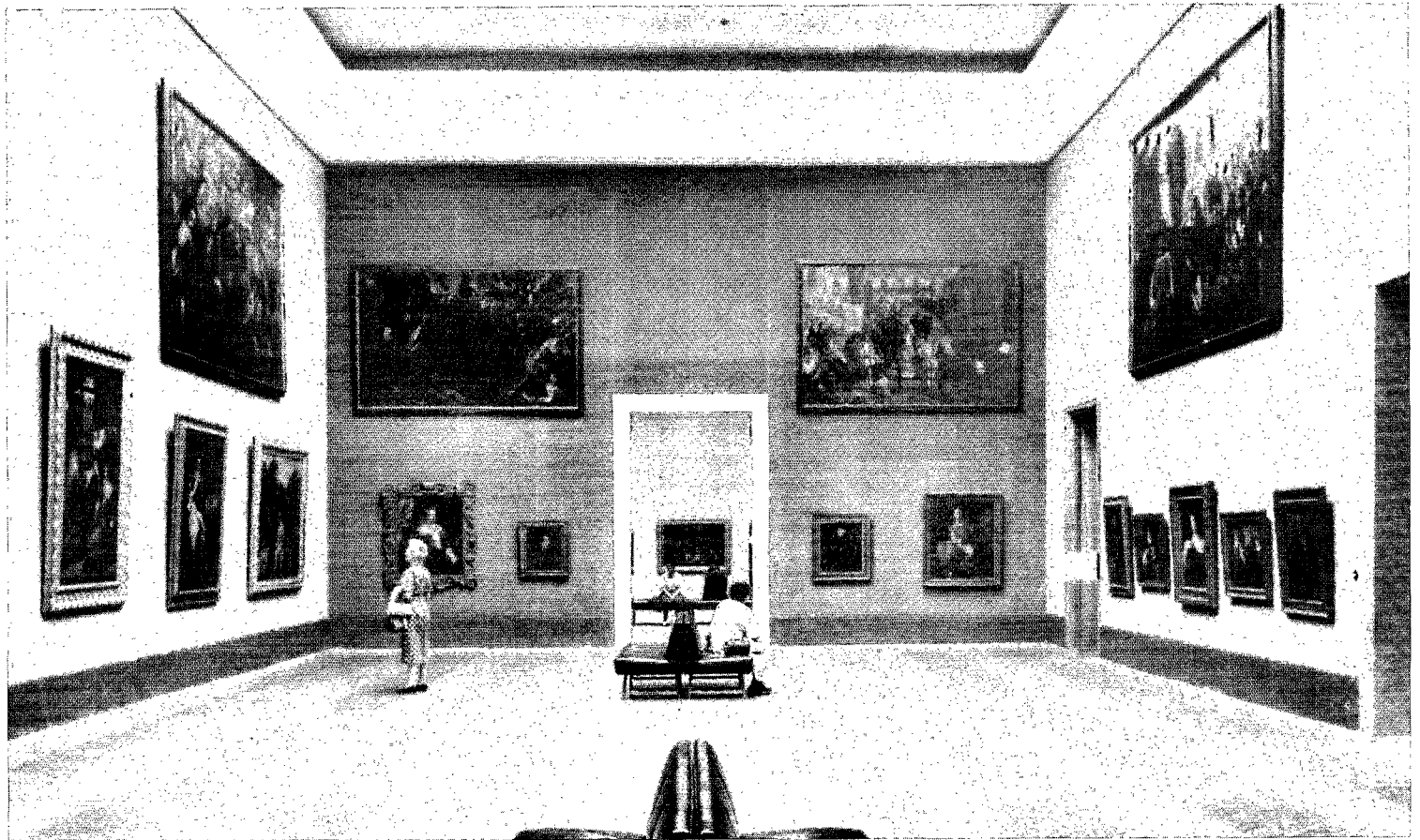
Where it seemed suitable, costly materials were used for the wall hangings; with the exception of those in the rooms containing 15th- and 18th-century paintings, these materials are in darker shades than is usual today. The style of the rooms, which owing to their particular proportions and general effect has, despite all alterations, remained classical, and the fact that the rooms are communicating, dictated in general an essentially symmetrical hanging system (fig. 66); this, like the arrangement of the pictures in two rows, one above the other (fig. 68), was in keeping with the historical character of a collection born of the passion of princes for accumulating works of art. Thus, Jacopo Tintoretto's *Gonzagua* series could be placed at approximately the height originally intended by the artist; and similarly, large, decorative Flemish paintings, never designed to be seen at close quarters, can be studied from the required distance. Since the reopening of the Museum, the possibility of rearranging some of the pictures is being constantly studied, with the object of achieving balanced and calm effects.

The inner rooms on the ground floor are at present being made into storerooms where several thousand pictures, so arranged that they can easily be inspected, can be safely kept by the most up-to-date methods. In addition, the west side of the building will house a supplementary gallery for German paintings of the 15th

67. ALTE PINAKOTHEK, München. Alcôve, petite salle des primitifs italiens. Dissimulé sur le sommet des cloisons, le dispositif d'éclairage artificiel. Tenture: soie grège de ton écru.

67. Bay of Italian primitives. The artificial-lighting system on top of the partitions is not seen. Wall hangings: natural-coloured raw silk.





and 16th centuries, including a series of important altar pieces, occupying three rooms and four or five bays; on the east side, there will be a gallery for Mannerist art, and an adjoining gallery for Chinese and Japanese paintings from the famous Preetorius Collection. There will also be a cafeteria where visitors will also be able to sit and rest. The east wing is expected to be opened in the autumn and the west wing next year.

[Translated from German]

68. ALTE PINAKOTHEK, München. Salle des Titien (XII). Au fond, salle des peintres français (XIII). Les tableaux du rang supérieur sont du Tintoret (cycle des *Gonzague*). Tentures: velours de coton vert moyen et vert foncé.

68. Titian gallery (XII), looking through into the French room (XIII). In the upper row are Jacopo Tintoretto's *Gonzague* series. Wall-hangings: mid-green and darker green velveteen.

Room number	Dimensions of rooms				Wall-covering	Reflection coefficient ρ [%]	Average horizontal illumination $E_{m,h}$ [lx]	Efficiency of illumination, related to the horizontal plane η_B	Average vertical illumination on the hanging line $E_{m,v}$ [lx]	Efficiency of illumination, related to the hanging surface η_w
	Length m	Breadth m	Height m	Height up to cornice m						
I	11.4	11.4	7.2	6.3	Light grey rep	65	220	0.22	160	0.36
II	14.0	11.4	9.0	8.0	Light grey rep	65	180	0.23	115	0.38
III	11.4	11.4	7.2	6.3	Light grey rep	65	220	0.23	160	0.36
XI	11.4	11.4	7.2	6.3	Light grey rep	65	220	0.22	160	0.36
XII	24.0	11.4	9.0	8.0	Mid-green velveteen	20	190	0.15	110	0.21
XIII	11.4	11.4	7.2	6.3	Mid-grey velveteen	20	160	0.16	110	0.25
IV	13.0	11.4	14.5	8.0	Light grey rep	65	305	0.21	265	0.48
V	18.0	11.4	14.5	8.0	Light green velveteen	25	310	0.16	180	0.21
VI	13.0	11.4	14.5	8.0	Mid-green velveteen	20	290	0.13	186	0.22
VII	22.5	11.4	14.5	8.0	Dark green velveteen	5	300	0.17	200	0.24
VIII	13.0	11.4	14.5	8.0	Mid-green velveteen	20	290	0.13	186	0.22
IX	18.0	11.4	14.5	8.0	Beige raw silk	40	325	0.17	225	0.27
X	13.0	11.4	14.5	8.0	Mid-grey velveteen	25	295	0.14	200	0.24
I-23	4.0-22.5	5.3	5.1	3.0	Rep, velveteen, silk	20-75	170-310	0.12-0.26	100-205	0.08-0.21

LE MUSÉE NATIONAL D'ART OCCIDENTAL DE TOKYO

par YASUO KAMON

L'INAUGURATION du Musée national d'art occidental à Tokyo au mois de juin 1959 a mis un point final à la légende de cette célèbre collection Matsukata qui constitue aujourd'hui l'essentiel du musée. M. Kojiro Matsukata, alors directeur d'une grande compagnie de constructions navales, avait commencé, vers 1915, à Londres, à collectionner des œuvres d'art qu'il avait l'intention de réunir au Japon dans un musée spécial dont il avait formé le projet mais qui finalement ne fut jamais construit. Il avait acheté près de dix mille pièces au cours de plusieurs voyages en Europe et particulièrement à Paris. De cette immense collection, une partie seulement fut rapportée au Japon, où le public put la contempler au cours de plusieurs expositions temporaires. Ces œuvres allaient malheureusement être dispersées lors de la crise économique de 1929. Les pièces qui étaient restées en France survécurent



69. KOKURITSU SEIYŌ BIJYUTSU-KAN, Tokyo. Un vaste jardin, aménagé devant le Musée national d'art occidental, permet d'apprécier la beauté architecturale de ce bâtiment carré aux murs gris-vert, élevé sur pilotis. Au milieu du jardin, les puissantes figures des *Bourgeois de Calais* et, à droite, le majestueux *Penseur*.

69. The architectural beauty of this square block of the National Museum of Western Art with its greenish grey walls, supported on piles, can be fully appreciated thanks to the extensive garden in front of it. In the middle of the garden is the powerful *Burgbers of Calais* group, and on the right the majestic figure of *The Thinker*.

à la dernière guerre et furent reconnues comme biens français aux termes du traité de paix de San Francisco (1951). Ce sont ces œuvres qui, grâce à la générosité et à la compréhension du gouvernement français, ont été restituées pour être présentées au public japonais dans le nouveau musée, construit suivant les plans de Le Corbusier et réalisant ainsi, bien que sous une forme réduite, l'idée initiale du collectionneur.

La collection actuelle comprend 381 pièces (peintures, sculptures, dessins), représentant toutes les grandes tendances de l'art français, depuis 1820 jusqu'en 1920, du romantisme (avec Delacroix) et du réalisme (avec Courbet) jusqu'à Picasso et Van Dongen, en passant par les impressionnistes, lesquels constituent le noyau de la collection (avec de superbes œuvres de Monet, Renoir, Pissarro, Cézanne, Degas, Van Gogh et Gauguin). D'autres noms illustrent aussi la collection Matsukata, ceux de Millet, Fantin-Latour, Monticelli, Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Signac, Maurice Denis, Marquet, etc. La sculpture comprend essentiellement des œuvres de Rodin et de Bourdelle, avant tout les cinquante-trois pièces majestueuses

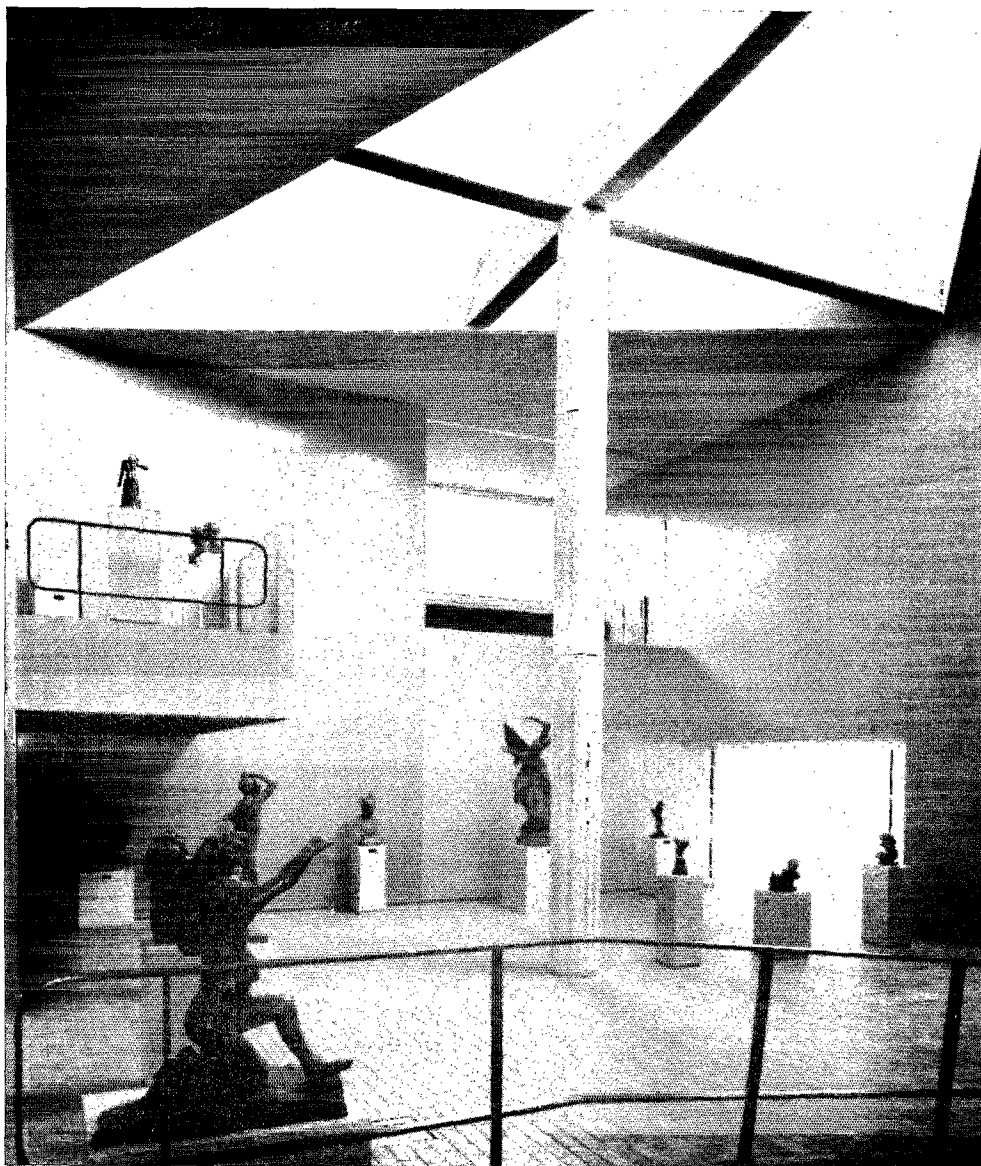
de Rodin, avec une trentaine de dessins. Trésor inestimable, aussi bien pour le grand public que pour les amateurs d'art et pour les spécialistes, la collection comprend également des œuvres d'artistes célèbres en leur temps et caractéristiques de toute une époque. Henri Martin, peintre toulousain et l'un des décorateurs de l'hôtel de ville de Paris, représente, avec quatorze toiles, le courant néo-impressionniste très en vogue jusqu'au début du xx^e siècle. Carolus-Duran, Aman-Jean et Jacques Émile Blanche nous font revivre l'atmosphère des Salons de l'époque 1900. Le Musée national d'art occidental est donc très complet en ce sens qu'il va de grands sommets à de charmantes fleurs des champs, dont l'ensemble constitue un tableau général de l'art moderne français. Le premier problème a été de réaliser la présentation de ces œuvres, qui gardent un parfum du xix^e siècle, dans un bâtiment neuf sans nuire à l'harmonie de l'ensemble.

PRÉSENTATION. Le nouveau musée de Tokyo a été conçu par Le Corbusier. Au milieu du jardin couvert en béton, juste au centre de la ligne qui unit la porte et l'entrée principale du bâtiment, sur une légère éminence, se dressent *Les bourgeois de Calais*, de Rodin, qui introduisent dans le jardin l'accent principal. Des deux côtés d'un mur-balustrade

qui divise celui-ci en deux parties égales, deux autres œuvres du même auteur, *La porte de l'enfer* et *Le penseur*, dominent majestueusement (fig. 69). Dans le hall de pilotis qui précède immédiatement l'entrée, on a placé quatre statues, également de Rodin, comme introduction à la salle consacrée à cet artiste: le grand hall central du rez-de-chaussée (fig. 70). Dans ce hall monumental, éclairé par la lumière tombant de la fenêtre du plafond et par les lampes installées dans le plancher, on a mis des sculptures dues au même artiste et, faisant face à l'entrée, une étude en terre cuite de *La porte de l'enfer*, autour de laquelle est aménagée une série d'œuvres dont les sujets sont tirés de *La porte*. Les visiteurs passent, par une rampe, de cette salle de sculptures dans les salles de peintures du premier étage.

Le problème de présentation essentiel, dans ces salles de peintures, était d'obtenir un accord parfait entre le programme imposé au musée par le contenu même de la collection et les différences considérables des tableaux. En effet, les salles d'exposition s'ouvrant librement autour du hall central, et le plan de ces salles ne se prêtant pas à l'organisation d'un itinéraire obligatoire (fig. 71, 72), il est assez difficile de distribuer les œuvres d'après une stricte chronologie. Nous avons donc adopté un système plus esthétique que didactique, c'est-à-dire que, tout en respectant les grands courants historiques, nous avons placé les œuvres importantes sur les murs principaux sans nous en tenir étroitement à la chronologie. Les autres œuvres sont classées en fonction de leurs tendances, de leurs dimensions ou de leurs genres, de telle sorte que le tout fasse un ensemble agréable. Les petites salles sont occupées par des œuvres d'un caractère assez particulier, celles par exemple d'un maître en marge d'un grand courant de l'histoire.

Le nouveau bâtiment, tout en constituant une belle réalisation d'architecture moderne, n'en présente pas moins certains inconvénients du point de vue muséo-



70. KOKURITSU SEIYŌ BIJYUTSU-KAN, Tokyo. Grand hall central vu de la rampe. Une colonne supporte les deux poutres en croix sur lesquelles se dresse la grande fenêtre en forme de pyramide ouverte sur le sud-ouest. Elle permet d'éclairer directement le hall grâce à la lumière extérieure. On a recours, lorsque cela ne suffit pas, aux projecteurs placés sur le toit.

70. Central Hall seen from the ramp. A pillar supports two beams forming a cross, above which is the large pyramid-shaped window open on the south-west. Through this window the hall is lit directly from the outside; when this light is insufficient, it is supplemented by flood lights on the roof.



71. KOKURITSU SEIYŌ BIJYUTSU-KAN, Tokyo. Salle d'exposition, côté nord. On remarquera la galerie d'éclairage munie de gouttières. La différence de hauteur du plafond donne un rythme agréable à l'espace intérieur, mais on n'arrive pas à éclairer de façon homogène le mur de gauche qui est sous la galerie suspendue. Sur les murs, on aperçoit des clous distribués d'après le Modulor.

71. Exhibition hall, north side. The photograph shows the lighting gallery fitted with troughs. The variations in the height of the ceiling produce an agreeable rhythm, but it is not possible to light the wall on the left under the gallery evenly. On the walls are the hanging nails arranged in accordance with the Modulor.

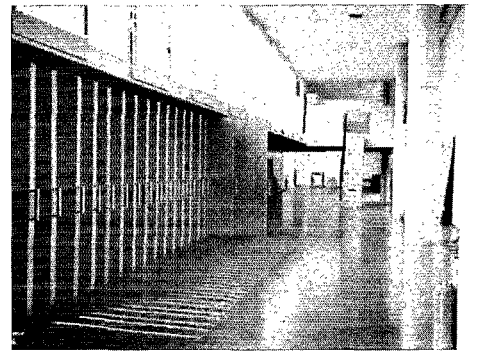
graphique. C'est ainsi qu'en vue de l'accrochage des tableaux, les murs d'exposition sont munis de clous répartis à la surface conformément au système de mesure élaboré par Le Corbusier, qui en a fait l'application à tout le bâtiment. Ainsi disposés, ces clous sont un élément de décoration et ils imposent à l'accrochage leur accent rythmique. Mais, ne pouvant être déplacés, ils sont pour l'exposition une cause de limitation très sérieuse. Distribués eux-mêmes d'une façon harmonieuse, ils nuisent souvent à l'harmonie de l'ensemble en place. Il arrive que, malencontreusement, un clou se trouve tout près d'une toile. L'ancien système d'accrochage avec rails et fils métalliques nous semble plus commode et plus souple, en ce qui concerne notamment la succession des expositions temporaires.

ÉCLAIRAGE. En ce domaine, malgré le plan à la fois audacieux et minutieux de l'architecte, il resterait plusieurs points à améliorer. D'abord, les murs qui se trouvent sous la galerie d'éclairage (fig. 71) reçoivent parfois une lumière insuffisante, du fait qu'ils sont éclairés surtout par des gouttières mobiles qui n'arrivent pas à donner un éclairage homogène. Ensuite, la différence de hauteur de plafond des salles, qui est intentionnelle et qui contribue effectivement à la beauté structurale de l'espace, fait paraître certaines places sombres en raison de ce dénivellement. Ne pas obtenir à certains endroits un éclairage homogène est grave pour un musée. Nous avons actuellement à l'étude des projets d'amélioration utilisant des lampes à fluorescence enfoncées dans le plafond. Un autre problème tient à ce qu'en plusieurs endroits, la lumière des gouttières ou des lampes installées dans le plancher éblouit les visiteurs.

CONSERVATION. Après la présentation, la conservation des œuvres est une autre mission essentielle du musée. Le problème le plus important vient ici de notre ennemie héréditaire : l'humidité. Le magasin de réserves doit avoir un degré d'humidité constant (HR = 60-70 %). Nous l'obtenons à peu près grâce à la climatisation et à deux déshumidificateurs automatiques.

ESPACE. Quelques mots enfin à propos de l'ensemble du bâtiment. Du point de vue administratif, comment ne pas avoir présents à l'esprit les caractères particuliers

des rapports de notre musée et du public ? Cette institution, qui n'est pourtant pas très grande, reçoit chaque jour plus de 3 000 visiteurs, et le nombre total des visites depuis le mois de juin atteint déjà, au milieu de novembre, le chiffre de 440 000. Évidemment, ces chiffres correspondent à une période d'inauguration et nous ne pensons pas avoir toujours autant de monde. Toutefois nous n'oublions pas que l'*Exposition d'art français* de 1954-1955 a connu 1 200 000 entrées en trois mois. Il est certain que nous attirons beaucoup de visiteurs. Le Corbusier a-t-il été bien informé de cette circonstance ? Cela nous semble douteux. L'unité du projet et de la réalisation n'a pas toujours été bien observée. Si les spécialistes du musée avaient participé dès le début à l'élaboration du projet, certains inconvénients auraient pu être évités. Les colonnes qui se trouvent devant la cimaise et qui donnent un accent dynamique à l'espace intérieur diminuent la surface d'exposition (fig. 72). De même, les petites salles annexes du deuxième étage seront difficiles à utiliser pour l'exposition. Les escaliers qui donnent accès à cet étage sont trop étroits et, n'ayant de balustrade que d'un côté, ce qui constitue un certain danger, ils ne peuvent recevoir à la fois beaucoup de visiteurs. Ces locaux ne conviennent ni comme salles de documentation, ni non plus comme salles de conférences, bien que cela ait été le projet initial de Le Corbusier, car, tels quels, ils sont trop ouverts. Enfin, les escaliers qui se trouvent au milieu des salles d'exposition du premier étage constituent eux aussi une gêne pour la présentation. Cela dit, et malgré ces inconvénients mineurs, il ne faut pas perdre de vue que le bâtiment du musée est une belle réussite de l'architecture moderne et constitue en lui-même une œuvre d'art. Cette riche organisation de l'espace avec des chefs-d'œuvre de l'art occidental éveille chez les visiteurs une profonde émotion.



72. KOKURITSU SEIYŌ BIJYUTSU-KAN, Tokyo. Salle d'exposition, côté est. A gauche, on voit la pinacothèque à panneaux coulissants, que les visiteurs peuvent manœuvrer eux-mêmes. Au-dessus, la galerie d'éclairage et, au fond, l'escalier menant à une salle annexe.

72. Exhibition hall, east side. On the left are sliding panels on which pictures are hung and which can be drawn out by visitors themselves. Above, the lighting gallery, and in the background, the staircase leading to one of the subsidiary rooms.

L'ARCHITECTURE DU MUSÉE NATIONAL D'ART OCCIDENTAL

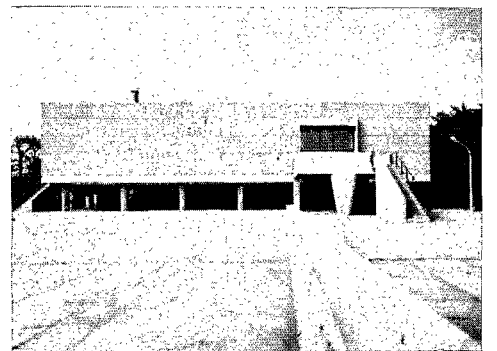
C'est en 1952 que le gouvernement français décida généreusement de restituer au Japon la fameuse collection Matsukata, devenue sa propriété à la suite de la dernière guerre, mais à la condition qu'elle serait conservée dans un musée. Le Japon choisit Le Corbusier comme architecte du bâtiment à construire et ce dernier, ayant accepté la commande, désigna trois architectes japonais : Kunio Maekawa, Takamasa Yoshizaka, et moi-même, tous ses anciens élèves, pour veiller à la réalisation du projet. Le Corbusier vint au Japon en automne 1955 pour examiner les lieux : au printemps de l'année suivante, nous recevions son premier projet.

En ma qualité d'architecte réalisateur du nouveau musée, je suis très heureux de l'achèvement de cet édifice qui reçoit chaque jour, depuis son inauguration en juin 1959, beaucoup de visiteurs. J'éprouve également une vive satisfaction à pouvoir parler ici des différentes étapes de sa construction et de ses caractères architecturaux.

L'aire totale offerte par le gouvernement japonais était d'environ 3 300 mètres carrés. Le premier projet de Le Corbusier comprenait, des deux côtés du bâtiment principal, deux ailes annexes, l'une destinée à recevoir la bibliothèque et l'auditorium, l'autre comportant notamment un grand salon, ce qui représentait déjà un large dépassement des crédits alloués, sans compter le plan d'aménagement général que le maître suggérait de prévoir autour du nouveau musée. Il a donc fallu renoncer aux deux ailes, qui auraient constitué sans aucun doute avec le bâtiment principal un ensemble harmonieux. Réservant la possibilité d'agrandissements futurs, nous nous sommes limités, avec l'accord de Le Corbusier, à ce bâtiment unique (fig. 73), dont la surface totale, y compris celle du sous-sol, atteignait 4 180 mètres carrés. Ce projet devenait définitif en mars 1957 et les travaux, commencés en mars 1958, étaient achevés en avril 1959 (fig. 76 a-f).

Le nouveau musée constitue, avec le Musée national, le Musée des sciences, le Palais des expositions et le Centre culturel de Tokyo actuellement en cours de réalisation, un important quartier consacré à l'art et à la culture. Au milieu des arbres et de la verdure, derrière le jardin que dominent de majestueuses sculptures de Rodin, se dresse aujourd'hui le bâtiment, de forme carrée, aux murs gris vert sans fenêtres (fig. 79). Le mur extérieur de la salle d'exposition est constitué par des plaques de béton préfabriquées, dans lesquelles ont été noyées de nombreuses

par JUNZO SAKAKURA



73. KOKURITSU SEIYŌ BIJYUTSU-KAN, Tokyo. Vue d'ensemble.

73. General view.

pierres vertes du Japon, d'environ 60 millimètres de diamètre. De tout cela résulte une impression de richesse et d'harmonie.

Les salles d'exposition du premier étage reposent sur les pilotis qui constituent une grande partie du rez-de-chaussée. Le hall d'entrée, de niveau avec le jardin, n'est séparé de l'extérieur que par un pan de glace trempée de Saint-Gobain sans cadre. Les visiteurs passent donc tout naturellement du jardin dans le hall, en traversant la galerie sur pilotis qui forme avec ses statues de Rodin un agréable avant-musée couvert. Dans le hall d'entrée sont installés d'une façon très accessible le magasin de vente, le vestiaire, des sièges pour les visiteurs, etc.

Ceux-ci pénètrent alors dans le grand hall central, noyau du musée, qui occupe toute la hauteur du bâtiment, trois fois celle du hall d'entrée. Dans la toiture est aménagée une sorte de lanterne pyramidale à trois faces (fig. 78), dont une entièrement en verre, pour l'admission de la lumière naturelle. Au-dessus du sol, légèrement relevé, les éléments de structure en béton armé sont apparents et leur effet, s'ajoutant à celui des colonnes colossales et nues, crée une atmosphère dramatique à l'intérieur de ce vaste espace. On prévoit au mur de ce grand hall une fresque photographique de Le Corbusier inspirée d'un thème du XIX^e siècle.

Les visiteurs accèdent par une rampe en pente douce au premier étage, où les salles d'exposition sont disposées avec aisance autour du grand hall central. L'application à un musée de ce plan en forme de colimaçon se déroulant à partir du centre vers l'extérieur est l'aboutissement de trente années d'études de Le Corbusier. Le Musée de Tokyo est le second à être construit sur ce plan, après celui d'Ahmedabad en cours d'édification. Ce plan a l'avantage de permettre, tout en restant simple et clair, de faire varier la disposition des espaces, ce qui crée une atmosphère agréable pour les visiteurs. En outre, ayant pour caractère essentiel de se développer de l'intérieur

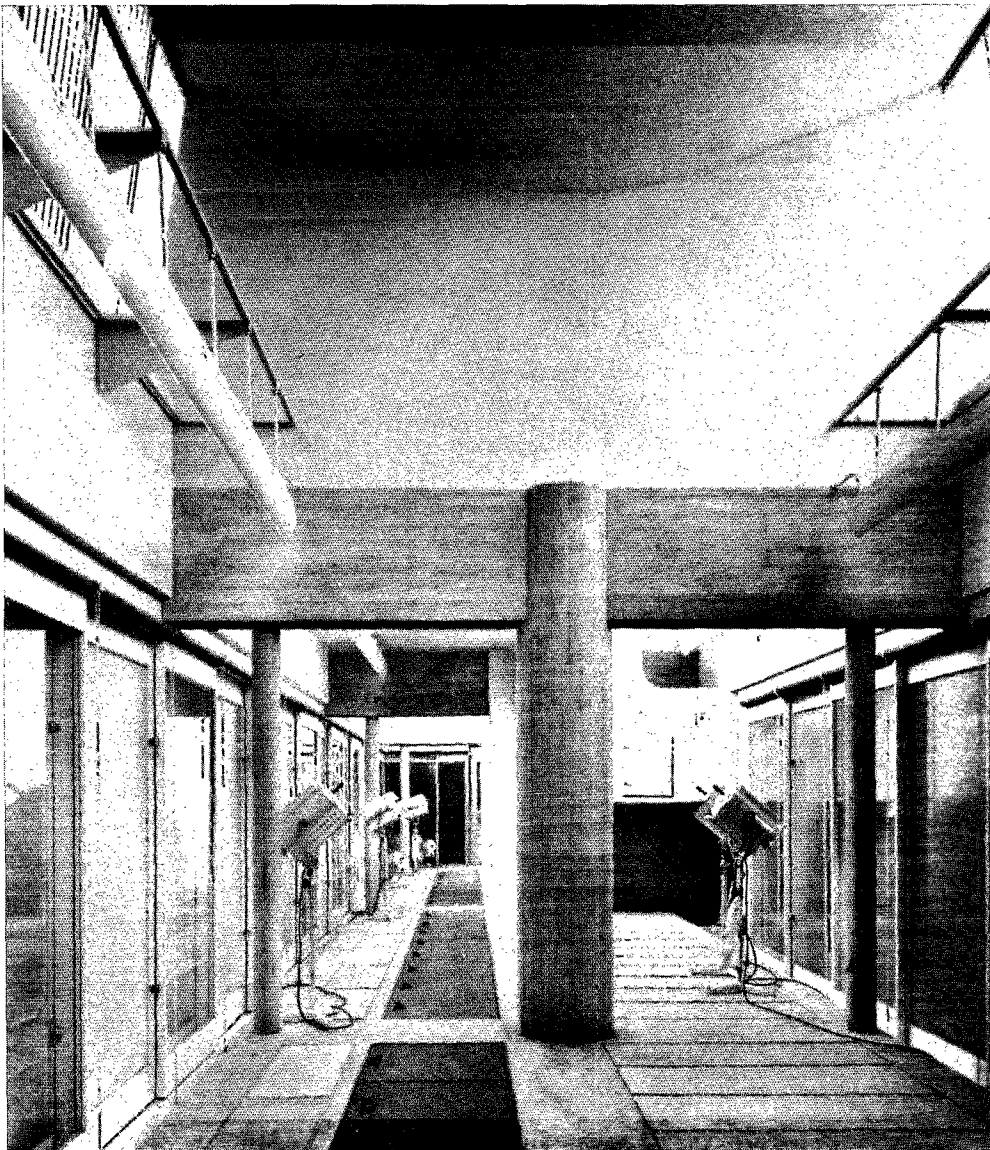
vers l'extérieur, il laisse toujours la possibilité d'agrandissements pour plus tard.

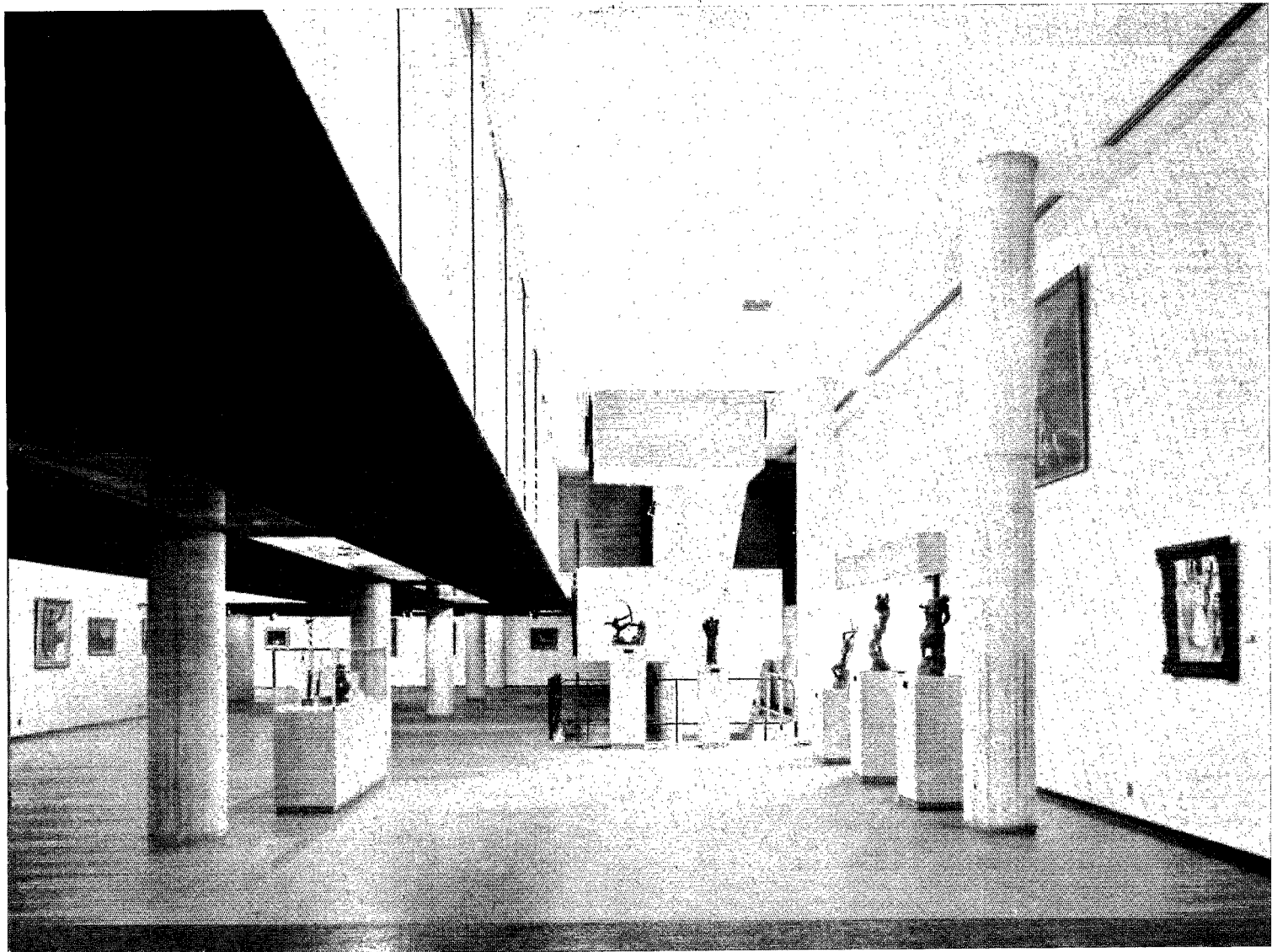
A part quatre grandes fenêtres prévues pour le repos des visiteurs, les murs des salles d'exposition complètement aveugles se prêtent à une utilisation maximum. Les quatre fenêtres sont munies de glaces de Saint-Gobain visant à assurer, dans les meilleures conditions possibles, la climatisation et l'insonorisation. Pour la même raison, les parois d'exposition sont constituées par des contre-cloisons, de manière à protéger les œuvres contre la chaleur extérieure et les infiltrations. Tous les locaux sont aérés et chauffés au moyen des appareils de climatisation.

En ce qui concerne l'éclairage, une solution originale a été adoptée. Le long des salles d'exposition, dont on remarque les différences de hauteur, les quatre galeries d'éclairage sont suspendues au niveau de l'étage intermédiaire. La partie haute de ces galeries fait saillie sur la toiture pour recevoir directement l'éclairage naturel. La lumière naturelle, associée à un éclairage artificiel fourni par divers appareils installés dans ces galeries, éclaire, à travers le fenêtrage de ces dernières, le mur situé en face, de sorte que l'éclairage arrive sur les œuvres en passant par-dessus la tête des visiteurs. Les deux côtés des galeries suspendues, tout en fenêtres, sont munis de verre

74. KOKURITSU SEIYŌ BIJYUTSU-KAN, Tokyo. Galerie d'éclairage, intérieur. Dans ce bâtiment, un grand espace est réservé aux dispositifs d'éclairage. La partie haute de la galerie est en saillie sur la toiture, ce qui permet à la lumière extérieure de pénétrer largement à travers les fenêtres supérieures. Cette lumière, complétée au besoin par celle de projecteurs installés dans la galerie, se disperse dans les salles d'exposition à travers les fenêtres inférieures. Sur le plancher, couvercles de boîtes d'éclairage renfermant des gouttières.

74. Lighting gallery, interior. In this building, a large amount of space is devoted to lighting devices. The top of the gallery projects above the roof, so that the upper windows let in plenty of daylight. This light, supplemented where necessary by floodlights in the gallery itself, shines into the exhibition rooms through the lower windows. On the floor are the trapdoors to the lighting cases containing trough lights.





ordinaire, de verre dépoli et de stores pour fournir différentes gammes d'éclairage (fig. 74).

Devant les quatre grandes fenêtres dont il a été question, la galerie d'éclairage est remplacée par le bureau du directeur ou par les petites salles d'exposition de l'étage intermédiaire, desservies chacune par un petit escalier indépendant partant de la salle d'exposition.

Une autre nouveauté de ce musée est qu'il ne présente aucun cloisonnement fixe entre les salles. Celles-ci constituent, avec la forme sculpturale des galeries d'éclairage suspendues, une sorte de long couloir ininterrompu en même temps qu'elles créent une atmosphère d'exposition libre et dégagée¹. En plus de ces salles, il est d'ailleurs prévu au rez-de-chaussée un magasin de réserves capable de contenir environ 400 toiles (fig. 77).

Il y a de longues années que Le Corbusier poursuit l'étude de ce qu'on pourrait appeler une unité de base dans l'architecture, celle qu'il a trouvée reposant sur deux nombres à l'échelle du corps humain et ayant entre eux le rapport idéal de la section d'or. Chacun de ces deux chiffres est développé en séries de Fibonacci. Les deux suites de chiffres ainsi obtenues constituent l'unité de base de toute architecture, que Le Corbusier nomme le Modulor, et c'est un langage commun à tous les peuples. On peut dire que le nouveau musée a été conçu d'après le Modulor jusqu'en ses moindres détails, et il est vrai aussi que les rapports de l'ensemble aux parties, ou des parties entre elles, ou de l'homme à l'édifice, restent constamment harmonieux ou créateurs d'espaces soutenus et d'une grande beauté. Tous les problèmes fondamentaux du musée y sont posés et résolus d'une façon originale et efficace, ce qui apportera certainement beaucoup à l'architecture de demain. De ce musée, encore amélioré dans le détail, on peut augurer qu'il restera un des plus beaux du monde.

[Traduit du japonais]

75. KOKURITSU SEIYŌ BIJYUTSU-KAN, Tokyo. Salle d'exposition, côté ouest. On perçoit le caractère dynamique de l'espace, qui résulte des colonnes continuant les pilotis, du mur et de la galerie d'éclairage suspendue. Au fond, l'escalier conduisant au 2^e étage où se trouvent le cabinet du directeur et la salle de documentation.

75. Exhibition hall, west side. Note the dynamic spatial effect produced by the columns forming a continuation of the piles on which the building rests, the wall and the lighting gallery. In the background is the staircase leading to the second floor with the director's office and the documentation room.

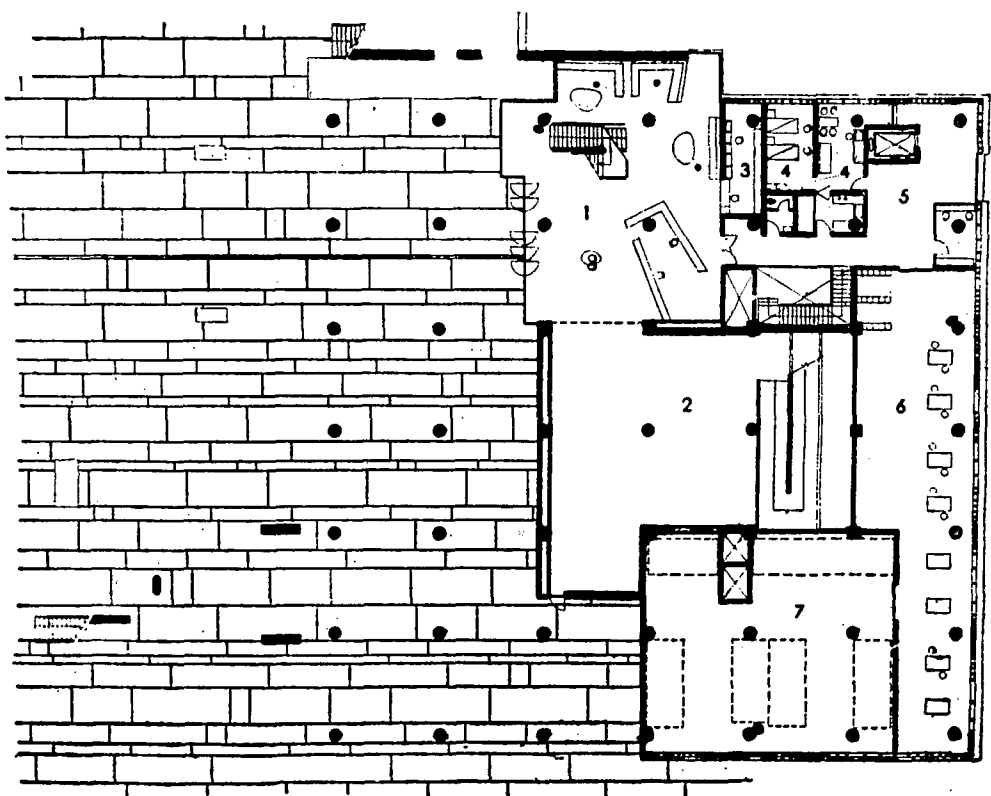
1. Surface du terrain: 7 100 m²; structure: deux étages sur rez-de-chaussée, en béton armé; surface totale du bâtiment: 4 180 m²; surface des salles d'exposition: 1 432 m²; équipement: chauffage et aération par la climatisation.

THE NATIONAL MUSEUM OF WESTERN ART IN TOKYO

by YASUO KAMON

THE formal opening of the National Museum of Western Art in Tokyo in June 1959 marked the final chapter in the story of the famous Matsukata collection, which today constitutes the main core of the Museum. It was in 1915, in London, that Mr. Kojiro Matsukata, then the head of a large shipbuilding company, began to collect works of art, with the intention of exhibiting them in Japan in a special museum which he already visualized but which was never actually built. He had bought nearly ten thousand works of art in the course of several visits to Europe and in particular to Paris. Only part of this huge collection was eventually taken to Japan, where it was shown to the general public in several temporary exhibitions. The collection was unfortunately dispersed at the time of the 1929 economic crisis. Those works which remained in France survived the last war and were recognized as French property under the terms of the San Francisco Peace Treaty (1951). Thanks to the generosity and understanding spirit shown by the French Government, these have now been handed back, and are to be exhibited to the Japanese public in a new museum built to plans by Le Corbusier—so that the collector's original idea has been fulfilled, although on a smaller scale.

76a. KOKURITSU SEIYŌ BIJYUTSU-KAN, Tokyo. Plan du rez-de-chaussée / Plan of ground floor: 1, Hall d'entrée / Entrance hall; 2, Grand hall central / Main central hall; 3, Vestiaire / Cloak room; 4, Salles de gardiens / Attendants' rooms; 5, Entrée de bureau / Office entrance; 6, Bureau / Office; 7, Magasin de réserves / Storeroom.



The present collection consists of 381 items (paintings, sculptures, drawings), representing all the main trends of French art from 1820 down to 1920, ranging from the romantics (Delacroix), and realists (Courbet), to Picasso and Van Dongen, and including the impressionists, whose works form the kernel of the collection (magnificent works by Monet, Renoir, Pissarro, Cézanne, Degas, Van Gogh and Gauguin). The Matsukata collection also contains works by other painters—Millet, Fantin-Latour, Monticelli, Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Signac, Maurice Denis, Marquet, etc. The sculpture collection consists first and foremost of works by Rodin—53 magnificent pieces of sculpture and some 30 drawings—and Bourdelle. The collection, which represents an invaluable treasure for the general public, art lovers and specialists alike, also contains works of artists famous in their time and representative of a whole period. For instance, there are 14 paintings by Henri Martin of Toulouse, one of the artists responsible for the decoration of the Hôtel de Ville, Paris, representing the neo-impressionist trend so fashionable down to the beginning of the 20th century; and works by Carolus-Duran, Aman-Jean and Jacques-Emile Blanche, bringing back the atmosphere of the salons at the turn of the century. Thus the National Museum of

Western Art is very comprehensive in that it presents not only the giants of modern art but also charming minor painters, so giving a general picture of modern French art. The first problem was to find a means of exhibiting these essentially 19th-century works in a modern building without spoiling the general effect of the whole.

PRESENTATION. The new museum in Tokyo was planned by Le Corbusier. It is approached through a concrete-paved garden, in the centre of which stand Rodin's *Burgbers of Calais* on a slight rise, setting the dominant note. On either side

of a low wall, dividing the garden into two unequal parts, are two other majestic works by the same sculptor, *The Gate of Hell* and *The Thinker* (fig. 69); followed, in the open hall beneath the pile-supported upper storey, immediately preceding the entrance, by four more of Rodin's statues, forming an introduction to the room devoted to this artist—the main central ground-floor hall (fig. 70). Here in this vast hall, lit by the window in the ceiling and by lights fitted in the floor, stand Rodin's sculptures and, facing the entrance, a terracotta study of *The Gate of Hell*, surrounded by a series of details from this work. A ramp takes visitors from the sculpture hall up into the picture galleries on the first floor.

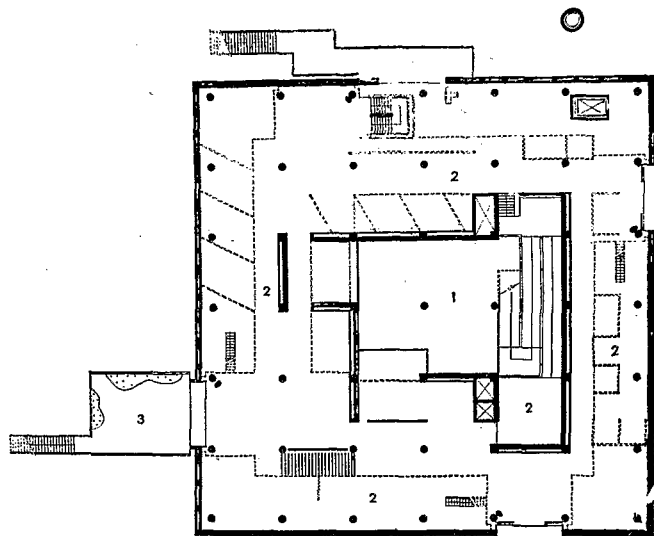
The main problem, in arranging these picture rooms, was to produce a coherent exhibition out of the heterogeneous collection of paintings. With the exhibition rooms opening out of the main hall on all sides, so that there could be no question of imposing a fixed itinerary for visitors (figs. 71, 72), it was difficult so hang the pictures in strictly chronological order. We therefore adopted a system based on aesthetic rather than on didactic considerations, hanging the most important works on the main walls, with due regard for the main historical trends but not in strictly chronological order; and grouping the rest according to trend, size or style, so as to give a pleasant general effect. The small rooms contain works of a more specialized character, e.g. by painters standing a little apart from the main currents of art.

The new building, although a fine achievement of modern architecture, has certain drawbacks as a museum. For instance, the walls are studded, for hanging pictures, with nails arranged according to the system of dimensions devised by Le Corbusier, and applied throughout the building. They form part of the decoration and impose the rhythm for the arrangement of the paintings; but the fact that they cannot be moved makes for very serious limitations when it comes to the display of pictures. Though the nails in themselves form a decorative pattern, they often spoil the appearance of the exhibition as a whole—a superfluous nail may be found just alongside a canvas for instance. The old system of rails and wires seems to us to be more practical and adaptable, particularly when series of temporary exhibitions are held.

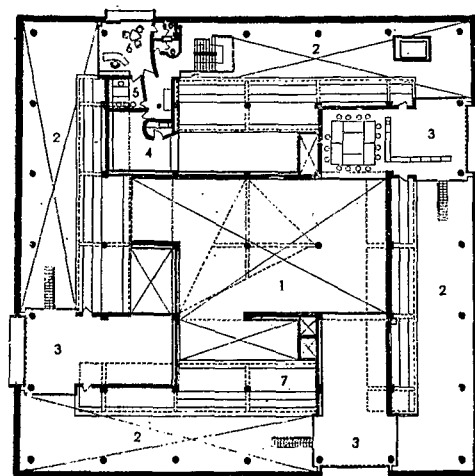
LIGHTING. As regards lighting, despite the bold and elaborately designed system installed by the architect, several improvements need making. To begin with, the walls underneath the lighting gallery (fig. 75) are sometimes inadequately lit, since the light falling on them comes mainly from mobile trough lamps and is uneven. Then again, the difference in the height of the ceilings, which is deliberate and which adds to the structural beauty of the interior, makes some areas look dark; and it is a serious drawback in a museum that there should be no means of illuminating the whole of it evenly. We are at present studying the possibility of improving the lighting by fluorescent lamps let into the ceiling. Yet another drawback is the fact that, in several places, visitors are dazzled by the trough lamps or lights fitted into the floors.

PRESERVATION. Museums have another important task besides the display of exhibits: their preservation. The most serious problem in this connexion is that raised by our old enemy, damp. The humidity in the store room must be kept constant (RH = 60-70 per cent). This we succeed in doing fairly satisfactorily by air-conditioning and the use of two automatic dehumidifiers.

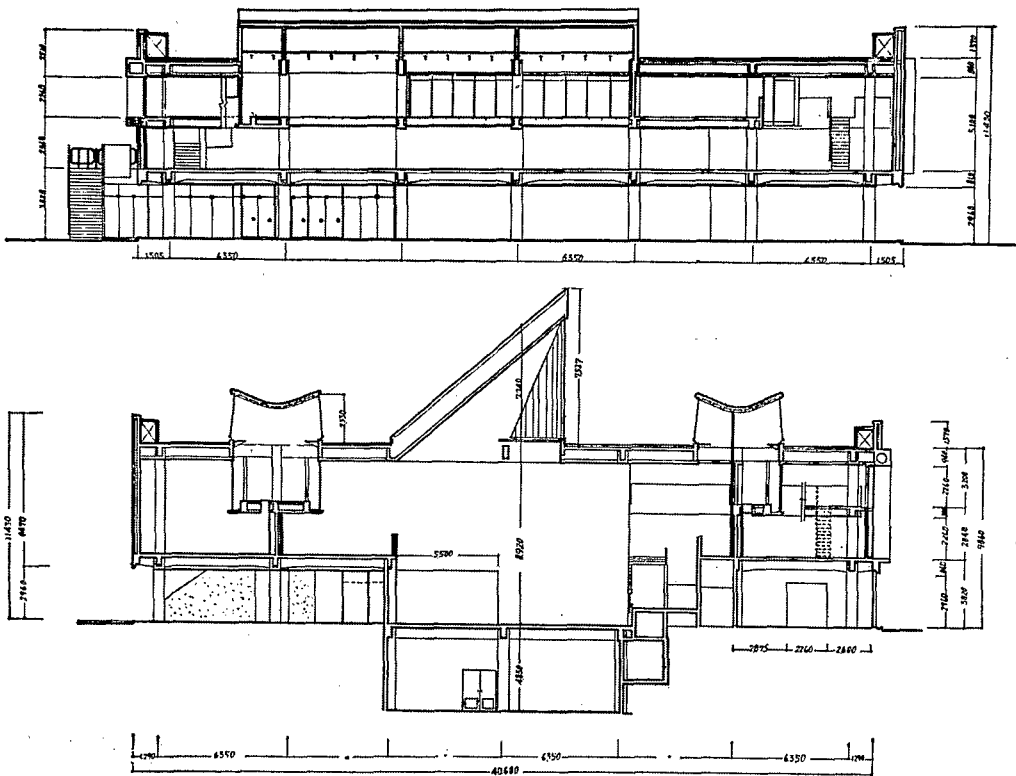
SPACE. Lastly, a few words about the building as a whole. Administratively speaking, we think naturally of the special features of our Museum's service to the public. Though not very large, it is visited by over three thousand people a day; and the total number of visitors, since the month of June, had already reached 440,000 by the middle of November. These were, of course, the opening months and it is not expected that the number will always be so high, although it must be remembered that the *Exhibition of French Art* in 1954-1955 was visited by 1,200,000 people in three months. There is no doubt that the museum attracts large numbers of people.



76b. KOKURITSU SEIYŌ BIJYUTSU-KAN, Tokyo. Plan du premier étage / Plan of first floor: 1, Vide du grand hall central / Space above main central hall; 2, Salles d'exposition / Exhibition rooms; 3, Terrasse / Terrace.



76c. KOKURITSU SEIYŌ BIJYUTSU-KAN, Tokyo. Plan du deuxième étage / Plan of second floor: 1, Vide du grand hall central / Space above main central hall; 2, Vides des salles d'exposition / Space above exhibition rooms; 3, Salles annexes / Subsidiary rooms; 4, Documentation et archives / Documentation and archives; 5, Secrétariat / Secretariat; 6, Cabinet du directeur / Director's office; 7, Galeries d'éclairage / Lighting galleries.



76d. KOKURITSU SEIYŌ BIJYUTSU KAN, Tokyo. Coupes / Sections: 1, Grand hall central / Main central hall; 2, Salles d'exposition / Exhibition rooms; 3, Galeries d'éclairage / Lighting galleries; 4, Rampe / Ramp; 5, Bureau / Office; 6, Machinerie / Machine room; 7, Cabinet du directeur / Director's office; 8, Salles annexes / Subsidiary rooms.

closed in for that purpose. Another point—the staircases in the centre of the first-floor exhibition rooms also make the arrangement of exhibits difficult. For all this, and these minor drawbacks notwithstanding, there is no denying that the Museum building is a fine example of modern architecture and a work of art in itself. The inspiring arrangement of space, combined with these masterpieces of Western art, makes a deep impression on visitors to the Museum.

THE ARCHITECTURE OF THE NATIONAL MUSEUM OF WESTERN ART

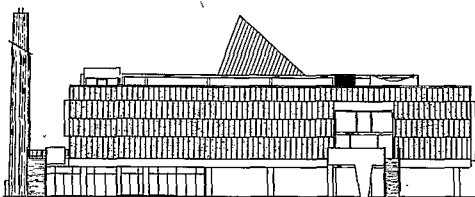
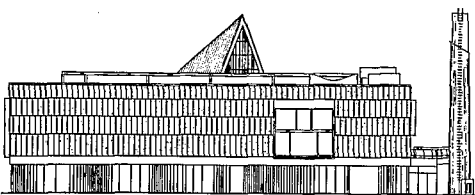
by JUNZO SAKAKURA

In 1952, the French Government generously decided to hand back to Japan the famous Matsukata collection which had come into its possession as a result of the last war, on condition only that it be housed in a museum. Japan chose Le Corbusier as the architect for the building; he accepted, and appointed three Japanese architects—Kunio Maekawa, Takamasa Yoshizaka and myself, all of us ex-students of his—to supervise the execution of the plans. Le Corbusier himself visited Japan in the autumn of 1955 to study the site, and in the spring of the following year we received his preliminary plans.

As one of the architects responsible for building the new museum, I am both pleased to see the completion of this building which, ever since it was opened in June 1959, has been receiving large numbers of visitors daily; and glad to have an opportunity of describing, in this article, the stages in its construction and some of its architectural features.

The total area provided by the Japanese Government was about 3,300 square metres. The first of Le Corbusier's plans included two wings, one on either side of the main building—one to house the library and auditorium, the other to contain a large hall. The cost of this plan already far exceeded the funds allocated without allowance for the laying out of the enclosure which Le Corbusier suggested should surround the new museum. It was therefore decided to do without the two wings, although they would undoubtedly have formed a very pleasant unit in conjunction with the main building. We confined ourselves, with Le Corbusier's agreement, and subject to possible additions in future, to this single building (fig. 73) with a total floor space of approximately 4,180 square metres, including the basement. This plan was confirmed in March 1957, and the work, begun in March 1958, was finally completed in April 1959 (figs. 76 a-f).

Together with the National Museum, the Science Museum, the Exhibition Palace and the Tokyo Cultural Centre now being built, this new museum forms an impor-



76e. KOKURITSU SEIYŌ BIJYUTSU-KAN, Tokyo. Élévations / Elevations: 1, Façade nord / North façade; 2, Façade sud / South façade.

tant group of buildings devoted to art and culture. It consists of a square block with greenish-grey windowless walls standing in the midst of trees and verdure and approached through a garden dominated by majestic Rodin sculptures (fig. 79). The outer wall of the exhibition hall is made of prefabricated panels of concrete studded with Japanese stones about 60 millimetres in diameter. The resulting impression of all this is one of richness and harmony.

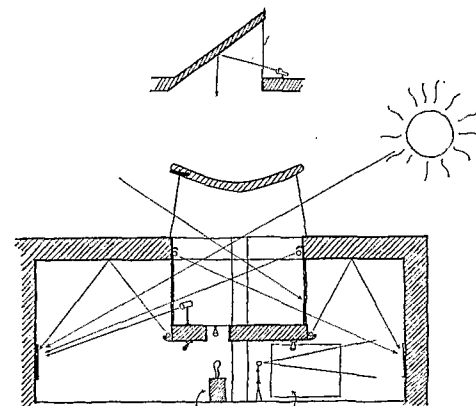
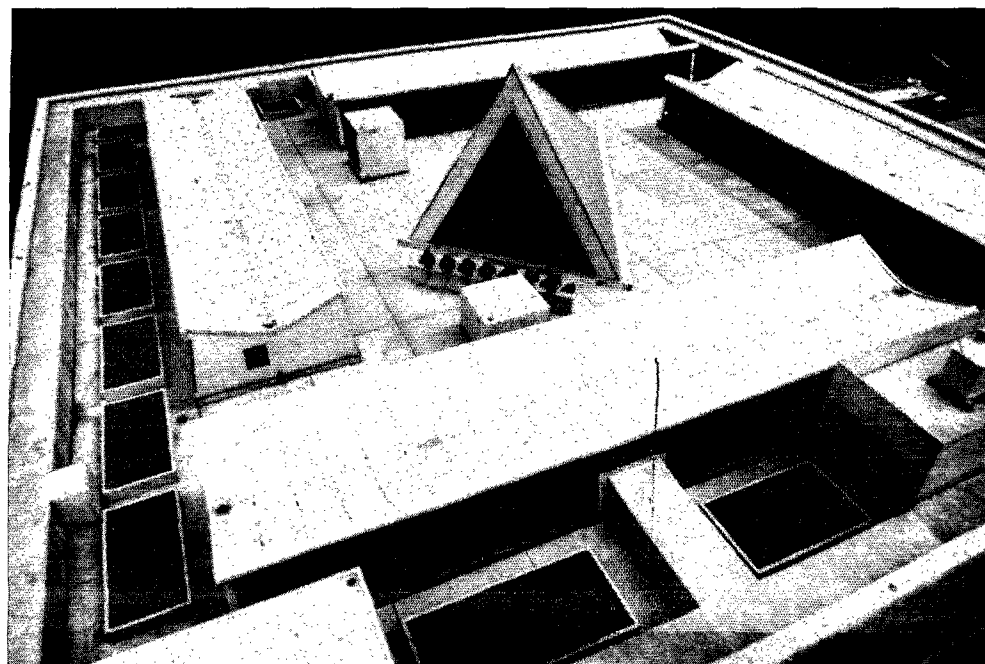
The exhibition rooms on the first floor are supported by piles which occupy much of the ground-floor space. The entrance hall, level with the garden, is cut off from the outside only by an unframed panel of Saint-Gobain reinforced glass. Thus visitors proceed from the garden into the hall almost without being aware of the transition, passing under the pile-supported gallery which, with Rodin's statues, forms a very pleasing covered introduction to the Museum. In the entrance hall are a shop, a cloakroom, seats for visitors, etc., all readily accessible.

Visitors then enter the main central hall, the core of the Museum, rising the entire height of the building, three times that of the entrance hall. Fitted into the roof is a kind of three-sided pyramid-shaped lantern (fig. 78), with one side entirely of glass, to let the daylight through. Above the floor, which is slightly raised, the elements of the reinforced concrete framework stand out plainly, combining with the huge bare columns to create a dramatic atmosphere in the interior of this vast space. The wall of this great hall is to be decorated with a photographic fresco by Le Corbusier illustrating a 19-century theme.

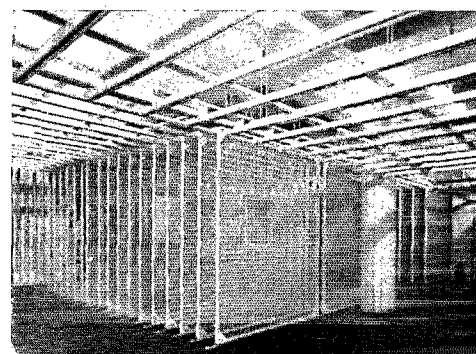
A gently mounting ramp takes visitors up to the first floor, where the exhibition rooms are pleasantly arranged round the large central hall. The building of a museum like this, in the form of a spiral radiating from the centre outwards, represents the culmination of thirty years' study on Le Corbusier's part. The Tokyo Museum is the second to be designed on this plan, the first being the Museum at Ahmedabad, now in course of construction. The advantage of this layout is that, whilst being simple and light, it offers possibilities of variety in the arrangement of space, thus creating a pleasant atmosphere for visitors. Moreover, since it radiates from the centre outwards, it can always be enlarged subsequently.

Apart from four large windows designed to give visitors a rest, the walls of the exhibition rooms are completely unbroken, providing the maximum hanging space. The four windows are fitted with panes of Saint-Gobain glass, to provide the best possible air-conditioning and sound-proofing. For the same reason, the display walls consist of insulating panels which protect the paintings from heat and humidity from outside the building. The whole premises are ventilated and heated by air-conditioning plants.

As regards lighting, an original system has been adopted. Above the exhibition rooms, which differ in height, are four lighting galleries on a level with the inter-



76f. KOKURITSU SEIYŌ BIJYUTSU-KAN, Tokyo. Système d'éclairage / Lighting system: 1, Fenêtres / Glass windows; 2, Projecteurs / Floodlights; 3, Projecteurs sur pied (500 W et 1 kW / Standing spotlights (500 watt and 1 kilowatt); 4, 5, Gouttières (200 W et 100 W) / Trough lamps (200 watt and 100 watt); 6, 7, Lampes à fluorescence (40 W) / Fluorescent lamps (40 watt); 8, Tableaux / Paintings.



77. KOKURITSU SEIYŌ BIJYUTSU-KAN, Tokyo. Le magasin de réserves. Dans un espace de 196 m², 28 écrans étroits, de 225 × 296 cm, et 67 écrans larges, de 258 × 227 cm, pouvant se déplacer sur rail, permettent d'abriter plus de 400 toiles. Au mur vitré donnant sur l'extérieur du côté est, un système de rayonnement infra-rouge assure la protection contre le vol.

77. This storeroom, with an area of 196 square metres, contains 28 narrow screens, 225 × 296 centimetres; and 67 wide screens, 258 × 227 centimetres, sliding on rails, to accommodate 400 canvases. The outside glazed wall on the east side is fitted with an infra-red ray apparatus for protection against theft.

78. KOKURITSU SEIYŌ BIJYUTSU-KAN, Tokyo. Vue générale de la toiture. Au milieu, la fenêtre en forme de pyramide faisant saillie hors du grand hall central. Devant l'ouverture de la fenêtre sont installés quinze projecteurs pour compléter l'éclairage. La partie supérieure des quatre galeries d'éclairage entoure la fenêtre. À noter également des petits terrains rectangulaires qui réalisent l'idée toiture-jardin de Le Corbusier.

78. General view of roof. In the centre, the pyramid-shaped window jutting out of the large Central Hall. In front of the window opening are 15 floodlights to supplement the natural lighting. Round this pyramid are the upper parts of the four lighting galleries. Note also the small rectangular plots of ground giving the roof-garden effect sought by Le Corbusier.



79. KOKURITSU SEIYŌ BIJYUTSU-KAN, Tokyo. Vue de la terrasse du premier étage sur le jardin. Les banquettes curvilignes de la terrasse ont été dessinées et décorées par Le Corbusier. On aperçoit les *Bourgeois de Calais* au milieu du jardin.

79. View from the first-floor terrace looking over the garden. The curved benches on the terrace were designed and decorated by Le Corbusier. In the middle of the garden, the *Burgeons of Calais* group.

mediate floor. The top of each juts up above the roof, so receiving direct daylight. The daylight combined with artificial lighting provided by various devices set in the galleries, shines through the glass panes of which they are composed on to the wall opposite, so that the light reaching the paintings passes above the heads of the visitors. Both sides of these galleries, consisting entirely of windows, are fitted with ordinary glass, frosted glass and blinds, so that the lighting can be varied and adjusted (fig. 74).

In front of the four large windows, where there is no lighting gallery, are the director's office and the small exhibition rooms on the intermediate floor, each reached by a small independent staircase running up from the main exhibition hall.

Another original feature of this museum is the absence of fixed partitions between the rooms. With the flowing lines of the lighting galleries above, the rooms form a kind of long unbroken corridor, at the same time creating an atmosphere of space and freedom.¹ The building also has a storeroom, on the ground floor, with accommodation for about 400 canvases (fig. 77).

Le Corbusier has for years been seeking for what might be called a basic unit of architecture which he has now found, using two numbers to the scale of the human body, with the ideal ratio of the golden section between them. Each of these two numbers is developed in Fibonacci's sequences. The two series of numbers thus obtained constitute the basic unit of all architecture, which Le Corbusier calls the Modulor, and which is universally acceptable. The new museum has been conceived, down to the minutest details, in accordance with the Modulor; and it is true that the ratio of the parts to the whole, of the various parts to one another, and of the building to the human figure is invariably harmonious and produces an effect of abounding space and great beauty. Novel and effective solutions have been found for all the basic problems of museum building, an achievement which will undoubtedly make a great contribution to the architecture of the future. It may be predicted that this museum, with further improvements in regard to certain details, will remain one of the most beautiful in the world.

1. Area of museum site: 7,100 square metres; type of structure: ground floor plus two other floors, reinforced concrete; total floor area of building: 4,180 square metres; area of exhibition rooms: 1,432 square metres; fittings: heating and ventilation by air-conditioning plant.

UN MUSÉE DANS LES RUINES
D'UNE VILLA MINOËNNE

EN 1958, l'École archéologique italienne d'Athènes mettait au jour en Crète, au lieu dit Kannia, sur le territoire de Gortyne, une villa de l'époque du minoen récent (1600-1500 av. J.-C.).

Cette villa couvre une superficie de 30 × 20 mètres. Des constructions, seul subsiste le rez-de-chaussée — occupé principalement par des magasins et par quelques petites salles qui étaient vraisemblablement destinées au culte car elles contenaient des statuettes en terre cuite de femmes aux bras levés¹. L'absence presque totale d'éléments verticaux fait perdre sa valeur architecturale originale à la construction; les ruines permettent seulement d'apprécier l'intéressante répartition des locaux (fig. 80).

Plus de soixante jarres (*pitthoi*) ont été découvertes dans les magasins, à l'endroit même où les avaient placés les anciens habitants de la villa; elles renfermaient encore des traces de leur contenu primitif (pois et fèves). Ces jarres, de grandes dimensions et décorées de bandes en relief simples ou ondulées, très semblables entre elles, appartiennent à un type déjà connu de céramique. Bien qu'elles fussent ébréchées ou brisées dans leur partie supérieure — qui, avant les fouilles, affleurait en terrain arable — il était possible de les restaurer entièrement. Elles étaient cependant trop nombreuses et volumineuses pour être exposées, ainsi restaurées, dans une salle de musée. D'autre part, réduites à l'état de fragments, elles auraient été reléguées dans les réserves du musée, où seuls quelques spécialistes auraient pu les examiner.

C'est pourquoi on eut l'idée de conserver cette collection unique de vases dans les magasins mêmes de la villa. Restaurés et replacés dans leur cadre primitif, ils illustrent un aspect de la vie minoenne et offrent au visiteur l'occasion qu'aucun musée ne pourrait lui offrir, de voir des objets authentiques à l'emplacement où ils ont été découverts. Les ruines, réduites à l'état de plan en relief, sont de leur côté mises en valeur par la présence des jarres restaurées. Les murs, s'ils ne délimitent plus des espaces clos, encadrent les groupes de vases et guident le visiteur à travers les salles (fig. 81, 80).

Pour conserver les jarres sur le site même des fouilles, il fallait les protéger. Le climat de la Crète, et notamment celui de la plaine de la Messara, a rendu possible l'aménagement de ce remarquable musée en pleine nature. Il s'agissait de protéger non seulement les objets exposés, mais encore les pavements, les murs et les autres éléments architecturaux périssables. On a réalisé à cet effet une couverture légère et transparente, destinée à abriter uniquement la surface occupée par les vases. La forme de cette couverture est déterminée par la disposition des lieux et aussi par le cadre naturel avec lequel elle s'harmonise: une plaine plantée de blé et de vigne et parsemée d'oliviers. De loin, la couverture paraît horizontale. En fait, elle est formée de deux pans inclinés, orientés l'un vers le

sud, l'autre vers le nord. L'inclinaison est très légère, à la fois pour des raisons esthétiques et pour ne pas donner prise au vent. La forme irrégulière et discontinue du toit, déterminée par la disposition des jarres, présente en outre l'avantage d'offrir une meilleure résistance aux remous atmosphériques, fréquents dans la région (fig. 82, 83).

On a veillé à ce que la couverture se distingue nettement des ruines, tant par les lignes que par la matière et la couleur. Par sa simplicité fonctionnelle, elle ne risque pas de gêner le visiteur ou de détourner son attention des vestiges antiques. La structure est réduite au minimum indispensable: un simple toit. Des conditions climatiques idéales rendent inutiles des éléments de protection latéraux, qui auraient isolé les ruines de la nature. Des auvents assurent une protection suffisante contre les averses.

Les supports sont des tubes en fer (de dimensions différentes selon leur position), présentant une section très petite; l'ensemble est recouvert d'une matière plastique de teinte vert pâle. Cette matière, lumineuse par transparence, évite l'impression d'espace clos qu'aurait donnée un plafond opaque et empêche qu'on n'attribue aux salles des proportions et des dimensions qui ne pourraient être qu'arbitraires. La lumière froide et uniforme qu'elle laisse filtrer ne donne aucune ombre portée sur les murs et sur les objets.

Les supports verticaux, très minces, sont espacés de 3,70 mètres en moyenne — ce qui confère la plus grande légèreté à la charpente, sans fragmenter la vue d'ensemble des ruines. Ces supports sont accotés contre les murs ou disposés de manière à ne pas gêner le passage et, surtout, à ne pas endommager les vestiges architecturaux. Leur nombre permet de bien répartir la charge et de se contenter de fondations peu profondes, pénétrant à peine dans la couche archéologique. Aux supports verticaux, alignés dans le sens nord-sud, sont soudés les supports horizontaux, sur lesquels sont vissés perpendiculairement, à des intervalles de 60 centimètres, d'autres tubes d'un diamètre inférieur. Ces deux séries de tubes horizontaux constituent la surface portante sur laquelle repose la couverture en matière plastique. Celle-ci est constituée par des bandes de 6 centimètres de large, de la longueur voulue, se chevauchant, de façon à former une surface qui ne présente aucune solution de continuité et aucune perforation pour le passage de clous ou de vis. La couverture est solidement fixée par-dessous aux tubes, au moyen de pinces qui s'insèrent dans des rainures tréfilées. Le système de couverture de la villa de Kannia est plus qu'un simple dispositif de protection. Il apporte une solution intéressante au délicat et complexe problème de la conservation et de la mise en valeur des produits des fouilles, et permet une présentation digne d'un musée, au sens exact du mot.

Si la conservation de l'élément architectural des trouvailles pose toujours des problèmes, il

est relativement facile d'assurer celle des objets. Mais s'ils acquièrent dans un musée, grâce à une présentation judicieuse, une originalité et une beauté nouvelles, ils perdent l'intérêt que leur conférerait sur place le milieu et la fonction.

La conservation du complexe architectural pose donc des problèmes qui n'ont pas reçu de solution satisfaisante. La technique des fouilles a atteint un remarquable degré de perfection mais les méthodes de restauration et de conservation elles-mêmes sont encore primitives et empiriques, soit faute d'études spécifiques, soit par suite d'insurmontables raisons économiques. Peu d'années après leur découverte, les vestiges les plus attentivement protégés se transforment le plus souvent en de mornes alignements de pans de murs qu'ont désagrégés les intempéries. Cette détérioration est particulièrement grave dans le cas des ruines préhistoriques de constructions faites en pierres brutes assemblées au moyen d'un mélange de boue et d'argile. Le plus souvent, ces vestiges se dissolvent en un amas de décombres méconnaissables.

Pour éviter la perte d'un document unique sur lequel sera fondée l'étude des procédés de construction antiques, on recouvre souvent les ruines avec la terre même qui les dissimulait avant leur découverte. Ce procédé a l'avantage de conserver les formes architecturales, mais empêche tout examen ou vérification ultérieurs. Les spécialistes doivent se fier au seul témoignage de ceux qui ont pratiqué les fouilles, sans pouvoir le contrôler par l'observation directe.

Le système adopté en Crète — par exemple, à Cnossos, Mallia, Tylissos, Amnisos et Nirou Khani — consiste au contraire à conserver à découvert, après restauration et consolidation, les vestiges archéologiques mis au jour, pour en permettre l'observation constante. Toutefois, les matériaux originaux ne peuvent être intégralement préservés: les stucs, les torchis et les autres éléments fragiles doivent être soit remplacés, soit recouverts de ciment ou d'autres matériaux modernes. Les réparations de ce genre, outre qu'elles modifient fondamentalement la nature des matériaux employés pour la construction, sont elles-mêmes peu durables: il faut, dans certains cas, reprendre sans cesse les travaux de restauration, et modifier ainsi de plus en plus profondément les éléments originaux que l'on se proposait de protéger.

Le système qui donne les meilleurs résultats lorsqu'on veut conserver les vestiges sans les dissimuler à la vue est celui de la toiture de pro-

1. Un compte rendu des fouilles a été publié par le professeur Doro Levi, directeur de l'École archéologique italienne d'Athènes, dans le *Bollettino d'arte*, n° III, Luglio-Settembre 1959.

tection. Il se pose toutefois à ce propos un problème d'esthétique; en effet, l'élément étranger ainsi introduit parmi les ruines risque d'en modifier radicalement l'aspect. Pour remédier à cet inconvénient, on a évité, à Kannia, les constructions en ciment — comme celles qui ont été édifiées à Hagia-Triada, au palais de Phaestos, en 1951 et à Lerne (Péloponnèse) en 1957 — précisément pour ne pas introduire une masse étrangère qui aurait risqué d'écraser les antiquités et de donner l'impression d'une reconstruction arbitraire. Ce système offre sur les précédents l'avantage de permettre à la fois la conservation des vestiges anciens et l'aménagement de musées sur l'emplacement même des fouilles, lorsque la nature des objets découverts s'y prête (jattes, statues, etc.).

L'ennui que dégage un musée archéologique, même bien organisé, provient souvent du fait qu'une collection d'objets ne peut tenir l'intérêt en éveil lorsqu'elle n'évoque pas suffisamment les événements auxquels ces objets ont été associés. Pour s'en tenir à l'archéologie crétoise, on constate qu'en dehors de quelques édifices de faible importance, ce sont les palais minoens de Phaestos, Hagia-Triada et Mallia qui conservent le mieux leur aspect tel que l'ont révélé les fouilles. Le public préfère cependant visiter le palais de Cnossos — dont la reconstruction en ciment coloré donne à l'édifice une certaine vie, quoique cette coloration soit due évidemment à la fantaisie et à l'esprit inventif qui présidaient alors au travail de reconstruction. Pour orienter et diriger l'intérêt très vif du public, il faudrait

appliquer des solutions scientifiquement sûres: ne pas modifier les données, mais uniquement présenter de la façon la plus simple, la plus directe, sous forme de synthèse, les produits des fouilles (murs et objets) et les conclusions des études. On aurait ainsi un tableau clair et sans retouches arbitraires de ce que nous savons de l'antiquité. Le meilleur moyen d'approcher d'une telle solution consiste précisément à tenter d'aménager un musée sur le lieu même des fouilles archéologiques.

ENRICA FIANDRA.

A MUSEUM AMID THE RUINS OF A MINOAN VILLA

IN 1958, the Italian School of Archaeology in Athens excavated, at Kannia, in the Gortyna area of Crete, a villa dating from the late Minoan period (1600-1500 B.C.).

The villa covers an area of 30 × 20 metres. The surviving part of the structure is the ground floor, mostly occupied by storerooms and a few small rooms thought to have been used for worship, for in them were found female terracotta figurines with upraised arms.¹ The structure has lost its original architectural value owing to the fact that practically no vertical

elements have survived, and the ruins merely permit an appreciation of the very interesting ground plan, and (fig. 80) arrangement of the rooms according to their function.

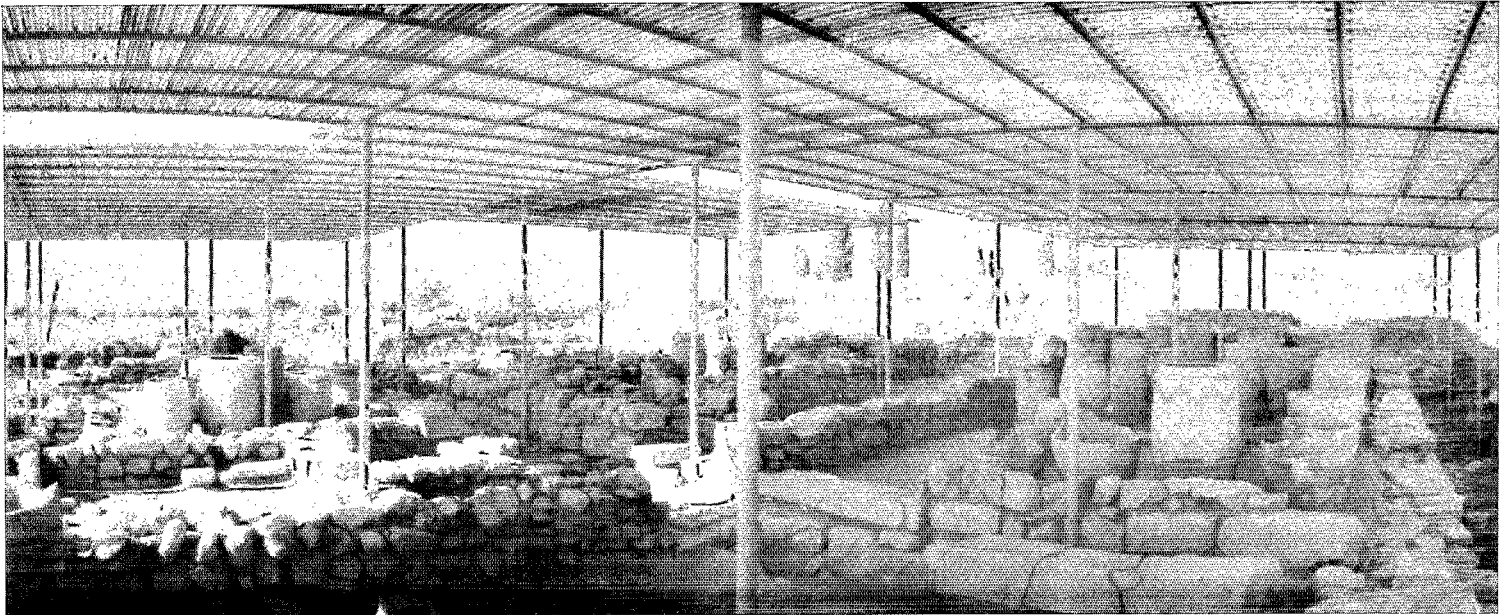
More than sixty jars (*pitthoi*) were found in the storerooms, in the actual position in which they were placed by the inhabitants of the ancient villa, and still containing traces of their original contents (peas and beans). The jars, which are extremely large and are ornamented with straight or wavy bands in relief, are much of a pattern and belong to a well-known pottery

1. A report on the excavation by Professor Doro Levi, Director of the Italian Archaeological School in Athens, has been published in the *Bollettino d'Arte*, no. III, Luglio-Settembre 1959.

80. KANNIA. Les ruines, vue prise du nord-est, après les fouilles.

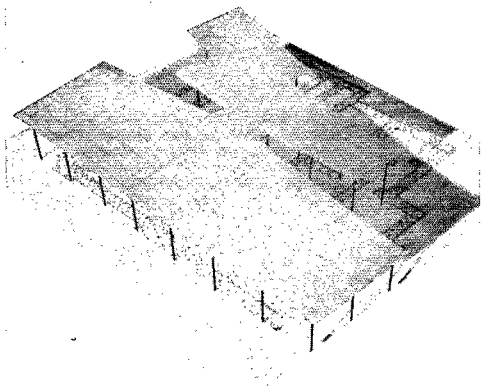
80. The ruins, after the excavation, seen from the north-east.





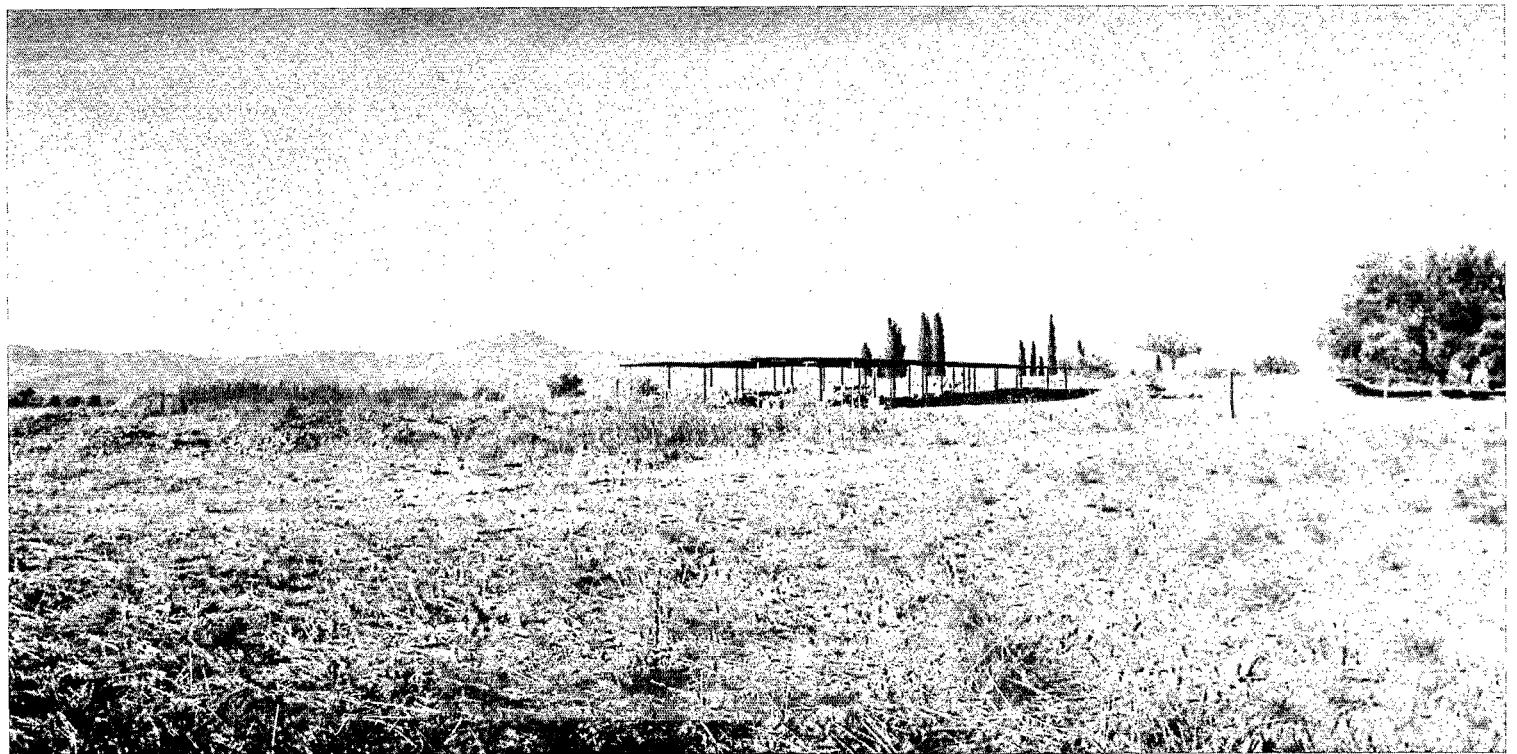
81. KANNIA. Le Musée de site. La toiture; les jarres restaurées, vues du nord-est.

81. The site museum. The roof and the restored jars, seen from the north-east.



82. KANNIA. Le Musée de site. Maquette de la toiture.

82. The site museum. A model of the roof.



83. KANNIA. Le Musée de site. La toiture, vue du nord-est.

83. The site museum. The roof, seen from the north-east.

type. Although the upper parts were badly broken and chipped (the tops were at the upper level of the arable surface of the site before the dig) it was possible to restore them completely. The very number and size of the jars, however, precluded them from being exhibited in a museum room, and there was therefore no point in restoring them for that purpose. As a heap of broken pottery, on the other hand, they would have been suitable only for the storerooms of a museum, where only a handful of experts would have had access to them.

This was the reason which prompted the idea of conserving this unique collection of jars in the storerooms of the villa itself. Restored and replaced in their original setting, the jars illustrate an aspect of Minoan life and visitors have a chance to see these authentic objects on the actual site where they were found—an opportunity no ordinary museum can offer. The ruins, which do no more than indicate the layout of the villa, are themselves enhanced by the presence of the restored jars: the walls, which no longer perform their original function of enclosing the various rooms, provide a setting for the jars and guide the visitors through the various rooms (fig. 81).

However, if the jars were to be kept on the excavated site they had to be protected. Thanks to the climate of Crete, especially of the Messara plain, it was possible to install and equip this remarkable museum amid its natural surroundings. The problem was not only to protect the objects exhibited, but also the floors, walls and other exposed architectural elements.

Accordingly a light transparent roof intended to shelter only the area occupied by the jars was made, its design being suggested by the arrangement of the rooms to be protected and its form by the surrounding landscape: a plain, with wheatfields, vineyards and scattered olive trees. The two slopes of the roof, seen from a distance, appear to form a horizontal surface. The pitch of these two slopes (one towards the south and the other towards the north) is very slight, not only for aesthetic reasons but also to reduce wind resistance. The irregular and discontinuous form of the roof, corresponding to the placing of the jars, enables it, thanks to its broken horizontal surface to withstand more effectively the atmospheric disturbances which are frequent in this region (figs. 82, 83).

Care was taken to create a contrast between the ruins and the roof as regards outline, component materials and colour. Thanks to its functional simplicity, this protective covering does not distract the visitor's attention from the ruins. Its structure has been reduced to the bare minimum—a simple canopy. Ideal climatic conditions made it possible to dispense with lateral protection which would have isolated the ruins from the surrounding landscape. By extending the roof to form an awning sufficient protection against heavy rain storms is provided.

It was decided to use iron tubes for the uprights (of various dimensions, depending on their position) and of very small diameter, and light greenish plastic material for the roofing. Because of its luminous transparency, this material is exempt from the disadvantages attaching to an opaque roof, which might have given visitors the impression of being in enclosed rooms and suggested internal proportions and dimensions which might not have corresponded to the original ones (which are unknown to us). The light which filters through

the roof is cold and uniformly diffused, so that the framework casts no shadows on the walls and the jars.

To obviate the need for trusses, the average distance between the uprights was fixed at approximately 3.70 metres. This made it possible to adopt the lightest possible structure, and the slender vertical supports have the advantage of not obstructing the general view of the ruins. The uprights, which serve as pillars, are erected alongside the walls in places where they will not obstruct passage and, most important of all, cannot harm the ruins.

The great number of uprights permitted an even distribution of the weight and made possible the use of slender foundation plinths which scarcely disturb the archaeological strata.

Welded to the uprights, which are arranged in rows running in a north-south direction, are horizontal supporting tubes, perpendicular to which other tubes of smaller diameter have been screwed at intervals of 60 centimetres. These two series of horizontal tubes form the supporting structure on which the roof covering is laid. The plastic material consists of interlocking strips which are just under 6 centimetres wide and of the required length. The resulting surface is continuous and has no nail or screw holes. The underside of the roof covering is firmly anchored to the bearing tubes by means of clamps inserted into metal grooves.

The construction of the Kannia villa roof is something more than a mere protective covering for ruins; it offers an interesting solution to the difficult and complicated problem of conserving and properly exhibiting the finds made during excavations and makes possible a presentation worthy of a museum.

While the conservation of the architectural elements of finds is always a problem, that of objects is a much easier matter: they have only to be arranged and exhibited in museums. But removed from the place where they were found, although they may take on a new interest and beauty, they lose the interest bestowed upon them by their original environment and function.

The conservation of architectural ruins raises problems for which no adequate solutions have yet been found; whereas excavation techniques have reached a high stage of perfection, restoration and conservation methods remain backward and empirical, either because the necessary research has not been done or because of major financial difficulties. In most cases, despite the most painstaking efforts to ensure their upkeep, the ruins are reduced within a few years of their excavation to a pitiful huddle of walls, disintegrated by bad weather conditions; in the case of prehistoric ruins this dilapidation is more serious, for the walls are built of rough stones bound together with a mortar of mud and clay. The excavated structures usually crumble into an indiscriminate mass of rubble.

To avoid losing a document which would provide an essential basis for the study of the building techniques of the ancient world, ruins are often covered with the same soil that hid them before their excavation. This has the advantage of conserving the structures but prevents any subsequent study or inspection. The research worker has to rely exclusively on the excavators' testimony, and has no possibility of direct observation.

On the other hand, the method of conserving archaeological remains by restoring and consolidating them, and leaving them in the open—which has been adopted in Crete, for example, at Knossos, Mallia, Tilissos, Amnisos and Nirou Khani—makes it possible to study and inspect

them at any time; but the component materials are no longer completely authentic, as the stuccoes, mortars and perishable parts have to be replaced or covered with cement or other modern materials. Apart from the fundamental change introduced into the building materials, this type of restoration is also liable to decay, and in some cases the structures have to be restored over and over again, producing an even greater change in the original parts which it was proposed to protect.

The method of conservation which has given the best results while keeping the excavated structures open to view is protective roofing; but this raises the aesthetic difficulty of introducing a foreign element which can change the whole aspect of the ruins. It was to limit the drawbacks of this method as far as possible that it was decided, at Kannia, not to erect a cement construction (as at Hagia Triada, the Phaestos palace in 1951, and Lerna, Peloponnese in 1957), the aim being, in fact, to avoid introducing an enormous structure which might overshadow the ruins and seem to represent an attempt at reconstruction of the ancient building. With the method we have described, unlike the preceding ones, the conservation of ancient ruins can be combined with the establishment of museums on the excavated sites, provided the type of furnishings found (large jars, statues, etc.) are suitable for that purpose.

The boredom felt by visitors in an archaeological museum, even when it is a well-organized one, is often due to the fact that interest cannot be sustained by a succession of objects which do not adequately evoke the events to which they were witness.

Limiting our remarks to Cretan archaeology, it may be said that the Minoan palaces of Phaestos, Hagia Triada and Mallia—leaving aside constructions of lesser importance—are those which have best preserved their appearance as revealed by the excavations. The public, however, prefers to visit the Knossos palace because the reconstruction in coloured cement gives a certain life to it, although the colouring is obviously the result of the imaginative and inventive spirit which then inspired reconstruction work. However, this deep interest on the part of the public should be led into proper channels by the use of strictly scientific methods, i.e. not by altering the finds, but by presenting as a whole, in the simplest and most direct manner, the results of the excavations (walls and furnishings) and the conclusions of the research work. The result would be to show clearly and without arbitrary change what is known about the antiquities concerned. The best way to achieve this is to try to establish a museum on the actual site of the archaeological finds.

ENRICA FIANDRA

CAMPAÑA INTERNACIONAL PARA SALVAR LOS MONUMENTOS DE NUBIA

La construcción del segundo embalse de Asuán amenaza un número importante de monumentos históricos y de lugares de interés arqueológico o prehistórico de Nubia egipcia y sudanesa. Esa noticia ya ha despertado inquietudes en diversos medios y sobre todo en los museos. En efecto, entre los lugares amenazados muchos no han sido bien excavados; dejarlos recubrir por las aguas sin haberlos explorado sería privar para siempre a la ciencia de una fuente de descubrimientos preciosos. Por otra parte, la desaparición de algunos monumentos de la antigüedad egipcia representaría una pérdida irreparable para el arte y para la historia.

A fin de proteger, en cuanto sea posible, esos lugares y monumentos, la Unesco ha lanzado un llamamiento a la cooperación internacional. Y es que sólo mediante la ayuda internacional será posible excavar el mayor número de lugares antes de la subida de las aguas; sólo ella permitirá trasladar a tiempo aquellos templos que, de otro modo, pronto serían cubiertos por las aguas, o efectuar los trabajos de protección necesarios para conservar sobre el terreno conjuntos tan importantes como los de Abou Simbel o de Filae.

La Unesco ha invitado pues a gobiernos, instituciones y particulares a participar en esa empresa, ya sea mediante contribuciones económicas o bien prestando servicios o proporcionando equipo. Entre las instituciones que podrían útilmente participar en ese esfuerzo figuran, evidentemente, los museos. Todos ellos deben conocer las disposiciones tomadas por los gobiernos de la República Árabe Unida y del Sudán, en reconocimiento a la ayuda extranjera que se les conceda. Ambos gobiernos cederán el 50 % del producto de las excavaciones a quienes hayan participado en ellas y autorizarán su traslado al extranjero (con excepción de los objetos que se consideren indispensables para la continuidad de las colecciones nacionales). Por otra parte, el gobierno de la República Árabe Unida concederá autorización para realizar excavaciones, en las mismas condiciones, fuera de la zona amenazada (por ejemplo, en Sakkarah). Por último, ese mismo gobierno está dispuesto a ceder varios templos, para que sean trasladados al extranjero, así como numerosos objetos de las reservas de Karnak, Sakkarah, etc., a condición de que se destinen a museos o a instituciones científicas abiertas al público. En un próximo número de MUSEUM se publicará un artículo sobre "Nubia, museo al aire libre", escrito por la Sra. Desroches-Noblecourt, conservadora de los museos de Francia, asesor de

la Unesco en el Centro de Documentación y de Estudio sobre la Historia del Arte y de la Civilización del Antiguo Egipto, en El Cairo.

LOS MUSEOS DE ALBANIA

por Stilian P. Adhami

Las actividades de los museos albaneses siguen el desarrollo cultural del país. Existen actualmente en Albania 4 museos centrales, 8 museos provinciales, 2 pequeños museos de arqueología en las antiguas ciudades de Butrint y de Apollonia, 10 residencias-museo y la galería de artes figurativas. Todas estas instituciones son posteriores a la victoria de la revolución popular (29 de noviembre de 1944).

Las colecciones de esos museos aumentan cada año, las salas de exposición se amplían y los museos mejoran su acción cultural sobre las masas.

La historia de la creación y desarrollo de los museos albaneses está íntimamente relacionada con las excavaciones arqueológicas efectuadas en Albania. Los estudios arqueológicos no empezaron realmente en el país hasta el siglo pasado. Viajeros y eruditos extranjeros recorrieron entonces Albania para llevarse la mayor cantidad posible de objetos de valor artístico a sus museos.

La historia de la museología albanesa empieza en 1923, cuando se tomó la iniciativa de construir un museo de arqueología en Tirana, para recoger los objetos salvados del pillaje. Pero dos años después, el ex rey Ahmet Zogolli (Ahmed Zogou) lo hizo cerrar, agregándolo a la Biblioteca Nacional.

Las concesiones de treinta años que el gobierno de entonces hizo en favor de dos sociedades, francesa e italiana, fueron muy perjudiciales para la arqueología albanesa y para el desarrollo de los museos.

En abril de 1939, los museos de Vlora (Valona), Tirana y Butrint fueron saqueados bajo la ocupación italiana. Después de la liberación fue necesario volver a empezar de nuevo toda la labor de museos.

Diversas expediciones arqueológicas a Durrës y Pojan permitieron abrir el 7 de noviembre de 1948 el Museo de Arqueología y Etnografía de Tirana, notable por la riqueza y por la presentación de sus colecciones, reorganizadas en 1957. Clasificadas cronológicamente y por temas culturales, estas colecciones revelan el carácter de la cultura y de la vida del pueblo albanés así como sus particularidades nacionales.

La parte etnográfica ofrece gran interés. Pocos países tienen a ese respecto una tradición como la de Albania, donde millón y medio de habitantes utilizan 140 trajes distintos, sin contar las variantes.

Otro museo central es el de la Guerra de Liberación Nacional (1939-1944) dedicado a la lucha heroica del pueblo albanés.

El Museo de Ciencias Naturales de la capital, en el que se exponen 50 000 objetos, presenta las riquezas del subsuelo, de la fauna, de la flora, etc. del país. Se abrió también hace 10 años. El 7 de noviembre de 1954 se inauguró en la capital otro museo, el Museo Lenin-Stalin, con colecciones ofrecidas por el Partido Comunista de la Unión Soviética.

Sin embargo, el desarrollo de los museos se debe en gran parte, además de las instituciones mencionadas, a los museos provinciales, organizados estos diez años últimos en ocho centros urbanos; Shkodër, Durrës, Korçë, Elbasan, Vlorë, Gjirokaster, etc. Estos museos están dedicados a las ciencias naturales, la arqueología, la historia, la etnografía, la guerra de liberación nacional y el período de edificación socialista.

Un museo en Krujë, otro mayor en Pojan y la residencia-museo del Congreso de Lushnje están actualmente en construcción.

Entre los testimonios de diversas culturas que se han sucedido desde la edad de piedra, los de la cultura iliria y de las artes medievales se destacan particularmente en las salas de los museos.

Además de las visitas colectivas, los museos albaneses tienen un programa de coloquios y de cursos, proyecciones de películas fijas sobre temas históricos y científicos, excursiones a los lugares de gran interés histórico, reuniones con los veteranos de la guerra, conferencias recordatorias, exposiciones temporales o circulantes, etc.

Una decisión aprobada recientemente por el Comité Central del Partido de los Trabajadores de Albania sobre las tradiciones patrióticas y revolucionarias del pueblo y sobre las medidas que deban adoptarse para mantenerlas y difundirlas contribuirá a aumentar el número de museos y a intensificar sus actividades.

La construcción de un museo de historia en Tirana será en breve un acontecimiento de gran importancia para el país.

Dada la situación geográfica de Albania, las dos culturas antiguas más importantes, la griega y la romana, ejercieron profunda influencia sobre el país, y las riquezas arqueológicas que éste posee no son únicamente de carácter nacional.

1. Abou Simbel: Fachada del Gran templo de Ramsès II.

MUZEUMI ARKEOLOGJIK-ETNOGRAFIK, Tirana.
2. Un interior típico de Scutari.

3. Vasos ílricos de terracota, primer milenario antes de nuestra era.

4. Vitrina con cerámicas pintadas.

MUZEUMI TE LUFTES NACIONAL CLIRIMTARE, Tirana

5. Fachada del Museo de la Guerra de Liberación Nacional.

6. Vista de una sala del Museo de la Guerra de Liberación Nacional.

MUZEUMI LOKAL, Korça.

7. Alfarería artística local, expuesta en una de las salas dedicadas a la edificación del socialismo.

8. Trajes populares.

MUZEUMI LOKAL, Durrës.

9. Vitrina con cerámicas descubiertas en Durrës.

LOS MUSEOS LOCALES DE HISTORIA CULTURAL EN DINAMARCA

por Svenol Larsen

Después de la creación en Copenhague del Museo Nacional Danés, en 1807, transcurrió medio siglo antes de que se formularan planes para crear museos locales fuera de esa ciudad. Sólo las ciudades más importantes se interesaron en el asunto y principalmente en la reunión y conservación de antigüedades prehistóricas. La industrialización intensificó el interés por la cultura popular danesa y en Noruega y Suecia tales iniciativas fueron tan alentadoras que a fines del siglo casi en todas las ciudades danesas se estableció un museo popular, por iniciativa privada con una modesta subvención pública.

Debido a la depreciación de la moneda entre las dos guerras mundiales y después de ellas, el funcionamiento de esos museos fue cada vez más difícil. Por ese motivo, una organización de museos daneses de historia cultural tomó la iniciativa de señalar a la atención del público los museos locales. El resultado fue la primera ley danesa sobre museos, aprobada el 7 de junio de 1958, cuyos principios son los siguientes: los museos locales de historia cultural pueden fundarse por iniciativa local a condición de que dispongan de suficientes fondos locales. La subvención del Estado representa un determinado porcentaje del total de la ayuda obtenida de fondos locales. A cambio de ello, el Estado exige cierto nivel técnico en lo que se refiere a la presentación al público de los objetos y a su conservación. Unos diecisiete museos locales pueden convertirse en regionales y recibir subvenciones del Estado, lo que les obligaría a fiscalizar los museos locales de su circunscripción y a servir de asesores para esos museos. Se ha creado una organización especial (Organismo Oficial de Inspección de los Museos Locales) para que se ocupe de los museos a que se refiere la ley. En muchos casos, como consecuencia inmediata de la ley han aumentado considerablemente las subvenciones locales, lo que ha

mejorado la situación económica general. Gracias a ello muchos museos han podido presentar nuevas exposiciones.

KOBSTADMUSEET, DEN GAMLE BY, Aarhus

10. El Museo al Aire Libre. Una calle de la ciudad vieja.

MUSEET FOR KALUNDBORG OG OMEGN,

Kalundborg

11. Trajes populares.

SKIVE MUSEUM, Skive

12. Fachada.

13, 14. Vista de las salas.

MUSEOS DE LA CIUDAD DE ODENSE

por H. Rasmussen

Los museos de la ciudad de Odense, seis en total, están bajo una misma dirección y son los siguientes: el Museo de la Fundación Funen (prehistoria de Funen, colección de arte danés y una colección de numismática), la colección histórica de Mønststræde, lugar de nacimiento de Hans Andersen, el Museo Hans Andersen, la aldea de Funen y el lugar de nacimiento de Carl Nielsen.

En 1860, por iniciativa privada se constituyó una asociación para crear un museo escandinavo en Odense. Ese museo sirvió de punto de partida para colecciones cada vez más extensas hasta 1885, en que se erigió un edificio especial para museo (ampliado en 1897) que, juntamente con las colecciones, pasó a depender del ayuntamiento de Odense. Desde entonces los museos de esa ciudad no han dejado de crecer. En 1905 se creó el Museo Hans Andersen (ampliado en 1930); en 1907, un museo popular en una vieja casa, en parte de madera; en 1931 otra nueva casa se dedicó a la memoria de Hans Andersen; en 1941 el museo al aire libre: la aldea de Funen y, en 1956, el museo del compositor de Funen, Carl Nielsen.

Entre 1930 y 1940 se concibió el proyecto de concentrar las colecciones en la pequeña calle de Møntegade. Al estallar la segunda guerra mundial sólo se había realizado la mitad del proyecto, pero se espera terminar el plan definitivo en 1960, año del centenario de los museos de la ciudad de Odense. Las colecciones se presentan con arreglo a principios didácticos y funcionales. Además, se construirán salas especialmente equipadas para dar clases y conferencias y proyectar películas y vistas fijas. Cuando se lleve a cabo ese proyecto, el antiguo edificio del museo, que data de 1885, se utilizará exclusivamente como museo permanente de bellas artes; sus galerías han sido ya utilizadas por los museos de Odense para exposiciones temporales, las más importantes de las cuales fueron las de Edvard Munch, 1955, Emil Nolde, 1956, Kandinsky, 1957, Picasso, 1958 y Klee, 1959.

FYNS STIFTMUSEUM, Odense

15. El museo de la Fundación de Fionia, fachada.

HANS CHRISTIAN ANDERSEN MUSEUM, Odense

16. La casa de Andersen.

HANS CHRISTIAN ANDERSENS BARDOMSHJEM, Odense

17. La casa natal de Andersen.

MØNTESTRAEDE, Odense

18. El museo histórico de una pequeña ciudad mercantil, en la Mønststræde.

LANDBYGNINGSMUSEET, DEN FYNSKE LANDSBY, Odense

19. Museo al aire libre: la aldea de Fionia.

20. Museo al aire libre: la aldea de Fionia, interior de la granje Høgegaard, de la aldea de Ærø.

21. Museo al aire libre: la aldea de Fionia, muchacha tejiendo.

LOS MUSEOS CHEJOV EN LA UNIÓN SOVIÉTICA

por Klavdia Nikhailovna Vinogradova

Los museos consagrados a la vida y a la obra de Chejov recibirán seguramente una mayor afluencia de visitantes con motivo de la celebración del centenario del nacimiento del gran escritor ruso.

Se ha llamado a Taganrog la ciudad de Chejov. Allí pasó los diecinueve primeros años de su vida. Taganrog posee tres museos dedicados a la vida y a la obra de Chejov. En el museo instalado en la casa donde nació se exponen objetos que recuerdan su infancia y su juventud. Se inauguró en 1933 y es un museo muy concurrido.

En la escuela secundaria donde estudió de 1868 a 1879, y que se llama actualmente Escuela Chejov, existe un museo que es un centro cultural para los alumnos de las escuelas de la ciudad. Cada año, ese museo escolar organiza conferencias sobre la vida y la obra del escritor.

En 1935, con motivo de la celebración del 75º aniversario del nacimiento del escritor, se inauguró oficialmente, también en Taganrog, el Museo Literario Chejov. En este museo se exponen fotografías del autor y de sus contemporáneos, objetos que pertenecieron al escritor, fotografías de escenas de sus obras, los carteles que las anunciaban y otros documentos. El museo contiene además la valiosa biblioteca que Chejov legó a la ciudad de Taganrog.

Por decisión del gobierno de la URSS se creó en Moscú el Museo Chejov, instalado en la casa donde vivió el escritor, en el número 6 de la calle Sadovo-Kudrinskaya. Ese museo fue inaugurado el 14 de julio de 1954 en conmemoración del 50º aniversario de la muerte de Chejov.

Existe también un Museo Chejov en Meljovo, pueblito de los alrededores de Moscú donde el escritor vivió de 1892 a 1899. La casa habitada por Chejov ha sido restaurada para darle el aspecto que tenía cuando el escritor vivía en ella.

La casa de Chejov en Yalta es una de las visitas de rigor para los turistas que recorren la costa meridional de Crimea. Esa casa, donde Chejov recibió a Tolstói, Gorki, Levitán, Chaliapín y tantos otros eminentes representantes de la cultura rusa, es actualmente un museo consagrado a la memoria del gran escritor.

DOMIK-MUZEJ A. P. CHEJOVA, Taganrog
22. Museo Chejov, su casa natal.

UGOLOK MUZEJA V ŠKOLE, Taganrog
23. El museo de la escuela.

DOM-MUZEJ A. P. CHEJOVA, Moscú
24. La casa en que Chejov vivió en Moscú de 1886 a 1890.

25. El gabinete de trabajo de Chejov.

26. Un rincón del museo: *Chejov en Taganrong y en Moscú*.

GOSUDARSTVENNYJ LITERATURNYJ MUZEJ, Moscú

27. La exposición *Chejov* en el Museo Nacional de Literatura, 1935.

DOM-MUZEJ A. P. CHEJOVA, Moscú

28. Concurso de declamación de obras de Chejov.

DOM A. P. CHEJOVA, Melijovo

29. La casa de Chejov.

FLIGEL V MELIJOVO

30. La casita de campo donde Chejov escribió *La Gaviota*.

31. La casita de campo. Gabinete de trabajo de Chejov.

DOM A. P. CHEJOVA, Yalta

32. La casa de Chejov en Yalta, 1900.

33. El mirador.

EL MUSEO ARTÍSTICO Y FOLKLÓRICO DE LULUABURG (CONGO)

por Paul Timmermans

En la provincia de Kasai, cuya extensión es de 321 325 km², habita una población que se destaca por su notable producción artística. En 1957 se celebró en Luluaburg la biennial de arte indígena donde se expusieron obras congoleñas modernas. En ese momento decidimos crear el Museo Provincial Artístico y Folklórico de Kasai y la administración apoyó y estimuló toda iniciativa en su favor. El gobernador de la provincia puso a disposición de la asociación fundadora una grande y hermosa casa. El fondo inicial del museo lo constituyó una colección privada reunida con eclecticismo y abnegación.

Desde comienzos de 1959, fecha en que se inauguró oficialmente el museo, millares de aborígenes lo han visitado, pudiendo así admirar las reliquias de sus antepasados.

En él se exponen unos 3 000 objetos y la colección crece cada día. Están representados todos los objetos decorativos y fetiches.

Las finalidades de ese Museo Provincial son:

1. Conservar los objetos de valor artístico y folklórico.
2. Dar a conocer a los autóctonos los valores artísticos de los objetos corrientes de su tribu.
3. Establecer un centro en el que los no iniciados adquieran nociones elementales acerca de las costumbres y características de una población.
4. Poner una colección didáctica a disposición de los talleres sociales de arte aborígenes y de las escuelas.

5. Constituir un centro de estudios e investigaciones del arte y el folklóre de Kasai que estará a disposición de los centros de investigación y de los museos extranjeros.

6. Prestar objetos de arte a las escuelas de formación artística de Kasai y realizar canjes con las mismas.

Además de este Museo Provincial se están formando museos locales. En Tshikapa se ha abierto un museo local para los apendes y los tshiokwes. En Kabinda las colecciones de los basonga se exponen en los edificios del antiguo territorio. Por último, en Mweka se exponen las colecciones de los bushongo en una parte de los locales destinados a la cooperativa.

El personal se compone de algunos instructores y guardianes. En las visitas al Museo Artístico y Folklórico de Luluaburg hace de guía el conservador; éste ha reunido todos los objetos y conoce su significación y su funcionamiento. Adapta sus explicaciones al nivel intelectual de los visitantes.

Aún pueden constituirse colecciones cuyo valor y calidad excederán las de algunos museos de arte africano de los Estados Unidos de América o de Europa; pero es necesario captarse la confianza de las tribus que interesen y hablar su lengua.

MUSÉE D'ART ET DE FOLKLORE, Luluabourg

34. La sala de los Apende.

35. Entrada del museo.

36. La sala de los Bena Lulua.

37. Ficha de características.

38. La sala de los Basonge.

39. Lukengu, rey de los Bakuba, visita el museo en junio de 1959.

40. Visita de los jefes consuetudinarios, junio de 1959.

41. La sala de los Bakuba.

EL NUEVO EDIFICIO DEL MUSEO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE VIENA

por Franz Glück

La concepción de todo edificio destinado a museo ha de fundarse en una idea clara de las características de la colección que haya de albergar. Un museo histórico municipal tendrá que presentar necesariamente la historia de una ciudad, utilizando los vestigios de su cultura y de su arte. En otros tiempos, un museo histórico municipal podía ser sencillamente una colección de antigüedades, pero el siglo XIX, con una conciencia cada vez más clara de los valores históricos y con el desarrollo de la historiografía, convirtió en auténtica realidad el museo municipal de historia.

El Museo Histórico de la ciudad de Viena, inaugurado en 1888 en el nuevo ayuntamiento, se concibió desde un principio como museo municipal, pero quedó poco a poco relegado al olvido, casi sin sufrir modificaciones como vasto "museo patriótico", hasta alrededor de 1940, y sin que se procediera en él siquiera a la conservación o re-

tauración de los objetos (por lo cual la reorganización debió abarcar igualmente esas tareas).

Durante casi seis décadas de planificación y concursos se pensó en la construcción de un edificio monumental destinado a albergar el conjunto de todas las antigüedades conservadas, mientras que, a partir de 1949, y teniendo más bien en cuenta el carácter y la significación del Museo Municipal y de sus colecciones, se proyectó un edificio de medianas proporciones con suficiente capacidad para albergar varias exposiciones temporales de algunos de los objetos conservados. Al lado de ese local de exposiciones se han conservado los dos grandes edificios antiguos como almacenes para las colecciones secundarias. Con arreglo al proyecto, el nuevo edificio comprende tres partes principales, dedicadas respectivamente al fondo principal del Museo, a las exposiciones monográficas, y a las colecciones gráficas y de fotografías, así como diversos almacenes para los objetos más necesarios, talleres de restauración de pintura, artes gráficas, metales, carpintería, marcos y molduras, etc., y un pabellón para los servicios administrativos.

Los trabajos de planeamiento y construcción del nuevo edificio, ejecutados de 1953 a 1958, corrieron a cargo del profesor Oswald Haerdtl en cooperación con la Junta del Museo y con una comisión integrada por museógrafos y arquitectos. La exposición principal está dispuesta de modo que ya desde la escalinata de entrada se va siguiendo cronológicamente la historia de la ciudad. El edificio está totalmente climatizado. Las salas de exposición se han decorado con gusto y sencillez, en función de los objetos expuestos. Para disponerlos en las salas, no se procedió con arreglo a ninguna teoría, sino con un criterio práctico, buscando en cada caso la solución más adecuada desde los puntos de vista visual e histórico. Se procuró que las nuevas vitrinas, zócalos, basamentos, etc. llamaran lo menos posible la atención. La exposición debe permitir al visitante recorrer visualmente la historia de la ciudad.

El 23 de abril de 1959 se inauguró, de conformidad con lo previsto, el nuevo edificio (situado en la proximidad de la Ringstrasse y del centro de la ciudad) con la exposición de la colección principal en la planta baja y en el primer piso (desde la prehistoria hasta 1780, aproximadamente) y con una gran exposición de nuevas adquisiciones en el segundo piso, en el que ulteriormente se instalarán las colecciones correspondientes a los siglos XIX y XX.

HISTORISCHES MUSEUM DER STADT WIEN

42. Entrada principal.

43. Almacén de reserva de cuadros en el sótano.

44. Sala de dibujos.

45a. Planta baja: 1, sala de entrada; 2, sala para exposiciones temporales; 3, sala principal de exposiciones; 4, patio interior; 5, sala de control de la distribución eléctrica; 6, centralilla tele-

fónica; 7, sala de guardia; 8, sala de los vigilantes nocturnos; 9, administración; 10, dirección científica.

45 b. Sótano: 1, sala de descanso del personal; 2, talleres de restauración de marcos y de encuadernación; 3, taller de carpintería; 4, pasillo de servicio; 5, taller de restauración de objetos metálicos; 6, depósito de ácidos; 7, cuarto para utensilios; 8, transformador de alta tensión; 9, depósito de objetos prehistóricos y protohistóricos; 10, depósito de miniaturas, monedas, máscaras mortuarias, etc.; 11, depósito de las grandes pinturas y reserva de marcos; 12, depósito auxiliar; 13, depósito de vitrinas y de mobiliario; 14 y 15, calefacción; 16, bombas; 17, entrada del aire de ventilación; 18, duchas; 19, filtros de aceite; 20, sala de control atmosférico; 21, salida del aire de ventilación; 22, sala de control eléctrico; 23, carbonera; 24, sala de descanso de los fogoneros; 25, lavabos, guardarropa y duchas; 26, reserva de tabiques móviles; 27, instalación de baja tensión; 28, baterías de la instalación de aire acondicionado; 29, contadores de gas; 30, contadores de agua; 31, pozo de agua potable y bombas.

45 c. Primer piso: 1, sala principal de exposición; 2, sala de trabajo: dibujos y fotografías, sala transformable para conferencias; 3, colección de dibujos y fototeca, biblioteca y fichero; 4 y 5, dirección; 6, antesala; 7, sala de espera; 8, personal científico; 9, pasillo de servicio.

45 d. Segundo piso: 1, sala principal de exposición; 2, taller de restauración de pinturas sobre lienzo y sobre tabla; 3, taller de restauración de dibujos; 4, taller de barnizado; 5, depósito auxiliar; 6, cámara oscura; 7, taller de restauración de marcos; 8, terraza.

46. Primera sala principal de exposición: colecciones de prehistoria y de época romana.

47. Almacén de reserva de prehistoria y protohistoria, en el sótano.

48. Esculturas góticas y vidrieras (Fürstenscheiben) procedentes de la Catedral de San Esteban.

49. En el primer piso: armaduras y armas del siglo XVI, procedentes del Arsenal de Viena.

50. En la planta baja: esculturas del siglo XIV y del XV.

51. Primer piso: el siglo XVIII.

52. Primer piso: el siglo XVIII.

53. Primer piso: *Plan de la ciudad de Viena*, por Huber, y *Retrato de María Teresa*, por Meytens.

54. Esculturas góticas de la Catedral de San Esteban.

LA RECONSTRUCCIÓN DE LA ANTIGUA PINACOTECA DE MUNICH

por Kurt Martin

Al discutirse si la antigua Pinacoteca, casi totalmente destruida en 1944-1945, debía substituirse por un nuevo edificio moderno o si debía reconstruirse, se optó por otra solución, basada en consideraciones históricas. Las principales modificaciones son las siguientes: la entrada, que antes se encontraba en el ala este, se ha colocado en el centro del cuerpo principal. Situada provi-

sionalmente en la fachada sur, quedará del lado norte cuando se terminen los trabajos en la planta baja. En la parte sur, difícilmente utilizable para galerías, por ser la más expuesta al sol y a los cambios de temperatura, una doble escalera conduce al piso superior en que se exponen las principales obras de la colección. En las salas se ha renunciado a restaurar la antigua ornamentación; cubriendo parte de las paredes con telas de tonos más oscuros que los que suelen utilizarse, se ha logrado un ambiente tranquilo y agradable. La nueva instalación de calefacción (aire caliente) y de acondicionamiento higrométrico permite mantener durante todo el año una humedad media relativa de 55 %, con oscilaciones del 3 % como máximo. Esta porcentaje es el que exige el carácter de la colección, que consiste exclusivamente en tablas y lienzos, pudiéndose prescindir en las condiciones climáticas de Munich, de la refrigeración y desecación del aire. Se mejoró considerablemente la iluminación cenital de las salas centrales, velando por medio de cortinas colocadas en lo alto de las bóvedas la luz que entra ahora directamente en las salas por grandes claraboyas de vidrio. También reciben ahora luz cenital las salas que se encuentran a ambos extremos del edificio, y que antes la recibían de grandes ventanas laterales.

Fue particularmente difícil instalar el alumbrado artificial, debido al tamaño de las salas y a su altura que es de 14,50 m. (0 de 9 y 7 metros según los casos). Para las salas centrales del cuerpo principal la mejor solución fue un sistema de alumbrado indirecto, quedando las fuentes de luz ocultas tras las cornisas de las salas o en los tabiques de separación de los gabinetes. Después de proceder a ensayos minuciosos con las más diversas combinaciones, se adoptaron tubos fluorescentes normales de luz blanca (Osram HNW) que, dadas las condiciones de las salas, resulta de un color muy parecido al de la luz natural. Las bóvedas reflejan muy bien la luz. En las galerías transversales, que carecen de bóvedas, hubo que instalar un alumbrado directo, dándole la forma de una banda continua, desde la cual la luz, orientada por un pantalla, cae oblicuamente sobre las paredes. Para obtener un color parecido al de la luz indirecta de las salas centrales, hubo que agregar un tubo fluorescente amarillo (Osram HNJ) a los dos tubos blancos. En el cuadro que figura en el texto se encontrarán todos los datos importantes sobre las características de los diversos sistemas de alumbrado. El estilo de las salas, que a pesar de todas las modificaciones sigue siendo clásico, exigía que se adoptase una disposición esencialmente simétrica, lo cual corresponde también al carácter histórico de la colección, lo mismo que la superposición de los cuadros en ciertos casos. Así, por ejemplo, fue posible colocar los Tintoretos del ciclo de los Gonzaga aproximadamente a la altura para la que fueron pintados; los grandes cuadros decorativos flamencos, que nunca debían verse de cerca, pueden contemplarse a la distancia necesaria. En la planta baja se instalaron los depósitos, en los

que se pueden conservar, con arreglo a los métodos más modernos y con todas las garantías de seguridad, millares de cuadros ordenados sistemáticamente. Asimismo quedarán instaladas en la planta baja una galería complementaria de pintura alemana e italiana de los siglos XV y XVI, una exposición de cuadros de la escuela "manierista", una galería de dibujos y estudios y una cafetería. El ala este del edificio se inaugurará en primavera de 1960, y el ala oeste en la de 1961.

ALTE PINAKOTHEK, Munich

55. Escalera de la fachada sur, después de la reconstrucción.

56. La sala de Rubens (VII) antes de la destrucción.

57. La misma sala (fig. 56) en ruinas.

58. La misma sala (fig. 56) después de la reconstrucción. La sala de Rubens está iluminada artificialmente (obsérvese la disposición de los cuadros en dos filas).

59 a. La planta baja, antes de la destrucción del Museo. Al este, las salas I, II, III, sala de entrada, vestíbulo y escalera. Al sur, fachada principal con logia. Salas X, XII, XIII y a, b, c, de artes menores de la antigüedad (vasos y bronce); las colecciones, de gran valor, van a ocupar un edificio aparte. Salas IV - IX y 1-23; almacenes de reserva, talleres y oficinas.

59 b. La planta baja después de la reconstrucción. En la fachada norte: entrada y vestíbulo. Al sur, doble escalera; salas V, VI, VIII, IX y X (con galerías suspendidas): almacenes de reserva: al este, entrada de coches; sala IV, embalajes; salas 17 y 18, talleres de restauración rápida, sala XI, colección complementaria de pintura italiana antigua; salas XII, XIII y 19-23; pintores alemanes de los siglos XV y XVI; salas I, II, III, el manierismo; salas 1-10, colecciones de estudios; salas 14-16, reservadas para una colección de pintores del Lejano Oriente. Salas a,b,c: cafetería. Ascensor y montacargas en cada ala.

59 c. El primer piso del museo después de la reconstrucción. Salas I-IV, pintores alemanes antiguos y pintores neerlandeses; sala V, pintores holandeses, salas VI y VIII, pintores flamencos; sala VII, gran sala de Rubens; sala IX, pintores italianos; sala X, pintores españoles; XI, sala de Rafael; XII, sala de Tiziano; salas 1-23, compartimientos.

60. La misma fachada (fig. 63) después de la reconstrucción.

61. La sala de Rubens (fig. 62) después de la reconstrucción. Altura de la gran sala, 14,50 metros. Altura de los compartimientos, 5 metros. (A) Sistema de iluminación indirecta instalado sobre la cornisa (a una altura de 8,50 metros). Sirve de reflector la bóveda, de una altura de 5 metros. Tres filas de tubos fluorescentes de 65 W cada uno. (B) Tubos fluorescentes de 40 W instalados en la parte alta de los tabiques transversales, altura 3 m.

62. Sección vertical, con sala de Rubens (VII) antes de la destrucción.

63. La fachada sur, antes de la destrucción.

64. Instalación de alumbrado. Tres filas de tubos fluorescentes de 40 W cada uno. La disposición de las pantallas permite iluminar oblicuamente las paredes, con la mayor uniformidad posible. Junta estanca para impedir el escape del aire acondicionado.

65. Sección transversal del ala occidental (salas XI, XII y XIII). Altura de techo, 9 m. y 7 m. A: Instalación de alumbrado.

66. Sala española (X). Al fondo, la sala de Tiziano (XII). Una sola fila de cuadros. Tapizada de terciopelo de algodón gris.

67. Compartimiento, pequeña sala de primitivos italianos. Disimulado en la parte alta de los tabiques, está el dispositivo de iluminación artificial. Tapizada de seda cruda en su tono natural.

68. Sala de Tiziano (XII). Al fondo, sala de los pintores franceses (XIII). Los cuadros de la fila superior son del Tintoretto (ciclo de los Gonzaga). Tapizada de terciopelo de algodón verde claro y verde oscuro.

MUSEO NACIONAL DE ARTE OCCIDENTAL

por Yasuo Kamon

Hacia 1915, Kojiro Matsukata (1865-1950), director por entonces de una compañía de construcción naval, empezó a comprar obras de arte. Su célebre colección llegó a comprender varios millares de obras, que tenía la intención de reunir en un museo especial en el Japón. La crisis económica le obligó a desprenderse de las obras que tenía ya en su país. Pero una parte de la colección quedó en Francia y la última guerra la dejó intacta. Esta parte de la colección es lo que constituye esencialmente el fondo del nuevo Museo Nacional de Arte Occidental, construido según planos de Le Corbusier e inaugurado en junio de 1959.

Las pinturas, esculturas y dibujos —381 obras— van de la época romántica a principios del siglo XX, y dan una idea muy completa de la evolución del arte francés durante esos cien años. El impresionismo, principalmente, está muy bien representado con obras maestras de grandes figuras como Monet, Renoir, Pissarro, Cézanne, etc.

Para presentar estas obras se ha elegido, respetando los planos originales de Le Corbusier, una solución más artística que didáctica, es decir que se ha tratado principalmente de crear un conjunto armonioso en el que destaquen las obras más importantes.

Desde el punto de vista museológico, es necesario formular algunas reservas. Por ejemplo, los clavos fijados en las superficies de exposición no permiten una distribución libre de los cuadros. La iluminación no es homogénea y deja ciertos puntos en la penumbra. Sin embargo, el edificio logra una excelente organización del espacio y es una obra de arte que revela un gran espíritu de inventiva.

ARQUITECTURA DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE OCCIDENTAL

por Junzo Sakakura

El Museo Nacional de Arte Occidental, destinado a la presentación de la colección Matsukata, que fue restituida al Japón gracias a la generosidad del gobierno francés, se construyó según planos de Le Cor-

busier. La obra se confió a tres de sus alumnos japoneses: Kunio Maekawa, Takamasa Yoshizaka y Junzo Sakakura. Se ha renunciado de momento a la edificación de los locales anejos, que debían comprender una biblioteca y una sala de conferencias, además de un gran salón. El nuevo Museo, con otros edificios como el Museo Nacional y un teatro que se halla en construcción, formará un centro cultural y artístico en el bello Parque de Ueno. En medio del parque se eleva una construcción rectangular sobre pilares, casi sin ventanas, de un color verde gris. Forman el muro exterior bloques de hormigón pretensado en el que se han mezclado piedras verdes. Después de atravesar el jardín, dominado por majestuosas esculturas de Rodin, los visitantes pasan bajo los pilares para entrar en el gran vestíbulo central.

El vestíbulo tiene una altura de tres pisos y en su techo se abre un gran orificio triangular, sobre el que se eleva una lumbrera en forma de pirámide; la luz del día inunda así ese gran espacio. Las salas de exposición se encuentran en el primer piso, en torno al vestíbulo central, y los visitantes suben a ellas por una rampa que parte de la planta baja. Esa rampa, que desarrolla su curva en caracol de dentro afuera es el resultado de treinta años de estudios de Le Corbusier. En el Museo de Ahmedabad en la India se empleó por primera vez esa forma arquitectónica, que ahora ha adaptado el Museo de Tokio. Otra característica del Museo es su sistema original de iluminación. Cuatro cristaleras atraviesan por el centro las salas del primer piso y rebasan la azotea, permitiendo así recoger la luz del día que se proyecta en las paredes de exposición por encima de las cabezas de los visitantes. Los cristales son esmerilados y un sistema de persianas permite graduar la luz. Para completar la luz natural se ha dotado al Museo de un sistema de iluminación eléctrica. Entre las salas de exposición no hay separación propiamente dicha como sucede en los museos ordinarios; las salas forman un espacio continuo y abierto.

En fin, todo el nuevo edificio se dibujó tomando por base una medida especial, el "Modulor", resultado de largos estudios de Le Corbusier.

KOKURITSU SEIYO BIJYUTSU-KAN, Tokio

69. Un gran jardín, ante el Museo Nacional de Arte Occidental, permite apreciar la belleza arquitectónica de este edificio cuadrado de muros gris verde, asentado sobre pilares. En medio del jardín, las poderosas figuras de los *Burgueses de Calais* y, a la derecha, el majestuoso *Pensador*.

70. Gran sala central vista desde la rampa. Una columna soporta las dos vigas en cruz sobre las que se alza la gran ventana en forma de pirámide abierta al sudoeste, por la que la luz exterior penetra directamente en la sala. Cuando no basta, se recurre a proyectores colocados sobre el techo.

71. Sala de exposición, lado norte. Obsérvese la galería de iluminación con los reflectores. La diferencia de altura del techo da una distribución agradable del espacio interior, pero no se

puede iluminar de manera homogénea el muro de la izquierda que está bajo la galería suspendida. En las paredes pueden verse las escarpadas de suspensión repartidas con arreglo al Modulor.

72. Sala de exposición, lado este. A la izquierda, se ve la pinacoteca con tableros de corredera, que los visitantes pueden maniobrar por sí mismos. Encima, la galería de alumbrado y, al fondo, una escalera que conduce a una sala anexa.

73. Vista general.

74. Interior de una galería de iluminación. En este edificio, se ha reservado un gran espacio a los dispositivos de alumbrado. La parte alta de la galería rebasa el tejado, lo que permite a la luz exterior penetrar ampliamente a través de las ventanas superiores. Esa luz, que si es necesario puede completarse con proyectores instalados en la galería, se dispersa en las salas de exposición a través de las ventanas inferiores. En el piso, pueden verse las tapaderas de las cajas de alumbrado que contienen los reflectores.

75. Sala de exposición, lado oeste. Obsérvese el efecto de espacio dinámico obtenido con las columnas que forman una continuación de los pilares, el muro y la galería suspendida de iluminación. Al fondo, se ve la escalera que conduce al segundo piso, donde están el despacho del director y la sala de documentación.

76 a. Planta baja: 1, sala de entrada; 2, gran sala central; 3, guardarropa; 4, salas de los guardianes; 5, entrada a la oficina; 6, oficina; 7, almacén de reservas.

76 b. Primer piso: 1, espacio que corresponde a la gran sala central; 2, salas de exposición; 3, terraza.

76 c. Segundo piso: 1, espacio que corresponde a la gran sala central; 2, espacios correspondientes a las salas de exposición; 3, salas anexas; 4, documentación y archivos; 5, secretaría; 6, despacho del director; 7, galerías de alumbrado.

76 d. Secciones transversales: 1, gran sala central; 2, salas de exposición; 3, galerías de iluminación; 4, rampa; 5, oficina; 6, sala de máquinas; 7, despacho del director; 8, salas anexas.

76 e. Alzados: 1, fachada norte; 2, fachada sur.

76 f. Sistema de alumbrado: 1, ventanas; 2, proyectores; 3, proyectores con pie (500 W y 1 KW); 4 y 5, reflectores (200 W y 100 W); 6 y 7, lámparas fluorescentes (40 W); 8, cuadros.

77. El almacén de reserva. En un espacio de 196 m², 28 bastidores estrechos, de 225 × 296 cms., y 67 bastidores anchos, de 258 × 227 cms., que pueden desplazarse sobre raíles, permiten almacenar más de 400 lienzos. En la pared acristalada exterior del lado este, una instalación de rayos infrarrojos asegura la protección contra el robo.

78. Vista general del tejado. En medio, la ventana en forma de pirámide que sobresale de la gran sala central. Ante la abertura de la ventana, se han instalado quince proyectores para completar el alumbrado. La parte superior de las cuatro galerías de iluminación rodea la ventana. Véanse igualmente los pequeños arriates rectangulares que producen el efecto de techo-jardín buscado por Le Corbusier.

79. Vista de la terraza del primer piso que da al jardín. Las banquetas curvilíneas de la terraza han sido dibujadas y decoradas por Le Corbusier. En medio del jardín, los *Burgueses de Calais*.

Crónica

UNA QUINTA DE LA EDAD MINOICA EN KANNIA (CRETA)

La Escuela Arqueológica Italiana de Atenas descubrió en 1958, en Kannia, en el distrito de Gortyne en la isla de Creta, una quinta de los últimos tiempos de la época minoica reciente, 1600-1500 antes de J.C. En los almacenes se encontraron más de 60 vasos (pithoi) en el mismo lugar en que los habían colocado los antiguos habitantes de la quinta. Conservaban aún residuos de su contenido primitivo (guisantes y habas). De haberlos conservado en fragmentos, hubiesen quedado guardados en las reservas de un museo, para uso exclusivo de los especialistas. Si se hubiera procedido a su restauración, habrían sido excesivos en número y volumen para exponerlos en una sala.

El sistema adoptado en Creta consiste en conservar al aire libre los hallazgos arqueológicos después de restaurarlos y consolidarlos para permitir su observación. No obstante, es imposible conservar íntegramente los materiales así descubiertos. Ahora bien, en Kannia, se guardaron en los almacenes de la quinta, donde revelan un aspecto de la vida minoica y ofrecen al visitante la oportunidad que no tendría en ningún museo, de admirar objetos usuales en el lugar de descubrimiento. Los objetos se han dispuesto de modo que sirvan de guía al visitante y se han protegido. El clima de Creta se presta a la instalación de un notable museo en medio de la naturaleza, para conservar, junto con los objetos, los pavimentos, los muros y los diversos elementos arquitectónicos precederos. Para ello, se ha

construido una cubierta ligera y transparente que se distingue claramente de las ruinas, pero que se ajusta al lugar y está en armonía con él. El artículo describe su estructura y aspecto.

80. KANNIA. Las ruinas vistas desde el noreste, después de las excavaciones.

81. El museo de lugar. La techumbre y los vasos restaurados, vistos desde el noreste.

82. El museo de lugar. Maqueta de la techumbre.

83. El museo de lugar. La techumbre, vista desde el noreste.

МЕЖДУНАРОДНАЯ КАМПАНИЯ ПО СОХРАНЕНИЮ ПАМЯТНИКОВ НУБИИ

Значительное число исторических памятников, археологических и доисторических объектов в египетском и суданском районах Нубии находится под угрозой в связи со строительством второй Асуанской плотины. Это вызывает беспокойство у различных кругов, в частности, у работников музеев. Многие из объектов, находящихся под угрозой, еще недостаточно изучены и затопление их водой окончательно лишило бы науку ценного источника новых открытий. С другой стороны, исчезновение некоторых памятников древнего Египта явилось бы невозвратимой потерей для искусства и истории.

Поэтому, чтобы обеспечить, насколько это возможно, сохранение этих памятников, ЮНЕСКО выступило с призывом о международном сотрудничестве. Только с международной помощью возможно произвести раскопки на достаточно большом числе объектов до затопления их водой, только она позволит своевременно приступить к перемещению храмов, которые в противном случае вскоре оказались бы затопленными, или выполнить необходимые защитные работы для сохранения на месте таких значительных ансамблей, как Абу-Симбел или Филае.

ЮНЕСКО призвало правительства, организации и частных лиц участвовать в этом мероприятии путем финансового содействия, непосредственного участия

или присылки оборудования. Музеи, разумеется, входят в число организаций, участие которых в этом мероприятии было бы полезным. Поэтому они должны быть информированы о том, что правительства Объединенной Арабской Республики и Судана решили предоставить компенсацию за иностранную помощь. Оба правительства уступят участникам раскопок половину из всех найденных предметов и разрешат их вывоз за границу (за исключением необходимого для пополнения национальных коллекций). С другой стороны, правительство Объединенной Арабской Республики даст разрешение на раскопки, на тех же условиях, в зоне, не подвергающейся опасности затопления (например, в Саккара). Наконец, то же правительство готово уступить многие храмы для их перевозки за границу, а также многие предметы из заповедников Карнак, Саккара, и т. д. ..., при условии, что они будут переданы музеям или научным учреждениям, открытым для публики.

В следующем номере «MUSEUM» будет опубликована статья «Нубия — Музей под открытым небом», написанная г-жой Дерош-Ноблекур, хранительницей музеев Франции, советником ЮНЕСКО при Центре документации по истории искусства и цивилизации древнего Египта в Каире.

АЛБАНСКИЕ МУЗЕИ

Автор — Стилиан П. Адами

Развитие музейного дела в Албании идет параллельно с общим развитием культуры в стране. В настоящее время

в Албании имеется четыре центральных и восемь провинциальных музеев, два небольших археологических музея в старинных городах Бутринги и Аполлония, десять домов-музеев, а также галерея изобразительных искусств. Все они возникли после победы народной революции (29 ноября 1944 г.).

Из года в год обогащаются музейные коллекции, расширяются выставочные залы, улучшается культурная работа музеев среди масс.

История возникновения и развития в Албании музейного дела тесно связана с археологическими раскопками в самой стране. Однако археологические исследования в Албании по-настоящему начались лишь в последнем столетии, когда иностранные ученые и путешественники стали совершать поездки по стране, стремясь увесть возможно большее число предметов, представляющих художественную ценность, для их музеев.

Первый шаг в деле развития музеев в Албании был сделан в 1923 году. Именно тогда была проявлена инициатива по созданию археологического музея в Тиране для сбора спасенных от грабежа предметов. Однако два года спустя бывший король Ахмед Зогулли (Ахмед Зогу) закрыл музей, сделав его придатком Национальной библиотеки.

Тридцатилетние концессии, предоставленные тогдашним правительством двум обществам (французскому и итальянскому), нанесли ущерб албанской археологии и развитию музеев.

В апреле 1939 г. созданные в г.г. Влора (Валона), Тирана и Бутринги музеи были разграблены итальянскими оккупантами. После освобождения раз-

витие музейного дела пришлось начинать заново.

Результаты нескольких археологических экспедиций в районы Дурреса и Пояни дали возможность открыть 7 ноября 1948 г. археологический и этнографический музей в Тиране, отличающийся богатством и качеством оформления своих коллекций (в 1957 году они были переработаны). Эти коллекции, классифицированные по хронологическому принципу и по разделам культуры, дают представление о специфических чертах культуры и жизни албанского народа, а также его национальных особенностях.

Хорошо представлена этнография. По богатству традиций лишь немногие народы могут сравниться с Албанией. Полтора миллиона жителей страны носят 140 различных типов одежды, не считая разновидностей.

Другой центральный музей — Музей национально-освободительной войны (1939-1944 гг.) отражает героическую борьбу албанского народа.

Музей естественных наук, находящийся в столице, располагает 50.000 экспонатов, воссоздающих картину изобилия полезных ископаемых, животного и растительного мира страны и т. д.; этот музей также существует около 10 лет.

Седьмого ноября 1954 г. столица получила новый музей: Музей Ленина-Сталина, экспонаты для которого были присланы коммунистической партией Советского Союза.

Однако развитие музееведения в стране не было бы столь значительным без провинциальных музеев, выстроенных в последние десять лет в восьми крупнейших городах: Шкодар (Скутари), Дуррес, Корча, Эльбасон, Влора (Валона), Гьирокастра и т. д. По своей структуре эти музеи охватывают естественные науки, археологию, историю, этнографию, национально-освободительную войну и период социалистического строительства.

Продолжаются работы по созданию музея в Круйя, более крупного музея в Пояни и «дома-музея» Конгресса в Лушнья.

Среди экспонатов-памятников различных культур, сменявших друг друга со времен каменного века, особенно привлекают внимание в залах музея предметы иллирийской культуры и средневекового искусства.

Помимо организации коллективных посещений, албанские музеи проводят беседы и лекции, демонстрируют диафильмы на исторические и научные темы, организуют коллективные экскурсии на исторические места, встречи со старожилыми, встречи воспоминаний, временные и передвижные выставки и т. д.

Недавнее постановление Центрального комитета Албанской партии труда о патриотических и революционных традициях народа и о мерах по их популя-

ризации и развитию предусматривает расширение сети музеев и активизацию их деятельности.

Весьма важным событием в жизни нашей страны является создание в ближайшем будущем исторического музея в Тиране.

В силу своего географического положения Албания явилась местом смешения двух высших культур древности: культур Греции и Рима; вот почему археологические богатства страны представляют не только национальный интерес.

1. Абу — Симбел, фасад большого храма Рамсеса II^{го}

Muzeumi Arkheologjik-Etnografik, Тирана

2. Внутренний вид типичного дома в Шкодере.

3. Иллирийские вазы из терракоты, первое тысячелетие до нашей эры.

4. Витрина с цветными керамическими изделиями.

Muzeumi te Luftes Nacional Shkrimtare, Тирана

5. Фасад Музея национально-освободительной войны.

6. Вид одного из залов Музея национально-освободительной войны.

7. Произведения искусства из терракоты местного происхождения, выставленные в одном из залов, посвященных построению социализма.

Muzeumi Lokal, Корча

8. Народные костюмы.

Muzeumi Lokal, Дуррес

9. Витрина с керамическими изделиями, найденными в Дурресе.

МЕСТНЫЕ МУЗЕИ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ В ДАНИИ

Автор — Свенд Ларсен

После того, как в 1807 году в Копенгагене был создан Датский национальный музей, потребовалось полвека, прежде чем было начато планирование и строительство музеев вне Копенгагена. Активность проявляли лишь большие города; при этом, упор в основном делался на сбор и сохранение доисторических коллекций. Индустриализация пробудила интерес к датской национальной культуре, а аналогичные смелые мероприятия в Норвегии и Швеции оказались столь вдохновляющими, что в прошлом столетии появилась совершенно новая область деятельности: почти все датские города стали создавать народные музеи. Музеи создавались по инициативе частных лиц с помощью скромных государственных субсидий.

Обесценение денег в период между двумя мировыми войнами и после них создало большие трудности для музеев. Это было причиной инициативы, с которой выступила Организация датских

музеев истории культуры, призвав общественность обратить внимание на местные музеи. В результате 7 июня 1958 г. был принят первый закон о датских музеях. Он устанавливал принцип, по которому местные музеи истории культуры могут быть основаны по местной инициативе, при условии наличия у инициаторов достаточных денежных средств. Размеры государственной субсидии устанавливаются в виде определенного процента от суммы, выделяемой из местного бюджета. В свою очередь, государство предъявляет определенные требования соблюдения технических норм в отношении доступности и хранения экспонатов. Более 17 местных музеев могут быть превращены в региональные музеи и получать государственные субсидии, которые обязывают их, с одной стороны, наблюдать за местными музеями, находящимися в их районе, а с другой — давать им консультации в таких музеях в качестве консультантов. Для контроля за музеями, которые подпадают под действие закона, была создана специальная организация (государственное управление по наблюдению за местными музеями). В результате принятия закона значительно увеличились местные субсидии, и, следовательно, улучшилась финансовая база музеев. Вследствие этого многие музеи получили возможность организовать новые экспозиции.

Kovstadsmuseet, Den Gamle By, Орхус

10. Музей на открытом воздухе: улица старой части города.

Museet for Kalundborg og Omegn, Калундборг

11. Народные костюмы.

Skive Museum,

Скиве

12. Фасад музея.

13, 14. Вид залов.

ГОРОДСКИЕ МУЗЕИ В ОДЕНСЕ

Автор — Г. Расмуссен

В Оденсе имеется шесть следующих музеев, находящихся под единым управлением: Музей фонда Фунена (доисторический период в жизни Фунена, собрание произведений датского искусства и коллекция монет), Историческая коллекция в Монстатреде, Дом-музей Ганса Андерсена, Музей Ганса Андерсена, Музей деревни Фунен и Дом-музей Карла Нильсена.

В 1860 году, по частной инициативе была учреждена ассоциация с целью создания в Оденсе Скандинавского музея. Это стало основой непрерывного пополнения коллекций вплоть до 1885 года, когда было сооружено

отдельное здание музея (оно было расширено в 1897 году), переданное затем вместе с коллекциями городскому Совету Оденсе. С тех пор число городских музеев Оденсе непрерывно росло. В 1905 году был создан музей Ганса Андерсена (расширен в 1930 г.), в 1907 г. — Народный музей, открытый в одном старом, наполовину деревянном доме, в 1931 году еще в одном здании был открыт музей памяти Ганса Андерсена, в 1941 году был создан музей под открытым небом: деревня Фунен, а в 1956 году — музей Карла Нильсена, композитора из Фунена.

В тридцатые годы был разработан план сосредоточения коллекций на небольшой улице Монтегаде. До начала второй мировой войны он был осуществлен лишь наполовину, но в 1960 году, когда будет отмечаться столетие городских музеев Оденсе, план, видимо, будет выполнен. Главное внимание уделяется размещению коллекций в соответствии с их педагогическим характером, а также требованиями наглядности. Кроме того, будут построены учебные аудитории, специально оборудованные для чтения лекций и имеющие установки для показа кинофильмов и диапозитивов. Когда этот проект будет осуществлен, прежнее музейное здание, построенное в 1885 году, будет использоваться как постоянный музей изящных искусств; его залы уже использовались музеями Оденсе для организации временных выставок, наиболее важными из которых были выставки произведений Эдварда Мюнша (1955 г.), Эмиля Нольде (1956 г.), Кандинского (1957 г.), Пикассо (1958 г.) и Клее (1959 г.).

FYNS STIFTMUSEUM, Оденсе
15. Фасад музея Фонда Фунена.

HANS CHRISTIAN ANDERSEN MUSEUM, Оденсе
16. Дом, где жил Андерсен.

HANS CHRISTIAN ANDERSENS BARNDOMSHJEM, Оденсе
17. Дом, где родился Андерсен.

MONTESGADE, Оденсе
18. Исторический музей небольшого торгового города на Montestræde.

LANDBYGNINGSMUSEET, DEN FYNSKE LANDS-
BY, Оденсе
19. Музей на открытом воздухе: деревня острова Фунен.

20. Музей на открытом воздухе: деревня острова Фунен, внутренний вид фермы Høgegaard деревни Эре.

21. Музей на открытом воздухе: деревня острова Фунен, молодая ткачиха за работой.

ПО ЧЕХОВСКИМ МУЗЕЯМ В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ

Автор — Клавдия Михайловна Виноградова

В дни празднования 100-летия со дня рождения А. П. Чехова особенно усилился интерес к музеям, в которых собраны материалы о жизни и творчестве великого русского писателя.

Таганрог называют городом Чехова. Здесь протекали первые девятнадцать лет жизни писателя. В Таганроге три музея, посвященных жизни и творчеству А. П. Чехова. Большой популярностью пользуется домик-музей Чехова, открытый в 1933 году. Здесь экспонированы материалы, относящиеся к детству и юности писателя.

В здании гимназии, где учился с 1868 по 1879 год будущий писатель, находится сейчас музей истории школы А. П. Чехова. Музей стал центром культурно-воспитательной работы среди учащихся школ города. Каждый год происходят здесь традиционные Чеховские чтения, посвященные жизни и творчеству писателя.

В 1935 году в дни празднования 75-летия со дня рождения А. П. Чехова был открыт Таганрогский литературный музей А. П. Чехова. В музее экспонированы уникальные фотографии Чехова и его современников, личные вещи писателя, фотографии и афиши постановок пьес Чехова и другие материалы. Огромной ценностью является в музее собрание книг, подаренных Таганрогу Чеховым.

Музей А. П. Чехова в Москве открыт по решению Советского правительства в доме № 6 по Садово-Кудринской улице, где жил писатель. Открытие музея было приурочено к 50-летию со дня смерти А. П. Чехова — 14 июля 1954 года.

Чеховский усадьба-музей открыт в небольшом подмосковном селе Мелихово, где с 1892 по 1899 год жил А. П. Чехов. Сейчас чеховский дом восстановлен в первоначальном виде.

Все приезжающие на южное побережье Крыма обязательно посещают Ялтинский дом Чехова, где ныне находится музей памяти великого писателя. В этом доме бывали Л. Н. Толстой, А. М. Горький, И. И. Левитан, Ф. И. Шаляпин и другие корифеи русской культуры.

Домик-музей А. П. Чехова, Таганрог
22. Дом, в котором родился Чехов.

Музейный уголок в школе, Таганрог
23. Школьный музей.
Дом-музей А. П. Чехова, Москва

24. Московский дом, где Чехов жил с 1886 по 1890 гг.

25. Рабочий кабинет Чехова.

26. Уголок Музея: Чехов в Таганроге и Москве.

Государственный Литературный Музей, Москва
27. Выставка о Чехове в Государственном литературном музее, 1935 г.
Дом-музей А. П. Чехова, Москва
28. Конкурс чтецов чеховских произведений.

Дом А. П. Чехова, Мелихово
29. Дом Чехова.

Флигель дома Чехова, Мелихово
30. Здесь Чехов написал *Чайку*.

31. Рабочий кабинет Чехова.

Дом А. П. Чехова, Ялта
32. 1900 год.

33. Веранда.

МУЗЕЙ ИСКУССТВА И ФОЛЬКЛОРА В ЛУЛУАБУРГЕ (КОНГО)

Автор — Пауль Тиммерманс

Провинцию Касаи, площадь которой составляет 321.325 кв. км., населяют племена, известные своими выдающимися художественными произведениями. В 1957 году в Лулуабурге была организована двухгодичная выставка туземного искусства с показом произведений современных конгосских художников. В это время мы решили создать музей искусства и фольклора провинции Касаи; администрация поддержала эту инициативу и оказывала всяческое содействие созданию музея. Губернатор провинции предоставил в распоряжение ассоциации большой и красивый дом. Основой для музея послужила искусно подобранная, хотя и эклектическая по характеру, частная коллекция, при создании которой было проявлено неутомимое рвение.

В начале 1959 года жители Лулуабурга стали счастливыми свидетелями официального открытия музея. С тех пор свой музей, дом своих предков, посетили тысячи туземцев.

В музее имеется приблизительно 3.000 экспонатов, причем число их с каждым днем увеличивается. В музее представлены все украшения, фетиши и предметы ритуала.

Описываемый провинциальный музей преследует следующие цели:

1. Сохранять предметы, представляющие художественную ценность, или ценные с точки зрения фольклора.
2. Показать туземцам художественную ценность обычных для них предметов.
3. Быть центром популяризации знаний для непосвященных, информируя их об обычаях и характерных чертах жизни того или иного племени.
4. Предоставить в распоряжение студий туземного искусства и школ поучительную коллекцию.
5. Служить научно-исследовательским центром по изучению искусства и

фольклора провинции Касаи в целях оказания содействия зарубежным научно-исследовательским центрам и музеям.

6. Предоставлять художественные произведения во временное пользование художественным школам провинции Касаи и обменивать их.

Помимо этого провинциального музея создаются местные музеи. В Цикапа открыт местный музей для апенде и цюкве. В Кабинда в зданиях бывшей администрации территории экспонируются коллекции художественных произведений басонге. Наконец, в Мвека часть помещений, предназначенных для кооператива, отведена под выставку художественных произведений бушонго.

Наш персонал состоит из нескольких наставников и надзирателей. Экскурсии в музей искусства и фольклора Лулуабурга всегда проводятся под руководством самого хранителя. Последний собрал все экспонаты, знает для чего они предназначены и как используются. Свои пояснения он дает в зависимости от культурного уровня посетителей.

Можно было бы создать и другие коллекции, которые в количественном и качественном отношении превзойдут коллекции некоторых музеев африканского искусства в Соединенных Штатах или в Европе; для этого надо только завоевать доверие изучаемых племен и уметь говорить на их языках.

MUSÉE D'ART ET DE FOLKLORE,
Лулуабург

34. Зал племени апенде.

35. Вход в музей.

36. Зал племени бена лулуа.

37. Карточка с описаниям предмет.

38. Зал племени басонге.

39. Посещение музея Луленгу вождем племени бакуба, июнь 1959 г.

40. Посещение музея вождями племен, июнь 1959 г.

41. Зал племени бакуба.

НОВОЕ ЗДАНИЕ ВЕНСКОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

Автор — Франц Глюк

Основным в строительстве музеев является правильное понимание особенностей коллекций, которые должны в них храниться. Понятие исторического (городского) музея, в котором в наглядной и доступной форме экспонируются памятники культуры и произведения искусства, иллюстрирующие историческое развитие того или иного города, имеет вполне определенный характер. Если раньше историческими музеями назывались просто «собрания предметов древности», то теперь, с ростом исторического сознания и с бурным развитием исторической науки, наметившимся в XIX веке, стали реально городские музеи, в которых

экспонаты размещаются в их подлинно исторической последовательности.

Музей истории города Вены, открытый в Новой Ратуше в 1888 году, был с самого начала задуман как городской музей. Затем он, однако, остановился в своем развитии и остался, примерно до 1940 года, гигантским музеем «родиноведения», причем хранившиеся в нем экспонаты почти не консервировались и не реставрировались. Таким образом, при его реорганизации была принята во внимание также и эта проблема.

Работа по планированию и конкурсы, которые проводились в течение почти шести десятков лет, предусматривали строительство монументального здания, в котором предполагалось разместить все накопленные памятники прошлого. В 1949 году было, однако, запланировано здание средних размеров, соответствующее потребностям и значению городского музея, в котором можно было бы поместить как постоянные коллекции, так и временные выставки, организуемые на базе имеющихся в музее материалов. Наряду с этим новым выставочным зданием предполагалось сохранить и два существовавшие ранее склада, в которых должны были разместиться второстепенные коллекции. Программа строительства предусматривала создание трех отделов: основные коллекции музея, помещения для особых экспозиций, коллекция фотографий и произведений графического искусства. Кроме того, предполагалось построить склады для особо необходимых объектов, мастерские для реставрации картин, графики, предметов из металла и дерева и, наконец, рам, а также отдельное крыло для административных служб.

Новое здание было запроектировано и построено в период с 1953 по 1958 г. под руководством профессора Освальда Гердтля, работавшего в сотрудничестве с руководителями музея и со специальной комиссией, состоявшей из музейщиков и архитекторов. Поднимающаяся со двора лестница указывает посетителям направление, в котором должен происходить осмотр основной коллекции. Все здание снабжено системой кондиционирования воздуха. Стены, разделяющие выставочные помещения, строились очень осмотрительно и продуманно по мере того, как там устанавливались экспонаты. При этом учитывались не какие-то теоретические планы, а лишь практические потребности, то есть необходимость обеспечить максимально наглядную экспозицию и найти решения, наиболее соответствующие исторической связи событий. Витрины новейшего типа, цоколи, подставки и т. д. имеют по возможности нейтральный характер. Внутреннее оформление музея должно позволить посетителю проследить без усилий все историческое развитие города.

Новое здание музея, расположенное почти в самом центре города, на Ринге,

было открыто в установленный срок, 23 апреля 1959 г. Основная коллекция (начиная с древнейшего периода до примерно 1780 года) размещена на первом и втором этажах. На третьем этаже помещается выставка новых экспонатов, относящихся к XIX и XX вв., которая будет открыта несколько позднее.

HISTORISCHES MUSEUM DER STADT WIEN,
42. Главный вход.

43. Подвальное хранилище картин.

44. Графика.

45a. План первого этажа: 1, Вестибюль; 2, Временный выставочный зал; 3, Главный выставочный зал; 4, Внутренний двор; 5, Пульт освещения; 6, Телефонный коммутатор; 7, Комната для дежурных; 8, Помещение для ночных сторожей; 9, Коридор; 10, Кабинет научных сотрудников; 11, Коридор.

45b. План подвального этажа: 1, Комната для персонала; 2, Мастерская по реставрации рамок и переплетная мастерская; 3, Столярная мастерская; 4, Коридор; 5, Мастерская по реставрации металлических экспонатов; 6, Склад материалов для травления; 7, Подсобное помещение; 8, Трансформатор; 9, Хранилище экспонатов до- и прото-исторического периода; 10, Хранилище миниатюр, монет, слепков с лица умерших людей и т. д.; 11, Хранилище больших полотен и рам; 12, Резервное хранилище; 13, Помещение для хранения витрин и мебели; 14 и 15, Котельная; 16, Насосная; 17, Всасывающая вентиляционная установка; 18, Душевая; 19, Фильтровальная установка; 20, Помещение для контроля над температурой; 21, Вытягивающая вентиляционная установка; 22, Пульп освещения; 23, Угольный бункер; 24, Комната для отопников; 25, Уборные, раздевалки и души; 26, Помещение для хранения подвижных перегородок; 27, Слаботочная установка; 28, Установка для кондиционирования воздуха; 29, Газовые счетчики; 30, Механизмы, контролирующие потребление воды; 31, Источник питьевой воды и насосная установка.

45c. План второго этажа: 1, Главный выставочный зал; 2, Рабочее помещение, отведенное под выставку графики и фотографий, могущее служить аудиторией; 3, Выставка графики и фототек, библиотека и картотека; 4 и 5, Дирекция; 6, Передняя; 7, Приемная; 8, Кабинеты научных сотрудников; 9, Коридор.

45d. План третьего этажа: 1, Главный выставочный зал; 2, Мастерская по реставрации произведений живописи, написанных на полотне и на дереве; 3, Мастерская по реставрации рисунков; 4, Лакировочная мастерская; 5, Подсобное хранилище; 6, Помещение для проявления негативов; 7, Мастерская по реставрации рам; 8, Терраса.

46. Первый из главных выставочных залов, где экспонируются предметы, относящиеся к доисторическому периоду и римской эпохе.

47. Подвальное хранилище экспонатов, относящихся к доисторическому и прото-историческому периодам.

48. Готическая скульптура и витражи из собора св. Стефана.

49. Второй этаж: доспехи и оружие XVI века, поступившие в музей из Венского арсенала.

50. Первый этаж: скульптура XIV века, щиты XIV-XV веков.

51. Второй этаж: XVIII век.

52. Второй этаж: XVIII век.

53. На втором этаже: *план города Вены* работы Губера и *портрет Марии-Терезии* работы Мейтенса.

54. Готическая скульптура из собора св. Стефана.

ВОССТАНОВЛЕНИЕ СТАРОЙ ПИНАКОТЕКИ В МЮНХЕНЕ

Автор — Курт Мартин

В итоге дискуссии о том, должна ли старая картинная галерея Пинакотек, разрушенная в 1944-1945 гг., быть построена заново или восстановлена, было решено избрать исторически модифицированный вариант. Существенные изменения: вместо прежнего входа в восточном крыле устроен новый вход в центре, первоначально с юга, а после завершения строительства цокольного этажа, с севера. Двухмаршевая лестница ведет мимо галереи на верхнем этаже, которая из-за сильного солнечного облучения и климатических колебаний почти не используется, в верхний этаж, в котором выставлены главные экспонаты коллекции. Было решено отказаться от восстановления старой отделки в залах. Как принято в настоящее время, обивка стен выполнена в темных тонах, что производит успокаивающее действие. Заново установленное воздушное отопление и система увлажнения воздуха гарантируют круглый год постоянную относительную влажность воздуха 55 проц. с колебаниями $\pm \frac{3}{4}$ проц. Эти условия продиктованы характером коллекции, состоящей только из картин, написанных на деревянных досках и на полотне, и особыми климатическими условиями Мюнхена, позволяющими отказаться от установки для охлаждения и осушения воздуха. Верхний свет средних залов может быть существенно улучшен, если повесить занавеси на уровне верхнего свода, которые будут пропускать больше света в залы. Также и главные залы, освещавшиеся ранее через большие боковые окна, получают теперь верхний свет.

Особенно трудной была установка освещения ввиду больших размеров и высоты залов, достигавших 14½ метров (иногда 9 и 7 метров). Для средних залов и кабинетов наилучшим решением зарекомендовала себя система рассеянного освещения, причем источники света размещались так, что их не было за-

метно на перегородках. После долгих опытов с устройством различных комбинарованных осветителей были приняты нормальные белые осветительные лампы (Osram HNW), которые в существующих условиях дают свет наиболее приближающийся по своему спектру к естественному. Сводчатые потолки оказались удивительно хорошими рефлексорами. Для поперечных проходов, не имеющих сводчатых потолков, пришлось использовать прямое освещение. Оно выполнено в виде сплошного светового кольца, от которого свет с помощью особых отражателей направляется на стены. К двойным белым источникам света пришлось добавить один желтый (Osram HNJ), чтобы получить освещение подобное по своей структуре отраженному освещению главных залов. Таблицы в тексте содержат технические данные об источниках света, которые могут представлять интерес.

Несмотря на все перестройки, классический стиль залов требует симметричного расположения, что также соответствует историческому характеру картин, которые развешивались рядами одна над другой.

Так например, цикл Гонзага Тинторетто может быть повешен только на такой высоте, для которой он предназначен; большие декоративные фламандские картины, не предназначенные для рассмотрения вблизи, могут рассматриваться только с определенного расстояния. В нижнем этаже устроены склады, обеспечивающие с помощью новейших методов хорошие условия для хранения многих тысяч картин и позволяющие в них легко ориентироваться. Кроме того, здесь будут устроены дополнительные залы для немецко-итальянской живописи XV-XVI веков, галерея живописи маньеризма, учебный зал и кафе-терий. Открытие восточного крыла намечается на начало 1960 года, западного — на начало 1961 года.

Альте Пинакотек,
Мюнхен

55. Лестница южного фасада после восстановления.

56. Зал Рубенса (VII) до разрушения.

57. Тот же зал (снимок 56) в развалинах.

58. Тот же зал (снимок 56) после восстановления. Зал Рубенса с искусственным освещением (обратить внимание на расположение картин в два ряда).

59 а. Нижний этаж до разрушения музея. Восточная сторона — залы I, II, III, холл, вестибюль и лестница. Южная сторона — главный фасад и лоджия. Залы X, XII, XIII и а, б, с, d, малые искусства античности (вазы и бронзовые изделия); эти изумительные коллекции будут размещены в отдельном здании. Залы IV-IX и 1-23: хранилища, мастерские и рабочие помещения.

59 б. Нижний этаж после восстановления музея. Северный фасад: вход и вестибюль. На юг, двойная лестница; залы V, VI, VIII, IX и X (с надстроеными галереями):

хранилища. На восток — въезд для автомобилей; зал IV, упаковочная мастерская; залы 17 и 18, срочные реставрационные работы; зал XI, дополнительная коллекция старинной итальянской живописи; залы XII, XIII и 19-23: немецкие художники XV и XVI веков; залы I, II и III, маньеризм; залы 1-10, учебные коллекции; залы 14-16 предназначены для картин стран Дальнего Востока. Залы а, б и с: ресторан. Пассажирский и грузовой лифты в каждом крыле.

59 с. Второй этаж музея после восстановления. Залы I-IV, старинная немецкая живопись и голландская живопись; зал V, голландские художники; залы VI и VIII, фламандские художники; зал VII, большой зал Рубенса; зал IX, итальянские художники; зал X, испанские художники; зал XI, зал Рафаэля; XII, зал Тициана; залы 1-23, ниши.

60. Южный фасад (снимок 63) после восстановления.

61. Зал Рубенса (снимок 62) после восстановления. Высота большого зала 14,50 метров. Высота ниш 5 метров. (А) Система непрямого освещения, установленная на карнизе (на высоте 8,50 метров). Свод высотой 5 метров служит отражателем. Три ряда люминесцентных трубок в 65 ватт каждая. (В) Люминесцентные трубки по 40 ватт, размещенные на поперечных перегородках (высота 3 метра).

62. Разрез зала Рубенса (VII) до разрушения.

63. Южный фасад до разрушения.

64. Освещение. Три ряда люминесцентных трубок по 40 ватт каждая. Экраны расположены таким образом, чтобы обеспечить боковое освещение стен, как можно более равномерное. Прокладка, предназначенная для предупреждения утечки кондиционированного воздуха.

65. Разрез западного крыла (залы XI, XII и XIII). Высота 9 и 7 метров. А: Освещение.

66. Испанский зал (X). В глубине зал Тициана (XII). Картины расположены в один ряд. Обивка: хлопчатобумажный бархат серого цвета.

67. Ниша в малом зале ранней итальянской живописи. Источники искусственного освещения скрыты в верхней части перегородок. Обивка: натуральный неокрашенный шелк.

68. Зал Тициана (XII). В глубине зал французской живописи (XIII). В верхнем ряду картины Якопо Тинторетто из серии *Гонзага*. Обивка: хлопчатобумажный бархат зеленого и темнозеленого цвета.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА

Автор — Иасуо Камон

К 1915 году г-н Кожира Мацуката (1865-1950 гг.), бывший в то время директором судостроительной кампании, начал покупать произведения искусства. В его знаменитую коллекцию вошло в конечном счете несколько тысяч работ; Мацуката хотел собрать их воедино в специальном музее в Японии. Экономический кризис вынудил его расстаться с привезенными им в свою стра-

ну произведениями. Однако часть коллекции осталась во Франции и благополучно пережила последнюю войну. Именно эта часть и легла в основу собраний нового Национального музея западного искусства, построенного по проектам Ле Корбюзье, который открылся в июне 1959 года.

Выставленные картины, скульптуры и рисунки (всего 381 экспонат) — от периода романтизма до начала XX века — дают весьма полное представление о ходе развития французского искусства за это столетие. Особенно хорошо представлен импрессионизм — шедеврами таких мастеров как Моне, Ренуар, Писсарро, Сезанн и т. д.

При размещении экспонатов, в соответствии с планом Ле Корбюзье, исходили скорее из принципа художественной выразительности чем из дидактических концепций; т.е. прежде всего ставилась задача создать гармоничное целое, с выделением важнейших произведений.

Будет уместным высказать некоторые замечания с точки зрения музееведения. Так, вделанные в стены выставочных залов крепления препятствуют свободному размещению картин. Освещение не всегда ровное и некоторые места остаются в полутьме. Однако, несмотря на указанные недостатки это прекрасно распланированное здание является глубоко оригинальным произведением искусства.

АРХИТЕКТУРА НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА

Автор — Жунзо Сакакура

Национальный музей западного искусства, предназначенный для размещения коллекции Мацуката, воссозданной в Японии благодаря великодушию французского правительства, построен по проекту Ле Корбюзье. Выполнение проекта было поручено трем японским архитекторам — ученикам Ле Корбюзье: Кунио Маекава, Такамаса Йошизака и Жунзо Сакакура. Строительство вспомогательных зданий, где разместятся библиотека и зал конференций, а также большой салон, будет осуществлено позднее. Новый музей вместе с уже ранее существовавшим Национальным музеем, строящимся театром и т. д. явится культурным и художественным центром в красивом обрамлении парка Юэно. Среди зелени возвышается, в полной гармонии с окружающей средой, воздвигнутая на сваях квадратная масса со стеной серо-зеленого тона. Эта наружная стена выполнена в форме панелей из предварительно напряженного бетона, с множеством вставных камней зеленого цвета. Пройдя через сад, в котором бросаются в глаза величественные скульптуры Родена, посетители проходят между сваями и попадают в центральный зал.

В этом зале, высотой в три этажа, имеется окно в форме треугольной пирамиды, выступающей над крышей, которое дает возможность полностью использовать наружное освещение. Выставочные помещения оборудованы на втором этаже, вокруг центрального зала; посетители попадают туда по наклонному ходу из того же зала. Эта винтовая плоскость, поднимающаяся в направлении от центра к внешней стороне, является плодом тридцатилетних изысканий Ле Корбюзье, а само новое здание является вторым по счету претворением в жизнь этих изысканий — после музея в Ахмедабаде, в Индии. Другой особенностью описываемого сооружения является оригинальная система освещения. Так, в выставочных залах второго этажа имеется четыре навесных галереи, верхняя часть которых выступает над крышей; это обеспечивает широкое проникновение света извне. Кроме того, в качестве дополнения к естественному свету на галереях установлены приборы искусственного освещения. Поскольку эти галереи проходят непосредственно вокруг центрального зала, посетители оказываются спиной к источникам света, и последний проходит над их головами. Стены галерей застеклены, причем матовые стекла и шторы позволяют варьировать освещение. В отличие от обычных музеев, строгой границы между выставочными залами не существует, и последние представляют собой единое открытое пространство.

Наконец, новое здание спроектировано целиком на основе специального измерения («модуль»), найденного Ле Корбюзье в результате длительных изысканий.

КОКУРИТСУ СЕЙДЖИ ВИЮТСУ-КАН,
Токио

69. Обширный сад, разбитый перед Национальным музеем западного искусства, позволяет оценить архитектурную красоту этого квадратного, стоящего на столбах здания с серо-зелеными стенами. Посреди сада мощные фигуры *Грайндан Кале*, а справа величественный *Мыслитель*.

70. Большой центральный зал, вид со стороны прохода. Колонна поддерживает крестообразную опору, на которой расположено большое пирамидальное окно, выходящее на юго-западную сторону. Оно позволяет непосредственно освещать зал внешним светом. В случаях, когда этого света недостаточно, прибегают к помощи прожекторов, расположенных на крыше.

71. Выставочный зал, северная сторона. На снимке видна галерея с осветительными люками. Разница высоты потолка при дает приятную гармонию внутреннему пространству, но не дает возможности равномерно осветить стену слева, которая находится под галереей. На стенах видны крючки для подвески картин, размещенные по принципу модульор.

72. Выставочный зал, восточная сторона. Слева видна пинакотекка со скользящими щитами, которые посетители могут пере-

двигать самостоятельно. Вверху осветительная галерея и в глубине лестница, ведущая к соседнему залу.

73. Общий вид.

74. Осветительная галерея, интерьер. В этом сооружении большое место отведено осветительным установкам. Верхняя часть галереи выступает над крышей, что позволяет внешнему свету проникать в большом количестве через верхние окна. Этот свет, дополненный в случае необходимости светом прожекторов, установленных в галерее, проникает в выставочные залы через нижние окна. На полу видны крышки ящиков с оборудованием для осветительных люков.

75. Выставочный зал. Западная сторона. Благодаря колоннам, являющимся продолжением столбов, на которых стоит здание, стенам и подвешенным осветительным галереям ясно обнаруживается динамический характер пространства. В глубине — лестница, ведущая на третий этаж, где находится кабинет директора и зал документации.

76 а. План первого этажа: 1, Вестибюль; 2, Большой центральный зал; 3, Гардероб; 4, Залы охраны; 5, Прихожая канцелярии; 6, Канцелярия; 7, Хранилища резервов.

76 б. План второго этажа: 1, Средняя часть большого центрального зала; 2, Выставочные залы; 3, Терраса.

76 в. План третьего этажа: 1, Верхняя часть большого центрального зала; 2, Верхняя часть выставочных залов; 3, Вспомогательные помещения; 4, Документация и архивы; 5, Секретариат; 6, Кабинет директора; 7, Осветительные галереи.

76 д. Разрез: 1, Большой центральный зал; 2, Выставочные залы; 3, Осветительные галереи; 4, Проход; 5, Канцелярия; 6, механические устройства; 7, Кабинет директора; 8, Вспомогательные помещения.

76 е. Вид в профиль: 1, Северный фасад; 2, Южный фасад.

76 ф. Система совещания: 1, Застекленные окна; 2, Прожектора; 3, Прожектора на подставках (500 ватт и 1 киловатт); 4 и 5, Осветительные люки (200 ватт и 100 ватт); 6 и 7, Люминесцентные трубки (40 ватт); 8, Картины.

77. Это хранилище площадью в 196 кв. м. содержит 28 узких экранов, размером 225×296 см. и 67 широких экранов — 258×227 см., скользящих по рельсам, и позволяющих разместить более 400 полотен. Внешняя застекленная стена, выходящая на восток, оборудована системой защиты от кражи с использованием инфракрасных лучей.

78. Общий вид крыши. В центре пирамидальное окно, выступающее над большим центральным залом. Перед проемом окна установлены 15 прожекторов, дополняющие естественное освещение. Вокруг этой пирамиды расположена верхняя часть четырех осветительных галерей. Следует отметить также маленькие четырехугольные площадки, создающие впечатление крыши сада по замыслу Ле Корбюзье.

79. Вид с террасы на втором этаже, выходящей в сад. Изогнутые скамьи на террасе спроектированы и оформлены Ле Корбюзье. В центре сада группа *Буржуа из Кале*.

Хроника

Вилла Минойской эпохи в г. Кания (остров Крит)

В 1958 г. в городе Кания (территория Гортин, остров Крит) Афинская итальянская археологическая школа открыла для посещения виллу, относящуюся к поздней минойской эпохе (1600-1500 до н. э.). В хранилищах было обнаружено более 60 глиняных кувшинов (пифос), в том самом месте, где их оставили древние обитатели виллы. (Внутри сохранились следы первоначального содержимого кувшинов (горох и бобы). Во фрагментарном состоянии они были бы водворены в хранилища какого-нибудь музея с единственной целью — подвергнуться исследованию со стороны специалистов. После реставрации их нельзя было бы

выставить ни в одном зале, так как их слишком много и они слишком объемисты.

Принятая на Крите система состоит в том, чтобы сохранять археологические находки после их реставрации и скрепления под открытым небом, дабы обеспечить постоянное всеобщее обозрение. Однако, хранящиеся таким образом под открытым небом экспонаты не могут быть сохранены полностью. И вот в городе Кания пришли к мысли о хранении их на месте, в самих хранилищах виллы, где они иллюстрируют один из аспектов жизни минойской эпохи и в отличие от любого другого музея дают посетителю возможность обозреть предметы обихода в том месте, где они были найдены — предметы, которые помогают посетителю и которые, тем не менее, следовало предохранять. Климат Крита благоприятствовал соз-

данию такого замечательного музея на лоне природы, где вместе с предметами должны быть сохранены мостовые, стены и различные элементы архитектурного оформления, которым может грозить уничтожение. С этой целью была построена легкая и прозрачная кровля, которая отчетливо выделяется на фоне руин, но которая не выпадает из ансамбля и гармонично сочетается с ним. В статье описывается вид и структура этой кровли.

КАНИЯ

80. Руины после раскопок. Вид с северо-востока.

81. Музей на месте раскопок. Крыша и восстановленные сосуды, вид с северо-востока.

82. Музей на месте раскопок. Макет крыши.

83. Музей на месте раскопок. Крыша. Вид с северо-востока.

STILIAN P. ADHAMI

Né à Permet. Études d'histoire. Dirige depuis 1956 la section des musées au Ministère de l'Éducation et de la culture de la République populaire d'Albanie. Auteur de *Monuments de la culture en Albanie*.

Born at Permet. Completed his studies at the Faculty of History. Since 1956, has been Head of the Museums Section at the Ministry of Education and Culture of the People's Republic of Albania. Author of *Cultural Monuments in Albania*.

FRANZ GLÜCK

Études secondaires classiques; études de philologie germanique et d'histoire de l'art, Université de Vienne. Docteur ès lettres, 1923. Publications: *Adolf Loos*, Paris 1931; «Adalbert Stifter» in: Thieme-Becker; de 1924 à 1948, avec une interruption pendant l'occupation de l'Autriche, collaborateur, puis directeur des Éditions artistiques Anton Schroll à Vienne. Nombreux articles sur les questions de muséologie. Directeur du Musée historique de la ville de Vienne, qu'il est chargé de réorganiser entièrement, 1949. Publication de plusieurs catalogues du musée. Membre, 1950, puis vice-président, 1955, du comité national autrichien de l'Icom.

Completed his classical education at the Gymnasium, and studied German philology and the history of art at the University of Vienna. Ph.D., 1923. Publications, *Adolf Loos*, Paris, 1931; "Adalbert Stifter" in: Thieme-Becker; from 1924 to 1948 (except during the occupation of Austria), he was member of the staff and later director of the art publishers, Anton Schroll, Vienna. Has written numerous articles on museology. As director of the Historisches Museum der Stadt Wien, was entrusted with its complete reorganization, 1949. Published several catalogues of the Museum. Member, 1950, and vice-chairman, 1955, the Austrian National Committee of Icom.

YASUO KAMON

Études d'histoire de l'art, Université de Tokyo, licence ès lettres, 1936. Conservateur au Musée national, puis conservateur en chef au Musée national d'art occidental à Tokyo. De 1952 à 1954, voyage d'études aux États-Unis et en Europe. Publications: *Rembrandt*, Burckhardt: *Cicerone* (traduction), etc.

Studied the history of art at Tokyo University, graduated in 1936. Curator at the National Museum, then appointed curator-in-chief at the National Museum of Western Art in Tokyo. From 1952-1954 made a study trip to the United States and Europe. Publications: *Rembrandt*, Burckhardt: *Cicerone* (translation), etc.

SVEND LARSEN

Historien. Assistant, 1931, puis inspecteur, 1939, et directeur, 1946, Musées municipaux d'Odense. Président de l'Association des musées d'histoire de la culture danoise, 1952-1959; membre du conseil de l'Association des musées d'art danois depuis 1939; de l'Association des musées scandinaves depuis 1950; de la Société

d'histoire nationale, 1952-1959; membre de la Commission d'inspection des musées locaux depuis 1958. Rédacteur en chef de la revue *Anderseniana* depuis 1941, et de la revue *Souvenirs de Fionie* depuis 1951.

Historian. Assistant Keeper, 1931, then Inspector 1939 and Director 1946, City of Odense Museums. Chairman of the Danish Association of Cultural Historical Museums, 1952-1959. Member of the Commission of the Association of Danish Art Museums since 1939; of the Scandinavian Museums Association since 1950; of the Danish Joint Historical Association, 1952-1959; of the State Supervisory Body for Local Museums since 1958. Editor of *Anderseniana* since 1941, and of *Fynske Minder* since 1951.

KURT MARTIN

Né à Zurich, Suisse. Études universitaires à Fribourg-en-Brigau et à Munich. Assistant et conservateur, Musée du pays de Bade, Karlsruhe, 1927-1933. Directeur du Musée national d'art, Karlsruhe, 1933-1954. Directeur général des musées de la région du Haut-Rhin, Strasbourg, 1940-1945. Directeur de l'Office des musées, collections et expositions du pays de Bade-Méridional, Fribourg-en-Brigau, 1945-1951. Professeur d'histoire de l'art et directeur de l'Académie d'arts plastiques, Karlsruhe, 1956, 1957. Directeur général des collections de peinture de l'État de Bavière, Munich, depuis 1957. Président du Comité national allemand de l'Icom. Publications: ouvrages scientifiques et de vulgarisation. Organisation de nombreuses expositions en Allemagne et à l'étranger.

Born in Zürich, Switzerland. Studied at the Universities of Freiburg im Brigau and Munich. Assistant and Curator, Baden Provincial Museum, Karlsruhe, 1927-1933. Director of the State Art Gallery, Karlsruhe, 1933-1954. Director-General of the Upper Rhineland Museums in Strasbourg, 1940-1945. Head of the Provincial Department for Museums, Collections and Exhibitions, Freiburg im Brigau, 1945-1951. Professor of the History of Art and Director of the Academy of Visual Arts, Karlsruhe, 1956-1957. Director-General, Bavarian State Picture Galleries, Munich, since 1957. Chairman of the German National Committee of Icom. Author of many learned and popular publications. Has organized numerous exhibitions in Germany and abroad.

HOLGER RASMUSSEN

Historien et archéologue, Université de Copenhague. Attaché au Musée national de Copenhague en qualité d'inspecteur, 1946; inspecteur, Musées municipaux d'Odense, 1957-1959; chef du département des musées de folklore au Musée national, 1959. Fouilles au Danemark et recherches archéologiques au Groenland, 1939; dans les îles Féroé, 1947, 1949; en Italie du Sud, 1953, 1955. Rédacteur en chef de la revue annuelle de l'Association des musées d'histoire culturelle danoise, *Héritage et patrimoine*, 1956.

Historian and archaeologist, University of Copenhagen. Inspector at the National Museum, Copenhagen, 1946. Inspector for the

City of Odense Museums, 1957-1959. Keeper of the Department of Danish Folk Museums at the National Museum, 1959. In addition to field work in Denmark, has carried out archaeological investigations in Greenland, 1939, in the Faroe Islands, 1947-1949 and in Southern Italy, 1953-1955. Editor of the annual publication of the Danish Association of Cultural Historical Museums, *Arv og Ejde* (Heritage and Patrimony), 1956.

JUNZO SAKAKURA

Architecte. Études d'histoire de l'art à l'Université de Tokyo. Licencié, 1927. Élève de l'École supérieure des travaux publics de Paris jusqu'en 1931. Travaille cinq ans dans l'atelier de Le Corbusier. Obtient le grand prix de l'Exposition universelle de Paris en 1937 pour son pavillon japonais. Dirige actuellement un atelier d'architecture. Publications: traduction des œuvres de Le Corbusier, *Manière de penser l'urbanisme*, *Unité d'habitation de Marseille*, etc.

Architect. Studied the history of art at Tokyo University, graduated 1927. Studied at the École Supérieure des Travaux Publics, Paris, until 1931. Worked for five years in Le Corbusier's studio. Was awarded the Grand Prix for the Japanese Pavilion which he designed for the World Exhibition in Paris, in 1937. At present director of an architects' office. Publications: translations of works by Le Corbusier, *Thoughts on Town Planning*, *Housing Unit Marseilles*, etc.

PAUL TIMMERMANS

Études d'histoire de l'art et d'art monumental, Anvers. Professeur de dessin et de travaux manuels à l'Athénée de Kelekele et à l'École de moniteurs de Luluabourg, 1956. Directeur de l'École d'art et de sculpture de Luluabourg fondée en 1956. Directeur des Ateliers sociaux d'art indigène et Conservateur des musées du Kasai, 1959. Membre de la Commission pour la protection des arts et métiers.

Studied the history of art and art monuments, Antwerp. Professor of design and of manual crafts at the Athénée de Kelekele and of the École de Moniteurs, Luluabourg, 1956. Director of the School of Art and Sculpture of Luluabourg, 1956. Director of the Social Workshops of Indigenous Art and Curator-in-Chief of the Museums of Kasai, 1959. Member of the Commission for the Protection of Arts and Crafts.

KLAVDIA MIKHAÏLOVNA VINOGRADOVA

Directeur du Musée Tchekhov, Moscou. Expert scientifique des musées. Est attachée au Musée national de littérature depuis 1923. Auteur de nombreux ouvrages et articles sur Tchekhov, Gorki et sur les problèmes de muséologie.

Director of the A. P. Chekov Museum in Moscow. Senior Scientific Officer. A member of the staff of the State Literature Museum since 1923. Author of a number of books and articles on the works of Chekhov and Gorky, and also on problems of museology.